

G. LAÍN CORONA y R. SANTIAGO NOGALES (eds.)

CARTOGRAFÍA TEATRAL

En homenaje al profesor José Romera Castillo



BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA







CARTOGRAFÍA TEATRAL
EN HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO



GUILLERMO LAÍN CORONA
Y ROCÍO SANTIAGO NOGALES (eds.)

CARTOGRAFÍA TEATRAL
EN HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO

VISOR LIBROS

TOMO II

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/209

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Bleuca
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha
Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva

Este volumen se ha publicado con la ayuda del proyecto de investigación «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo» (TEAMAD-CM, S2015/Hum-3366) y del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T).

© SELITEN@T y autores de los trabajos

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-209-4

Depósito Legal: M-3461-2019

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)



Profesor José Romera Castillo



ÍNDICE

TOMO II

Preámbulo	13
-----------------	----

PRIMERA PARTE
HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.
LAUDATIO

<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre teatro	33
CÉSAR OLIVA. José Romera en los escenarios	97
JOSÉ ROMERA CASTILLO. <i>Meus esse gratias semper</i>	105

SEGUNDA PARTE
CARTOGRAFÍA TEATRAL

De la Edad Media al siglo XIX

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO. El uso del verso en los orígenes del teatro castellano	115
DOROTHY SHERMAN SEVERIN. El humor en el auto de los pastores: Fray Íñigo de Mendoza y sus seguidores, Juan del Encina y Lucas Fernán- dez, en la edad de la imprenta	129
JOSEPH T. SNOW. Tres países, tres idiomas, tres <i>Celestinas</i>	139
JAVIER BLASCO. Atribuciones cervantinas desde la estilometría: el entre- més de <i>Los mirones</i>	151
JOAN OLEZA. El Lope de Vega de la calle de Francos	169
ABRAHAM MADROÑAL. Dos comedias para un palacio: <i>El hijo por engaño y toma de Toledo</i> y <i>Los palacios de Galiana</i> , de Lope de Vega	187
FREDERICK A. DE ARMAS. <i>La dama duende</i> como metateatro: dioses, semidioses y la cuarta pared	203

ENRIQUE RULL. La despedida en las comedias mitológicas de Calderón	223
SAIKO YOSHIDA. ¿En qué consiste el honor áureo? El caso de <i>El alcalde de Zalamea</i> (traducción japonesa)	235
ANA SUÁREZ MIRAMÓN. La dramatización de las tres edades del mundo	253
PIEDAD BOLAÑOS DONOSO. El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo XVII. Aportaciones documentales (I)	267
JESÚS CAÑAS MURILLO. La recepción decimonónica de Leandro Fernández de Moratín: las reivindicaciones de Inarco Cortejano	283
JEAN-FRANÇOIS BOTREL. La Revolución de 1868 en aleluyas o el teatrillo de la historia	303
MIGUEL ÁNGEL MURO. Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí y Ventura de la Vega en el comienzo de la «alta comedia» con asuntos de libertinaje	317
MARIETA CANTOS CASENAVE. La mitificación de la reina María de Molina en el drama de Mariano Roca de Togores. Una reina para una nación liberal	331

Siglos XX y XXI

ANTONIO CASTRO JIMÉNEZ. Del teatro por horas al microteatro	355
URSZULA ASZYK. La Danza de la Muerte en el arte y el teatro del siglo XX: casos de recreación y transformación de la tradición medieval	373
JULIO HUÉLAMO KOSMA. Alcance epistemológico del teatro filmado: un esbozo de análisis sobre algunas puestas en escena de <i>La casa de Bernarda Alba</i>	391
EMILIO PERAL VEGA. <i>El público</i> según Àlex Rigola: Lorca en el abismo (escénico) de su deseo	409
MANUEL AZNAR SOLER. La literatura dramática de Luis Araquistáin ...	421
MARIANO DE PACO. «En la infancia está todo...». El <i>Álbum de dibujos (1925-1931)</i> , de Antonio Buero Vallejo	439
CERSTIN BAUER-FUNKE. Memoria y rebelión: homenaje a José Martín Recuerda y su drama <i>La llanura</i> (1947-1948)	455
FRANÇOISE DUBOSQUET LAYRIS. Antonio Gala, literatura y compromiso	473
VIRTUDES SERRANO GARCÍA. Sobre <i>La mano en el cajón</i> , texto inédito de Jerónimo López Mozo	489
FERNANDO DOMÉNECH RICO. Retorno a Mauthausen (estrategias para representar lo irrepresentable)	505

DIANA M. DE PACO SERRANO. La conciencia del mito trágico en las obras de Raúl Hernández Garrido (<i>Los restos. Agamenón vuelve a casa</i>) y Rodrigo García (<i>Martillo</i>)	521
MANUEL F. VIEITES. Historia literaria y creación dramática. Tres textos de Laura Rubio Galletero	537
ÁLVARO SALVADOR. El teatro de Gracia Morales: un lugar de paso	553
FÉLIX J. RÍOS. Nuevas dramaturgias. El teatro de José Padilla	571
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES. El festival del actor. El II Festival Internacional de Teatro de Granada	587
EDUARDO PÉREZ-RASILLA. Trayectoria y directrices estéticas de Luz Arcas con la compañía La fármaco	601
DOLORES ROMERO LÓPEZ. <i>Beyond the Fence</i> , de Pablo Gervás: el teatro musical entre el mito de Prometeo y el cibernético	617
ALBERTO ROMERO FERRER. Otra historia del teatro español de posguerra: las fantasías líricas de Quintero, León y Quiroga	635
GRACIA MORALES ORTIZ. «Nada que hacer»: una aproximación a la noción de conflicto estático	653
MONIQUE MARTINEZ THOMAS Y RAIMUNDO VILLALBA LABRADOR. Dramaturgia(s) de visita(s) turística(s): un ejemplo de <i>Teatro Aplicado</i>	667
BERTA MUÑOZ CÁLIZ. Teatro, censura y cintas de vídeo: el archivo fílmico y sonoro del Centro de Documentación Teatral como fuente para la investigación sobre la dramaturgia española durante la transición política	683
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO. De actor teatral a mito del cine internacional: Fernando Rey en su centenario (1917-2017)	701

Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos

WILFRIED FLOECK. El mundo de la inmigración visto desde la perspectiva de un inmigrante. <i>Patera</i> , de Juan Pablo Vallejo	719
CARMEN MÁRQUEZ MONTES. La Electra caribeña de Virgilio Piñera ...	739
PAOLA BELLOMI. De Sefarad a Safed: el hebraísmo en el teatro de Jacobo Kaufmann	753
PALOMA DÍAZ-MAS. Una fiesta teatral sefardí (Sarajevo, 1895) en la revista <i>Alrededor del mundo</i> (Madrid, 1915)	769
SILVIA BETTI. La frontera según Carlos Morton, «constructor de puentes entre dos países distantes»	785
DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ. Magris en el Hades: figuración del <i>yo</i> en <i>Así que usted comprenderá</i>	797
ROSA DE DIEGO. El <i>yo</i> teatral en el teatro de Quebec	817

HELENA GUZMÁN Y JOSÉ MARÍA LUCAS. <i>L'offendere per amare, ovvero La Telesilla</i> (Cupeda / Fux. Viena, 1702): un ejemplo notable de recepción clásica en el ámbito operístico	831
<i>Tabula gratulatoria</i>	849
Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	851
Índice del tomo I	855
Índice del tomo III	861

Preámbulo

El 30 de septiembre de 2017 se producía la jubilación del profesor José Romera Castillo, tras una extensa trayectoria docente e investigadora, y desde el 1 de octubre se iniciaba el periodo de su emeritez como catedrático de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Con tal motivo, un grupo de colegas y discípulos decidieron iniciar el proceso para la realización de un homenaje a uno de los hispanistas más sobresalientes de España, dentro del hispanismo internacional. Esta es la génesis de este homenaje, que, como se verá, ha consistido en dos actividades muy destacadas.

1. HOMENAJE (ABIERTO) AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO

A finales de septiembre se enviaba una primera circular en la que se convocaba el homenaje, que reproducimos, parcialmente, a continuación: «Con motivo de la jubilación y nombramiento como catedrático emérito del Dr. José Romera Castillo, se va a llevar a cabo un homenaje de compañeros y amigos al mencionado profesor (cuyo *curriculum vitae* completo puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVital/CV_extenso_Jose_Romera.pdf). La estructura del homenaje será la siguiente:

1. Estudios sobre literatura (a-española, b-hispanoamericana, c-comparada, d-teoría de la literatura y f-literatura y semiótica) desde los orígenes a nuestros días.
2. Estudios sobre teatro (a-español, b-hispanoamericano, c-comparado, d-autobiográfico, e-teoría y f-semiótica teatral) desde los orígenes a nuestros días.

3. El XXVII Seminario Internacional (presencial) sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al prof. José Romera Castillo*, que tendrá [tuvo] lugar en Madrid (UNED), del 20 al 22 de junio de 2018».

Además, se ofrecía la posibilidad de inscribirse, quienes no pudieran enviar trabajo, en una *Tabula gratulatoria*, a la que nos referiremos luego.

A la convocatoria, han acudido numerosos investigadores tanto de España como fuera de ella, que han enviado sus trabajos. Los resultados se publican en dos volúmenes por Visor Libros:

- *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo.*
- *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo.*

2. XXVII SEMINARIO INTERNACIONAL DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEDICADO AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO. HOMENAJE PRESENCIAL

Además de estos dos volúmenes que contienen los trabajos enviados tanto sobre literatura como sobre teatro, en convocatoria abierta, con motivo de la mencionada jubilación y nombramiento como catedrático emérito del profesor José Romera Castillo, un grupo de colegas y discípulos decidieron también brindarle un merecido homenaje, presencial, por su ya mencionada extensa y fructífera trayectoria docente e investigadora, además de la dirección de numerosos Seminarios Internacionales, la revista *Signa*, etc. Con este fin, se convocó el XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (fundado y dirigido por el profesor Romera desde 1991)¹, sobre dos líneas de investigación que han sobresalido en su quehacer y que ahora confluyen y se interrelacionan: nos referimos a la escritura autobiográfica, por una parte, y al teatro actual, por otra. De ahí, el sugerente título del Seminario: *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José*

¹ Cuyas actividades pueden verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Todos los enlaces que se citen en este Preámbulo han sido (re)consultados el 01/09/2018.

Romera Castillo, que se llevó a cabo en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid, del 20 al 22 de junio de 2018, con el patrocinio de organismos externos a la UNED como La Academia de las Artes Escénicas de España (de la que es Académico numerario el homenajeado), la Asociación Española de Semiótica (que fundó el prof. Romera y de la que es Presidente de honor) y el Instituto del Teatro de Madrid (muy hermanado con el SELITEN@T); así como los Vicerrectorados de Profesorado y Planificación y Formación Permanente y Extensión Universitaria de la UNED, la Facultad de Filología, el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y el magno proyecto de investigación (cuya sección de la UNED coordina y dirige el prof. Romera), *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD-CM)*.

A continuación, ofrecemos una relación de los actos del homenaje presencial que estuvieron divididos en tres partes.

En la primera, en el acto de inauguración del encuentro científico internacional, bajo la presidencia del rector magnífico de la UNED, el profesor Alejandro Tiana Ferrer, el día 20 de junio por la mañana, se llevó a cabo la primera parte del homenaje, en el que, tras la presentación del acto por el rector, se realizó la *laudatio* general por la catedrática Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia): «*Amicitia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b457>). A continuación, se proyectó un vídeo «José Romera Castillo: una larga trayectoria docente e investigadora», sobre los hitos más importantes de su carrera (<https://canal.uned.es/video/5b322e09b1111fa8378b4567>). Siguieron *laudationes* de Nieves Baranda Leturio, directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (<https://canal.uned.es/video/5b31f4d4b1111f9d6f8b4567>) y de Julio Neira Jiménez, decano de la Facultad de Filología —ausente por tristes razones familiares—, representado por María Dolores Martos Pérez, secretaria académica de la Facultad (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e2b1111f9d6f8b4570>). Después, el sr. rector, realizó dos importantes anuncios: a) la creación del *Premio de Investigación Filológica profesor José Romera Castillo*, que se otorgará anualmente para la publicación de una tesis de doctorado de la Facultad de Filología que haya obtenido, previamente, el premio extraordinario; y b) la donación de un importante conjunto de libros antiguos y primeras ediciones, especialmente del 27 (simbolizado en

Opera Bernardi, de 1530) por José Romera a la Biblioteca Central de la UNED, recogidos por la directora de la biblioteca Isabel Lanzas, que agradeció la donación (<https://canal.uned.es/video/5b31f4f2b1111f9d6f8b4579>). Para finalizar, el profesor José Romera pronunció un discurso de agradecimiento, «*Meus esse gratias semper*» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4d7b1111f9d6f8b456a>), clausurando el acto el sr. rector (<https://canal.uned.es/video/5b31f4f7b1111f9d6f8b457c>).

En la primera sesión de trabajo del Seminario, «Teselas de la trayectoria del profesor José Romera Castillo (I)», coordinada por la profesora Alicia Yllera —que sustituyó al vicerrector de Profesorado y Planificación, Ricardo Mairal, por tener que ausentarse para asistir ya como rector en funciones de la UNED en la toma de posesión de Alejandro Tiana como secretario de Estado de Educación y Educación Profesional— participaron, con las *laudationes*, César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED / SELITEN@T), con «*A bene placito*: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b1111f86078b4567>), terminando la profesora Yllera y el homenajeado con sus respectivas alocuciones (<https://canal.uned.es/video/5b320515b1111f92048b4567>).

Tras una pausa para el café, se produjo la segunda sesión de trabajo, «Teselas de la trayectoria del profesor José Romera Castillo (II)», coordinada por el catedrático Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), en la que intervinieron José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), con la *laudatio* «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>) y José Rienda Polo (Universidad de Granada), con «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>), terminando con unas emotivas palabras del coordinador y del homenajeado (<https://canal.uned.es/video/5b2b3fc4b1111fe7408b4567>).

En la tercera sesión de trabajo, «*De amicitia* con el profesor José Romera», coordinada por la catedrática Isabelle Reck (Universidad de Estrasburgo), participaron en calidad de representantes de los diferentes géneros y quehaceres literarios: José Luis Alonso de Santos (dramaturgo: <https://canal.uned.es/video/5b2b40aab1111f8a428b4567>), Luis García

Montero (poeta: <https://canal.uned.es/video/5b2b415fb1111fff428b4567>), Clara Sánchez (novelista: <https://canal.uned.es/video/5b2b41be-b1111f81438b4567>) y Jesús García Sánchez, *Chus Visor* (editor: <https://canal.uned.es/video/5b2b4272b1111f53448b4567>), finalizando la primera parte del homenaje con unas amicales palabras de la coordinadora y del profesor Romera, que agradeció, emocionado, todas las *laudationes* recibidas (<https://canal.uned.es/video/5b2b4309b1111f6e458b4568>).

La segunda parte del homenaje presencial se dedicó al tema del Seminario, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al prof. José Romera Castillo*, durante la tarde del día 20, el día 21 y parte de la mañana del día 22, en la que intervinieron 43 investigadores de España y del extranjero (además de las 6 *laudationes* y agradecimientos), cuyo programa completo puede verse en https://www2.uned.es/centro-investigacion/SELITEN@T/pdf/programa_seminario_xxvii.pdf. Todas estas investigaciones, tras previa selección, se publican en el tercer tomo de este homenaje².

La tercera parte del homenaje presencial se dedicó a la segunda parte de las *laudationes* del evento, en la duodécima sesión de trabajo, coordinada por el catedrático Francisco Gutiérrez Carbajo (vicedirector del Centro), el día 22 de junio, por la mañana, en la que intervinieron diversos miembros del equipo de investigación: Raquel García-Pascual y Olivia Nieto Yusta, con «El profesor José Romera Castillo, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y los Seminarios Internacionales» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>); Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona (secretarios de la revista *Signa*), con «Una revista *Signa* significativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>) y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, con «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c16b1111f436d8b4568>).

El Seminario internacional, se clausuró, tras la entrega de los diplomas, con la intervención del homenajeado, el profesor José Romera

² En la web del Centro de investigación hay un apartado con todas las fases del «Homenaje al profesor José Romera Castillo»: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/h/20/0omenaje_jose_romera.html. Una grabación (casi) completa del Seminario-homenaje puede verse en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb1111f937b8b4569>.

Castillo, con unas emotivas y agradecidas palabras, «*Ut sementem feceris, ita metes*» («lo que siembres recogerás»). *Gratias semper*» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c6bb1111f436d8b456c>)³.

3. PUBLICACIÓN DEL HOMENAJE

Hasta aquí hemos realizado una sintética descripción del homenaje. Pasemos ahora a indicar que los resultados, tal como anticipábamos anteriormente, por diversas razones, hemos decidido publicarlos en 3 volúmenes, aunque se alteren, en ciertos aspectos, el orden en el que fueron expuestos en el Seminario presencial.

3.1. *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*

El primer volumen, dedicado al ámbito literario, está estructurado en dos partes. La primera, tras el Preámbulo y el *curriculum vitae* general del profesor Romera, se dedica a las diversas *laudationes* sobre el homenajeado. Se inicia con la *laudatio* general a cargo de la catedrática de la Universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros; a continuación, aparecen los testimonios de amistad (*De amicitia*), que expusieron José Luis Alonso de Santos —por el teatro—, Luis García Montero —por la poesía—, Clara Sánchez —por la narrativa—, Jesús García Sánchez, *Chus Visor* —como editor—, Isabelle Reck —por las universidades— y Miguel Ángel Pérez Priego —por la UNED—, más los agradecimientos del homenajeado y un testimonio de adhesión, entre los múltiples recibos, el del director de la Real Academia Española, Darío Villanueva. Le siguen las intervenciones institucionales de la UNED (directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, decano de la Facultad de Filología, vicerrector primero de Profesorado y rector magnífico), terminando esta parte con el discurso de agradecimiento del profesor Romera. En total, aparecen 16 intervenciones (15 de España y 1 de Francia) en esta primera parte.

³ Puede verse un resumen de los actos del Seminario, «Homenaje al profesor José Romera Castillo», en Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5b50cc54b1111fee098b4567> y YouTube: https://youtu.be/D_7j_Wtsnok.

La segunda parte, se centra en los estudios literarios, fundamentalmente, en sus diversas ramificaciones. En el Pórtico del volumen se publican tres poemas, expresamente compuestos en su homenaje, por los poetas Antonio Carvajal y Jenaro Talens, así como por el catedrático Javier Huerta Calvo. El amplio *curriculum vitae* del profesor José Romera Castillo —que ocupa 235 páginas— se fragmenta en varios apartados, relacionados con las *laudationes* temáticas, además del indicado anteriormente, llevadas a cabo por los profesores José María Pozuelo Yvancos de la Universidad de Murcia (sobre autobiografía y semiótica), Francisco Gutiérrez Carbajo de la UNED (sobre los aspectos literarios) y José Rienda Polo de la Universidad de Granada (sobre la enseñanza de la lengua y la literatura), siempre en relación con la trayectoria del profesor Romera. He aquí una síntesis de esta parte, en la que aparecen 69 contribuciones:

- 3 aportaciones poemáticas.
- 6 aportaciones (3 de *curriculum vitae* fragmentado y 3 *laudationes*).
- 20 trabajos sobre escritura autobiográfica —una de las líneas más significativas y pioneras de estudio del profesor Romera—.
- 15, sobre literatura española (desde la Edad Media a nuestros días).
- 11, sobre literatura hispanoamericana.
- 3, sobre literatura en otros ámbitos geográficos.
- 4, sobre literatura y cine.
- 7, sobre aspectos teóricos.

En total, en este volumen de *Cartografía literaria*, se publican 85 aportaciones, de las cuales 16 pertenecen a la primera parte y 69 a la segunda, en las que los estudiosos de las materias y temas tratados tienen un buen caladero para enriquecer sus investigaciones. De las 85 intervenciones aludidas, 72 pertenecen a miembros de universidades e instituciones españolas y el resto, 13, a diversas universidades de 4 países europeos (1 de Bélgica, 1 de Francia, 3 de Italia y 2 de Reino Unido), otros 5 de América (1 de Argentina, 1 de Chile, 2 de México, 1 de ASALE y 1 de Estados Unidos, respectivamente).

A continuación, se publica una *Tabula gratulatoria*, fragmentada en los tres volúmenes. En este primer tomo, de las 40 adhesiones de diversas instituciones / publicaciones en total, se insertan 28. El resto de las adhesiones de colegas y amigos (232 en total), lo hemos fragmentado

por especialidades (literatura, teatro y otros ámbitos) en los tres tomos del homenaje. Aparecen 62 en este volumen sobre literatura, de las cuales corresponden 36 a miembros de universidades españolas; de Europa, 14 (Francia, 3; Holanda, 1; Italia, 7; Polonia, 1; Portugal, 1 y Suiza, 1); de Latinoamérica, 8 (Argentina, 1; Brasil, 1; México, 1 y Puerto Rico, 5); así como de otros países, 4 (Estados Unidos, 3 de Israel, 1). Finalmente se constatan las publicaciones del Centro de investigación.

El volumen ha sido publicado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid, Visor Libros, 2018, vol. I, 1.234 págs.).

3.2. *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*

El segundo volumen del homenaje, centrado en el ámbito teatral, y que se publica en este tomo, consta de dos partes. En la primera, «Homenaje a José Romera Castillo», tras el Preámbulo y el *curriculum vitae* del homenajeado, referido a lo teatral, se publica la *laudatio* del eminente profesor César Oliva Olivares, de la Universidad de Murcia, uno de los especialistas más destacados sobre el teatro español último, siguiéndole el agradecimiento del profesor Romera.

En la segunda parte, «Cartografía teatral», centrada ya en el estudio de lo teatral, se publican los trabajos divididos en dos espacios:

- El del teatro español, con dos apartados: «Desde la Edad Media al siglo XIX», en el que se publican 15 aportaciones; y «Siglos XX y XXI», en el que aparecen 22, con un total de 37 trabajos.
- El del «Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos», en el que se editan 8 estudios.

En total se publican 49 aportaciones. De estas, 4 corresponden a Preámbulo, *curriculum vitae*, la *laudatio* de César Oliva y el agradecimiento del homenajeado y 45 a estudios teatrales de (casi) todas las épocas. De las 49 en total, 36 pertenecen a investigadores de diversas universidades e instituciones españolas y el resto, 13, a diversas universidades: 10 de países europeos (3 de Francia, 2 de Alemania, 2 de Italia y 1 de Polonia, Reino Unido y Suiza, respectivamente), 2 del ámbito americano (de Estados Unidos) y 1 de Japón.

Finalmente se publica una *Tabula gratulatoria*, en la que se incluyen 12 adhesiones de instituciones / publicaciones, así como 68 adhesiones personales, de las 232 recibidas, que hemos fragmentado por especialidades (literatura, teatro y otros ámbitos). En este volumen, de *Cartografía teatral*, aparecen: de España, 54; de Europa, 7 (Francia, 1; Italia, 3; Portugal, 2 y Suiza, 1) y de otros países, 7 (Canadá, 2; Estados Unidos, 3 y Marruecos, 2). Termina el volumen con una relación de las publicaciones del SELITEN@T.

3.3. *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*

En el tercer volumen, se recogen las aportaciones expuestas, tras previa selección, en el XXVII Seminario Internacional, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al prof. José Romera Castillo*.

El volumen, como los anteriores, se estructura en dos partes. En la primera, dedicada al «Homenaje al profesor José Romera Castillo», tras el Preámbulo, se editan 4 *laudationes* de miembros del grupo de investigación, dirigido por el mencionado y destacado catedrático: Olivia Nieto Yusta se ocupa de «El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías»; el Equipo del SELITEN@T, de «Los Seminarios Internacionales del Centro del Centro de Investigación (SELITEN@T)», dirigidos por el profesor José Romera; Clara Isabel Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, de «Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de semiótica en España», creada y dirigida por José Romera Castillo, y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, de «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, TV y redes sociales)». Terminando con una relación de las publicaciones del profesor Romera Castillo sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías, así como con palabras de agradecimiento del homenajeado. En total tenemos 7 aportaciones.

La segunda parte, centrada ya en el tema monográfico del Seminario, está estructurada del modo siguiente:

- Aspectos generales, con 7 contribuciones.
- Teatro biográfico, con 5 ensayos.

- Dramaturgias femeninas, con 11 trabajos.
- Dramaturgias masculinas, con 12 contribuciones.
- Otros ámbitos, con 5 trabajos.
- Otros formatos escénicos, con 3 ensayos.
- Cierre del homenaje por el prof. José Romera Castillo.

En total se publican 51 aportaciones. 7 corresponden a la primera parte y 44 a la segunda. De las 51 aportaciones, además del Preámbulo y *curriculum vitae*, 4 corresponden a *laudationes* más la intervención del homenajeado; 38 pertenecen a investigadores de diversas universidades españolas y el resto, 13, a 7 universidades europeas (4 de Francia y 3 de Italia), 2 de México y 4 de Estados Unidos. Se cierra el volumen con la intervención, plena de agradecimientos, del profesor José Romera Castillo, «*Ut sementem feceris, ita metes* (lo que siembres recogerás). *Gratias semper*», basada en una frase de Cicerón.

Sigue la parte de la *Tabula gratulatoria*, con 102 adhesiones personales de las 232 presentadas: de España, 74; de Europa, 8 (Eslovaquia, 1; Francia, 1; Holanda, 1; Italia, 4 y Rusia, 1); Latinoamérica, 14 (Argentina, 3; Brasil, 1; Chile, 1; México, 4; Puerto Rico, 2; Uruguay, 2 y Venezuela, 1) y de otros países, 6 (Australia, 1; Estados Unidos, 4 y Marruecos, 1). Terminando con las publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

4. SÍNTESIS

En resumen, como puede comprobarse, el ramillete de estudios que se ofrecen en los tres volúmenes del homenaje, centrados en las líneas de investigación más importantes, en general, llevadas a cabo por el profesor José Romera Castillo, es numeroso y variado. Una clara y extensa muestra de amistad y reconocimiento profesional a nuestro homenajeado.

En total, se publican 185 aportaciones. Además de las 9 *laudationes*, los 7 testimonios de amigos (importantes creadores y profesionales) y de 4 autoridades académicas, los tres poemas, los *curricula* y las intervenciones del homenajeado (que suman un total de 37 contribuciones), el conjunto del homenaje, tanto en la forma abierta como en lo expuesto en el Seminario internacional presencial, suman, en los tres

volúmenes, 148 ensayos: 110 corresponden a investigadores de universidades españolas, 22 a Europa, 15 a América, más 1 de Japón (en total 38), sobre diversos aspectos literarios, teatrales y otros ámbitos, que, sin duda —estamos seguros—, enriquecen el panorama de estudios en la esfera del hispanismo internacional. Bienvenidos sean.

Sin olvidar los testimonios de adhesión en la *Tabula gratulatoria* de 40 instituciones / publicaciones y de los 232 investigadores y amigos de diversas partes del mundo: de España, 164; de Europa, 29 (Eslovaquia, 1; Francia, 5; Holanda, 2; Italia, 14; Polonia, 1; Portugal, 3; Rusia 1 y Suiza, 2); de Latinoamérica, 22 (Argentina, 4; Brasil, 2; Chile, 1; México, 5; Puerto Rico, 7; Uruguay, 2 y Venezuela, 1) y de otros países, 17 (Australia, 1; Canadá, 2; Estados Unidos, 10, Israel, 1 y Marruecos, 3). En definitiva, aparecen 164 adhesiones de españoles, que junto a las 68 del resto del mundo hacen un cómputo total de 232, que añadidas a las 40 instituciones / publicaciones suman un total de 272, divididas en los tres tomos del homenaje. Una cifra muy elevada que, sin duda, demuestra el respeto y consideración que merece este eminente catedrático en el ámbito del hispanismo internacional.

En suma, las 185 aportaciones que se publican en los tres volúmenes, más las 272 adhesiones personales e institucionales suman un total de 457. Un número muy elevado —y muy significativo— de participantes, de una manera u otra, en este homenaje,

Querido profesor José Romera Castillo, recibe estas muestras de cariño y amistad que bien merecen tu talante y valía académica e investigadora. Mil gracias y felicidades, maestro.

Los coordinadores del homenaje
Madrid, 1 de octubre de 2018



Apéndice

Se adjunta la relación de universidades / instituciones / escritores de donde proceden los integrantes que participan en los tres volúmenes del homenaje al profesor José Romera Castillo.

ESPAÑA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universitat Autònoma de Barcelona	1	1	2	4
Universidad Autónoma de Madrid	3			3
Universidad Carlos III		1		1
Universidad Católica de Ávila	1			1
Universidad Complutense de Madrid	4	2	2	8
Universidade da Coruña		1		1
Universitat d'Alacant	2			2
Universidad de Alcalá	1			1
Universidad de Almería	1		1	2
Universitat de Barcelona	2			2
Universidad de Cádiz	1	2	1	4
Universidad de Córdoba	1			1
Universidad de Extremadura		1	1	2
Universidad de Granada	3	4	2	9
Universidad de Jaén	1			1
Universidad de La Laguna		1		1
Universidad de La Rioja	1	1		2

(Continúa)

ESPAÑA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria		1		1
Universidad de León	2			2
Universitat de Les Illes Balears	3			3
Universidad de Murcia	2	4	1	7
Universidad de Salamanca			1	1
Universidade de Santiago de Compostela	2		1	3
Universidad de Sevilla	1	1	1	3
Universitat de València	3	1		4
Universidad de Valladolid	1	1		2
Universidade de Vigo		1		1
Universidad de Zaragoza	6			6
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea	1	2	1	4
Universidad Internacional de La Rioja			1	1
Universitat Jaume I			1	1
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)	14	5	14	33
Universitat Pompeu Fabra	1			1
Total	58	30	30	118

Instituciones	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)		1		1
Centro de Documentación Teatral (CDT)		2		2
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)	1			1
Real Academia Española (RAE)	1			1
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)		1	3	4
Total	2	4	3	9

Escritores	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
José Luis Alonso de Santos (RESAD)	X			
Antonia Bueno Mingallón			X	
Antonio Carvajal (Univ. de Granada)	X			
Luis García Montero (Univ. de Granada)	X			
Jesús García Sánchez (<i>Chus Visor</i>)	X			
Jerónimo López Mozo			X	
Borja Ortiz de Gondra			X	
Clara Sánchez	X			
Jenaro Talens (Universitat de València)	X			
Total	6	0	3	9

EUROPA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universität Giessen (DEU)		1		1
Universität Münster (DEU)		1		1
Université de Liège (BEL)	1			1
Université d'Avignon (FRA)			1	1
Université de Pau et des Pays de l'Adour (FRA)			1	1
Université de Rennes (FRA)		2		2
Université de Strasbourg (FRA)	1		2	3
Université de Toulouse (FRA)		1		1
Università Ca' Foscari Venezia (ITA)	1			1
Università degli Studi di Bologna (ITA)		1		1
Università degli Studi di Catania (ITA)	1			1
Università degli Studi di Palermo (ITA)	1			1
Università degli Studi Roma Tre (ITA)			1	1
Università degli Studi di Torino (ITA)			1	1
Università degli Studi di Verona (ITA)		1	1	2
Uniwersytet Warszawski (POL)		1		1
University of Liverpool (GBR)		1		1
Queen Mary University of London (GBR)	1			1
University of Nottingham (GBR)	1			1
Université de Genève (CHE)		1		1
Total	7	10	7	24

LATINOAMÉRICA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Centro de Letras Hispanoamericanas- Universidad Nacional de Mar del Plata (ARG)	1			1
Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (CHL)	1			1
Instituto Tecnológico de Monterrey (MEX)	1			1
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (MEX)			1	1
Universidad Autónoma de Puebla (MEX)	1			1
Universidad Juárez de Durango (MEX)			1	1
Total	4	0	2	6

Instituciones	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)	1			1
Total	1	0	0	1

OTROS PAÍSES

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
College of the Holy Cross (USA)			1	1
Bentley University (USA)			1	1
Fairfield University (USA)			1	1
Loyola University New Orleans (USA)			1	1
The University of Chicago (USA)		1		1
University of Michigan (USA)		1		1
University of Wisconsin-Whitewater (USA)	1			1
Seisen University of Tokyo (JPN)		1		1
Total	1	3	4	8

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL
PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.
LAUDATIO



Curriculum vitae (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre teatro

José Romera Castillo
Catedrático Emérito de Literatura Española.
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.
Facultad de Filología.
Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Paseo Senda del Rey, n.º 7.
28040 Madrid.

- Pueden verse otras actividades de su *curriculum vitae* en los otros volúmenes del homenaje.
- Puede verse su *curriculum vitae* completo en el siguiente enlace:
http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf¹.

1. PUBLICACIONES

1.1. Libros

1. (1981). *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: UNED.
Reseñas: Cristina González, en *Ínsula* 431 (1982), pág. 9 y Peter W. Evans, en *Bulletin of Hispanic Studies* LX (1983), págs. 340-341 (en inglés).

¹ Puede verse el apartado, «Estudios sobre teatro», en la web del Centro: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Todos los enlaces consignados en este *curriculum* han sido (re)consultados el 10/10/2018.

2. (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
Reseñas: Ángel García Galiano, en *Letras de Deusto* 45 (1989), págs. 206-207; Aida Amelia Porta, en *Incipit* IX (1989), págs. 235-236; Genara Pulido, en *Epos* VI (1990), págs. 595-597 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1990-06-5060&dsID=Documento.pdf>); Maria Grazia Profeti (1991), en *Rassegna Iberistica* 39 (1991), pág. 33 y Floyd Merrell, «Un-Quixotic Semiotic?» *Semiotica* 86, 1.2 (1991).
3. (1993). *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED (Colección *Aula Abierta*, n.º 76).
Reseñas: Agustina Torres Lara, en *Epos* X (1994), págs. 589-590 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1994-10-5090&dsID=Documento.pdf>) y Francisco Gutiérrez Carbajo, «Nuevas investigaciones sobre el teatro clásico español», *Cuadernos Hispanoamericanos* 541-42 (1995), págs. 243-247 (también en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13595066445794839644424/210110_0054.pdf).
4. (1996). *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid: UNED, 335 págs. (*Aula Abierta* n.º 100; con «Pórtico» de Antonio Gala).
Reseñas: Ana Padilla Mangas, en *Signa*² 6 (1997), págs. 429-434; José Manuel Reyes (Rutgers University), en *Gestos* (University of California, Irvine) 24 (noviembre, 1997), págs. 202-203; Emilia Cortés Ibáñez, en *Epos* XIII (1997), págs. 536-539 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1997-13-5110&dsID=Documento.pdf>); Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1997), en *Lenguaje y Textos* 10, págs. 373-374; Coral López Gómez, en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* (USA) X.2 (1997), págs. 99-100 y *Reseña de la revista*, en *A Distancia*, primavera (1997), pág. 35.
5. (1998a). *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: UNED, 536 págs. (Colección *Aula Abierta*, 36121AA01). [1.ª reimpresión, julio de 1999.]

² Todas las referencias citadas a lo publicado en la revista *Signa* se pueden consultar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal>), DIALNET (<https://dialnet.unirioja.es>) y UNED (<http://revistas.uned.es/index.php/signa>).

- Reseñas*: Cristóbal Cuevas, en *La Razón (El Cultural)*, 28 de febrero (1999), pág. 19 (también en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13607/Calas_en_la_literatura_espanola); José Montero Reguera, en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* (Universidade de Vigo) II (1999), págs. 207-209; De la revista, en *A Distancia* (UNED) 17.2 (1999), pág. 36-37 y Dolores Romero López, en *Signa* 9 (2000), págs. 639-642.
6. (1998b). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED (Colección *Educación Permanente*, 86007EP01). [1.ª reimpresión, octubre de 2006.]
Reseñas: Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 8 (1999), págs. 363-365; Óscar Cornago Bernal, en *Revista de Literatura* LXI.122 (1999), págs. 570-572 y de la revista, en *A Distancia* (UNED) 17.2 (1999), págs. 35-36.
7. (2005). *Historia y técnicas de la representación teatral. Guía didáctica*. Madrid: UNED. En colaboración con M.ª Pilar Espín Templado.
8. (2011a). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
Reseñas: Julia López Durán, en *Epos XXVII* (2011), págs. 450-452 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2011-27-5330&dsID=Documento.pdf>); Eva Cotarelo, en *Signa* 21 (2012), págs. 767-769; Juan Ignacio García Garzón, en *ABC Cultural* 1237, 17 de marzo (2012), pág. 24; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 140, abril-junio (2012), págs. 183-185; Laetitia Rovecchio, en *Anagnórisis* 5 (2012), págs. 163-165 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(163-165\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(163-165)resena_n5.pdf)); Serafín Verón, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_21; Francisco Javier Díez de Revenga, en *La Opinión* (Murcia), 30 de agosto (2012), pág. 38; Berta Muñoz Cáliz, en *Teatro (Revista de Estudios Culturales)* 25 (2012), págs. 157-159 (en http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/romera_castillo_157-159.pdf); Javier Hernando Herráez, en *Acotaciones* 29 (2012), págs. 154-156 (también en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones29/javier-bernando-herraez-jose-romera-castillo.pdf>); Virtudes Serrano, en *El Kiosco Teatral. Leer Teatro* 1 (2013), en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/mejor-pensarlo-dos-veces-2/>; María Bastianes, en *Cálamo. FASPE Lengua y Literatura Españolas* 61 (2013), abril-junio, págs. 80-82 y Raquel García Pascual, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), págs. 434-440.

9. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED. Hay edición electrónica en 2012.
Reseñas: Coral García Rodríguez, en *Epos XXVIII* (2012), págs. 484-487 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2012-28-6170&dsID=Documento.pdf>); Ana Prieto Nadal, en *Signa* 22 (2013), págs. 795-799; Simone Trecca (2013), en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 3 (2013), en línea: http://www.toma10.com/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_1 y Berta Muñoz Cáliz, en *Revista de Literatura* (2014) LXXVI.151 (enero-junio), págs. 303-306 (también en (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/339/354>)).
10. (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED.
Reseñas: Miguel Ángel Aguilar Jiménez, en *Don Galán* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_3&romera-castillo-jose-teatro-espanol-siglos-xviii-xxi&miguel-angel-jimenez-aguilar.

1.2. Editor de volúmenes colectivos y monográficos de revistas

a) Editor de volúmenes colectivos

1. Romera Castillo, José (ed.) (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías). Madrid: Visor Libros. En colaboración con Francisco Gutiérrez Carbajo.
Reseñas: Francisco Fernández Ferreiro, en *Theatralia* (Universidad de Vigo) III (2000), págs. 483-488; Dolores Romero López, en *Gestos* 29 (2000), págs. 197-200; Emilia Cortés Ibáñez, en *Signa* 9 (2000), págs. 643-648; M.^a Isabel Aboal Sanjurjo, en *Monteagudo* (Murcia) 5 (2000, 3.^a época), págs. 209-213; Francisco Gullón de Haro, en *Epos XVI* (2000), págs. 566-568 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2000-16-5070&dsID=Documento.pdf>); Coral García, en *Rassegna Iberistica* 71 (2001), págs. 58-60; Wilfried Floeck, en *Iberoamericana* 1.2 (2001), págs. 250-254; Karl Kohut, en *Iberoamericana* 1.3 (2001), págs. 271-273 y Nancy J. Membrez, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.1 (2002), págs. 248-251.

2. Romera Castillo, José (ed.) (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Actas del XI Seminario Internacional del ISLTYNT). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Cf. la crónica sobre el citado Seminario de José Romera Castillo en *ADE-Teatro* 88 (2001), págs. 233-234; así como las reseñas de la redacción de *Cuadernos Escénicos* 3 (2001), págs. 52-54; Olga Elwes Aguilar, en *Signa* 12 (2003), págs. 709-711; Paola Valentini (2003), en <http://www.Drammaturgia.it>; Irene Aragón González, en *Epos* XIX (2003), págs. 404-407 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>); Francisco Ernesto Puertas Moya, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.2 (2004), págs. 178/548-181/551 y Emeterio Díez, en *Libros (Mesa de Redacción)* (2004), págs. 190-195.
3. Romera Castillo, José (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Actas del XII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Cf. la noticia-reseña del Seminario de Olga Elwes Aguilar, «Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX o las máscaras del yo en los textos dramáticos», *ADE-Teatro* 93 (2002), pág. 222; así como las reseñas de Francisco Javier Díez de Revenga, en *Las Puertas del Drama* 15 (2003), págs. 40-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf>); Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 13 (2004), págs. 593-595 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jos-romera-castillo-ed-resea--teatro-y-memoria-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xx-madrid-visor-libros-2003-0/>); Sandra Álvarez de Toledo, en *Epos* XX/XXI (2004-2005), págs. 478-480 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3151&dsID=Documento.pdf>); Luis Miguel Fernández, en *Moenia* (Universidad de Santiago de Compostela) 10 (2005); Candelaria Siles Reches, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), págs. 317 / 703-321 / 707 y L. Pascual Molina, en *Analecta Malacitana* XXIX.1 (2006), págs. 330-335.
4. Romera Castillo, José (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Actas del XIII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Mar Rebollo Calzada, en *Las Puertas del Drama* 19 (2004), págs. 36-38 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama19.pdf>); Irene Aragón González, en *Epos* XX/XXI (2004-2005), págs. 481-483 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3161&dsID=Documento.pdf>); Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 14 (2005), págs. 401-405 y Petra García Cerro,

- en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), págs. 313 / 699-317 / 703. Cf. además de José Romera Castillo, «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías», en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria —Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña— / Diputación Provincial, 2006, págs. 323-336) —incluido en dos capítulos, «Sobre teatro y prensa» y «Sobre teatro y nuevas tecnologías», de su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 337-352 y 388-409, respectivamente) —.
5. Romera Castillo, José (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX* (Actas del XIV Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros / SELITEN@T.
Reseñas: Estela Barreiros Novoa, en *Signa* 15 (2006), págs. 621-623; Julia López Durán, en *Epos* XXII (2006), págs. 459-461 (también en http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-DC8B6F1F-E7A8-315F-68F0-9FFD365780F0&dsID=re_dramaturgias.pdf) y Margherita Bernard, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), págs. 288 / 674-294/680 (también en <https://itunes.apple.com/fr/book/jose-romera-castillo-ed.-dramaturgias/id485308214?mt=11>). Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica», en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357) —incluido como «Las dramaturgas y el SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411) —.
6. Romera Castillo, José (ed.) (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Actas del XV Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Ingrid Beaumont, en *Signa* 16 (2007), págs. 581-585; Antonina Fratale, en *Epos* XXIII (2007), págs. 379-382 (también en http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-73FB-4BAE-74D7-D716-5A5D-061E5B714324&dsID=re_tendencias_escenicas.pdf); Kepa Iruña, en *Fiesta Cultura* (Comunidad Valenciana) 35 (2008), pág. 66 y David Smith, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), págs. 284/670-288/674.

7. Romera Castillo, José (ed.) (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Actas del XVI Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Juan Carlos Romero Medina, en *Epos XXIII* (2007), págs. 382-384 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-58C2A0F7-EA59-134A-DD8F-AAE9AD995A46&dsID=re_analisis_espectaculos.pdf); Susana M.^a Teruel Martínez, «Los espectáculos teatrales en los inicios del siglo XXI», *Monteagudo* 13 (2008), págs. 281-284 e Ingrid Beaumont, en *Signa* 18 (2009), págs. 439-443. Cf. además el vídeo de José Romera Castillo, «Las narraciones del siglo XXI»: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12502>.
8. Romera Castillo, José (ed.) (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Actas del XVII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Ingrid Beaumont, en *Epos XXIV* (2008), págs. 446-448 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2008-24-5270&dsID=Documento.pdf>); William Smith, en *Signa* 18 (2009), págs. 445-448; Susana M.^a Teruel Martínez, en *Monteagudo* 14 (3.^a época, 2009), págs. 205-208 y Emeterio Diez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2 (2010), págs. 309-311 / 689-693. Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, «Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI», *ADE-Teatro* 122 (2008), págs. 215-222.
9. Romera Castillo, José (ed.) (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Actas del XVIII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Susana M.^a Teruel Martínez, en *Epos XXV* (2009), págs. 408-411 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2009-25-5270&dsID=Documento.pdf>) y Federico Gaimari, en *Signa* 19 (2010), págs. 447-451.
10. Romera Castillo, José (ed.) (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Actas del XIX Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Susana M.^a Teruel Martínez, en *Epos XXVI* (2010), págs. 408-411; Laura Demonte, en *Signa* 20 (2011), págs. 641-643; José Antonio Llera, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 1 (2011) -publicada por el Ministerio de Cultura, en línea: http://toma10.com/kDonGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_2- y Emeterio

Diez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), págs. 432-434. Cf. el trabajo de José Romera Castillo, «Sobre el teatro de humor y sus alrededores en el siglo XXI», incluido en el volumen (págs. 51-66).

11. Romera Castillo, José (ed.) (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Actas del XX Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.

Reseñas: Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 137 (2011), pág. 316; Laura Rivero, en *Signa* 21 (2012), págs. 771-775; Laetia Rovecchio, en *Anagnórisis* 5 (2012), págs. 155-162 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(155-162\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(155-162)resena_n5.pdf)); Coral García Rodríguez, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_3; Susana M.^a Teruel Martínez, «La dramaturgia breve en los albores del siglo XXI», *Monteagudo* (Universidad de Murcia) 17 (2012, 3.^a época), págs. 251-254; Raquel García Pascual, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), págs. 434-440 y José Elías Gutiérrez Meza, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30.1 (2014), págs. 314-318 (también en http://www.academia.edu/5108915/Jose_Romera_Castillo_ed._El_teatro_breve_en_los_inicios_del_siglo_XXI?login=&email_was_taken=true).

12. Romera Castillo, José (ed.) (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Actas del XXI Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.

Reseñas: Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 143 (diciembre, 2012), pág. 195; Sara Boo Tomás, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6 (2012), págs. 152-159 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo_tomas\(152-159\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo_tomas(152-159)resena_n6.pdf)); Eduardo Pérez-Rasilla, en *Signa* 22 (2013), págs. 801-806 (también en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148638>); Julio Enrique Checa Puerta, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 3 (2013), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_18; Cristina Ferradás Carballo, en *Epos* XXIX (2013), págs. 542-545; Emetrio Diez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 39.2 (2014), págs. 530-531; Ana Prieto Nadal, en *Revista de Literatura* LXXVII.154 (2015), págs. 656-658 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/3771392>) y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo), 08/01/2016 (<http://www.academiaeditorial.com/web/erotismo-y-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi/>).

- 13.- Romera Castillo, José (ed.) (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Actas del XXII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
- Reseñas:* Crónica-reseña de Nerea Aburto González, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6, diciembre (2012), págs. 185-191 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez\(185-191\)reseña_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez(185-191)reseña_n6.pdf)); además de las reseñas de Sara Boo Tomás, en *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), págs. 165-169 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo\(165-169\).n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo(165-169).n8.pdf)); Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Epos XXIX* (2013), págs. 546-547; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 148 (diciembre, 2013), págs. 187-188; Laura Arroyo Martínez, en *Cálamo FASPE* 62 (julio-diciembre, 2013), págs. 101-102; Jesús G. Maestro, en *Crítica Biblioprábrica* (Vigo: Academia del Hispanismo), 01/08/2013: <http://www.academiaeditorial.com/web/teatro-e-internet/>; Ana Prieto Nadal, en *Signa* 23 (2014), págs. 929-933; Gabriela Cordone, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num4/pagina.php?vol=4&doc=7_15&romera-castillo-jose-teatro-e-internet-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&gabriela-cordone; Roberto García de Mesa, en *Revista de Literatura* LXXVII.154 (2015), 658-660 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/377/392>) y Wilfried Floeck, en *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* (Austin College) 41.2, otoño, [Reseñas, 7-10], en línea: <https://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fartemis.austincollege.edu%2Ffacad%2Fcm1%2Ffbueno%2Festreno%2Festrenopagina%2Freviews.pdf&h=iAQH0d50c>. Puede verse una grabación en TeleUNED de las intervenciones de los días 26 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C>) y 27 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>).
14. Romera Castillo, José (ed.) 2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Actas del XXIII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
- Reseñas:* Crónica del Seminario de Ana Prieto Nadal, en *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), págs. 175-182 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.\(175-182\)n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.(175-182)n8.pdf)). Pueden verse las reseñas de Laetitia Rovecchio, en *Anagnórisis* 9, junio (2014), págs. 158-164 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaetitiaRovecchio\(158-164\)n9.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaetitiaRovecchio(158-164)n9.pdf)); Laura Arroyo Martínez, en *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 5 (2014), págs. LIV-LVI (en línea: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/issue/>)

current/showTocTOTAL_FIELDS); Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 151 (2014), págs. 189-190; Greta Trautmann, «Navegando los novísimos: guía a nuevas voces en la producción teatral de España», *El kiosco teatral* (Leer teatro) 5 (octubre de 2014), en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-mejor-pensarlo-dos-veces-6-5-ensayo/>; Berta Muñoz Cáliz, en *Signa* 24, págs. 593-199; Coral García Rodríguez, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 5 (2015), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=7_10&romera-castillo-jose-creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral-20-13-33&coral-garcia-rodriguez; José Elías Gutiérrez Meza, en *Rilce* 32.1 (2016), págs. 283-286; Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Academia del Hispanismo) (<http://www.academiaeditorial.com/web/creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral/>); Olivia Nieto Yusta, en *Estreno* 42.1 (2016), en línea: <http://artemis.austincollege.edu/.../estreno/paginal/reviews.pdf> y Julio Vélez Sáinz, en *Dicenda. Cuadernos de Filología* 34 (2016), págs. 419-421 (https://www.academia.edu/30104139/Reseña_de_Romera_et_al_Creadores_jóvenes_en_el_ambito_teatral_20_13_33_Madrid_Verbum_2014_). Una grabación completa del Seminario puede verse en <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.

15. Romera Castillo, José (ed.) (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Actas del XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.

Reseñas: Xoán M. Carreira, en *Mundoclásico.com*, 11 de abril (2016), en línea: <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/28313/Teatro-musica-inicios-siglo-nuevo-libro-SELITENT>; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 161 (2016), págs. 202-203; Guillermo Laín Corona, en *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 7, págs. CI-CV (<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/573/584>); Coral García Rodríguez, en *Don Galán* 6 (2016), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=7_13&teatro-y-musica-jose-romera-castillo-coral-garcia-rodriguez; Albert Ferrer Flamarich, en *Catclàssics* (2016), <http://www.classics.cat/novetats/detall?Id=668> — así como otra en *codalario.com*. *La Revista de Música Clásica*, 9 de octubre de 2017: https://www.codalario.com/libro/apartado-para-rotacion-de-informaciones-en-la-cabecera/libro-teatro-y-musica-en-los-inicios-del-siglo-xxi-editorial-verbium_6072_34_18117_0_1_in.html — y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (1 de junio de 2017), págs. 685-690 (en línea:

[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelAngelJimenez\(685-690\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelAngelJimenez(685-690)n15.pdf)) y otra reseña en *Signa* 26 (2017), págs. 637-640. Una grabación completa del Seminario Internacional puede verse en la siguiente dirección: <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.

16. Romera Castillo, José (ed.) (2017a). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)* (Actas del XXV Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
Reseñas: Miguel Ángel Jiménez, en *Signa* 27 (2018), págs. 1267-1271 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19044/17899>) y Olivia Nieto Yusta, en *Revista de Literatura* LXXX.160, págs. 654-656 (en línea: [file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/464-474-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/464-474-1-PB%20(1).pdf)).
17. Romera Castillo, José (ed.) (2017b). *Teatro y marginalismo(s) por raza, sexo e ideología en los inicios del siglo XXI* (Actas del XXVI Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
18. Aszyk, Urszula; Romera Castillo, José *et alii* (eds.) (2017c). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
Reseñas: Pilar Jódar Peinado, en *Signa* 27 (2018), págs. 1207-1212.

b) Editor de números monográficos de revistas

1. (1989). *Valle-Inclán. Homenaje. Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) XVI.
2. (2000b). «Sobre teatro en los años noventa». *Signa* 9, págs. 93-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> y <http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipoDeBusqueda=ANUALIDAD&revistaDeBusqueda=1349&claveDeBusqueda=2000>).
3. (2003). «En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas». *Signa* 12, págs. 323-546.
4. (2011). «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)». *Signa* 21, págs. 199-415.

1.3. Ediciones de autores clásicos

1. (1982). *El segundo David* (Auto sacramental supuesto e inédito atribuido a Calderón). Suplemento de la revista *Número* (Madrid), 2 (mayo-junio). [Por el ms. autógrafo, encontrado después, se supo que era de Lope de Vega.]
Reseña: Diario *Ya*, «Publicado un auto sacramental inédito de Calderón», 11 de mayo (1982), pág. 57. [Del hallazgo dieron noticia TVE, RNE, etc.]
2. (1984). Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma*. Barcelona: Plaza & Janés (*Biblioteca Crítica de Autores Españoles*, n.º 19). Nueva edición en Madrid: Libertarias-Prodhufi, 1999 (*Clásicos Libertarias*, n.º 17). [Prólogo de José Romera Casillo, incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, págs. 71-90).]
3. (1986). Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros*. Barcelona: Plaza & Janés (*Biblioteca Crítica de Autores Españoles*, n.º 52). [Introducción de José Romera Castillo, págs. 15-118.]
Reseñas: Dinda L. Gorrée (1988), «Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén*, *El cementerio de los pájaros*. Edición de José Romera Castillo», en *Epos IV* (1988), págs 485-487 (<http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>) [también, «Dos textos de A. Gala: juntos, pero no revueltos», en *Ínsula* 505 (1989), pág. 26.] y Phyllis Zatin Boring, en *Gestos* 5 (1988), págs. 166-167 (en inglés).
4. (1988). Antonio Gala: *Carmen Carmen*. Madrid: Espasa-Calpe (*Colección Austral*, n.º 65). [Prólogo, págs. 9-44.]
5. (1990). Antonio Gala: *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa-Calpe (*Colección Austral*, n.º 138). [Prólogo de José Romera Castillo, págs. 9-65.]
Reseña: Asela Rodríguez Laguna, *Estreno XVIII.1* (1992), págs. 52-53.
6. (1999). Antonio Gala: *Las manzanas del viernes*. Madrid: Espasa Calpe (*Colección Austral*, n.º 486). [Prólogo de José Romera Castillo, págs. IX-XXVII.]
7. (1999). José María Rodríguez Méndez: *Reconquista* (*Guiñol histórico*) y *La Chispa* (*Aguafuerte dramático madrileño*). Madrid: UNED. [Prólogo, págs. 9-48.] (También en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>).

- Reseña:* Virtudes Serrano, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)* 3 (2000), págs. 41-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama3.pdf>).
8. (2000a). Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (*Dos obras de teatro*), 9-24. Madrid: UNED. [Prólogo de José Romera Castillo, págs. 9-24.] (También en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>).
- Reseñas:* Virtudes Serrano, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Directores de Escena)* 4 (2000), págs. 28-29 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama4.pdf>) y Carmen Perea González, en *Signa* 11 (2002), págs. 317-320.
9. (2000b). Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves*. Madrid: Fundamentos (*Espiral / Teatro*). [Introducción de José Romera Castillo, págs. 9-15.]
- Reseña:* Miguel Signes, en *Epos XVII* (2001), pág. 477-479 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2001-17-5010&dsID=Documento.pdf>).
10. (2002). José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus*, 11-20. Madrid: UNED. [Prólogo de José Romera Castillo, págs. 11-20.] (También puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf>).
- Reseña:* Ignacio del Moral, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)* 13 (2003), págs. 41-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama13.pdf>).
11. (2005). Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)*. Madrid: UNED. [Prólogo de José Romera Castillo, págs. 9-16.] (También puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>).

2. ARTÍCULOS (POR ÉPOCAS)

2.1. Edad Media

De carácter general

1. (1978). «Las Rocas y el origen del teatro en Valencia». *Las Provincias* (Valencia), 11 de junio, VI.

2. (1982). Reseña de José Romera Castillo de Jesús Menéndez Peláez: *El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*. *Ínsula* 432, 8.

Cristóbal Colón

1. (1990). Antonio Gala: *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa-Calpe (*Colección Austral*, n.º 138). [Edición y prólogo de José Romera Castillo, págs. 9-65.]
Reseña: Asela Rodríguez Laguna, en *Estreno* XVIII.1 (1992), págs. 52-53.
2. (1996). «Algo más sobre *Cristóbal Colón*» [de Antonio Gala]. En su obra, *Con Antonio Gala*, págs. 218-226. Madrid: UNED.

2.2. Siglo de Oro

De carácter general

1. (1984). «Pervivencia y tradición de los autos de Navidad en Extremadura (La Cofradía de Galisteo)». En *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, 251-259. Viterbo (Italia): Centro de Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 22-30).]
3. (1990). «Teatro, literatura y hechos curiosos en las “Constituciones Sinodales del Arzobispado de Granada” (1572)». En *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro*, Víctor García de la Concha *et alii* (eds.), 533-546. Kassel: Reichenberger. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 11-21).]
4. (1992a). «Los Entremeses y el Descubrimiento de América». En *las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), 107-126. Kassel: Reichenberger. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 157-176).]

5. (1992b). «Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España». En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Actas del II Congreso de AISO), Manuel García Martín (ed.), II, 869-877. Salamanca: Universidad. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 520-531).]
6. (2009a). «El teatro áureo español y el SELITEN@T». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), 601-610. Madrid: CSIC. [Incluido, actualizado, como «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 185-199).]
7. (2009b). Encuesta de *TeaPal* sobre el estado de la cuestión de los estudios teatrales áureos. «El estado de la cuestión según... José Romera Castillo». *Teatro de Palabras: revista sobre teatro áureo* (Canadá) 3, 369-374 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum03Rep/TeaPal0332Respuestas.pdf>).
8. (2011). «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX». En *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), 47-76. Madrid: Ediciones del Orto. [Incluido, actualizado, en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 141-171).]
9. (2015). «Estudio de las puestas en escena del teatro áureo español como patrimonio cultural». En *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), 99-116. Valladolid: Ediciones de la Universidad / Ayuntamiento de Olmedo.

Bances Candamo

1. (1989). «Sobre el *Entremés de las visiones* de Bances Candamo». En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II* (Actas del Congreso Interna-

cional), Javier Huerta Calvo (ed.), II, 527-542. Amsterdam: Rodopi (Tirada especial de la revista *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8/II). [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 177-191).]

Calderón de la Barca

1. (1981a). «Un nuevo descubrimiento calderoniano: los manuscritos de Autos de Trujillo». *Ínsula* 414, 10. [En colaboración con Antonio Lorente.]
2. (1981b). «III Centenario de Calderón de la Barca. Nuevas aportaciones para el estudio de su obra». *Teatro en España* (Boletín de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura) 9, 18-21.
3. (1981c). «Antítesis y contrastes en *No hay que creer ni en la verdad*». En *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, 59-83. Madrid: UNED. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 119-137).]
4. (1982a). «Manual bibliográfico calderoniano de K. y R. Reichenberger. Dos nuevas colecciones manuscritas de Autos Sacramentales de Calderón». *Letras de Deusto* 23, 213-216. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 137-141).]
5. (1982b). «Loas sacramentales calderonianas (Sobre un nuevo manuscrito)». *Segismundo* 35-36, 137-162. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 85-110).]
6. (1982c). Edición del auto sacramental inédito, *El segundo David*, atribuido a Calderón de la Barca. *Número 2* (Cuadernillo central, s. p.) [Revista editada por Andrés Trapiello, de corta vida. Posteriormente se encontró el manuscrito autógrafo de la obra, perteneciente a Lope de Vega.]
7. (1982d). *Diario Ya*. «Publicado un auto sacramental inédito de Calderón» (11 de mayo, pág. 57). [Del hallazgo dieron noticia TVE, RNE, etc.]

8. (1983a). «*La cruz donde murió Cristo* ¿un auto inédito de Calderón? (Analogías con *La exaltación de la Cruz*)». En *Colloquium Calderonianum Internazionale* (Acti), 365-384. L'Aquila: Università. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 99-119).]
9. (1983b). «Dos nuevos manuscritos de autos sacramentales calderonianos». En *Calderón* (Actas del Congreso Internacional sobre *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*), Luciano García Lorenzo (ed.), I, 277-297. Madrid: CSIC (En colaboración con Antonio Lorente). [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 33-48).]
10. (1985). Reseña de José Romera Castillo de Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón* (Actas del Congreso Internacional). *Ínsula* 466, 19.
11. (1986). «Dos manuscritos granadinos de autos sacramentales de Calderón». En *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, 475-485. Madrid: Gredos. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 49-61).]
12. (1990a). «Preliminares para la edición del auto sacramental *La cruz donde murió Cristo*». En *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Pablo Jauralde *et alii* (eds.), 421-429. Londres: Tamesis Books. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 90-99).]
13. (1990b). «*El alcalde de Zalamea* de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)». En *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), 588-606. Granada: AAS / Universidad (en microfichas). [Incluido en Karl-Hermann Körner und Günther Zimmermann (eds.), *Homenaje a Hans Flasche* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1991, 174-186) y en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 220-233).]
14. (1991). «La Colección “Medinaceli” de manuscritos de autos calderonianos». En *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a*

- través de las fuentes documentales*, Luciano García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), 295-315. Londres: Tamesis Books. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 62-84).]
15. (2000). «El alcalde de Zalamea en los escenarios». *Diario Córdoba / Cuadernos del Sur* XIV.628, jueves 30 de marzo, 45-46.

Cervantes

1. (1983). «De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus *Gitanillas* (Notas sobre la intervención de los ‘actores’)». En *Lenguaje, ideología y organización textual en las ‘Novelas Ejemplares’*, J. J. de Bustos Tovar (ed.), 145-158. Madrid: Universidad Complutense / Université de Toulouse-Le Mirail. [Incluido en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 138-153).]
2. (2016). «*Cervantina*». En *Ideal de Granada*, 10 de noviembre, 40.
3. (2017a). «Cervantes en la escena española de 2016 (en el IV centenario de su muerte)». En *Diez lecturas cervantinas*, Carlos Alvar y Abraham Madroñal (eds.), 103-118. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
4. (2017b). «“Hallar pájaros en los nidos de antaño”. La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare». En «*La razón es Aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Á. Ezama et alii (eds.), 235-244. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. También en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/18romera.pdf> (el volumen completo en <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3611>).
5. (2016). *Vid.* además el vídeo. «Actividades con motivo del IV centenario del fallecimiento de Miguel de Cervantes», en Canal UNED (14 de diciembre): <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53940>; en TVE-2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-3-13012017-noticia-miguel-cervantes/3869059/> y en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-CacYvZsWEo>.

Juan Pérez de Montalbán

1. (1982). Reseña de José Romera Castillo de M.^a Grazia Profeti: *Per una bibliografia di Pérez de Montalbán. Ínsula* 425, 8.

Santa Teresa de Jesús

1. (1982). «Santa Teresa y el teatro (Notas para la historia del teatro español en 1614)». *Teatro en España* (Boletín de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura) 10, 17-21. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 320-325.)]
2. (1983). «Compendio literario en honor de Santa Teresa. Notas de historia literaria sobre justas poéticas y representaciones teatrales». En *Teresa de Jesús. Estudios histórico-literarios*, VV. AA., 193-227. Roma: Teresianum. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 255-282).]
3. *Vid.* además Reseñas 2.

Antonio de Solís

1. *Vid.* Cervantes (1983).

Soto de Rojas

1. *Vid.* Reseñas 5.

Tirso de Molina

1. (1981). «Valor sociolingüístico de las formas de tratamiento tú-vos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina». *Criticón* (Toulouse) 13, 5-27 (Puede leerse también en http://www.cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF//013/013_007.pdf). [Incluido en *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón* (Madrid: UNED,

1981, 29-58) y en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 113-137).]

Lope de Vega

1. (2012). «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)». En *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH (Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Patrizia Botta (coord.) y Debora Vaccari (ed.), vol. IV, 377-385. Roma: Bagatto Libri. [También en el capítulo 5 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 173-184).]

2.3. Siglos XVIII y XIX

De carácter general

1. (1993). «Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)». En *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), II, 705-718. Madrid: UNED. [Ampliado en la entrada 2.]
2. (2000a). «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX». *Signa* 9, 259-421 (también en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000004.htm#I_17_).
3. (2000b). «El 98 y el teatro representado en España a fines de siglo (un procedimiento de estudio y ecos del acontecimiento histórico)». En *Actas del Congreso Internacional sobre Otros'98: literatura y cine*, M.^a José Porro Herrera (ed.), 45-57. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur. [Incluido en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 287-296).]
4. (2004). «Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX».

En *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, M.^a Rosario Ozaeta *et alii* (eds.), 193-203. Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa. [Incluido como «El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios española», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 272-287).]

5. (2005). «El cierre como apertura semántica en los textos dramáticos (el caso del teatro clásico español redivivo)». En *Rideau ou la fin au théâtre*, Carole Egger (ed.), 125-144. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur. [Publicado, con modificaciones, como «La importancia del cierre en las dramaturgias de *La Celestina* y don Juan, dos mitos redivivos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.) (Sevilla: Universidad, 2005, t. II, 1.317-1.335). Incluida esta última versión en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 201-220).]
6. (2010). «El teatro francés en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX y el SELITEN@T». En *Francia e Spagna a confronto*, Stefano Torresi (ed.), 231-243. Macerata (Italia): Edizioni Università di Macerata. [Ver la entrada 4 de este epígrafe.]
7. (2011). «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX». En *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), 47-76. Madrid: Ediciones del Orto. [Incluido, actualizado, en el capítulo 4 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 141-171).]
8. (2012). «Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T». En *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* [dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar], Ángeles Ezama *et alii* (eds.), 723-733. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
9. (2014). «Fernán González y Guzmán el Bueno en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX». *Epos*

- XXX, 273-288 (también en *file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/AppData/Local/Microsoft/Windows/INetCache/IE/YXAHZS23/16098-28732-1-PB.pdf*).
10. (2016). «Entre trovadores anda el espectáculo: de la mano de García Gutiérrez y Giuseppe Verdi en diversas ciudades españolas del siglo XIX». En *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia... Homenaje a Carlos Alvar*, Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), vol. II, 1217-1232. San Millán de la Cogolla (La Rioja): CiLengua (también en *file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/Documents/TEATRO%20(LIBRO%20RESTOS)/HOMENAJE%20CARLOS%20ALVAR%20PUBLICADO.pdf*).
 11. (2017). «Datos sobre puestas en escena de teatro lírico español». En *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, M.^a Pilar Espín Templado et alii (eds.), 195-212. Madrid: UNED (también como e-book: <http://www.e-uned.es/product/product.php?prcdctID=714>).
 12. Sobre *Teatro del XIX*: ver apartados de Semiótica, 30; así como «Prólogos».
 13. Además del volumen de José Romera Castillo, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.).

Manuel Bretón de los Herreros

1. (2011). «Bretón de los Herreros a escena». En su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 254-272. Madrid: UNED.

Rosalía de Castro

1. (1986). «*Rosalía de Castro* (una figura en su paisaje) de Antonio Gala». En *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, III, 317-325. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 239-252).] Puede leerse en <http://>

www.poesiagallega.org/uploads/medial/romera_castillo_1986_rosalia.pdf.

Ramón de la Cruz

1. (2007). «Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (Sobre *Sainetes* de Ramón de la Cruz y la Compañía Nacional de Teatro Clásico)». En *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, M.^a Carmen García Tejera et alii (eds.), vol. I, 1-26. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad. [Incluido en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 220-242).]

Nicolás Fernández de Moratín

1. (1981). «La técnica del *ubi sunt* y su utilización por Nicolás Fernández de Moratín». *Revista de Investigación* (C.U. de Soria) V (1-2), 115-133.

2.4. Siglos XX-XXI (De carácter general)

1. (1988). Reseña de Klaus Pörtl (ed.): *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español. Epos IV*, 505-508 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>).
2. (1999). «Sobre teatro histórico actual». En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 11-36. Madrid: Visor Libros. [Una versión ampliada y reformada apareció como «Teatro e historia», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 31-71).]
3. (2000). «Sobre literatura y teatro históricos en la España actual». *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente* (Santiago, Cuba) 89 (enero-abril), 132.

4. (2001). «Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx». XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED)». *ADE-Teatro* 88, 233-234.
5. (2002). «Sobre un teatro (en) *vivo*» [sobre teatro español de los años 70]. En *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Salvador Montesa (ed.), 45-62. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. [Incluido como «Sobre un teatro (en) *vivo*: el nuevo teatro en la escena madrileña (1970-1974)», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 320-334).]
6. (2003a). «¿Abismo entre Universidad, crítica y cartelera? Universidad y cartelera». *Cuadernos Escénicos* (Casa de América, Madrid) 5, 65-80. [Mesa Redonda, coordinada por José Romera.]
7. (2003b). «Impulso al teatro iberoamericano en España». En *L'altra viva / La otra orilla*, Maria Grazia Profeti (ed.), 135-160. Florencia (Italia): Alinea. [Incluido como «Impulso al estudio del teatro Iberoamericano en Casa de América», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 442-462).]
8. (2004a). «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), 123-141. Madrid: Visor Libros. [Con última actualización, que llega hasta el número 20 de la revista, «El teatro en la revista *Signa*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 84-98).]
9. (2004b). «La adefera de teatro». *ADE-Teatro* 100, 45 [n.º especial dedicado a los 100 números de la revista].
10. (2005a). Contestación a la Encuesta sobre «El teatro español en el siglo xx». *Quimera* 255-256, 33.
11. (2005b). «El cierre como apertura semántica en los textos dramáticos (el caso del teatro clásico español redivivo)». En *Rideau ou la fin au théâtre*, Carole Egger (ed.), 125-144. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur. [Publicado, con modificaciones, como «La importancia del cierre en las

- dramaturgias de *La Celestina* y don Juan, dos mitos redivivos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), t. II, 1.317-1.335. Sevilla: Universidad, 2005. Incluida esta última versión en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 201-220).]
12. (2006a). «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías». En *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Fidel López Criado (ed.), 323-336. A Coruña: Artabria / Diputación Provincial. [Este trabajo, muy ampliado y reformulado, se incluyó en dos capítulos, «Sobre teatro y prensa» y «Sobre teatro y nuevas tecnologías», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 337-352 y 388-409, respectivamente).]
 13. (2006b). «Sobre teatro (musical) y globalización en España». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 119-128. Madrid: Visor Libros. [Una versión reducida apareció como «Sobre interculturalidad y globalización en el teatro», en Félix J. Ríos (ed.), *Interculturalidad, insularidad, globalización (Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 2004)* (La Laguna: Universidad, 2007, 93-103. También en CD). Incluido también en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 328-336).]
 14. (2007a). «Reconstrucción de la vida escénica en España (un proyecto de estudio)». En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, Beatriz Mariscal y Blanca López de Mariscal (eds.), III, 357-370. México: Fondo de Cultura Económica. [Incluido en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 103-126).]
 15. (2007b). «A tantas y a locas... de amar (algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Roswita / Emmanuelle Garnier (eds.), 21-36. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur (Collection *Hispania*, n.º 10). [Incluido en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen*

- (Madrid: Verbum, 2011, 233-249).] También puede leerse en http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL.
16. (2007c). «Publicaciones de la ADE: más adferas para la investigación teatral». *ADE-Teatro* 117, 105-108. [Incluido como «Otro caudal para la investigación teatral: publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE)», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 436-442).]
 17. (2007d). «Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (sobre *Sainetes* de Ramón de la Cruz y la Compañía Nacional de Teatro Clásico)». En *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, M.^a Carmen García Tejera *et alii* (eds.), vol. I, 1-26. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad. [Incluido en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 220-242).]
 18. (2008a). «Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI». *ADE-Teatro* 122, 215-222. [Ampliado como «Sobre teatro, cine y otros *media* en España en los inicios del siglo XXI», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 218-232).]
 19. (2008b). «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio». En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck *et alii* (eds.), 123-137. Hildesheim (Alemania): Olms. [Incluido en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 218-232). También puede leerse en http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL].
 20. (2009a). «El teatro áureo español y el SELITEN@T». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), 601-610. Madrid: CSIC. [Incluido, actualizado, como «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 185-199).]

21. (2009b). «Nuestro Centro de Investigación y el teatro». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-39. Madrid: Visor Libros.
22. (2009c). «El teatro y el SELITEN@T». En *Motivos & Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*, Carlos Alba Peinado y Luis M. González (eds.), 611-625. Instituto Politécnico de Leiria (Portugal) / Universidad de Granada. [También en *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 23 (2009), 611-625: <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1284&context=teatro>.]
23. (2010a). «El estudio del teatro en el SELITEN@T». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-48. Madrid: Visor Libros.
24. (2010b). «Sobre el teatro de humor y sus alrededores en el siglo XXI». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 51-66. Madrid: Visor Libros. [Incluido en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 251-264).]
25. (2010c). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica». En *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque. [Incluido como «Las dramaturgas y el SELITEN@T», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 381-411). También puede leerse en http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL.]
26. (2011a). «Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T». *Don Galán* (Revista del Ministerio de Cultura) 1, en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1. [Incluido como «Los dramaturgos y el SELITEN@T», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 335-381).]
27. (2011b). «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.),

- 7-24. Madrid: Visor Libros. [Incluido en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 307-327).]
28. (2011c). «Sobre teatro, cine y otros *media* en España en los inicios del siglo XXI». En su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen*, 353-387. Madrid: Verbum.
29. (2012a). «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España». *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières, Canadá) 6, 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>).
30. (2012b). «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T». En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-19. Madrid: Visor Libros.
31. (2012c). «Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T». *Don Galán 2* (en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5).
32. (2014a). «Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI». En *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk*, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (eds.), 245-255. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
33. (2014b). «Sobre teatro actual en español y erotismo (con una apostilla sobre dramaturgas)». En *Atti del IX Convegno Internazionale Interdisciplinare su «Testo, metodo, elaborazione elettronica. Erotismo»*, Anita Viola (ed.), 207-227. Messina: Lippolis.
34. (2015a). «Creadores jóvenes toman el relevo en el teatro español del siglo XXI». En *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Antonio Chicharro (ed.), 699-722. Granada: Universidad.
35. (2015b). «Teatro pasado por agua». En *El agua y la palabra. Antología de relatos. IX*, 3-11. Granada: Fundación Agua Granada / Ayuntamiento de Granada.
36. (2015c). «Los dramaturgos en su lugar». *Las Puertas del Drama* 46, en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-46/los-dramaturgos-en-su-lugar/>.
37. (2016a). «Musicales en España en la actualidad: la fiebre del oro». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 511-532. Madrid: Verbum.

38. (2016b). «Teatro y música en el siglo XXI: sobre musicales en Madrid». *Krypton* (Università de Roma Tre-Press) 6, 42-48 (en línea: <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/473/470>).
39. (2016c). «Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T». En *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Leonardo Funes (ed.), sección V, 457-466. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores (que puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos_Aires_ramaturgas_argentinas.pdf).
40. (2016d). «Teselas de un mosaico teatral español en los inicios del siglo XXI». En *Teatro y escenas del siglo XXI. Estudios sobre teatro actual*, Cristina Ferradás Carballo y Mónica Molanes Rial (eds.), 97-111. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (edición digital).
41. (2016e). «*Cervantina*» [de Ron Lalá]. En *Ideal de Granada*, 10 de noviembre, 40.
42. (2017a). «Cervantes en la escena española de 2016 (en el IV centenario de su muerte)». En *Diez lecturas cervantinas*, Carlos Alvar y Abraham Madroñal (eds.), 111-126. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
43. (2017b). «“Hallar pájaros en los nidos de antaño”. La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare». En «*La razón es Aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Á. Ezama et alii (eds.), 235-244. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. También en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/18romera.pdf> (el volumen completo en <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3611>).
44. (2017c). «El caudaloso río teatral en el siglo XXI y algunos afluentes». En *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, Beatrice Bottin (ed.), 13-27. Madrid: Fundamentos.
45. (2017d). «El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España: algunas calas». En el número monográfico sobre *Teatro español y europeo: circulación de repertorios dramá-*

- ticos, M.^a Luisa Lobato *et alii* (eds.). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (1 de junio), 576-605 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo\(576-605\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo(576-605)n15.pdf) y <https://lovejasmuertas.wordpress.com/2018/04/01/jose-romera-castillo-el-teatro-como-hilo-de-union-entre-espana-europa-y-europa-espana-algunas-calas/>).
46. (2017e). «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual». En *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 269-287. Madrid: Verbum.
 47. (2017f). «Sobre marginalismo(s) en el teatro de hoy» y «World Pride Teatro Madrid 2017». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-24 y 27-38, respectivamente. Madrid: Verbum.
 48. (2017g). «Sobre el teatro en Málaga durante la primera década del siglo XXI». *Ateneo del nuevo siglo* 23, 24-27. [Número dedicado a *Todo es Teatro. Las Artes Escénicas en Málaga.*].
 49. (2018a). «Mitos españoles en el teatro de hoy». *Ideal de Granada*, 8 de marzo, 26: <http://www.ideal.es/hemeroteca/20180308.html?pag=24>.
 50. (2018b). «Sex o no sex: sobre teatro actual y erotismo (con una apostilla sobre dramaturgos)». En *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, G. Colaizzi *et alii* (eds.), 747-758. Valencia: Universitat de València.
 51. (2018c). «Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)». En *Circuitos teatrales del siglo XXI*, Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz (dirs.), 213-234. Madrid: Ediciones Antígona.
 52. Además del volumen, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.).

2.5. Por autores (siglos XX-XXI)

Fernando Almena

1. (2000). Edición e introducción de *Discretamente muerto y otros textos breves*, 9-15. Madrid: Fundamentos (*Espiral / Teatro*).

José Luis Alonso de Santos

1. (2002). «Prólogo» a José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus*, 11-20. Madrid: UNED (también puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf>). [Incluido como «José Luis Alonso de Santos ante Plauto», en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 286-299).]
Reseña: Ignacio del Moral, en *Las Puertas del Drama* 13, 41-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama13.pdf>).

Francisco Brines

1. *Vid.* Calderón (1990b y 2000).

Antonio Buero Vallejo

1. (2002). Reseña de Mariano de Paco y Francisco J. Díez de Revenga (eds.): *Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal. Monteagudo* 7 (3.^a época), 199-205. Puede leerse también en <file:///C:/Users/Humberto/Downloads/Dialnet-AntonioBueroVallejo-294987.pdf>.
2. Vídeos: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/55693> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/57915>.

Ruperto Chapí

1. (2011). «Ruperto Chapí más allá de los escenarios madrileños». En su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 220-242). Publicado, además, con el mismo título en Sabrina Costanzo y Anita Viola (eds.), *Testo, metodo, elaboratione elettonica. Musica* (S. Saba, Messina: Andrea Lippolis Editore / Università degli Studi di Catania, 2012, 157-183). Así como «Un paisano

ilustre: Ruperto Chapí, más allá de los escenarios madrileños», en Brauli Montoya Abat y Antoni Mas i Miralles (eds.), *Studia Lingüística in honorem Francisco Gimeno Menéndez* (Alicante: Universitat, 2013, 845-867).

Antonio Gala

1. (1986). «*Rosalía de Castro* (una figura en su paisaje) de Antonio Gala». En *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, III, 317-325. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 239-252). Puede leerse en http://www.poesiagalega.org/uploads/media/romera_castillo_1986_rosalia.pdf.]
2. (1989a). «*Samarkanda*, de Antonio Gala». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastian Neumeister (ed.), II, 363-371. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. Puede leerse también en http://www.cvc.cervantes.es/obreflaih/pdf/09/aih_09_2_040.pdf. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 170-183).]
3. (1989b). «Lo coloquial en *El Hotelito* de Antonio Gala». En *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, A. Montero et alii (eds.), 595-625. Kassel: Reichenberger. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 184-217).]
4. (1989c). «Francia en el teatro de Antonio Gala». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), 191-198. Barcelona: PPU. Puede leerse en <file:///C:/Users/Humberto/Downloads/Dialnet-FranciaEnElTeatroDeAntonioGala-1223139.pdf>. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 229-238).]
5. (1989d). «Algunas observaciones de Antonio Gala sobre las hablas andaluzas». En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Concepción Argente et alii (eds.), III, 147-160. Granada: Universidad. [Incluido en su obra, *Con Antonio Gala* (Madrid: UNED, 1996, 300-318).]
6. (1991). «Antonio Gala». En *Siete siglos de autores españoles*, K. y Th. Reichenberger (eds.), 351-353. Kassel: Reichenberger.

7. (1997). «Sobre Antonio Gala». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* (Alicante) 2, 53-56 (ver <http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/cuadernos.html>).
8. (1999). «El teatro: Antonio Gala». En *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.), Santos Sanz Villanueva y otros (coords.), *Época contemporánea: 1939-1975*, Primer suplemento 8/1, 675-678. Barcelona: Crítica. [Texto tomado de «Características del teatro de Antonio Gala», perteneciente a la Introducción de la edición de *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, 43-47.]
9. (2003a). «Análisis crítico». En Antonio Gala, *El caracol en el espejo*, 99-116. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Colección *Teatrohomenaje*, n.º 7).
10. (2003b). «El buen humor (en el teatro) de Antonio Gala». En *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), 213-224. Cádiz: Universidad / Fundación Pedro Muñoz Seca. [Incluido en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 271-285).]
11. (2011). «Sobre el teatro con referencias históricas de Antonio Gala». En *Antonio Gala y el arte de la palabra*, Ana Padilla Mangas (ed.), 209-237. Córdoba: Universidad. [Incluido como «Antonio Gala: su teatro con referencias históricas», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 152-179).]
12. (2016). «Antonio Gala y la música». En *Antonio Gala. Eterno y de cristal*, Isabel Martínez Moreno (ed.), 143-149. Sevilla: Junta de Andalucía / Consejería de Cultura / Centro Andaluz de las Letras. [Catálogo de la exposición *Autor del año 2016*.]
13. *Vid.* además Libros y Reseñas.

Federico García Lorca

1. (1998). «Apuntes sobre la actividad escénica madrileña (1919-1920) de García Lorca en su epistolario». En *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Pedro Guerrero Ruiz (ed.), 193-201. Alicante: Aguaclara / Caja de Ahorros del Mediterráneo.

- [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo xx)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 389-399).]
2. (2015). «Teatro y música: a propósito de la ópera *El público* de García Lorca». *Ideal de Granada*, 9 de abril, 24 (también en <https://www.facebook.com/jose.romeracastillo/posts/10206594488563535>).
 3. (2017). «García Lorca en los escenarios de hoy». *Ideal de Granada*, 28 de diciembre, 26.
 4. (2018). «Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)». En *Circuitos teatrales del siglo XXI*, Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz (dirs.), 213-234. Madrid: Ediciones Antígona.

Jerónimo López Mozo

1. (2000). «Prólogo» a Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (Dos obras de teatro), 9-24. Madrid: UNED (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>). [Incluido como «Jerónimo López Mozo y su teatro: ante dos obras de corte histórico», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 119-151).]
Reseñas: Virtudes Serrano, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Directores de Escena)* 4 (2000), 28-29 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama4.pdf>) y Carmen Perea González, en *Signa* 11 (2002), 317-320 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2001-17-5010&dsID=Documento.pdf>).

Domingo Miras

1. (2005). «El caso Hildegart: de la vida al escenario». Prólogo a *Aurora* de Domingo Miras. En *Teatro escogido* de Domingo Miras, Virtudes Serrano (ed.), tomo II, 465-480. Madrid: Asociación de Autores de Teatro. [Incluido como «Domingo Miras: *Aurora* (el caso Hildegart: de la vida al escenario)», en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 200-217).]

Reseña: Nieves Pérez Abad, *Monteagudo* (Murcia), 3.^a época, 11 (2006), 176-177.

Carlos Muñiz

1. (2005). «Ante una obra inédita de Carlos Muñiz sobre Riego». Prólogo a *Pronunciamiento y proceso de Riego*. En *Teatro escogido* de Carlos Muñiz, Gregorio Torres Nebrera (ed.), 637-647. Madrid: Asociación de Autores de Teatro. [Incluido como «Carlos Muñiz: ante una obra inédita sobre Riego», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 180-199).]
Reseña: Jerónimo López Mozo, en *ABC de las Artes y las Letras* 724 (2005), 31.

Edgar Neville

1. (1997). «Edgar Neville y el cine (algunos testimonios)». «Cuadernos de Cultura» de *A Distancia* (UNED), otoño, IX-XIII. [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo xx)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 331-337).]

Lauro Olmo

1. (2004). «Entre *afiladores* anda el juego». Prólogo a *Historia de un pechicidío o la venganza de don Lauro*. En *Teatro completo* de Lauro Olmo, Ángel Berenguer (ed.), tomo II, 79-84. Madrid: Asociación de Autores de Teatro. [Incluido como «Lauro Olmo: entre *afiladores* anda el juego (ante *Historia de un pechicidío*)», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 264-270).]

Íñigo Ramírez de Haro

1. (2005). «Prólogo». En *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca* (*Tres obras de teatro*)

de Íñigo Ramírez de Haro, 9-16. Madrid: UNED (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>). [Incluido como «Íñigo Ramírez de Haro: un humor ácido», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 300-305).]

José María Rodríguez Méndez

1. (1999a). «José María Rodríguez Méndez: un realismo historicista y crítico». Prólogo a las obras de José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*, 9-48. Madrid: UNED (Edición de José Romera Castillo) (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>).
Reseña: Virtudes Serrano, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)* 3 (2000), 41-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama3.pdf>).
2. (1999b). «Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José M.^a Rodríguez Méndez». En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 141-169. Madrid: Visor Libros.
3. (2005). «Batalla dialéctica entre un vencedor y un vencido». Prólogo a *Última batalla en el Pardo*, Domingo Miras (ed.), *Teatro escogido*, de José M.^a Rodríguez Méndez, tomo II, 399-407. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
4. Nota: los tres trabajos se incluyen en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 72-118).

Gonzalo Torrente Ballester

1. *Vid. La Celestina* (1992, 1999a y 1999b) en el tomo I del homenaje.

Valle-Inclán

1. (1982). «Cartas de los Valle-Inclán a Azaña y Rivas Cherif». *Los Cuadernos del Norte* 12, 40-43. [Incluido en su obra, *De*

primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX) (Madrid: Visor Libros, 2006, 433-437).]

2. (1989). Editor de *Valle-Inclán. Homenaje. Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) XVI. [Número monográfico.]
3. *Vid.* además Prólogos.

3. POR ÁMBITOS

3.1. *Semiótica teatral*

1. (1988). «Semiótica teatral en España». En *Investigaciones Semióticas II* (Actas del II Simposio Internacional), AES (ed.), II, 353-388. Oviedo: Universidad.
2. (1989). «Semiótica literaria y teatral en España: *addenda* bibliográfica I». En *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, Roberto Pérez (ed.), 269-286. Bilbao: Universidad de Deusto. [El homenaje salió, con igual paginación y en el mismo año, como número de *Letras de Deusto* 44. Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 408-524).]
3. (1990a). «Semiótica literaria y teatral en España: *addenda* bibliográfica (I y II)». En *Investigaciones Semióticas. III* (Actas del III Simposio Internacional de AES), José Romera y Alicia Yllera (eds.), II, 537-561. Madrid: UNED. [Incluye el trabajo (1989). También en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 408-524).]
4. (1990b). «Semiótica teatral en español: ampliación bibliográfica». En *Investigaciones Semióticas. III*, José Romera y Alicia Yllera (eds.), II, 563-571. Madrid: UNED. [Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 211-225).]
5. (1991). «Semiótica literaria y teatral en España: *addenda* bibliográfica III». *Discurso* 6, 107-134. [Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 408-524).]

6. (1992b). «Semiótica literaria y teatral en España: *addenda* bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas. IV*, II, 1043-1055. Madrid: Visor Libros. [Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 408-524).]
7. (1992c). «Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España». En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Actas del II Congreso de AISO), Manuel García Martín (ed.), II, 869-877. Salamanca: Universidad. [Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 372-384).] Parte puede leerse en http://books.google.es/books?id=Qdw6A_VLz60C&pg=PA869&lpg=PA869&dq=Investigaciones+Semi%C3%B3ticas.+I&source=bl&ots=Jb3H2EFEd2&sig=yy_1DZmf9hGyNmQfjKVEclk-kw&hl=en&sa=X&ei=2ITTU-HGIsfW0QXRjIH4Ag&ved=0CGQQ6AEwBzgK#v=onepage&q=Investigaciones%20Semi%C3%B3ticas.%20I&f=false.
8. (1992d). «Sobre semiótica teatral en español: una aproximación bibliográfica». En *De la colonia a la posmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Peter Roster y Mario A. Rojas (eds.), 393-405). Buenos Aires: Galerna / Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano.
9. (1993a). «Texto y representación desde la perspectiva semiótica: un estado de la cuestión». En *Simposio «O Teatro e o seu ensino»*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), 9-24. La Coruña: Universidade. Puede leerse en <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8555/1/CC-04art1ocr.pdf>.
10. (1993b). «Sobre texto y representación teatral». En *Actas del Congreso Internacional sobre: «Literatura Hispánica Actual. 1992»*, Miguel Ángel Muro (ed.), 291-311. Logroño: Gobierno de La Rioja / Consejería de Cultura, Deportes y Juventud (con un apéndice de la Mesa Redonda mantenida junto a Cristina Peri Rossi y Ángel González, 359-379). [Incluido en su obra, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 195-210).]
11. (1993c). «Semiótica literaria y teatral en España: *addenda* bibliográfica V». *Signa* 2, 167-184. [Incluido en su obra, *Lite-*

- ratura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, 408-524).]
12. (1998). «El personaje en escena (un método de estudio)». En *Theatralia II. El personaje teatral* (Actas del II Congreso Internacional de Teoría del teatro), Jesús G. Maestro (ed.), 77-108. Vigo: Universidad. [Incluido como «Propuesta metodológica para el estudio del personaje en escena», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 126-137).]
 13. (2002). «El texto y la representación». *Las Puertas del Drama* (Asociación de Autores de Teatro) 10, 20-23 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf>).
 14. (2013). «La revista *Signa* y la teoría teatral». *Gestos* 55, 129-135 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4473248>).
 15. *Vid.* además Reseñas en el vol. I del homenaje.

3.2. Escritura autobiográfica

1. (1992). «Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 305-319. Madrid: CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera. [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 59-80).]
2. (2003). «Perfiles autobiográficos de la *Otra generación del 27* (la del humor)». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 221-243. Madrid: Visor Libros. [Trabajo que amplía los aparecidos anteriormente: «Perfiles autobiográficos de la 'otra generación del 27' (la del humor)», en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, 1998, t. IV, 241-247. También puede leerse en http://cvc.cervantes.es/obreflaih/pdf/12/aih_12_4_032.pdf]; «Escritores españoles en Hollywood y testimonios autobiográficos», en José L. Castro Paz *et alii* (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y*

análisis del texto filmico (Madrid: Visor Libros, 1999, 277-289) y «Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria», en Marieta Cantos Casaneve y Alberto Romero Ferrer (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)* (Cádiz: Universidad / Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, 49-66). [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 99-126).]

3.3. Nuevas Tecnologías

1. (2006). «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías». En *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Fidel López Criado (ed.), 323-336. A Coruña: Artabria -Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña- / Diputación Provincial.
2. (2008a). «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España». *Signa* 17, 17-28.
3. (2008b). «Investigación y difusión de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías: algunos ejemplos publicados en castellano en España». En *Literaturas del texto al hipertexto*, Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), 71-99. Barcelona: Anthropos. Parte puede leerse en <http://es.scribd.com/doc/223499252/AA-vv-Literaturas-Del-Texto-Al-Hipermedia-Ed-anthropos>.
4. (2010). «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)». *Epos XXVI*, 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf>). Otra versión puede verse en http://congresosdel Lengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm.
5. (2011). «Sobre teatro y nuevas tecnologías». En su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen*, 388-409. Madrid: Verbum.
6. (2012). «La literatura y el teatro en la era digital (algunas notas)». En *Informes futuro en español.es*: <http://www.futuroen.español.es/documentos/adjuntos/firma-literatura-teatro-era-digital79.pdf>.

7. (2013). «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-32. Madrid: Verbum.
8. *Vid.* además Prólogos y Reseñas.

3.4. Teatro Hispanoamericano

De carácter general

1. (2003). «Impulso al teatro iberoamericano en España». En *L'altra riva / La otra orilla*, Maria Grazia Profeti (ed.), 135-160. Florencia (Italia): Alinea. [Incluido como «Impulso al estudio del teatro Iberoamericano en Casa de América», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 442-462).]
2. (2016). «Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T». En *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur* (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas), Leonardo Funes (ed.), sección V, 457-466. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores (puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos_Aires_ramaturgas_argentinas.pdf).

3.5. W. Shakespeare

1. (2017). «“Hallar pájaros en los nidos de antaño”. La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare». En *«La razón es Aurora». Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido, Á. Ezama et alii* (eds.), 235-244. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. También en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/18romera.pdf> (el volumen completo en <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3611>).

3.6. Teatro francés

1. (2004). «Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX».

En *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, M.^a Rosario Ozaeta *et alii* (eds.), 193-203. Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa. [Incluido como «El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios española», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 272-287).]

2. (2010). «El teatro francés en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX y el SELITEN@T». En *Francia e Spagna a confronto*, Stefano Torresi (ed.), 231-243. Macerata (Italia): Edizioni Università di Macerata.

3.7. Didáctica del teatro

1. (1994). «Un repertorio bibliográfico sobre la enseñanza del teatro». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 5, 253-264. [También en su obra *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (1996), 204-216.]. Puede leerse en <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol5/iss5/19/>.
2. (1995). «Sobre la enseñanza del teatro: notas bibliográficas». En *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 75-96. Madrid: UNED / AETIJ. [También en su obra *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (1996), 195-216.]
3. *Vid.* además Libros. Así como el volumen, *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013, 321 págs.).

3.8. Otras publicaciones

1. (2000). «Sobre literatura y teatro históricos en la España actual». *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente* (Santiago, Cuba) 89 (enero-abril), 132.
2. (2004). «La adefera de teatro». *ADE-Teatro* 100, 45 [n.º especial dedicado a los 100 números de la revista].
3. (2017). «La Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI: un impulso cargado de futuro». *Artescénicas* 6 (febrero), 61 (también en www.academiadelasartesescenicas.es).

4. PRÓLOGOS

1. (1989). Al número monográfico, *Valle-Inclán. Homenaje. Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) XVI, 7 (coordinado por José Romera Castillo).
2. (1995). «Prólogo». En *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Fernando Cantalapiedra, VII-VIII. Kassel: Reichenberger.
3. (1998). «Prólogo». En José A. Bernaldo de Quirós Mateo, *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, 3-4. Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba.
4. (1999a). «Sobre teatro histórico actual». En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 11-36. Madrid: Visor Libros.
5. (1999b). «Prólogo». En Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*, 7-9. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial.
6. (1999c). «Prólogo». En Francisco Linares Valcárcel, *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, 7-8. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial.
7. (2000a). «Prólogo». En Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, 7-8. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial.
8. (2000b). «Presentación». En «Sobre teatro de los años noventa». *Signa* 9, 95-96 (también en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000002.htm#I_8_).
9. (2000c). «Prólogo». En Estefanía Fernández García, *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, 7-8. León: Universidad.
10. (2001). «Presentación». En Ricardo Serrano Deza, *Manual infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro*, 13-14. Madrid: UNED.
11. (2002a). «Prólogo». En *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]*, de Ángel Suárez Muñoz, 11-13. Badajoz: Editora Regional de Extremadura.

12. (2002b). «Presentación». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 9-13. Madrid: Visor Libros.
13. (2002c). «Prólogo». En *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, de María Eva Ocampo Vigo, 15-16. Madrid: UNED.
14. (2002d). «Prólogo». En *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, de Alfredo Cerda Muños, 10. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara + 1 CD.
15. (2003a). «Presentación». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 9-19. Madrid: Visor Libros.
16. (2003b). «Presentación». En la sección monográfica «En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas». *Signa* 12, 325-332 (también en la página electrónica <http://cervantesvirtual.com/hemerotecalsigna>).
17. (2004). «Presentación». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), 7-13. Madrid: Visor Libros.
18. (2005a). «Prólogo». En *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)*, de Íñigo Ramírez de Haro, 9-16. Madrid: UNED (también en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).
19. (2005b). «Presentación». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-22. Madrid: Visor Libros / SELITEN@T.
20. (2005c). «Prólogo». En *El teatro en Segovia (1918-1936)*, de Paloma González-Blanch Roca, 9-13. Madrid: Fundación Universitaria Española.
21. (2006). «Presentación». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-25. Madrid: Visor Libros.
22. (2007). «Presentación». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), 11-24. Madrid: Visor Libros.
23. (2008). «Presentación». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-31. Madrid: Visor Libros.

24. (2009). «Nuestro Centro de Investigación y el teatro». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-39. Madrid: Visor Libros.
25. (2010). «El estudio del teatro en el SELITEN@T». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-48. Madrid: Visor Libros. [La última versión actualizada apareció como «El Centro de Investigación y el teatro», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 247-101).]
26. (2011). «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 7-24. Madrid: Visor Libros. [Incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 307-327).]
27. (2012a). «Pórtico». En «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)». *Signa* 21, 201-204 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048630541254203038813/047376.pdf?incr=1>).
28. (2012b). «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T». En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-19. Madrid: Visor Libros.
29. (2013). «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-32. Madrid: Verbum.
30. (2014). «Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 9-27. Madrid: Verbum.
31. (2016a). «Un eslabón más de la cadena: El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-38. Madrid: Verbum.
32. (2016b). «Prólogo». En *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*, Ana Prieto Nadal, 9-13. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
33. (2017a). «Prefacio». En *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 11-13. Madrid: Verbum.

34. (2017b). «Prefacio»: «Sobre marginalismos en el teatro de hoy». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-24. Madrid: Verbum.

Nota final: Los trabajos del profesor José Romera Castillo sobre semiótica teatral pueden verse en el apartado correspondiente a sus investigaciones sobre «Semiótica» en *Cartografía literaria* (I) de este homenaje.

5. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS DE CARÁCTER NACIONAL Y DE CONCURRENCIA COMPETITIVA SOBRE TEATRO. INVESTIGADOR PRINCIPAL: DR. JOSÉ ROMERA

1. (1980). *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega*. Ayuda de Investigación otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia. IP.
2. (1981). *Estudio sobre el teatro de Tirso y Calderón*. Ayuda de Investigación otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia. IP.
3. (1990-1993). *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (I)*. Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT), del Ministerio de Educación y Ciencia, proyecto n.º PS90-0104. Investigador principal.
4. (1997-2000). *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (II)*. Dirección General de Enseñanza Superior, del Ministerio de Educación y Cultura, proyecto n.º PB96-0002. Investigador principal.
5. (2000-2003). *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (III)*. Dirección General de Enseñanza Superior, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ministerio de Ciencia y Tecnología), proyecto n.º BFF2000-0081. Investigador principal.
6. (2003-2006). *La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX (IV)*. Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, proyecto n.º BFF2003-07342. Investigador principal.

7. (2006-2009). *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX (V)*. Ministerio de Educación y Ciencia, proyecto n.º HUM2006-02641. Investigador principal.
8. (2009-2012). *La vida escénica española en los inicios del siglo XXI (VI)*. Secretaría de Estado de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, proyecto n.º FFI2009-09090. Investigador principal.
9. (2013-2015). *Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional*, Ministerio de Economía y Competitividad, miembro del proyecto n.º HAR2012-39820-C03-02, encabezado por M.ª Pilar Espín Templado.
10. (2016-2018). Título: *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid*. Acrónimo: TEAMADCM: <https://www.ucm.es/teamad/>. Ref: S2015/HUM3366. Entidad financiadora: Comunidad Autónoma de Madrid y Fondo Social Europeo (FSE). Grupo beneficiario-coordinador: Seminario de Estudios Teatrales (SET) de la UCM; Grupo beneficiario-responsable: SELITEN@T de la UNED (I.P: José Romera Castillo): <https://www.ucm.es/teamad/selitent> y <https://teatrero.com/nuestros-expertos/#>; Grupo beneficiario-responsable: CSIC-ILLA (Judith Farré, Almudena García) y Grupo asociado: ARES de la UNIR (José G. López Antuñano y otros).

6. DIRECCIÓN DE TESIS DE DOCTORADO SOBRE TEATRO

De las 46 tesis de doctorado, dirigidas hasta el momento por el profesor José Romera Castillo, se constatan aquí las centradas en el estudio del teatro.

1. UNED: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, de Emilia Cortés Ibáñez (17 de enero de 1991). Apto *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1991); parte de ella posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda*

- mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1999; con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliacortes.pdf>.
2. UNED: *El teatro en Alicante (1900-1910)*, de Francisco Reus Boyd-Swan (24 de septiembre de 1991). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1992); posteriormente parte de ella como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio* (Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», n.º XXIII) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/reusboydswan.pdf>.
 3. UNED: *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, de José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo (20 de diciembre de 1993). Apto *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1994) y posteriormente parte de ella como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)* (Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1988; con prólogo de J. Romera Castillo). Puede leerse también en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 4. UNED: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886*, de Ángel Suárez Muñoz (21 de diciembre de 1994). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1995); posteriormente parte de ella como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio* (Madrid: Támesis, 1997, 343 págs., Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», n.º XXVIII) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf> y en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7929>.
 5. UNED: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, de María del Mar López Cabrera (11 de enero de 1995). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1995); posteriormente parte de ella como *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (Madrid: Fundación

- Universitaria Española, 2003) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/LopezCabrerapdf>.
6. UNED: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*, de Agustina Torres Lara (26 de septiembre de 1996). Apto *cum laude* por unanimidad. Inédita en formato impreso, aunque puede leerse en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>.
 7. UNED: *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*, de André Mah (13 de marzo de 1997). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1997). También puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 8. UNED: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, de Tomás Ruibal Outes (18 de abril de 1997). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998); en versión impresa con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004; con prólogo de José Romera Castillo), en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf> y en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8043>.
 9. UNED: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*, de Estefanía Fernández García (5 de junio de 1997). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998); posteriormente parte de ella como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX* (León: Universidad, 2000; con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/estefaniafernandez.pdf>.
 10. UNED: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*, de Francisco Linares Valcárcel (4 de diciembre de 1997). Apto *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998); posteriormente parte de ella como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial, 1999; con prólogo de José Romera Castillo) y en

- la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/franciscoLinares.pdf>.
11. UNED: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*, de Emilia Ochando Madrigal (6 de febrero de 1998). Apto *cum laude* por unanimidad. Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998); posteriormente parte de ella como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial, 2000; con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliaochando.pdf>.
 12. UNED: *La actividad escénica en Guadalajara (México): 1920-1990*, de Alfredo Cerda Muños (24 de septiembre de 1999). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990* (Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, + 1 CD con la cartelera); con prólogo de José Romera Castillo). También puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 13. UNED: *La vida escénica del teatro español del siglo xx en Italia (1960-1998)*, de Coral García Rodríguez (22 de diciembre de 2000). Doctorado Europeo. Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Publicada parte de ella como *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florencia: Alinea, 2004). La cartelera puede leerse también en la página electrónica de nuestro centro de investigación: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 14. UNED: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, de Eva Ocampo Vigo (25 de abril de 2001). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Publicada parte de ella con igual título, en formato impreso (Madrid: UNED, 2002; con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>.
 15. UNED: *El teatro en Segovia (1918-1936)*, de Paloma González-Blanch Roca (8 de noviembre de 2004). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Parte de ella publicada con igual título

- (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005; con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del centro: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/paloma_gonzalez.pdf.
16. UNED: *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, de Marina Sanfilippo (19 de enero de 2006). Codirigida con María Teresa Navarro Salazar [contiene aspectos sobre *Teatro di narrazione*]. Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Publicada en formato impreso con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006; con prólogo de José Romera Castillo). Puede leerse también en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 17. UNED: *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982*, de Irene Aragón González (3 de noviembre de 2006). Doctorado Europeo. Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
 18. UNED: *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (2000-2004)*, de Anita Viola (9 de julio de 2012). Apto *cum laude* (según denominación oficial de entonces de la máxima calificación) por unanimidad. Puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>.
 19. UNED: *El teatro representado en español en Los Ángeles (2000-2010)*, de John Benjamín Coates (4 de diciembre de 2012). Apto *cum laude* (según denominación oficial de entonces de la máxima calificación) por unanimidad. Premio Extraordinario de Doctorado. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/John_B_Coates.pdf.
 20. UNED: *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (1990-1994)*, de Valeria María Rita Lo Porto (18 de septiembre de 2013). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>.
 21. UNED: *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales*, de Juan Carlos Romero Molina (23 de octubre de 2015).

- Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/JC_Romero.pdf.
22. UNED: *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)*, de Ana Prieto Nadal (27 de octubre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de doctorado. Parte publicada como *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)* (Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016; con prólogo de José Romera Castillo). Puede leerse completa en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ana_Prieto_Nadal.pdf.
 23. UNED: *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010)*, de Jesús Ángel Arcega Morales (28 de octubre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Parte de ella publicada como *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010). Análisis de las artes escénicas zaragozanas en el siglo XXI* (s.l.: Editorial Académica Española, 2016). Puede leerse completa en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/JA_Arcega.pdf.
 24. UNED: *Teatro e Internet: Galicia (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre Rodríguez (18 de noviembre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/nuevas-tecnologias/Teatro_Internet_Galicia.pdf.
 25. UNED: *Presencia en Internet del teatro vasco (2000-2009)*, de Nerea Aburto González (16 de diciembre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_nerea_aburto.pdf.
 26. UNED: *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramaturgica de la escenografía*, de Olivia Nieto Yusta (18 de diciembre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Premio Extraordinario de doctorado. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_olivia_nieto.pdf.
 27. UNED: *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (1980-1984)*, de Annalisa Domenica Bonaccorsi (25 de enero de 2016). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en <http://>

www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Tesis_Cartelera_teatral_ABC_Madrid_1980-1984.pdf.

28. UNED: *La vida escénica en Málaga durante la primera década del s. XXI*, de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (29 de enero de 2016). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Miguel_Angel_Jimenez.pdf.

7. DIRECCIÓN DE MEMORIAS DE LICENCIATURA, TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN (DEA) Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER (TFM)

1. UNED: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (6 de julio de 1984).
2. UNED: *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (5 de octubre de 1988).
3. UNED: *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (5 de octubre de 1988).
4. UNED: *El teatro en Albacete (1896-1900)*, de Emilia Cortés Ibáñez (3 de julio de 1989). Ver su tesis de doctorado.
5. UNED: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1860)*, de María del Mar López Cabrera (17 de octubre de 1990). Ver su tesis de doctorado.
6. UNED: *El teatro en Ávila (1898-1902)*, de José Antonio Bernardo de Quirós Mateo (7 de octubre de 1991). Ver su tesis de doctorado.
7. UNED: *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: 'Ulf' de Juan Carlos Gené)*, de Graciela Frega (23 de octubre de 1991).
8. UNED: *El teatro en Toledo (1878-1884)*, de Agustina Torres Lara (23 de octubre de 1991). Ver su tesis de doctorado.
9. UNED: *Los espectáculos leoneses en los primeros años de la Restauración (1875-1879). El teatro*, de Estefanía Fernández García (1 de octubre de 1992). Ver su tesis de doctorado.
10. UNED: *La vida escénica en Badajoz (1860-1875)*, de Ángel Suárez Muñoz (19 de octubre de 1992). Ver su tesis de doctorado.

11. UNED: *La vida escénica en Albacete (1901-1905)*, de Francisco Linares Valcárcel (19 de octubre de 1992). Ver su tesis de doctorado.
12. UNED: *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (20 de octubre de 1992).
13. UNED: *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (20 de octubre de 1992).
14. UNED: *El teatro en Pontevedra: 1887-1891*, de Tomás Ruibal Outes (4 de junio de 1993). Ver su tesis de doctorado.
15. UNED: *El teatro en Albacete (1924-1926)*, de Emilia Ochando Madrigal (30 de septiembre de 1994). Ver su tesis de doctorado.
16. UNED: *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1 de octubre de 1996).
17. UNED: *La vida escénica en el teatro Jofre de Ferrol: 1892-1896*, de M.^a Eva Ocampo Vigo (17 de septiembre de 1997). Ver su tesis de doctorado.
18. UNED: *La vida escénica en Segovia (1918-1923)*, de Paloma González-Blanch Roca (29 de septiembre de 1998). Ver su tesis de doctorado.
19. UNED: *La vida escénica en la ciudad de Valencia. Temporada 1972-1973*, de Enrique Marín Viadel (14 de noviembre de 2005). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Enrique_Marin.pdf. DEA.
- 20.-UNED: *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*, de Pedro Moraelche Tejada (14 de noviembre de 2005). DEA.
21. UNED: *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (14 de noviembre de 2005). DEA.
22. UNED: *La recepción de los espectáculos gallegos por parte de los programadores. El caso de «Carambola» en la Feira de Teatro de Galicia en el año 2006*, de Santiago Prego Cabeza (22 de octubre de 2006). DEA.
23. Université de Genève, Faculté des Lettres, Département des Langues et Littératures Romanes, Unité d'espagnol (Máster): *Estudio de algunas obras de María Manuela Reina y Paloma Pedrero*, de Gaëlle Canola (Ginebra, junio de 2008).

24. UNED: *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, de Rosana Murias Carracedo (9 de diciembre de 2009). DEA. Ver su tesis de doctorado.
25. UNED: *Cartelera teatral en «ABC de Madrid» (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto (17 de noviembre de 2010). DEA. Ver su tesis de doctorado.
26. UNED: *Cartelera teatral en «ABC de Madrid» (2000)*, de Anita Viola (17 de noviembre de 2010). DEA. Ver su tesis de doctorado.
27. UNED: *Aproximación al teatro de José Ricardo Morales*, de Pedro Valdivia Martín (11 de octubre de 2011). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Pedro_Valdivia.pdf. TFM.
28. UNED: *Cartelera teatral de Avilés (2010)*, de Rubén Chimeno Fernández (11 de octubre de 2011). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ruben_Chimeno.pdf. TFM.
29. UNED: *El teatro representado en español en Los Ángeles a finales de la primera década del siglo XXI*, de John Benjamín Coates (16 de noviembre de 2011). DEA. Ver su tesis de doctorado.
30. UNED: *Presencia en Internet del teatro vasco (Vizcaya-Bizkaia) (2000-2009)*, de Nerea Aburto González (16 de noviembre de 2011). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Nerea_Aburto.pdf.
31. UNED: *Presencia en Internet de compañías de teatro gallegas (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre Rodríguez (16 de noviembre de 2011). Puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/De%20la%20Torre.pdf>. DEA.
32. UNED: *Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, de Olivia Nieto Yusta (26 de marzo de 2012). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Olivia_Nieto.pdf. TFM.
33. UNED: *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»*, de Ana Prieto Nadal (11 de julio de 2012). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ana_Prieto_Nadal.pdf. TFM.
34. UNED: *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas*

- Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (16 de noviembre de 2012). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia_Pineiro.pdf. DEA.
35. UNED: *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (año 1980)*, de Annalisa Bonaccorsi (15 de noviembre de 2012). Puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Bonaccorsi.pdf>. DEA.
36. UNED: *La vida escénica en Málaga (2000-2003)*, de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (16 de noviembre de 2012). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Miguel_Angel_Jimenez_Aguilar.pdf. DEA. Ver su tesis de doctorado.
37. UNED: *Reconstrucción de la vida escénica hispánica en Nueva York: comienzos del siglo XXI*, de Michael Grullón (25 de junio de 2013). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Michael_Grullon.pdf. DEA.
38. UNED: *La cartelera teatral en «ABC de Madrid» durante el año 2005*, de José Antonio Roldán Fernández (10 de julio de 2013). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Jose_Antonio_Roldan.pdf. TFM.
39. UNED: *La vida escénica en Cuenca (2009-2011)*, de Verónica Paíno Martínez (24 de marzo de 2014). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Veronica_Paino.pdf. TFM.
40. UNED: *Elementos sociales y melodramáticos en el teatro de Francisco de Vuu*, de Ángel Almarcha Romero (24 de marzo de 2014). Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Angel_Almarcha_Romero.pdf. TFM.
41. UNED: *La cartelera de Madrid en 2004-2007: Análisis de los espectáculos programados y de sus resultados económicos*, de Alberto Fernández Torres (13 de octubre de 2014). Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Alberto_Fernandez_Torres.pdf. TFM.
42. UNED: *Adaptación de «El Método Grönholm» de Jordi Galcerán al cine*, de Irene Rodríguez García (13 de octubre de 2014). Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Irene_Rodriguez.pdf. TFM.
43. UNED: *Teatro, teatralización y juego dramático aplicados a la*

enseñanza del español: propuesta didáctica para estudiantes universitarios estadounidenses, de Ruth Llana Fernández (20 de octubre de 2016). TFM (Máster en Formación de Profesores de Español como segunda Lengua).

44. UNED: *La vida escénica en Gijón / Xixón (2011-2013)*, de David Fernández Fernández (16 de octubre de 2017). TFM. Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/David_Fernandez_Fernandez.pdf.
45. UNED: *La vida escénica en Badajoz (2015-2016)*, de Leticia Bravo Parejo (16 de octubre de 2017). TFM. Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Leticia_Bravo_Pareja.pdf.
46. UNED: *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (2015-2016)*, de Christi Cerdà Guardia (16 de octubre de 2017). TFM. Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Christi_Cerda_Guardia.pdf.
47. UNED: *Juan Mayorga lleva a escena a Teresa de Jesús. Entre bastidores andan Juan Mayorga y Teresa de Jesús*, de Ana M.^a Villanueva Burguete (junio de 2016). TFG.

8. EL TEATRO Y EL SELITEN@T: ESTADOS DE LA CUESTIÓN (REALIZADOS POR JOSÉ ROMERA CASTILLO)

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>)³, dentro de las líneas de trabajo que se llevan a cabo, desde 1991, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo —además del estudio de la escritura autobiográfica, como puede verse en su trabajo «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica» (*Signa*, n.º 19, 2010: 333-369) y las relaciones de la

³ Cf. de José Romera Castillo, «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 21-45); además de <http://niteneews.org/selitenat-research-center/> y la «Entrevista a José Romera Castillo», en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, n.º 12, diciembre (2015), 305-312: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf).

literatura y el teatro con las nuevas herramientas, según el trabajo de José Romera Castillo, «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420—, una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario), como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en su web («Estudios sobre teatro»: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)⁴.

8.1. Estados de la cuestión generales

Como la trayectoria de las investigaciones es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por José Romera Castillo: «El estudio del teatro en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España», *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières) 6 (2012), págs. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); «Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014, págs. 9-27); «Un eslabón más de la cadena: El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016, págs. 11-38); además de los dos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecno-

⁴ Todos los estados de la cuestión se han realizado dentro de las actividades del sexto Proyecto de Investigación FFI2009-09090 (2009-2012), dirigido por José Romera Castillo, otorgado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

logías)⁵. Pueden verse, también, los panoramas trazados en los dos capítulos primeros, «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» y «El Centro de Investigación y el teatro»⁶, de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente).

Asimismo, la dramaturgia femenina es cada vez mayor y tiene un gran empuje, especialmente en la creación teatral, como se ha estudiado, por ejemplo, en el proyecto europeo DRAMATURGAE, constituido por iniciativa del prof. Romera, a través de tres congresos (el de la UNED, el de Toulouse-Le Mirail y el de Giessen, Alemania)⁷, más el contrapunto de la función de la mujer en las dramaturgias masculinas⁸, como ha constatado en uno de sus estados de la cuestión⁹.

⁵ Para otra de las líneas de investigación, cultivadas en el Centro, pueden verse los artículos de sus alumnos, Michel-Yves Essissima, «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T», *Epos XXVII* (2011), págs. 333-352 y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, «El estudio de la vida escénica en el currículo de Educación: Aportaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías [SELITEN@T]», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 12 (2015), págs. 250-257 (que puede leerse en [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/Miguel%20C3%81ngel%20Jim%20C3%A9nezAguilar\(250-257\)n12.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/Miguel%20C3%81ngel%20Jim%20C3%A9nezAguilar(250-257)n12.pdf)).

⁶ Puede verse la grabación de José Romera Castillo. «Nuestro Centro de investigación y el teatro», en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

⁷ Cf. de José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005); Roswita / Emmanuel Garnier (eds.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007) y Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008). Asimismo, se han dedicado al tema dos secciones monográficas, en el n.º 21 (2012) de *Signa: Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García-Pascual (págs. 11-197) y *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (págs. 199-415).

⁸ Cf. de José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009); así como «La mujer en las dramaturgias masculinas» y «Dramaturgos y personajes femeninos», en su obra, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, págs. 285-297 y 306-307, respectivamente).

⁹ Para datos puede verse el epígrafe, «Las dramaturgas y el SELITEN@T», en el volumen de José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411) —que también puede leerse

8.2. Estados de la cuestión parciales

José Romera Castillo ha realizado, también, otros estados de la cuestión más parciales tanto desde perspectivas diacrónicas como temáticas.

8.2.1. Teatro clásico

José Romera Castillo, «El teatro áureo español y el SELITEN@T», en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, págs. 601-610) —trabajo ampliado en el capítulo 6, «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*», de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 185-199)—; «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX», en Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2011, págs. 47-76) —incluido en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 141-171)—; «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)», en Patrizia Botta (coord.) y Debora Vaccari (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH (Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)* (Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. 4, págs. 377-385) —también en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 173-184)—; «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro

en http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL—; así como «Dramaturgias femeninas» y «Estudio del tema en el SELITEN@T», en su obra, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, págs. 273-285 y 299-305, respectivamente). Hay referencias a las dramaturgas actuales en otro trabajo de José Romera, «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T», en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 307-327). Como también la Memoria de Investigación inédita, dirigida por el profesor, *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (2012).

Clásico», en el capítulo 7 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 201-242) y «Estudio de las puestas en escena del teatro áureo español como patrimonio cultural», en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón* (Valladolid: Ediciones de la Universidad / Ayuntamiento de Olmedo, 2015, págs. 99-116).

8.2.2. Siglos XVIII y XIX

José Romera Castillo, «Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T», en Ángeles Ezama *et alii* (eds.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* [dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar] (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 723-733) —incluido como «Teatro entre siglos (XVIII y XIX)», en el capítulo 8 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 245-254)—; «Datos sobre puestas en escena de teatro lírico español», en M.^a Pilar Espín Templado *et alii* (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925* (Madrid: UNED, 2017, págs. 195-212); además de «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX» y «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (ya citados); así como «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX», *Signa* 9 (2000), págs. 259-421¹⁰.

8.2.3. Siglos XX y XXI

Sobre aspectos generales: José Romera Castillo, «Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T», *Don Galán 2* (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5; «El teatro en los inicios del siglo XXI», en su obra, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, págs.

¹⁰ Cf. además de José Romera Castillo, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013).

309-365); «El caudaloso río teatral en el siglo XXI y algunos afluentes», en Beatrice Bottin (ed.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)* (Madrid: Fundamentos, 2016, págs. 13-27); «El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España: algunas calas», en el número monográfico sobre *Teatro español y europeo: circulación de repertorios dramáticos*, M.^a Luisa Lobato *et alii* (eds.), *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (1 de junio, 2017), págs. 576-605 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo\(576-605\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo(576-605)n15.pdf)) y «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual», en Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Teatro como espejo del teatro* (Madrid: Verbum, 2017, págs. 269-287).

Además de otros: José Romera Castillo, «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, págs. 7-24) —incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 307-327)—; «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, págs. 9-19) y «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, págs. 11-32).

Sobre dramaturgias femeninas: José Romera Castillo, «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica», en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357) —incluido como «Las dramaturgas y el SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411)¹¹—; «Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI», en Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.), *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk* (Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos de la Universidad

¹¹ Cf. además la Memoria de Investigación (inédita), *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (2012), realizada bajo mi dirección.

de Varsovia, 2014, págs. 245-255) y «Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T», en Leonardo Funes (ed.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016, sección V, págs. 457-466) —que puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos_Aires_ramaturgas_argentinas.pdf—.

Sobre dramaturgias masculinas: José Romera Castillo, «Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T», *Don Galán* (revista electrónica del Ministerio de Cultura) 1 (2011), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1 —también como «Los dramaturgos y el SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 335-381)—.

Sobre dramaturgias de los jóvenes: José Romera Castillo, «Creadores jóvenes toman el relevo en el teatro español del siglo XXI», en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (Granada: Universidad, 2015, págs. 699-722).

8.3. Revista *Signa*

José Romera Castillo, «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141) —con última actualización, que llega hasta el número 20—; «El teatro en la revista *Signa*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)¹² y «La revista *SIGNA* y la teoría teatral», *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135. Con motivo del aniversario de la revista, José Romera Castillo, como director, en «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica» —que se ha publicado en el n.º 25 (2016),

¹² En el n.º 21 (2012) aparecen dos secciones monográficas sobre teatro: *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García-Pascual (págs. 11-197) y *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (págs. 199-415).

13-76—, ha recogido una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016 (también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf y <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/426140>).

8.4. Tres libros más

Tarea que amplía y completa José Romera Castillo en tres de sus publicaciones últimas:

- a) *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.)¹³. [El volumen ha sido publicado también como libro electrónico en la mencionada fecha.]
- b) *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 409 págs.)¹⁴ —referido al teatro de finales del siglo xx e inicios del xxi—.
- c) *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.)¹⁵.

¹³ Con reseñas de Coral García Rodríguez, en *Epos XXVIII* (2012), págs. 484-487; Ana Prieto Nadal, en *Signa* 22 (2013), págs. 795-799; Simone Trecca, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 3 (2013), en línea: http://www.toma10.com/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_1.

¹⁴ Con reseñas de Eva Cotarelo, en *Signa* 21 (2012), págs. 767-769 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815030959469806317857/047407.pdf?incr=1>); Juan Ignacio García Garzón, en *ABC Cultural* 1237, 17 de marzo (2012), pág. 24; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 140, abril-junio (2012), págs. 183-185; Laetitia Rovecchio, en *Anagnórisis* 5 (2012), págs. 163-165 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(163-165\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(163-165)resena_n5.pdf)); Serafín Verón, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_21; Francisco Javier Díez de Revenga, en *La Opinión* (Murcia), 30 de agosto (2012), pág. 38; Berta Muñoz Cáliz, en *Teatro (Revista de Estudios Culturales)* 25 (2012), págs. 157-159 (en http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/romera_castillo_157-159.pdf); Javier Hernando Herráez, en *Acotaciones* 29 (2012), págs. 154-156 (también en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones29/javier-hermano-herraez-jose-romera-castillo.pdf>); Virtudes Serrano, en *El Kiosco Teatral: Leer Teatro* 1 (2012), en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/mejor-pensarlo-dos-veces-2/> y María Bastianes, en *Cálamo. FASPE Lengua y Literatura Españolas* 61 (2013), abril-junio, págs. 80-82.

¹⁵ Con reseña de Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Don Galán* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_3&romera-castillo-jose-teatro-espanol-siglos-xviii-xxi&miguel-angel-jimenez-aguilar.

José Romera en los escenarios

César Oliva
Universidad de Murcia
coliva@um.es

Una ponencia me manda hacer Pepe Romera. No es ningún aprieto. He pasado por aquí, por este tipo de encargos, cientos de veces. Pero ¿es éste uno más? No. No es uno más. Es el definitivo, porque lo que Pepe quiere, según me imagino, es que hable de él, de tú a tú, de colega a colega, de actor a actor, mirándolo a los ojos de sus escritos teatrales, de sus lecciones teatrales, de sus iniciativas teatrales, de sus miles y miles de actividades teatrales que ha llevado a cabo en su dilatada trayectoria de investigador y docente. Aunque en principio parezca empresa complicada, la verdad es que es fácil para mí... y para todos. Hablar de su trayectoria como investigador es facilísimo: sólo tienes que acudir a cualquiera de las publicaciones del SELITEN@T para ver, en las páginas traseras, la enorme producción científica que atesora, la barbaridad de tesis doctorales que ha dirigido, el disparate de discípulos y discípulas que ha desparramado por el universo mundo. Una locura. Y si no quieres ese caldo, tómate dos o más tazas de currículum pormenorizado que encuentras con sólo teclear «José Romera Castillo». Dejémoslo claro desde el principio, y con toda la seriedad del mundo: el trabajo académico que José Romera ha dedicado a los estudios teatrales es de los más cuantiosos que te puedes encontrar en la filología española de entre siglos. Pero ¿de qué teatro ha hablado el profesor Romera en todos esos años? ¿dónde ha puesto más su atención, su preocupación por el análisis, su deseo de perdurar en algunas de las ramas de ese frondoso árbol que es la dramaturgia española? De eso vamos a hablar hoy, pero, si se me permite, lo haré más que desde el sesudo examen académico, desde la cercanía de una persona que he

tenido de compañero durante cuarenta años, con el que he coincidido en múltiples congresos, jornadas y reuniones, con el que he discutido de este y de aquel otro tema, y al que respeto en grado sumo como sólo él lo sabe. Voy a hablar del José Romera que me interesa, por supuesto, que es el Pepe Romera que tengo aquí al lado. Y lo voy a hacer, si os parece, un poco como si fuera personaje de ese gran teatro del mundo en el que convivimos los universitarios con ganas de trabajar, como él; como figura a analizar, como él mismo nos ha analizado a cuantos estamos a su alrededor.

Insisto en que no voy a repetir más datos de su ADN que aquéllos que me sirvan para elaborar el perfil romeriano que pretendo. Que no serán pocos, por cierto. Un perfil que empieza por ese crío que estudiaba en su Granada natal, que se asomaba a una cosa que denominaban Teatro, el Isabel la Católica en la Acera del Casino, que estaba enfrente de la mejor confitería del mundo llamada El Sol. El crío se hizo Maestro de Primaria con diecinueve añitos, Licenciado en Letras después, Adjunto de número a los treinta y dos, y catedrático de birrete a los cuarenta y cinco, si no he contado mal. De la tierra de nazaríes pasó a la costa mediterránea, para empezar su carrera docente en Valencia. Viajó de acá para allá, pasando una buena temporada como profesor visitante, y de paso ejercitarse como catador de chocolate, en Ginebra, hasta que llegó su definitiva ascensión a la cátedra universitaria: primero en Córdoba, acto seguido en Madrid, en la UNED. En la UNED ha hecho de todo: de protagonista, de actor de reparto y hasta de utilero si hiciera falta. Sólo una cosa no ha sido, pero no sé si debo decirlo porque capaz sería de intentarlo a pesar de la jubilación: ser rector.

Este itinerario profesional nos conduce directamente al tupido bosque de su *curriculum vitae*. Tengo el privilegio de haber seguido de cerca su trayectoria investigadora, pues pocos meses separan su cuna de la mía. No sólo en encuentros, jornadas y congresos coincidimos, sino en tribunales de todo tipo y condición. Por eso, cuando me comprometí a elaborar esta ponencia, o lo que sea, no me resultó tan difícil y compleja como otros encarguitos de otros colegas cuyo nombre y título no quiero acordarme. Hablar de Pepe Romera es fácil; lo comentaba antes. Bien podríamos decir que es un libro abierto. Bueno, un montón de libros abiertos, si queremos hablar con rigor. Pero el caso es que no debo salirme del guion, y tratar no de toda su producción científica, sino de la relacionada con el teatro, que es en donde con él

he coincidido en tantas ocasiones, compañero del alma.

Normalmente, los colegas universitarios nos especializamos en algo. Nuestros antecesores eran más enciclopedistas: sabían de todo. Ahora solemos tener nuestras preferencias, lo que no quiere decir que no hayamos picoteado en diversos autores, tendencias y siglos. Pero un maestro destaca por esto; otro por aquello; el de más acá por haber descubierto manuscritos; el de más allá por su olfato para la poesía sefardí... Pues bien, también en esto Pepe Romera es único. Tenía un amigo, buen gastrónomo, que decía cuando terminábamos de comer: «Lo que más me ha gustado ha sido todo». La especialidad de Pepe ha sido todo. Ha escrito de todo porque de todo sabe.

Hablaba antes de teclear «Pepe Romera» en cualquier buscador, y ¡hala! ¡hala! El cursor no para, no para, y te conduce triunfalmente por páginas y páginas, tantas que tus ojos no descansan durante horas. ¡Virgen de las Angustias, patrona de Granada! ¡Este hombre no ha descansado en toda su vida! ¿Cuándo ha comido...? ¿Cuándo, dormido? ¿Cuándo... lo otro? ¡Chiquillo! Incluso si me ciño a materias relacionadas con el coturno y las candilejas, la relación es tan extensa que, si aquí las leyera, dormiría a las ovejas. Y no se trata de aburrir al ilustre senado, sino de contar cuáles son las señas de identidad de Pepe Romera en eso de los estudios teatrales.

Por mucho que lo conozco, por mucho que sé, o creía saber, sus principales aportaciones, he preferido corroborarlo en el *curriculum*, para intentar equivocarme lo menos posible. Como quiera que, acabo de decir, ha investigado sobre todo, subrayaré aquellos temas que me parecen más destacados, o que me caben en los 25 minutos de esta intervención. No sea que me pase, pues si hablara de todo lo que ha escrito sobre teatro estaríamos hasta la noche oyéndome mentar títulos y nombres.

Empezaré rememorando el día (los días) en los que creo que lo conocí. A él, y a otros que llegaron a ser mis mejores amigos y amigas en la profesión. Me refiero al Congreso de Roma, en noviembre de 1983, Congreso dedicado principalmente a la Semiótica. El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música y Teatro, nos invitó al Instituto de España, en donde reunió a toda una pléyade de jóvenes investigadores de la escena. Nos recibió nuestro querido colega Manuel Sito Alba, con el que había compartido banquillo en la primera oposición de Historia del Teatro de la universidad española. Roma aturde al más pintado, sobre todo si maestros como Umberto

Eco te hablan de las excelencias de la semiótica como ciencia que profundiza en el análisis del texto dramático considerado en su dimensión práctica. A partir de Roma todos nos convertimos un poco en semiólogos, aunque algunos habían acudido profesando ya aquella religión. Allí estaba Toni Tordera, Evangelina Rodríguez, Juan Antonio Hormigón, Guillermo Heras... muchos otros... y Pepe Romera. Pepe Romera llegaba con trabajos importantes sobre el tema: ya había publicado *Comentario de textos semiológicos* (1977), que complementaría después con *Semiótica literaria y teatral en España* (1988). En Roma habló de uno de sus autores preferidos, sobre el que ha escrito en no pocas ocasiones: Antonio Gala. Posteriormente, muchos de aquellos semiólogos dejamos de serlo de alguna manera, al menos, en el sentido militante de los años ochenta. El sarampión nos duró lo suyo. Poco a poco vimos que no era la piedra filosofal que creíamos, aunque hay que reconocer que el poso que dejó fue tan intenso como fructífero.

Pepe Romera no se conformó con pasar por el yunque de la semiótica todos sus trabajos. Supo diferenciar perfectamente lo temporal con lo eterno. Y en lo eterno metió a los clásicos del Siglo de Oro con todo rigor y pasión: Timoneda, Gutierre de Cetina, Teresa de Jesús, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca... fueron objeto de estudio. Tampoco desdeñó la Edad Media, y autores de los siglos XVIII, XIX y XX. Del teatro contemporáneo no son escasas sus publicaciones: Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Juan Mayorga, Fernando Almena, Íñigo Ramírez de Haro... Pero fue pasar el 2001 y empezar a preocuparse por los cambios que experimentaba la escena en el encuentro con el nuevo siglo. Su *Teatro español entre dos siglos* (2011) da buena cuenta de ello, así como las temáticas que definían los famosos congresos del SELITEN@T: la influencia del cine, la televisión y las nuevas tecnologías en el desarrollo de la escena contemporánea. Esos congresos del SELITEN@T conforman una formidable documentación sobre el teatro contemporáneo, además de suponer la llegada de un número infinito de nuevos investigadores. Me parece especialmente significativo el realizado en 2002, con el título *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. En la primera parte de ese congreso, Ignacio Amestoy y Paloma Pedrero daban cuenta de los elementos principales de su dramaturgia, descubriendo, no pocas veces, huellas autobiográficas en sus propias obras. Sería prolijo descri-

bir todas las intervenciones que vinieron a continuación, de colegas académicos que estudiaron rasgos dominantes en el teatro español actual, como en Adolfo Marsillach (analizado por Juan Antonio Hormigón), Fernando Fernán-Gómez (por Samuel Amell), Francisco Nieva (por Jesús Rubio), directores de cine español (por José Antonio Pérez Bowie), cómicos «ante el espejo memorístico» (Juan Antonio Ríos Carratalá y Alberto Romero), dramaturgas actuales (Virtudes Serrano) y un largo etcétera, que permanecen en la publicación debida a José Romera.

Precisamente otra de las preocupaciones de nuestro colega es el estudio de las autobiografías, con trabajos propios o provocados por él en congresos como el antes citado. En la segunda parte del mismo, se pueden encontrar diversas voces del grupo de investigación SELITEN@T que, en interesantes mesas redondas, analizaron trazos autobiográficos en dramaturgos, directores e intérpretes de la escena española contemporánea. Siendo este apartado interesante, hay otro que, en mi opinión, encierra aún mayores alicientes, al menos para mí, y siquiera sea por la escasa dedicación que se le había dado con anterioridad: me refiero a la reconstrucción de la vida teatral en España. Gracias al amplio espectro geográfico que supone el alumnado de la UNED, que se expande de forma natural por todo el territorio español y de fuera, a Romera se le ocurrió la feliz idea de poner a sus alumnos a trabajar sobre la cartelera de sus pueblos. Nada mejor para conocer la historia del teatro que saber qué obras veían nuestros antepasados. Su labor como maestro de alumnos que iniciaban sus tesis doctorales fue, precisamente, indicar que ciudades como León, Albacete, Badajoz, Ferrol, Guadalajara (México)..., tenían una tradición que descubrir a través de sus teatros públicos. Ingente y definitivo trabajo, cuyos frutos están ahí, publicados, a disposición de investigadores y aficionados a la escena.

Esa abundancia de alumnado, y esa diversidad geográfica que sobrepasa nuestras fronteras, ha hecho que Pepe Romera no sólo sea el profesor que más tesis doctorales ha dirigido del mundo, sino el que más ha viajado para clases, consultas y actos de lectura. Una cosa que me ha llamado la atención de su *curriculum*, otra más, es la enorme relación de sus participaciones como miembro de tribunales de tesis. Es posible que quizás yo también disponga de un considerable número de asistencia a esos tribunales, pero jamás se me ocurrió apuntarlos. Genial, Pepe.

Tal versatilidad, unida a una enorme capacidad de trabajo, hizo posible que estudiara también (y promoviera estudios) la influencia del teatro español en Iberoamérica y en Europa. Cerca de treinta tesis doctorales (editadas en su mayoría) y más de una docena de Proyectos de Investigación, ahorran el detalle siempre fatigoso de las monografías más interesantes. Como prolijo sería destacar los que figuran en la revista *SIGNA*, otro de sus grandes empeños, en la que la presencia del arte escénico supera en mucho la de otros géneros literarios o ramas del conocimiento humanístico.

Toda esta sucesión de trabajos, con sus correspondientes títulos, fechas y detalles, coronan una biografía bien hecha y mejor desarrollada. Una biografía que tiene muchísimos más capítulos de los que he desarrollado hoy aquí, quizás con más cariño que precisión. Dejaré a otros que los detallen, pues seguramente pertenezcan a alguno de los muchos epígrafes en los que se divide la novela de la vida de Pepe Romera. Acaso por todo ello fue nombrado Presidente de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, entre los numerosos candidatos de diversos países que con él compitieron.

Hablando de sus méritos académicos parece que me olvido del perfil humano de quien ha hecho posible todas estas actuaciones antes enumeradas. Porque, ¿cómo es este Pepe Romera, del que tanto estoy hablando y tanto ha investigado, tanto publicado, y tanto realizado? Pues, créanme, aunque no lo parezca: es un tío estupendo. Amigo de sus amigos, y hasta de sus enemigos; un chico generoso; de una extraordinaria puntualidad, más inglesa que granadina; cariñoso sin pasarse, que es como deben de ser los cariñosos; y que, si un defecto le quisiéramos encontrar, es que ha vivido ante, bajo, cabe, con, desde, durante, en, entre, hasta, para, por y sobre su trabajo. Es un obseso del cumplimiento del deber, es decir, de dirigir tesis como *il faut*, congresos como *il faut*, cursos como *il faut*... Por eso, sus allegados, que lo adoran (todo hay que decirlo), cuando los llama para contarles un nuevo proyecto lo temen más que la vara verde. Dicen que lo repite y repite hasta que le dicen: Pepe, basta, entendemos lo que quieres hacer y vamos a hacerlo. Él, aunque tiene un corazón así de grande, que le permite sonreír y reírse hasta de sí mismo, con el trabajo es muy puntilloso, que es una manera de decir melindroso, meticoloso, escrupuloso... (no he encontrado sinónimos que no acaben en oso, perdonen). España y Pepe son así, qué le vamos a hacer.



José Romera
por César Oliva

Para terminar, me he permitido hacer un retrato literario del amigo al que rendimos homenaje, de la mano del retrato dibujado, que he consumado en diferentes ocasiones. Como tampoco es que la descripción sea mi fuerte, me he basado en los clásicos, para tomar de ellos el molde, e intentar rellenarlo yo, seguro que con más voluntad que acierto. Vayamos al toro:

«Éste que veis aquí, de rostro [no] aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y nariz [no] corva, aunque bien proporcionada; [borro lo de «las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes...», aunque sea preciosa descripción no se ajusta a quien jamás llevó barbas ni bigotes], (sigo) la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos [don Miguel, el pobre, dice que no le quedaban sino seis, «y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros»; claro que, en aquel entonces, no existían los implantes, querido Cervantes], (sigo) el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies [esto después de porrazo que se cayó el pobre Pepe en la puerta de su casa, que nos dio a todos un susto de muerte, porque antes era otra cosa]. (Sigo.) Esto, digo yo, es el rostro del autor de un millón de artículos, edi-

ciones, libros, monografías... Llámese comúnmente José Romera Castillo¹.

[SOBRE EL AUTOR]

César Oliva es licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia, de la que es Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro y emérito honorífico. Ha impartido cursos y conferencias en varios centros académicos nacionales y del extranjero. Tiene publicados más de trescientos artículos, y una veintena de libros, entre ellos: *Historia básica del arte escénico* (Madrid: Cátedra, 2003, 7.ª ed.), *Teatro español del siglo XX* (Madrid: Síntesis, 2002), *La última escena* (Madrid: Cátedra, 2004) y *Versos y trazas* (Murcia: Editum Teatro, 2009). Fue fundador del Teatro Universitario de Murcia, con el que llegó a montar más de cuarenta producciones. Ha dirigido obras con diversas empresas e instituciones. Sus últimos montajes son *Ninette y un señor de Murcia* (2015), de Miguel Mihura; y *Las bicicletas son para el verano* (2017), de Fernando Fernán Gómez. Como gestor ha sido director del Centro Nacional de Documentación Teatral (1979-1980), Festival de Almagro (1983-1985) y Festival Internacional Medieval de Elche (1994-2005). También ha coordinado diversos proyectos teatrales, como «Las Huellas de La Barraca», desde 2006 a 2012, que recibió el Premio «Dionisos 2009», de UNESCO Madrid. En la actualidad es asesor artístico de los Teatros Romea y Circo de Murcia, y vocal de la Junta directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España, de la que es miembro fundador.

¹ Su intervención en el Seminario-homenaje al profesor José Romera, el 20 de junio de 2018, puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>.

Meus esse gratias semper

José Romera Castillo

Homenajeado

Querido rector (todavía) —doblemente gracias por presidir este acto antes de tomar posesión como secretario de Estado de Educación y Formación Profesional—; querido vicerrector de Profesorado y Planificación (todavía) —antes de desempeñar el cargo de nuestro rector—; querida secretaria académica de la Facultad de Filología —en nombre del decano, Julio Neira, ausente hoy por tristes razones familiares— y querida directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Queridos colegas y amigos.

Tengo, ante todo, un deber de gratitud por el inmerecido homenaje que soy objeto durante los tres días de este ya caluroso junio. Caluroso por la estación, pero caluroso, especialmente, por el arropamiento que me hacéis. Podéis creer que os lo agradezco de corazón, de todo mi corazón, con marcapasos incluido. Vuestro homenaje, supongo, se debe a una larga trayectoria docente e investigadora, la mía, pero, sobre todo, a vuestro fervor y cariño, lo que me produce un estremecimiento inigualable, y, sobre todo, inenarrable.

En este *relato* de vida, como se dice hoy —con raíces profundas semióticas, en cuyo espacio nació el término teórico—, me corresponde ahora hacer un pequeño y fugaz cameo. Un emocionante cameo en el proceso comunicativo —más semiótica— en el que me toca ser receptor, oyente, de vuestras impresiones —lo que me alienta y mucho—, convirtiéndome, a la vez, en sujeto de atención y destinatario de la doble enunciación. Por ello, seré parco en palabras, para que también me lo agradezcáis. Palabras pocas, centradas en el campo semántico del agradecimiento. Habrá ocasión, en el cierre del Semina-

rio, de unirme, para trazar algunas pinceladas, como teselas, al retrato (auto)biográfico que entre todos estamos, estáis, sobre todo, realizando.

Pero antes, quisiera hacer una consideración previa, aunque sea adelantándome a los hechos. Se podría parafrasear al Juan de Mairena de Machado, con aquello de «No hagáis caso de cuanto os diga[n]». ¡Qué fuerte! —¿verdad?—, como dirían los jóvenes de hoy. Pero si bajamos un escalón, se podría también traer a colación el decir popular: «de la misa, la mitad», o «de la media, la mitad». Y no es que mis *laudatores* (los que ya han intervenido y los que lo harán después) no sepan de lo que están tratando —¡que lo saben y muy bien y mucho!—, sino porque su amistad y su cariño hacia mi persona y obra hacen que eleven un tanto mi modesta labor. Por ende, en modo alguno quiero rebajar, disminuir, sus talentosas y trabajadas intervenciones, sino que, por el contrario, agradecerles sus *laudationes*, que, supongo, han seguido y seguirán las pautas de un género, que, como bien se sabe, tiene sus reglas y una determinada factura: una *apología pro vita sua* (en este caso *mea*), como reza uno de los títulos emblemáticos de la escritura autobiográfica, a la que, como sabéis, soy muy proclive. Para mediar en el asunto, si os parece, podíamos quedarnos con algo del refrán: «algo tendrá el agua cuando la bendicen». Por lo que —para no dar más vueltas al asunto— quiero manifestar mi más profundo agradecimiento a quienes han tomado y tomarán la palabra durante este homenaje, que paso a constatar a continuación.

Mil gracias, digo, a mis progenitores (que sin duda se alegrarían enormemente), así como a mis queridos colegas y amigos académicos:

A mi compañera del alma, compañera, Evangelina Rodríguez Cuadros, de la universidad de Valencia (donde profesé durante seis años) —con la cordial *laudatio* que acabáis de escuchar (ahora leer)—; a dos queridos amigos de la universidad de Murcia, César Oliva (con quien he compartido impulso y renovación de los estudios teatrales) y José María Pozuelo Yvancos (que me ha acompañado siempre en el ámbito semiótico y autobiográfico), a José Rienda Polo, de la (mi otra) universidad, la de Granada (en la que me formé y doctoré) y a Francisco Gutiérrez Carbajo, de la UNED, colega y amigo, a los que estimo sumamente.

Agradecimiento que extiendo a creadores destacados que han querido acompañarme, acompañarnos, hoy dentro del capítulo *De amici-*

tia: José Luis Alonso de Santos (por el teatro), Luis García Montero (por la poesía) y Clara Sánchez (por la novela); además del prestigioso editor *Chus Visor*, Jesús García Sánchez, editor de numerosas publicaciones nuestras. A los que se unirán Isabelle Reck (por el ámbito universitario) y Miguel Ángel Pérez Priego (por la UNED). Todos admirados y entrañables amigos.

El ámbito se extiende, también, a mis compañeros y discípulos del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (que fundé en 1991) —de cuyos granados frutos estoy muy ufano—, que, como cierre del homenaje, se referirán a mi labor —nuestra labor, porque es un numeroso equipo que cuenta con más de 80 componentes en España y fuera de ella— en el mencionado Centro, a través de algunas actividades, como, por ejemplo, mi pertenencia a ocho Academias, mi extensa labor en el hispanismo internacional, los 27 Seminarios Internacionales —celebrados anualmente hasta el momento—, las 46 tesis de doctorado (además de las 95 Tesinas, Memorias de investigación, Trabajos Fin de Máster), realizados bajo mi dirección, etc. Labor a cargo de Olivia Nieto Yusta y del equipo del SELITEN@T. Por lo que respecta a la importante trayectoria de la revista *Sigma*, bajo mi dirección, altamente indexada, a través de los 27 números publicados hasta el momento, se encargarán Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona; para cerrar con el panorama de mis actuaciones en los medios de comunicación (prensa, radio, televisión y redes sociales), que lleva a cabo Miguel Ángel Jiménez Aguilar.

No debo, ni puedo, dejar de extender mi agradecimiento a la (mi) Universidad Nacional de Educación a Distancia (en la que imparto docencia desde 1978), representada por nuestro querido rector, Alejandro Tiana; a la Facultad de Filología (cuyo decanato regenté durante ocho años), a través del estimado colega Julio Neira, el decano actual —ausente hoy en este acto por tristes razones personales—, representado por la secretaria académica M.^a Dolores Martos; y cómo no a mi departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (que he dirigido durante catorce años), y más particularmente a todos sus miembros, capitaneados por la prestigiosa profesora Nieves Baranda.

Pero el cierre de esta faceta quedaría incompleto si no expresara mi gratitud a los miles de alumnos que durante tantos años he tenido la oportunidad de enseñar y, sobre todo, de los que he aprendido tam-

bién mucho. Mil gracias a todos ellos y perdón por lo que no hubiese sabido hacer. Espero resarcir al menos con algo, con la creación del Premio de Investigación Filológica que llevará mi nombre. Así como a los profesores tutores de los Centros Asociados a la UNED y al personal de administración y servicios que, sin duda, han apoyado siempre mi quehacer.

Agradecimiento que revierto a todos vosotros, tanto a los que hoy estáis aquí presentes como a los numerosísimos ausentes (los 232) y las 40 instituciones de España y de fuera de ella, que se han adherido, de una forma u otra, al homenaje, como a los que podrán seguirnos por la grabación en Canal UNED (y ahora con la lectura de los tres volúmenes que constará el homenaje). Y cómo no, y, muy especialmente, a todos mis queridos colegas, Raquel, Guillermo, Olivia, Rocío, Miguel Ángel y Alejandro que con tanta dedicación y esmero han preparado este homenaje, cuyos frutos se verán en unos tomos de colaboraciones, y, muy particularmente, en las actas de este Seminario internacional.

Un Seminario internacional, el 27, en el que se han unido dos de los afluentes en los que mi trayectoria se ha desarrollado, siempre muy gustosamente: por un lado, la escritura del yo, con sus ramificaciones autobiográficas y autoficcionales en nuestro ámbito, puesto de manifiesto, en este caso, en lo teatral, por otro, al que, como muy bien sabéis, he dedicado esfuerzo pionero y tenaz. Tarea que se lleva a cabo con los patrocinios tanto internos: los de nuestra universidad —a través del vicerrectorado de Profesorado y Planificación, representado por el vicerrector y amigo, Ricardo Mairal—, nuestra facultad y nuestro departamento; como externos: la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Española de Semiótica —que fundé y de la que soy Presidente de honor—, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI —que fundé y presidí— y el Instituto del Teatro de Madrid.

Termino, queridos colegas y amigos, lleno de emoción y de satisfacción. Como decía, ¡no os podéis imaginar qué alegría tan grande me produce este homenaje, gracias a vuestra generosidad!

Siempre estaré a la vera, siempre a la verita de los que me acompañáis en el empeño. No sé, como diría Borges, si lo que he hecho es bueno, o menos bueno, pero de lo que podéis estar seguros —lo reafirmo— es que sigo y seguiré siendo incorregible en el amor a la literatura y al teatro, como artefactos del *prodesse et delectare* horaciano de

los individuos y de la sociedad. Sí, incorregible, reitero. Parafraseando un tanto el dicho del burlador de Sevilla: *no hay plazo que no llegue* [y este mío llegó] / *ni deuda que no se pague* [deuda que espero pagarla, al menos aquí y ahora, gustosamente con un ¡*Gratias semper!*].

Meus esse gratias semper. Dicho en román paladino: gracias, muchísimas gracias¹.

¹ La intervención puede verse en el siguiente enlace del Seminario-homenaje: <https://canal.uned.es/video/5b31f4d7b1111f9d6f8b456a> [20/06/2018].



SEGUNDA PARTE

CARTOGRAFÍA TEATRAL



DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO XIX



El uso del verso en los orígenes del teatro castellano

*The use of the verse in the origins
of the spanish theater*

Miguel Ángel Pérez Priego
Universidad Nacional de Educación a Distancia
mperez@flog.uned.es

Resumen: El teatro castellano desde sus orígenes se manifiesta como creación artística y literaria. Por eso, todos sus testimonios recurren al verso como vehículo de expresión literaria, y lo hacen con plena conciencia de la variedad artística y de la adecuación de la forma métrica a la situación dramática. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Métrica. Teatro medieval. Técnica teatral.

Abstract: The Castilian theater from its origins is manifested as artistic and literary creation. That is why all his testimonies they use the verse as a vehicle of literary expression, and they do so with full awareness of the artistic variety and adequacy of the metric form to the dramatic situation. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Metrics. Medieval Drama. Theatre Technique.

Lope de Vega, que había compuesto cientos de comedias en verso, abandona en *La Dorotea* el verso por la prosa, «porque, siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas

en verso como las demás que ha escrito»¹. Habría que entender, pues, que el verso se aleja más que la prosa de la imitación de la verdad y que, por tanto, es en mayor grado un índice de ficción, de invención literaria. En línea semejante estaba el parecer de Joan Timoneda, cuando edita sus comedias en 1559. Entiende entonces que la prosa ha venido siendo la más apta para la lectura y para describir las pasiones humanas, puede apreciarse en *La Celestina* o en *La Tebaida*, aunque reconoce que el verso ha hecho más ágiles y representables las comedias, como muestra el ejemplo de Torres Naharro y otros. Ante esa tesis, la nueva fórmula que propugna es la de las comedias en prosa, breves y representables:

Quán aplazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables; y hechas, como pareciesen muy bien así a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiese, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulçes y regozijadas².

Por lo demás, de las excelencias de la poesía en metro, de su preeminencia sobre la «soluta prosa», había hablado también la Edad Media y, entre nosotros, por ejemplo, el Marqués de Santillana:

Quánta más sea la excelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa, sino solamente a aquellos que de las porfias injustas se cuidan adquirir sobervios honores, manifesta cosa es. E, así, faziendo la vía de los stoicos —los quales con grand diligencia inquirieron el origine

¹ Lope de Vega, «Al Teatro» [de don Francisco López de Aguilar], en los preliminares de *La Dorotea* (ed. de Morby, 1980: 60). Ciertamente Lope no dejaría de introducir versos (y de los mejores de toda su obra) en el texto, pero como puntualiza: «porque descansa quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad».

² Prólogo a *Las tres comedias* (1559), en *Obras completas de Juan de Timoneda* (1911: I, 9).

*e causas de las cosas— me esfuerço a dezir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa*³.

Pues bien, el teatro castellano, desde sus primeros testimonios, se nos manifiesta escrito en verso, como dejan ver el *Auto de los Reyes Magos*, el *Auto de la Pasión*, el *Auto de la Huida a Egipto*, las piezas de Gómez Manrique o todas las de Juan del Encina⁴. Y así continuó a lo largo todo el siglo XVI, con las excepciones de algunos pasos y entremeses y algunas comedias de Rueda y Timoneda, a quien ya nos hemos referido.

El verso se entendía, por tanto, como una marca de literariedad e incluso de adecuación al género literario. Todo el teatro que conocemos, en su etapa de orígenes, mucho o poco, está compuesto en verso. Y como vamos a ver, no de manera descuidada y convencional, sino meditada y reflexiva.

Nuestra primera obra teatral es el *Auto de los Reyes Magos*, una breve pieza de 147 versos, conservada en un códice de fines del siglo XII, procedente de la catedral de Toledo, donde era representada. El texto presenta no pocas dificultades: unas materiales (manchas, lagunas por cortes en la encuadernación) y paleográficas (tipo de letra, signos de puntuación y de segmentación, de dudosa interpretación), y otras propiamente lingüísticas. En este sentido, cuesta determinar el uso lingüístico de la obra, puesto que revela un estadio de lengua complejo, característico de una situación plurilingüe —como la que se daría en la Toledo del siglo XII—, con un castellano arcaico de base, pero con numerosos rasgos mozárabes, influencias de lenguas ultrapirenaicas o del este peninsular (gascón, catalán) y abundantes latinismos eclesiásticos. No es nada fácil interpretar, por ejemplo, su sistema gráfico vocálico, del que probablemente —como rasgo lingüístico mozárabe— quedaban proscritos los diptongos, o advertir reflejado en la grafía el influjo gascón transpirenaico o determinar la presencia de latinismos eclesiásticos. De ahí las dudas ante la transcripción de formas como: *timpo*, *tirra*, *terra*, *nocte*, *noche*, *december*, *escarno*.

³ Marqués de Santillana, *Prohemio e carta* (Gómez Moreno, 1990).

⁴ Las citas y referencias al texto de estas obras se hacen siempre por nuestras ediciones del teatro medieval (Pérez Priego, ed., 2009) y de la obra de Juan del Encina (Pérez Priego, ed., 1991 y 1996).

El auto pone en escena las intervenciones, en tres monólogos sucesivos, de los tres Magos, ya individualizados con sus respectivos nombres: Caspar, Baltasar y Melchior. Los tres son intérpretes del curso de las estrellas y los tres contemplan la estrella maravillosa (que anuncia el nacimiento del Mesías), dudan, la quieren ver por segunda o tercera vez y finalmente toman la decisión de seguirla. Los tres se encuentran precisamente en ese camino, se comunican sus dudas y se reafirman en su creencia. Pero, cautos, deciden plantear la prueba del ofrecimiento de presentes que será la que les asegure en su certeza al indicarles la condición divina del recién nacido. Llegan ante el rey Herodes, que queda confuso y sorprendido de aquellas noticias. Airado el monarca, reúne a sus sabios y consejeros, a sus rabinos, que, sin embargo, no sabrán explicarle lo que ocurre, no sabrán decirle verdad. En lo literario, como vemos, el auto recoge la tradición del *Ordo stellarum* y la adoración de los Magos, que reelabora de una manera muy original, dando, por ejemplo, individualidad a los personajes, modificando algún motivo tópico como el de los regalos, que explota como intriga dramática, o creando una nueva escena de los rabinos ante Herodes.

Por lo que se refiere a la métrica, aunque predominan el eneasílabo, la rima consonante y el pareado, en realidad, el auto presenta una gran irregularidad, pues lo que revela es polimetría en los versos, rimas irregulares y variedad de agrupamientos estróficos. En el texto hay, en efecto, abundancia de eneasílabos, pero hay también versos de cuatro, seis, siete, ocho y alejandrinos de doce o de catorce sílabas (Espinosa, 1915: 378-401), si bien cuidadosamente distribuidos. Del v.1 al 51, que comprenden los tres monólogos de los reyes, prácticamente todos los versos son eneasílabos (con variable juego de sinalefas y versos agudos en el cómputo silábico). Como excepción, sólo claramente es de cuatro el v. 43 y de ocho el 31. La escena del encuentro de los reyes en el camino está hecha con versos de arte mayor, predominio de los de catorce, pero también de trece y de doce. El diálogo entre los reyes y Herodes (la escena siguiente) comienza con versos de arte mayor, de catorce sílabas, pero desde que se identifican con los nombres («A mí dizen Caspar»), el diálogo tiende a discurrir en versos de siete (aunque los últimos de Herodes, 104-105, pueden ser de seis). El soliloquio de Herodes (vv. 107-124) es todo en heptasílabos, pero los dos últimos (vv. 125-126) son de arte mayor. La escena de los rabinos comienza

también con heptasílabos y algún tetrasílabo; la discusión entre los dos rabinos, con que se cierra la obra, es en enneasílabos.

La rima, como ha mostrado Pedro Sánchez Prieto-Borja (2004), es también notablemente irregular. Predomina con mucho el pareado, aunque también hay dos versos sin rima (v. 33: *facienda*; v. 77: *fagamos*), dos series de tres versos que riman entre sí (vv. 74-76: *mal / ál / ma*; vv. 102-104: *buscad / adorad / tornad*), una serie de cuatro versos rimantes, dos de cinco (vv. 60-64: *andar / rogar / aorar / fallar*; vv. 133-137: *i-o: nacido / dicho / sabido / digo*) y una de siete (vv. 77-84: *adorar / fallar / buscar / andar / celar*). Domina también la rima consonántica, pero casi la cuarta parte de los versos presentan en rima palabras deturpadas, si es que no asonancia en muchos casos. Digamos, por lo demás, que el predominio del pareado es característica general del teatro medieval europeo más antiguo y que la «rime plate» domina también en el teatro francés anterior a 1450, cuando se extiende el uso de la cuarteta de rima cruzada, que ya aparece en la *Pasion* de Arnaud Gréban.

En resumen, el auto está compuesto con una apreciable variedad métrica. Sobre la base predominante del enneasílabo, combina versos de diferente medida de sílabas. Frente al predominio de la rima consonante, hay un elevado índice de asonancias. Y sobre la base dominante del pareado, hay algunas breves series de versos monorrimos. Pero esa falta de uniformidad no quiere decir desorden ni impericia, propios de una fase de creación literaria primitiva, sino que, por el contrario, existe una cierta motivación en el uso de las formas métricas, que tiene que ver con la segmentación de la obra y con la adecuación del metro a la situación dramática.

En enneasílabos están los tres monólogos de los reyes y la disputa final de los dos rabinos (los momentos de mayor tensión especulativa y filosófica). El encuentro de los reyes en el camino y la deliberación consiguiente viene a exponerse en versos de arte mayor, al igual que la llegada ante Herodes, el metro requerido para situaciones más sosegadas y solemnes. El diálogo con Herodes prefiere la agilidad del heptasílabo predominante, lo mismo que el monólogo enfurecido del tetrarca que, sin embargo, se cierra con dos versos de arte mayor. El pareado parece la estrofa más ágil para el desarrollo de la acción, en tanto que las series monorrimas, de cinco y de siete versos, se dan en los versos de arte mayor (vienen a equivaler a dos heptasílabos).

<i>vv. 1-51</i>	<i>monólogos de los reyes</i>	<i>eneasílabos</i>
<i>vv. 52-73</i>	<i>encuentro en el camino</i>	<i>versos de arte mayor</i>
<i>vv. 74-106</i>	<i>diálogo reyes y Herodes</i>	<i>versos de arte mayor (74-85)</i> <i>heptasílabos (86-106)</i>
<i>vv. 107-126</i>	<i>soliloquio de Herodes</i>	<i>heptasílabos</i> <i>arte mayor (125-126)</i>
<i>vv. 127-147</i>	<i>escena de los rabinos</i> <i>discusión entre los dos rabinos</i>	<i>heptasílabos y tetrasílabos</i> <i>eneasílabos (137-147).</i>

Podría afirmarse, por tanto, que hay una tendencia a adecuar el metro a la situación dramática y, en ciertos casos, a los personajes. La métrica es entendida, aquí también, como principio estructurador del drama, como elemento de segmentación de una pieza que es percibida tanto o más en sus aspectos auditivos y sonoros que en visuales.

Concepción semejante de la obra dramática podemos encontrar en Gómez Manrique, quien pertenece además a un ámbito literario con inquietudes literarias y de teoría poética. Es el círculo del arzobispo Carrillo, en Toledo, el que frecuentan poetas muy diversos, como Álvarez Gato, Antón de Montoro, Rodrigo Cota y Pero Guillén, el más activo y aglutinador, que recoge buena parte de aquella producción poética en un cancionero y escribe además el tratado *La gaya ciencia*, copioso diccionario de rimas, que revela el interés por la métrica en aquel ambiente literario. No es extraño, pues, que Gómez Manrique manifieste también preocupación por las formas poéticas y tenga especial cuidado al usarlas en sus obras dramáticas.

Su pieza más conocida y principal, la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* está construida sobre el esquema tradicional evangélico del anuncio del ángel a los pastores, la marcha de estos al nacimiento y la adoración y ofrenda de presentes. Esquema que es hábilmente variado por Manrique mediante la inserción, al comienzo, de la escena de las dudas del patriarca José y mediante el episodio final de la ofrenda al recién nacido de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, los azotes, la corona de espinas), lo que introducía un significativo tema devoto, al unir patéticamente la meditación en la pasión de Cristo con el júbilo de su nacimiento. La pieza incorporaba así un tema muy característico de la devoción franciscana, acorde con el recogimiento conventual a que iba destinada, pues el autor la escribió para su hermana María, vicaria del monasterio de clarisas de Calaba-

zanos, con el fin de que fuera escenificada por las propias monjas del convento, que en efecto cantan todas al final una emotiva «Canción para callar al Niño».

La primera escena de la obra (vv. 1-56), que recoge, en una misma situación dramática, las quejas de José a la Virgen, la oración e invocación de María, los reproches del ángel a José, y la adoración y alabanzas de la Virgen con el *Magnificat*, está toda escrita en coplas castellanas de ocho versos octosilábicos y rima abrazada, que vienen a constituir dos redondillas: *abba cddc* (en la copia manuscrita conservada están transcritas como estrofas de ocho versos). En general, son versos bien medidos, con pocas sinalefas y escasa rima aguda. Sólo los cuatro versos (vv. 37-40) en que traduce el *Magnificat* del evangelio de San Lucas (el cántico de la Virgen en la visitación de su prima Santa Isabel), hay algunas licencias métricas para ajustar el octosílabo: hace sinalefa -a / e- (*ánima engrandeçe*), pero no -i / á- (*mi ánima*) ni y / -e (*y en tî*); en el v. 40 tendríamos que leer: *mi-[e]s-pi-ri-tu-flo-re-çe*.

La escena segunda va del v. 57 al 128 y comprende tres momentos: el anuncio del ángel y coloquio con los pastores, la adoración de los pastores y la adoración de los ángeles. Los ángeles se expresan en coplas castellanas de ocho, cada uno una: el que hace la denuncia, con rima alterna, y los tres de la adoración (Gabriel, Miguel y Rafael), con rima abrazada. Los pastores, por su parte, en el coloquio con el ángel, utilizan una forma rara en uso independiente, como es el terceto octosilábico con el segundo verso suelto y los otros dos rimando (alguno asonantado): 8a 8- 8a. En la adoración al niño, primero, al verlo, utilizan la redondilla de rima alterna: *abab*; y luego, al presentar su alabanza individualmente, cada uno de los tres emplea una copla mixta de siete versos (4+3), constituida por una redondilla y un terceto octosilábico con el segundo verso suelto: *abba c-c*.

La tercera escena, la de los instrumentos de la Pasión, está escrita en redondillas de rima alterna *abab*, una por instrumento: el astelo, los azotes, la corona, la cruz, los clavos, la lanza; con excepción del primer instrumento, el cáliz, que forma una copla castellana, o dos redondillas, la primera de rima alterna y la segunda abrazada: *abab cddc*. Y la obra se cierra con una «canción para callar al Niño», que cantarían las monjas que han intervenido en la representación y quizá las que la han contemplado. Es una canción zejelesca en hexasílabos, constituida por una cabeza o pie (en este caso, un hexasílabo y un quebrado de tres) y

una sucesión de cinco estrofas, cada una con tres versos de mudanza monorrimos y un verso de vuelta que enlaza con la rima del pie. Es una forma muy lírica y ágil de concluir la pieza, y también resume su contenido doctrinal, pues igualmente une con sus pronósticos nacimiento y pasión.

La polimetría que introduce Gómez Manrique en su pieza enlaza con la tradición dramática que se iniciaba con el *Auto de los Reyes Magos*. Y como autor, no deja de ser consciente de que el verso es propio del teatro y que la forma métrica puede crear correspondencias con personajes y situaciones (las figuras sagradas en coplas castellanas, los pastores en tercetos octosilábicos y redondillas), y que la variedad añade animación y movimiento escénico, teatralidad, en definitiva.

La misma idea del verso como principio estructurador de la pieza dramática preside la obra de Juan del Encina, si bien introducirá como novedad la uniformidad en el uso de la estrofa. Frente a la polimetría precedente, Encina adoptará el sistema monoestrófico, manteniendo una única estrofa a lo largo de la pieza dramática. Esa uniformidad sólo se verá alterada por la inserción de un villancico final y a veces en el interior de la obra. En todo caso, será muy amplia y diversa la variedad de estrofas que utilice y cambie de una obra a otra.

En efecto, las dos primeras representaciones de su *Cancionero*, la *Égloga representada en la noche de la Natividad* y la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, están escritas en coplas novenas de versos octosílabos y tres rimas, es decir, coplas mixtas con una redondilla como base más una quintilla: *abba acaac*. La primera comprende 180 versos en veinte coplas, y la segunda igual más un villancico de 80 versos («Gran gasajo siento yo»).

De las dos sobre Pasión y Resurrección, la III y IV, la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* utiliza una modalidad de sextilla de dos rimas y un verso quebrado: *8a 8b 8b 4a 8b 8a*, en total 350 versos en cincuenta coplas más un villancico («Esta tristura y pesar»), en tanto que la *Representación de la santísima Resurrección de Cristo* repite la composición en novenas, 180 versos en veinte coplas, más un villancico («Todos se deven gozar»).

Las dos églogas de Carnaval, la V y la VI, la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y la *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, están compuestas en coplas décimas de pie quebrado: *8a 4a 8b 8b 4a 8a 8a 4c 8c 8a* (2º 5º y 8º quebrados); en un caso son vein-

ticuatro coplas más villancico («Roguemos a Dios por paz») y en el otro veinte más villancico («Oy comamos y bevamos»).

Las dos églogas de la recuesta de amores, VII y VIII, la *Égloga en recuesta de unos amores* y a su continuación, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, están compuestas en coplas castellanas, coplas de arte menor de ocho versos y tres rimas que forman dos redondillas: *abba acca*. La VII son veintiséis coplas más un villancico («Repastemos el ganado»), y la VIII son veinticuatro coplas más un villancico («Gasagémonos de huzia») más otras 36 coplas más villancico («Ninguno cierre las puertas»). Hay una copla anómala de nueve versos.

La IX, *Égloga de las grandes lluvias*, está también en coplas octosilábicas de arte menor de ocho versos y tres rimas, con el quinto verso quebrado; 32 coplas sin villancico. La X, *Representación sobre el poder del amor*, son también décimas de pie quebrado, 4º y 7º, cuatro rimas: *8a 8b 8b 4a 8a 8c 4c 8d 8d 8c*; 45 coplas más villancico en algunas versiones («Ojos garços ha la niña»). El XI, *Auto del repelón*, como la VII y VIII, está en coplas castellanas, coplas de arte menor de ocho versos y tres rimas que forman dos redondillas; 53 coplas más un villancico («Hago cuenta que oy nascí»).

La XII, *Égloga de Cristino y Febea*, está en coplas décimas de pie quebrado: *8a 4a 8b 8b 8a 8c 4c 8d 8d 8c* (2º y 7º quebrados); 60 coplas más villancico («Torna ya, pastor, en ti», en este y en el de la recuesta son dos versos de estribillo); es una copla mixta de diez versos octosilábicos, con dos quebrados en 2 y 7, cuatro rimas, de manera que vienen a formar dos quintillas: combinación de octosílabos y quebrados y juego de dos estrofa de 5, con rimas independientes, dos cada una. La XIII, *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, está toda en coplas de arte mayor. Y la XIV, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la más extensa, está en coplas de ocho versos octosílabos, con el 6.º quebrado.

Como comprobamos, pues, Encina, aunque manteniendo la unidad en cada obra, emplea varios tipos de estrofa en sus catorce piezas dramáticas. Exactamente son cuatro variedades: de seis, de ocho, de nueve y de diez versos; es decir: sextilla, copla castellana (o dos redondillas), novena (redondilla + quintilla) y décima o copla mixta de diez octosílabos. Y por supuesto, las utiliza con plena conciencia de la variación métrica según el tema y condición de la obra.

Dos de esas formas estróficas, la novena y la sextilla, las usa sólo en obras de tema religioso (y primeras de su producción): la novena en las

dos de Navidad y en la de Resurrección; y la sextilla en la de Pasión. Las obras de tema profano, por su parte, están compuestas en los otros dos tipos de estrofa, la copla castellana o la décima: en coplas castellanas (de ocho octosílabos) estarán dos piezas de amores de su primera producción (las dos recuestas) y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de su etapa final. También utilizarán este metro el *Auto del repelón* y la *Égloga de las grandes lluvias*. En décimas, por su parte, estarán las dos piezas de Carnaval y, luego, la *Representación sobre el poder del amor* y la *Égloga de Cristino y Febea*. Respecto a la rima, lo más frecuente son las estrofas de tres consonantes (novenas, décimas, octavas). Las décimas sólo en dos ocasiones (en la *Representación sobre el poder del amor* y en la *É. Cristino y Febea*) presentan cuatro rimas. Casi todas (menos la sextilla y las dos últimas églogas) tienen como base una redondilla inicial: *abba*. Las dos últimas (*Égloga de Cristino y Febea* y *Égloga de Plácida y Vitoriano*) parecen tender a una estrofa más compacta. Podríamos concluir, pues, que hay una marcada inclinación a utilizar un tipo de estrofa u otra según el tema de la obra: la novena y la sextilla, en general, para los temas sacros, y la copla castellana y la décima para los profanos y amorosos.

En cuanto al verso, como explica en su *Arte de poesía castellana*, Encina distinguía entre pie (verso), verso (agrupamiento de pies) y copla (estrofa):

Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas, y llámase pie porque por él se mide todo lo que trobamos, y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla. Mas para que mejor ven-gamos en el verdadero conocimiento, devemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie, y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies, que comúnmente llama-mos copla, que quiere decir cúpula o ayuntamiento.

Y distinguía asimismo dos modalidades o géneros principales, que eran el arte real y el arte mayor:

Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas, el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama arte real, y el otro quando se compone de doze o su equivalencia, que se llama arte mayor.

El verso que utiliza de forma predominante en sus representaciones es el octosílabo, el arte real, en varias ocasiones combinado con el que-

brado. En octosílabos está compuesto prácticamente todo su teatro. El quebrado aparece dos veces en piezas religiosas: una, en las sextillas de la *Representación de la Resurrección*, y otra, en las octavas octosilábicas (coplas castellanas) de la *Égloga de las grandes lluvias*. Pero donde verdaderamente intensifica su uso (con dos o tres por estrofa en casi todas) es en las piezas profanas: en las dos de Carnaval, en la *Representación sobre el poder del amor*, en la *Égloga de Cristino y Febea* y en la de *Plácida y Vitoriano*. Por lo demás, cabe decir que la copla novena nunca presenta quebrados, la octava unas veces sí y otras no, y la décima siempre (al igual que la sextilla, que es utilizada una sola vez).

Encina bien sabe que el arte real es un verso ágil y ligero, comunicativo, apto para su teatro de pastores, y que el arte mayor, por el contrario, como afirma en su *Arte de poesía*, «es más propia para cosas graves y arduas». Por eso, sólo lo ensayará en una égloga muy particular, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que es una égloga trágica, que termina con la muerte del pastor amante, y en la que imita, aunque con cierto distanciamiento jocoso, ilustres modelos italianos, en particular, la *Ecloga de Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo, pieza de corta extensión (doscientos cincuenta y un versos) en tercetos encadenados.

Muy característico del teatro de Encina, como decíamos, fue la incorporación de un pasaje lírico y musical a la pieza dramática, especialmente como cierre final de la obra⁵. Esa composición será siempre un *villancico*, nunca una *canción*, que eran las dos formas poético-musicales más usadas en los cancioneros de la época⁶. El villancico glosado, compuesto de mote y coplas con mudanza, verso de enlace y vuelta con estribillo, es el que presentan la mayoría de las once églogas con villancico expreso. Se apartan de ese esquema, que sustituyen por una estructura zejelesca, el villancico de las dos églogas seriadas para la noche de

⁵ Con una «Canción para acallar al niño» se cerraba ya la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique. En general, todo el teatro religioso debía terminar con un canto litúrgico.

⁶ El propio Encina, en su *Arte de poesía castellana*, establecía la distinción por el número de versos de la cabeza del poema: cuando presentaba dos o tres era villancico y si tenía cuatro o más era canción. Sobre el villancico enciniano, pueden verse Jones, R. O. y Carolyn R. Lee (1975), o Calderón Calderón (1999). Sobre las características musicales, Fernández de la Cuesta y Manzano Alonso (1997).

Navidad («Gran gasajo siento yo», que presenta una cabeza de ocho versos combinando octosílabos y quebrados, cuyos cuatro últimos se van repitiendo como estribillo en las seis estrofas de glosa), los de las dos representaciones para Pasión y Resurrección («Esa tristura y pesar» y «Todos se deven gozar») y el que se añadiría en ediciones posteriores a la *Representación sobre el poder del amor* («Ojos garços ha la niña»).

Pocas son las piezas que carecen de ese villancico final. Una, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, debido seguramente a su propia condición de égloga trágica y final desastrado. Otras tres no lo llevan expreso, pero sí sugerido en el texto. Tal ocurre con la *Representación sobre el poder del Amor*, en homenaje al príncipe don Juan y a su esposa Margarita, que acaba con el concierto de los pastores para entonar un cantarcillo de amores («Y cantad, cantad, pastores, / que para cantar de amores / ayudarnos he yo luego»), que sólo se incorporará al texto en algunas ediciones⁷. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* tampoco lo lleva expreso, pero las palabras finales de los pastores, que demandan la presencia de un gaitero que les acompañe en el canto y la danza, indican que también se cerraba la representación con final lírico y musical. Por último, la *Égloga de las grandes lluvias*, para la fiesta de Navidad, termina con la partida de los pastores al nacimiento y el deseo urgente de la ofrenda de presentes («Ora no nos detengamos; / cada qual, si le pluguiere, / lleve lo más que pudiere...»), aunque también se podría pensar que siguiera una escena ante el pesebre con canto y baile de pastores pero ya sin necesidad de explicitar el texto. En otros dos casos, el villancico aparece además intercalado en el interior de la obra y en medio del desarrollo de la acción. Así en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, para celebrar el cabo de año desde que Gil se hizo pastor, y en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, para poner fin a una escena pastoril y relajar la tensión de la acción.

De todos sabe extraer Encina gran rendimiento literario y teatral. La mayoría son villancicos pastoriles, cantados con gran ritmo y musicalidad, plagados de expresiones rústicas, pintoresquismo y colorido, que celebran la Navidad, festejan la despedida de Carnaval o exaltar la

⁷ Serán ediciones posteriores en pliego suelto las que incorporen en ese lugar del texto el villancico que comienza «Ojos garços ha la niña / ¿quién se los namoraría?» y que ya había sido publicado por Juan del Encina como poema independiente en su *Cancionero* de 1496.

vida pastoril; otros son villancicos de amores, cortesanos, literarios, y otros, en fin, son poemas graves, de carácter religioso o moral, compuestos para la Semana Santa o para rogar por la paz en el reino.

Juan del Encina es el primer gran metrificador, con profunda conciencia del arte de la poesía, que le lleva a escribir un breve pero denso tratado de preceptiva poética, dedicado además de manera significativa al príncipe don Juan, el primogénito heredero de los Reyes Católicos, en quien parecía iba a encarnar una nueva Edad de Oro. Pero sobre todo, Encina, como allí expone, es un convencido del valor de la poesía, de su antigüedad y de sus efectos. Por todo ello, no cabe sino pensar que la forma métrica en que compone su teatro responde también a una motivación reflexiva y meditada. Así lo ponen de manifiesto la variedad de versos y de estrofas que utiliza, las combinaciones que hace de ellas, o la exploración teatral de los finales o intercalados líricos y musicales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calderón Calderón, M. (1999). «Los villancicos de Juan del Encina». En *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), 293-316. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Espinosa, A. M. (1915). «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*». *Romanic Review* 6, 378-401.
- Fernández de la Cuesta, I. y Manzano Alonso, M. (1997). *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca: Diputación Provincial.
- Gómez Moreno, Á. (1990). *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona: PPU.
- Jones, R. O. y Lee, C. R. (eds.) (1975). *Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical*. Madrid: Castalia.
- Pérez Priego, M. Á., ed. (1991). *Juan del Encina. Teatro completo*. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*).
- (1996). *Juan del Encina, Obra completa*. Madrid: Turner (*Biblioteca Castro*).
- (2009). *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*).
- Sánchez Prieto-Borja, P. (2004). «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos?*». *Revista de Literatura Medieval* 16, 149-219.
- Timoneda, J. de (1911). *Obras completas de Juan de Timoneda*. Valencia: Sociedad de Bibliófilos Valencianos (con un estudio de M. Menéndez y Pelayo), 2 vols.
- Vega, L. de (1980). *La Dorotea*. Ed. de Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.



El humor en el auto de los pastores:
Fray Íñigo de Mendoza y sus seguidores,
Juan del Encina y Lucas Fernández,
en la edad de la imprenta

*Humour in the auto de los pastores:
Fray Íñigo de Mendoza and his followers,
Juan del Encina and Lucas Fernández,
in the age of print*

Dorothy Sherman Severin
University of Liverpool
d.s.severin@liv.ac.uk

Resumen: La *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza nos da un ejemplo temprano de los que podrían haber sido autos populares de Navidad con sus pastores como *dramatis personae* que hablan una versión artística de *sayago*. Esto inauguró una nueva tendencia entre los primeros dramaturgos y tanto Juan del Encina como Lucas Fernández produjeron sus propias versiones pocos años después. Un rasgo importante, pero poco estudiado de los poemas de Fray Íñigo, son las canciones obviamente escritas para ser interpretadas con acompañamiento musical. En Encina y Fernández, esto llega a ser el rasgo más sobresaliente del Nacimiento y la Pasión. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Auto. Pasión. Navidad. Fray Íñigo de Mendoza. Juan del Encina. Lucas Fernández.

Abstract: Fray Íñigo de Mendoza's *Vita Christi* gives us an early example of what might have been popular Nativity theatre, with characters who are

shepherds speaking the peasant dialect *sayago*. This provided the ímpetus for the early theatre, and both Juan del Encina and Lucas Fernández produced versions of these shepherds plays a few years later. A little-studied but important characteristic of Fray Íñigo's poetry are his songs, obviously written to be sung to musical accompaniment. In Encina and Fernández this becomes the most important feature of their *autos* of Nativity and Passion. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Auto. Passion. Nativity. Fray Íñigo de Mendoza. Juan del Encina. Lucas Fernández.

Examinando los manuscritos de *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, en *Cancionero* (Dutton, Severin *et alii*, 2007), descubrimos una curiosidad: existen estrofas adicionales del auto de los pastores de la VC en el manuscrito SA4 de Salamanca que faltan en la versión impresa sin ninguna explicación razonable:

<S 161-1>

*daca daca tu minguillo
la yesca y los pedernales
y lle vemos al chiquillo
en tu firmo soçarronillo
do sy corderos Reçentales
y lle vale tres ancharones
&ª aderesca tu mamoria
aquí tangas bien los sonos
que estos nuestrosos çamarrones
oy saltaran en la gloria.*

<S 161-2>

*non miras los tres ping{?}[es]
que salen de aquellos Cantos
yo juro que son santos
todos aquellos pastores
escucha amigo sy espantos
ay de dios y que gasajo
avras mingo si le escuchas
ni comer mjas con ajo
ni borregos en tasaajo
ni sopar huerte las puchas.*

<S 161-3>

*fabla el otro pastor
los pastores conbidados
daquestas personas tales
y dellos mucho amediantados
y desigualmente espantados
en plaseres desyguales
en saltos y enbaylar
y con mucha alegría
començaron de cantar
vn canto muy syngular
benedita eres maria.*

No sabemos por qué fueron tachadas, pero en el texto no existe ninguna versificación del *Ave María* aquí. Quizás eliminaron las estrofas por falta de secuencia lógica.

El hecho más curioso del auto de los pastores es que el poeta nos explica por qué ha incluido este texto humorístico en su poema serio. Sin embargo, este ejemplo temprano de los que podrían haber sido autos populares de Navidad con sus pastores como *dramatis personae*, que hablan una versión artística de *sayago*, inauguró una nueva tendencia entre los primeros dramaturgos (Rodríguez Puértolas, 1968VC) y tanto Juan de Encina como Lucas Fernández produjeron sus propias versiones pocos años después. Un rasgo importante, pero poco estudiado, de los poemas de Fray Íñigo, son las canciones obviamente escritas para ser interpretadas con acompañamiento musical, o bien cantadas o bailadas (Stern, 1965; Knighton & Torrente, 2007). Aunque el texto resulta demasiado largo para una sola representación, no sería descabellado pensar que la VC se representara en varias sesiones en la corte, con lecturas dramatizadas y canciones de coro. En Encina y Fernández, esto llega a ser el rasgo más sobresaliente del Nacimiento y la Pasión (Bustos Taúler, 2009; Maurizi, 2010).

Encina y Fernández escribieron *autos* cortos más claramente diseñados para una representación dramática, con un *villancico* final para cantar y bailar. Encina es el heredero inmediato de Fray Íñigo y sus *Autos* utilizan el humorismo y el dialecto de los pastores, el *sayago* (Encina, 1975). En su *Cancionero*, impreso de 1496, que según su propio testamento llevó a la prensa por cuenta propia, hay una descripción detallada de las circunstancias de la puesta en escena de estos

autos. Así que el primer auto de la Navidad, nos dice, se representó delante de los duques de Alba en su palacio cuando estos asistían a maitines, la víspera de Navidad («la noche de Navidad»). Pero esto es solo un prefacio poético al segundo, verdadero auto de la Navidad. El pastor Juan (el poeta), presenta un libro de poesía a los duques, y se defiende de la mala lengua del maldiciente Mateo. Juan declara su intención de publicar toda su obra en verano.

El segundo auto de la Navidad trata del nacimiento de Cristo y aparecen en el mismo dos pastores más, Lucas y Marco, cumpliendo el cuarteto de los cuatro evangelistas. El argumento es parecido al de Fray Íñigo: los evangelistas, con disfraz de pastores, hablando *sayago*, nos cuentan la historia del Nacimiento *antes* de su traslado al pesebre, y a la vez, retrospectivamente (ID4538).

LUCAS:

*Assí digo yo también
que nacido es en Belén,
de un ángel lo supimos,
aunque gran temor huvimos,
y nos puso gran anteo,
gran gasajo recibimos,
que a los ángeles oymos
la grolla del celis deo* (Encina, 1975: 110).

MARCOS:

*Déste son las profecías
que dizen que profetaron
aquellos que pernunciaron
la venida del Mexías
cuyas carreras y vías
antes dél aparejava
el hijo de Zacarías
la boz que tú, Juan dezías
que en el desierto clamava* (Encina, 1975: 112).

Los pastores de Fray Íñigo son sólo pastores, pero los de Encina son conscientes de su doble realidad y función como evangelistas. Así que el presente y el futuro, lo diacrónico y lo sincrónico, existen en su diálogo con los hechos pasados en boca de los profetas. Al final, todos van a Belén cantando un villancico.

Encina también escribe dos autos de la Pasión y Resurrección de Cristo. Estos también son narrativas personales de los eventos, en vez de historia contada por un narrador. Ocurre después de la muerte de Cristo y consiste en un diálogo entre un padre y su hijo. El padre cuenta la muerte de Cristo a su hijo, mientras se encuentran con la

VERÓNICA:

*Y aun passando el Salvador
a dar fin a nuestro daño,
yo le di, por cierto, un paño
para limpiarse el sudor, ó
con dolor
de su dolor muy extraño,
sufrido por nuestro amor.*

*Y dexóme aquí imprimida
en el paño su figura
do parece la tristura
de su pasión dolorida
sin medida.*

*Y ésta es su sepultura
tesoro de nuestra vida* (Encina, 1975: 129).

El autor termina con un *villancico* (ID4540), que es un eco de las palabras del ángel en la sepultura de Cristo:

*Los que estáys desconsolados
consolad los desconsuelos,
que vuestros llantos y duelos
en gozo serán tornados
y aun doblados.
Subirá Cristo a los cielos
con sus siervos libertados* (Encina, 1975: 135).

Esta predicción de la resurrección llega con el último de los cuatro autos:

Representación a la santíssima resurrección de Cristo, adonde se introduzen Joseph [Abarimatía] y la Madalena y los dos discípulos que yvan al Castillo de Emaús, los cuales eran Cleofás y San Lucas. Y cada uno cuenta de

qué manera le apareció nuestro Redentor. Y primero Joseph comienza contemplando el sepulcro en que a Cristo sepultó, y después entró la Madalena, y estándose razonando con él entraron los otros dos discípulos. Y en fin vino un ángel a ellos por les acrecentar ell alegría y fe de la resurrección (Encina, 1975: 137) (ID 4541).

Otra vez, el escenario es estático, con José que relata el descenso de la cruz y el *mise-en-tombeau*; La Madalena, el «nole me tangere»; Cleofas y Lucas encontrando al Cristo resucitado camino a Emaus y la comida con Él; terminando con la adoración de la Cruz en boca de Lucas y un ángel pidiendo regocijo con un *villancico* a modo de conclusión. Resulta obvio que solamente los autos de Navidad son adecuados para autos cómicos como los de los pastores.

Fernández es heredero de las obras pioneras de Fray Íñigo y Juan del Encina, y, como nos indica Françoise Maurizi (1994), desarrolla el lado lúdico y carnavalesco del auto de los pastores. En efecto, casi la mitad de sendos autos del Nacimiento de Cristo tratan de intercambios humorísticos e insultos entre los pastores, antes de desarrollar el tema religioso con la llegada de un ermitaño y un pastor para anunciar el nacimiento.

La edición de Valero Moreno (2005) es útil por su glosario de terminología cuando el lector no puede entender muy bien el diálogo. De vez en cuando es grosero, a pesar de su intención religiosa, y nos sugiere una representación fuera de la iglesia o cerca de los portales del oeste. La *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor* introduce a dos pastores (Bonifacio, Gil), después al ermitaño Macario, y finalmente al pastor Marcelo, quien trae las buenas nuevas. Pero empieza con un diálogo bastante crudo entre Bonifacio y Gil. Bonifacio habla de sus padres muy sospechosos, y está claro que los pastores conocen muy bien a Celestina, de quien charlan bastante:

BONIFACIO:

*Y aún es mi madre señora
la ermitaña de san Bricio.*

GIL:

*Ésa es gran embaidora
gran diablo, encantadora.
Bonifacio
Muger es de gran bollicio.*

GIL:

*Medio bruja asmo que es,
y aun aosadas,
que si buscarla querrés,
cada noche la topéis
por estas encrucijadas.
Una vez entré en su ermita,
y porque llegué a un altabaque,
corrió la vieja maldita
por me azotar muy afrita.
Por huir le solté un traque.
Dime si es caso del Papa
este pecado,
que allá me quedó la capa.*

BONIFACIO:

*De pecado ño se escapa
si se te soltó en sagrado.*

GIL:

*¡Qué ojos tiene tan ñublosos,
manantiales de vino,
muy bermejós, pitañosos,
lamparosos, lagañosos,
siempre le lloran contino.
Pichel, jarro o cangilón,
que ella toma
con muy sancta devoción,
le pega tal suspirón
que ño le deja carcoma.*

BONIFACIO:

*Sabe legar, deslegar,
hace cien mil bebedizos
para bienquerencias dar.
También sabe en cerco entrar;
sabe de agüero y de hechizos,
sabe de ojo y aun de estrella,
y es davina.
¡Grolia habrás de consocella!*

GIL:
*¡Cuán gran puta vieja es ella!
 Peor es que Celestina.
 Bonifacio
 Sabe hacer bollo maimón,
 y hace asbondo sahumeros
 de las barbas del cabrón.
 Toparla has hecha visión
 De noche en los cementerios.
 Tiene sogá de ahorcado,
 y de sus dientes
 las burras ha encomendado
 y de los llobos librado* (Fernández, 2005: 178-180).

Gracias a Dios, el ermitaño devoto Macario llega buscando el pesebre, e interviene para terminar el diálogo de los pastores. Fernández es un ejemplo excelente de cómo el teatro temprano se desarrolla rápidamente, empezando con los inter-textos. Su otro *Auto del Nacimiento de Cristo* es menos original e interesante, y más previsible, cuando Pascual, frío y quejoso, se encuentra con Llorente y luego con Juan, quien recuenta la visita del ángel. Finalmente se encuentran con Pedro Picado y Mingo, quienes, junto con el resto de los personajes, cantan el villancico al final de la pieza. Mucho más interesante es su *Auto de la Pasión*, que parece estar influido por la última parte de *Pasión trobada* de Diego de San Pedro, es decir, la versión original en manuscrito que sobrevive solo en el *Cancionero de Oñate* (HH1), en la que los Apóstoles se reúnen después de la Pasión y, arrepentidos de su cobardía, cuentan sus historias (San Pedro, 1973; Severin, 1990). Otra versión de este episodio se encuentra en la obra del Comendador Román (1990), *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. En esta obra sólo tenemos al apóstol Pedro, seguido de San Dionisio, San Mateo el Evangelista, el profeta Jeremías y las tres Marías. Así que, como ocurre en algunos de los autos de Encina, esta versión es, a la vez, diacrónica y sincrónica, y combina presente, pasado y futuro. Pedro se lamenta de su negación de Cristo, Dionisio refiere el terremoto después de la Pasión y no puede entender cómo esto contradice sus leyes de astronomía. Por su parte, Mateo narra la Pasión, Jeremías se lamenta, y las Marías añaden también sus lamentaciones. Ahora los villancicos son «Adorámoste, Señor» y «¡Ay, que por ti, pecador!».

Para concluir, hemos visto que la introducción del humor por parte de Fray Íñigo en el tema de la Navidad fue un recurso imitado por Encina y Fernández, quienes lo desarrollan aún más en sus autos seculares, especialmente en el caso de Fernández. Esta tendencia, a la vez, pasa a Lope de Rueda, y se erige en una característica de lo rústico y lo crudo en algunos de los autos tempranos del teatro del dieciséis. Por otro lado, no sorprende que el tema de la Pasión sea siempre solemne en los escritores del teatro temprano, aunque un villancico de regocijo siempre resulte apropiado para el final de la representación dramática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bustos Taúler, Á. (2009). *La poesía de Juan del Encina: El «Cancionero» de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- [Dutton. B.]; Severin, D.; Maguirre, F.; Moreno, M. & Bordalejo, B. (2007). «An Electronic Library of Fifteenth-century Castilian *Cancionero* Manuscripts». En <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> [18/05/2018].
- Encina, J. del (1975). *Obras Dramáticas, I (Cancionero de 1496)*. Ed. de Rosalíe Gimeno. Madrid: Ediciones Istmo (*Clásicos Españoles*, 3).
- Fernández, L. (2005). *Farsas y églogas*. Ed. de Juan Miguel Valero Moreno. En *Clásicos Salamanca*, II, 9-283. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Knighton, T. & Torrente, Á. (eds.) (2007). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate.
- Maurizi F. (1994). *Théâtre el Tradition Populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*. Aix-en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- (2010). «El arte de trovar de Lucas Fernández: Acerca de los villancicos de devoción». En *Actas del XIII Congreso Internacional AHLM, Valladolid, 2009*, José. M. Fradejas *et alii* (eds.), 1361-1372. Valladolid: Ayuntamiento / Universidad.
- Mendoza, F. Í. de (1968). *Cancionero*. Ed. de Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Espasa Calpe (*Clásicos Castellanos*, 163).
- Rodríguez-Puértolas, J. (1968VC). *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. Madrid: Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica*, 4-5).
- Román, C. (1990). *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. Ed. de Giuseppe Mazzocchi. Firenze: La Nuova Italia Editrice (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 61).
- San Pedro, D. de (1973). *La pasión trobada*. Ed. de Dorothy Sherman Severin. Nápoles: AION.

- Severin, D. S. (1990). *El Cancionero de Oñate-Castañeda*. Introducción de Michel García. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Stern, C. (1965). «Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual». *Hispanic Review* 33, 197-245.

Tres países, tres idiomas, tres *Celestinas*

Three countries, three languages, three Celestinas

Joseph T. Snow
Michigan State University. Emérito
jts941@gmail.com

Resumen: Se presentan tres escenificaciones de *Celestina*, en francés, en inglés y en castellano: *La Célestine* (Avignon, 1989), *Salsa Celestina* (Londres, 1993) y *La Celestina* (Madrid, 2016). La inglesa era un musical, la francesa se escenificó al aire libre, y la española se vio con un actor interpretando a Celestina. He visto las tres y los comentarios de los contrastes y las comparaciones con el texto original de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* —obra no escrita para representarse— ejemplifican la extrema libertad creativa posible en las modernas escenificaciones de *Celestina*. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: *Celestina*. Escenificaciones modernas. Adaptaciones libres.

Abstract: Three adaptations of *Celestina*, one each in French, English, and Spanish are featured: *La Célestine* (Avignon, 1989), *Salsa Celestina* (London, 1993); and *La Celestina* (Madrid, 2016). The English staging was a musical. The French one was staged outdoors. The Spanish version featured a male Celestina. The original *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea* was not written to be staged. Having seen each of the three, my emphasis will center on comparison with the original to gauge the possibilities for creative liberties as exemplified in these modern adaptations. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: *Celestina*. Modern stagings. Creative adaptations.

1. INTROITO

La *Comedia / Tragicomedia de Calisto y Melibea*, hoy mejor conocida como *Celestina*, apareció en España entre los siglos xv y xvi como una obra arraigada en la tradición dramática de las comedias humanísticas heredada de Italia. Con sus dieciséis (*Comedia*) o sus veintiún autos (*Tragicomedia*), la obra no se escribió para la representación teatral, a pesar de que es una obra dialogada. Aun así, este *best-seller* llegó a inspirar otras obras que sí se presentaron en las tablas en los siglos xvi-xvii. Pero la primera adaptación y escenificación del texto de la *Celestina* original tuvo que esperar hasta 1909, en el Teatro Clásico de Madrid, dirigida por «Zeda» (Francisco Fernández Villegas)¹. Con esta primera teatralización, se inició la historia de las modernas escenificaciones de *Celestina* en España y, en otros idiomas, en otros países².

Yo mantengo un catálogo de las escenificaciones universales de las *Celestinas* y ha habido, en total, más de ciento cincuenta de muy variada índole. Precisamente por eso, creo que podría ser interesante como ilustración de la gran libertad creativa de los modernos adaptadores de un texto con veintiún autos —texto que requeriría más de ocho horas para representarse en las tablas— una presentación de estas tres escenificaciones modernas que yo he visto. Las tres *Celestinas* se han adaptado para públicos teatrales diferentes que escuchan —en francés, inglés, y castellano— una obra clásica española adaptada y reducida para poderse ver entre una hora y media y casi cuatro horas.

2. 1.^{er} ACTO: LA CÉLESTINE, EN FRANCÉS

Esta adaptación se basa en la traducción completa al francés de Florence Delay (1989) y el texto-guion de esta adaptación para la

¹ Un detalle interesante es que, en 1909, la hija de «Zeda», Amparo Villegas, hacía de Melibea. En México, bajo la dirección de Álvaro Custodio, ya muy mayor, ella hizo de Celestina en los años 1953, 1957 y 1965, más de ciento cincuenta veces (Maxwell Dial, p. 13).

² Aunque hubo artículos sobre varias escenificaciones de *Celestina* en España, la verdadera historia se encuentra en la tesis doctoral de María Bastianes, defendida el 20 de enero de 2016, en la Universidad Complutense de Madrid: «*La Celestina* en escena (1909-2012)». Cf. particularmente de José Romera Castillo (1993), «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester».

escena pretende no excluir nada importante de la acción. Después de su estreno en París, hace hoy veintinueve años, su director, Antoine Vitez, la presentó en el Festival du Théâtre de Avignon (sur de Francia) en julio de 1989, donde la vi. Salió bien en francés con texto y acciones fieles a la *Celestina* en su forma *Tragicomedia*. Se montó al aire libre en el enorme patio interior del Palacio de los Papas. El decorado, diseñado por Yannis Kokkos, llamaba la atención de los espectadores. Se colocó en el centro de las tablas una escala vertical de unos cuarenta peldaños. Esta verticalidad simboliza el mundo con lo celestial encima, y un infierno debajo, diseño ingenioso, a mi manera de verla, para las tantas caídas que marcan la trama de *Celestina*. Esta escalera no solo vincula la noción de Paraíso con la del Infierno sino que —como subía zigzagueando primero a la izquierda y luego a la derecha hasta lo más alto— servía perfectamente para dar cabida a las dos plantas de las casas de Calisto, Celestina y Pleberio.

Lo vi de noche. Comenzó tarde, en vez de las 10:15 anunciadas, eran casi las once cuando vimos a Calisto (Lambert Wilson) y Melibea (Valérie Dréville) en la huerta, el inicio de todo. Iba a durar mucho tiempo y por eso hubo un descanso. El público estuvo allí hasta que Jean-Louc Boutté, distinguido actor de la Comédie Française, ya mayor, comenzó con su planto al filo de las dos de la madrugada, algo más de tres horas y media después del primer encuentro de los futuros amantes. Por la poco acostumbrada hora y por el cansancio, muchos del público, hartos ya, comenzaron a silbarle.

Las secuencias de la trama también seguían en vertical, marcadas por esta escalera que iba a la derecha y luego a la izquierda. Con esta verticalidad pudimos captar bien las acciones y diálogos de los actores en las plantas bajas a otros en las primeras plantas de las tres casas de los personajes principales (Calisto, Celestina y Pleberio). Por ejemplo, en la escena con Crito (acto I), Celestina habla en la planta baja con Elicia y Crito, en la planta superior, con un Sempronio sospechoso subido un poco en la escalera entre las dos mujeres.

En la escena del suicidio de Melibea, ella naturalmente estaba en lo más alto de la escalera, en la azotea de su casa, con Pleberio y Lucrecia abajo, escuchando su confesión de ser la culpable de todo. Con la poca iluminación de las horas antes del alba, un efecto escénico nos ofreció algo de verdad espectacular: Melibea se desnudó y desapareció entrando por una puerta, dejando que flotara abajo, en la tenue luz, su

blanco pañuelo, acabando *ella* muerta —descalabrada— a los pies de Pleberio. Y es que el suicidio de la Melibea confesada habría sido para el público el mejor final teatral. Muchos comenzaron a salir en vez de escuchar el planto de Pleberio.

Quiero subrayar que la obra estaba dominada con una flamante y activa Celestina, interpretada por la muy premiada actriz francesa, Jeanne Moreau (según Vitez, «una actriz legendaria para un personaje legendario»)³. Ella, estando en el escenario, con su presencia, su arte, y con sus inolvidables risas enérgicas y gestos desafiantes en sus movimientos, fascinaba al público. Se le vio arreglando las vidas de todos sus contrincantes y clientes con una autoridad pocas veces tan bien conseguida en otras interpretaciones de la alcahueta que he visto⁴. La Celestina de Moreau iluminó brillantemente la amoralidad, lo hábil y astuta y lo peligrosa que era la alcahueta original.

La vimos genial en la escena del conjuro de Plutón, su cara iluminada con luces rojas, su cabeza rodeada de humos, arremolinándose en su entorno, subiendo de su cueva debajo del nivel del escenario.

En esta versión de Vitez-Delay, todo satisfacía dramáticamente bien en la primera parte. Pero, después del descanso, se perdió mucho de su interés en la segunda parte después del asesinato de Celestina. Desaparecida la vitalidad de Jeanne Moreau, bajaron las tensiones internas. En esta estructuración vertical de la obra, percibida siempre en la metáfora de la escalera central, la ausencia de la figura diabólica saliendo de su cueva hizo apagar la furia y el dinamismo de las otras caracterizaciones. Es decir, hasta la finísima dirección del suicidio de Melibea, antes comentado.

En fin, la traducción, la adaptación, las considero entre las más completas. Antoine Vitez así narra casi toda la *Tragicomedia*, con poquísimos de los recortes que marcan otras adaptaciones más libres y de menos duración. Casi todo lo que es esta obra para los profesores que enseñan *Celestina*, se dejó sentir, se percibió desenvolviéndose

³ Citado en la reseña de Joan de Sagarra, el 13 de julio de 1989.

⁴ Una cita de Jeanne Moreau: «Sí, la Moreau, como la Celestina, no se anda por las ramas, rezumando sexualidad, una sexualidad feroz, por todas partes [...] Es un personaje muy peligroso, muy amoral, pero con una gran fuerza de seducción; Celestina no miente, es hábil, astuta, pero sin quererlo, por naturaleza, y es por esto que es peligrosa» (citado en la reseña de Joan de Sagarra, 13 de julio de 1989).

delante de los ojos en aquel escenario de Aviñon. Se anunció que, después, se vería en el teatro Grec de Barcelona entre el 28-30 de julio, y después, de nuevo en París. Hubo algunas modificaciones en la versión, pero de éstas no tengo noticias.

3. 2º ACTO: *SALSA CELESTINA*, EN INGLÉS

Esta divertida *Celestina* se titula *Salsa Celestina* y la vi con una amiga hispanomedievalista en Londres, distrito de Watford⁵. La adaptación era de Lou Stein, un norteamericano, que también la dirigió del 11 de junio hasta el 3 de julio de 1993. No como en la adaptación francesa más fiel con todos los personajes originales en el elenco, aquí prescindimos de Sosia, Tristán, Crito, Pleberio y Alisa en esta versión libre y modernizada, principalmente adaptando la *Comedia*, pero con algún que otro préstamo de la *Tragicomedia*; uno de los cuales era la declaración de independencia de Melibea del acto XVI. Dura la escenificación algo menos de dos horas y fue muy entusiastamente bien aplaudida por el público.

Lo que se escenifica en esta adaptación es la noche de una conmemoración anual de la muerte (el asesinato) de la bis-bis-bis-bis-bis abuela de la protagonista, una alcahueta llamada también Celestina. En la actualidad, esta nueva Celestina regenta un club de alterne, caracterizado por la música salsera y un decorado que enfatizaba los mil colores de la Cuba de hoy. Las reminiscencias ocasionales de su antepasado por la moderna Celestina es lo que hace que la historia de Celestina y Calisto y Melibea se recree hoy en este club de alterne, para el enorme disfrute del público, devorando la constante música salsera y los bailes sugestivos.

La reducida acción de la *Celestina* clásica se concentra casi exclusivamente en la embajada de Celestina, dedicada a ligar sexualmente a Calisto y Melibea, con la complicidad de Pármeno y Sempronio. Lo demás no figura en esta breve adaptación musical, de modo que las sub-tramas de la *Celestina* original se omiten en esta adaptación, aun-

⁵ La amiga, la profesora Jane Whetnall (1993), que conoce bien la *Tragicomedia*, luego contribuyó con una reseña de «*Salsa Celestina*» para la revista *Celestinesca*.

que permanece el contraste entre el crudo hedonismo —realizado en las canciones y bailes— y el temor al fracaso de los planes de los tres conspiradores (Sempronio, Celestina y Pármemo).

La zona izquierda del escenario la ocupaba un área cubierta que alojaba la Orquesta La Clave con sus muchos instrumentos, percusión, trombones, piano, bajo y también cantantes, que hacían un papel importante en esta escenificación eminentemente musical de la *Comedia*. Esta zona también sirve para representar las distintas casas de los principales. La entrada con escalera al fondo servía como la puerta del club y, en otro momento, la puerta de la casa de Pleberio, donde Melibea aparece por primera vez vestida de blanco como la virgen que era, iluminada por luces multicolores. Es decir, una virgen impura y, en esta caracterización, también altiva.

La orquesta toca, por supuesto, música salsa muyailable, y estos seis personajes contemporáneos (llamados Calisto, Melibea, Pármemo y Areúsa, Sempronio y Elicia), forman tres parejas de cubanos jóvenes, cantando y bailando con gran energía y alegría, creando un ambiente latino perfecto. Efectivamente, esta adaptación está estructurada para destacar el mundo del hampa en vez de los amantes⁶. Solo Lucrecia, interpretada por una mujer bastante mayor que ni baila ni canta, funciona como un coro de una sola voz, comentando sardónicamente las maniobras de los principales. Ella en esta versión es una figura cómica. Cuando ella informa a Melibea, con un acento fuertemente británico de la clase educada, «Milady, your lover has fallen off the ladder» (Señora, tu amante ha caído de la escala), el público se rompió en carcajadas. Evidentemente, no comparte esta Lucrecia mucho con la joven criada, Lucrecia, de la *Tragicomedia*. Un cambio que le pareció mejor al adaptador, para acentuar lo cómico sobre lo serio.

La acción alterna entre el presente y el pasado. El pasado irrumpe en el presente, iniciado por la Celestina cubana al recordar las hazañas triunfales de su pariente hace cinco siglos. Los recuerdos de esta nueva Celestina (Dolly Henry) forman el eslabón entre el presente y el pasado: sus comentarios convierten el club de alterne en una recreación de sucesos selectos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Las tres

⁶ «The tawdry opulence of the set, the costumes and the sunny rhythms combine to foreground the values of the demi-monde as positive, dominant and unchallenged» (Whetnall, 1993: 136).

parejas con los mismos nombres de Calisto, Melibea, Elicia, Sempronio, Areúsa y Pármemo, cantando y bailando en las recreaciones del pasado verbalizadas por la bisnieta de Celestina, hacen las veces de sus homónimos hace quinientos años. En estas escenas, los bailes se identifican con la vida del hampa celestinesca y sus ritmos claramente sugieren la alegría de los encuentros sexuales.

La Celestina cubana inicia la adaptación, presentándose ante el público utilizando las palabras de Pármemo del famoso discurso de «la puta vieja» (Auto I). Pero ella, la Celestina moderna y de cara joven, evoca mejor la Celestina de su glorioso pasado, hace unos veinte años (Auto IX), y no la pobre vieja tan venida a menos del texto clásico. Los actores que participaban en *Salsa Celestina* eran una mezcla étnica, una mitad blanca o mestiza, una mitad negra. La Orquesta La Clave era una de las más famosas en Inglaterra especializándose en música latina. Las canciones se cantaban en castellano. Y el inglés hablado en esta adaptación era un inglés muy coloquial (excepto el inglés de Lucrecia), que hizo reír mucho al público.

La orquesta sirvió para acentuar acciones también. Hace sonar una tamboreada al concluir la conjuración que hace Celestina (esta vez en presencia de Melibea), y la deseada de Calisto se transforma en voluptuosa por magia. Esta escena elimina o reduce buena parte del texto original, por ejemplo, los diálogos de la alcahueta y Melibea (autos IV y X). Su transformación de mujer altiva a esclava del amor se efectuó en el momento del conjuro, eliminando sus diálogos con Celestina.

Delante de Melibea, vemos a Celestina hablando de la vejez y sus enfermedades (como en el texto del siglo XVI), mientras vemos en su interlocutora a una mujer joven, vestida de negro y oro, despampante. En una de las rutinas musicales, tenemos a Elicia entreteniéndolo a Crito (Auto I), quien es nada menos que un cantante de la banda⁷. Es una expansión del papel que tiene Crito en la *Tragicomedia*, donde sólo pronuncia cuatro palabras. En otro momento musical escenificado, vemos a Celestina, habiendo conseguido el cordón (es una bufanda blanca que Melibea lleva como cinturón), regalárselo a Calisto, a quien vemos manoseándolo lujuriosamente al ritmo de la música.

⁷ Este mismo cantante de la orquesta sale de nuevo y brevemente, en función de Sosia, informando a Calisto de las muertes de Pármemo, Sempronio y Celestina (Whetnall, 1993: 137).

Celestina baila con Sempronio y Pármeno al consolidarse su confederación contra Calisto, cantando los tres una canción titulada «Dinero» (solo el refrán se canta en inglés). En la escena cuando Celestina hablaba con Pármeno e intenta convencerle a formar parte de su confederación con Sempronio con la promesa de traerle a la cama de la ramera, Areúsa, Celestina baila sensualmente delante del joven, con gran efecto visual. Luego, vemos a Areúsa bailando, interpretando las fantasías de Pármeno, mientras él y Celestina se acercan a su casa. Ella capta bien las ansias y temores de Pármeno.

Luego será Pármeno, y no Sempronio, quien asesina a Celestina, una nueva libertad del adaptador. Otra libertad ocurre por no incluir en el elenco de esta obra a Pleberio del planto final: muerto Calisto y antes de suicidarse, una Melibea arrodillada confiesa sus pecados directamente al público. Después, Melibea no se tira al vacío, se acerca a la puerta central del decorado para encontrar allí a Calisto, esperándola. Se abrazan, desapareciendo en una neblina, juntos para siempre.

En esta versión abreviada de *Celestina*, el humor es lo que prevalece sobre la moralidad. Se comprueba en el gran acto final musical con la Celestina del pasado resucitada, de nuevo en la figura de su descendiente del siglo xx regentando su club de alterne, y todos los otros que hacían de los cómplices de aquella lejana Celestina de la *Comedia / Tragicomedia* de nuevo cantando y bailando en la Cuba actual. Los aplausos energéticos del público confirmaron el efecto positivo de esta *Celestina* musicalizada y original.

4. 3.^{er} ACTO: *LA CELESTINA*, EN ESPAÑOL

Los responsables de esta «adecuación» de *La Celestina* son José Luis Gómez y Brenda Escobedo; se vio en el Teatro de la Comedia en Madrid entre el seis de abril y el ocho de mayo de 2016. Su plan era el de reducir la obra original a su «almendra»: un mundo represivo con mucha tensión e inestabilidad, centrado en el judaísmo y la inquisición, apoyándose en las ideas de Juan Goytisolo sobre el sexo y el dinero en *Celestina*⁸. Es

⁸ Juan Goytisolo se ha interesado en *Celestina* con ocasión de su quinto centenario. Ésta es una de sus publicaciones en esa época que ayudó a José Luis Gómez a montar su versión de la obra: «Un universo de ruido y furia» (*El País*, 19 abril, 1999).

una lectura *oscura*, complementada por una iluminación cuyos claroscuros ayudan a crear una ambientación amenazante y se oyen misteriosas campanadas durante toda la obra.

Esta adecuación (prefieren esta palabra a *adaptación*) es circular al comenzar y terminar con Pleberio. Antes de acceder a la primera escena del Auto I de la obra original (Calisto en busca de su halcón tiene el encuentro con Melibea), vemos y escuchamos a Pleberio y Alisa planeando casar a su hija con un buen marido para garantizarle un futuro seguro (Auto XVI de la *Tragicomedia*). Lo dicho contrasta con el texto del original. En esta escena se elimina el hecho de que Melibea —que los escucha— confiesa que lleva ya un mes gozando de un apasionado amor extramatrimonial con Calisto; lo que no escuchamos en esta versión es la reacción y confesión de Melibea: «No quiero marido». Así que el público pierde una clave importante de la *Tragicomedia*.

Esta versión termina con las muertes de Melibea (suicidio) y de Alisa (al ver el cuerpo de su única hija) y el planto de un Pleberio, solo y mortalmente desilusionado. Los adaptadores ven en Pleberio un idealista, un señor generoso y luminoso, pero rodeado de tensiones sociales que él no percibe hasta escuchar la confesión de su única hija antes de suicidarse. Con la figura de Pleberio al comienzo y al final se implementan la circularidad de esta versión de Gómez y Escobedo.

El decorado consiste en unos andamios metálicos en distintos niveles que están conectados por escaleras y escalas. La verticalidad de la escena es marcada: Celestina ocupa un espacio, igual que Areúsa y Elicia, debajo del nivel de las tablas. Allí se escenifica el conjuro. Los dos niveles de los andamiajes acentúan la verticalidad que tiene como propósito replicar las tensiones sociales del momento. A veces el efecto es visual: en más de una ocasión pasa en la penumbra del nivel más alto a una procesión inquisitorial, sugiriendo la persecución de los judíos. También, después de las muertes de Calisto y Melibea, Sempronio y Pármeno, se cuelgan del andamio superior la ropa de Calisto, un chal blanco de Melibea y los zapatos de los criados. Los niveles de los andamios también sirven como las dos plantas de las casas. Todo el decorado queda transparente y con pocos colores que no sean los del vestuario de los diez personajes⁹.

⁹ En esta versión se han eliminado Tristán, Sosia, Crito y Centurio. Solo se salvan algunas referencias de los autos XIII a XVII, que suelen llamarse los *autos de Centurio*.

Además de las procesiones inquisitoriales, hay otras proyecciones judaicas. Cuando Celestina habla de Claudina, se despliega una bandera con la estrella de David en llamas. Y durante el planto de Pleberio, aparece un candelabro judaico al fondo. Son guiños al antisemitismo que caracteriza esta versión. Por momentos, unos encapuchados cruzan el escenario en silencio, llevando una cruz (una alusión a la muerte de Jesús por los judíos). A menudo, un ominoso sonido de tambor marca los momentos de conflicto y de la tensión social entre las clases que es el motor principal de esta adaptación-adequación «circular». En ella, se disminuye el protagonismo de los personajes de la clase alta y se destaca la humanidad de los representantes del hampa.

De la clase alta, la rebelde es Melibea. Pero en esta dramatización la importancia escénica de Melibea y su progresiva evolución de una hija bien guardada a una hija rebelde no se percibe claramente. Por ejemplo y muy notable es que tres de los cuatro encuentros entre los amantes (autos XII, XIV y XIX), en donde deberíamos apreciar las pasiones que crecen entre los dos amantes, se escenifica sólo un encuentro, y en este encuentro, aunque ellos profesan su amor y devoción, Melibea es violada cruda y brutalmente por el Calisto que adora¹⁰. Esta reducción de los distintos momentos en las relaciones de Calisto y Melibea obedece al propósito de concentrar en la «almendra» de la obra. Así, expresando la progresiva evolución psicológica de Melibea, se pretende acentuar la metáfora de una sociedad represiva con múltiples tensiones, la «almendra» de esta versión.

No es la primera vez que el rol de Celestina ha caído en manos de un actor¹¹. Como Celestina, José Luis Gómez crea un personaje algo andrógino. No lleva una cicatriz en la cara, pero —como la Celestina de Picasso— tiene un ojo malformado, ciego. Lleva en sus cabellos un

¹⁰ Melibea está en postura de perro, de cara al público, mientras desde detrás Calisto la desvirga salvajemente. No hay cariño y afecto. Es una enorme libertad tomada con la *Tragicomedia*. El director mantuvo una conversación con Goytisolo en la preparación de su adaptación del texto.

¹¹ Puedo citar dos actores en el rol de Celestina: (1) en enero-febrero de 1986, en una producción de la obra dirigida por Philip Prowse, en el Citizens Theatre de Glasgow (Escocia), Robert David MacDonald hacia de Celestina y de Pleberio; y (2) una adaptación de Miguel Sabido y Margarita Villaseñor se vio en el Teatro Rajatabla de Venezuela, en el verano de 1987, apareciendo como Celestina el actor Alexander Milic.

clavel rojo, en su brazo una bolsa que ha visto mejores días; su aspecto es el de una gitana. Esta Celestina no domina la acción tanto como la de la obra original, y poco imaginamos —por haber excluido de esta versión toda referencia al pasado— que había sido una prostituta o había regentado un prostíbulo. Sin hablar ella de su pasado, esta Celestina parece tener mucho poder sobre los demás personajes. Y cuando llega el momento de su asesinato, está en su habitación bajo el escenario —donde hizo antes el conjuro— y los dos criados de Calisto la matan. Pero no la matan con espadas sino con sogas que ambos utilizan como látigos. Esta escena del asesinato es otra libertad creativa ejercida por los adaptadores que no duplica los impulsos naturales de los criados en el asesinato en la *Tragicomedia*.

Los adaptadores han reducido el texto —toda referencia al pasado, los refranes, los antecedentes de los personajes, los parlamentos largos y la mayor parte de los *autos de Centurio*— pero han mantenido el lenguaje del original y han adaptado su prosa a patrones rítmicos (el octosílabo principalmente). Al mismo tiempo, con el arreglo de las secuencias que tiene la *Tragicomedia* o trastocado o eliminado, esta *Celestina* sirve para retratar sólo un presente caracterizado por las fuertes tensiones sociales y raciales que es la «almendra» de la forma conceptual de la adaptación o adecuación de José Luis Gómez y Brenda Escobedo.

5. EXPLICIT

Cada una de estas tres versiones escénicas de la *Comedia / Tragicomedia* está inspirada en una lectura del texto original (en el caso de la versión francesa, por una traducción del original). Pensando primero en lo que quisiera comunicar de su lectura de la obra, y en el público para el que podría ir a verla, cada adaptador se enfrenta con varias opciones de alterar, mejor, o reducir el texto original, pedir que se componga música y colaborar con el encargado de montar el escenario y la luminotécnica. Y el resultado siempre será una *Celestina* como ninguna otra, original y conformada por su propia vena de creatividad.

La libertad creativa ilimitada del adaptador de *Celestina* está siempre interactuando con la libertad creadora de los autores de la obra original. Hasta cierto punto, la *Comedia / Tragicomedia* se reinventa

para satisfacer la visión del adaptador y, al mismo tiempo, para entretener a distintos públicos en distintos idiomas. Los que conocen, enseñan o estudian la obra original verán en cada una de las adaptaciones algunas nuevas maneras para apreciar la grandeza de la obra original.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bastianes, M. (2016). «*La Celestina* en escena (1906-2012)». Tesis de doctorado, defendida en enero, en la Universidad Complutense.
- Cuadernos Pedagógicos* (2016). Número 55. Una publicación del Teatro de la Comedia (CNTC) dedicado exclusivamente a *La Celestina* de José Luis Gómez.
- Goytisolo, J. (1999). «Un universo de ruido y furia». *El País*, 19 abril.
- Maxwell Dial, E. M. (1977). «Notes on Adapting and Interpreting *La Celestina*: The Art of Álvaro Custodio and Amparo Villegas». *Celestinesca* 1.1, 13-18.
- Romera Castillo, J. (1993). «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester». En su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, 195-219. Madrid: UNED.
- Sagarra, J. de (1989a). «Jeanne Moreau: una *Celestina* seductora y peligrosa». *El País*, 13 julio, 68.
- (1989b). «Una “*Celestina*” sin emoción». *El País*, 14 julio, 44.
- Snow, J.; Bastianes, M. y Francomano, J. F. y E. (2016). «*La Celestina* de José Luis Gómez: cuatro apreciaciones». *Celestinesca* 40, 205-220.
- Whetnall, Jane (1993). Reseña de *Salsa Celestina*. *Celestinesca* 17.1, 135-138.

Atribuciones cervantinas desde la estilometría: el entremés de *Los mirones*

*The «entremés» Los mirones:
authorship attribution from stylometry*

Javier Blasco
Universidad de Valladolid
jblasco@gmail.com

Resumen: Seguir afirmando hoy con algunos herederos del postestructuralismo que «el autor ha muerto» es renunciar a recursos como los que proporciona la estilometría para «escuchar» el latido (inconfundible) del autor incluso en aquellas manifestaciones de la lengua tejidas con materiales mostrencos. Aunque el lector haya querido ocultarse (seudónimos, heterónimos, anónimos, falsificaciones) sus huellas siguen en el texto y hoy disponemos de herramientas para identificarlas. Así, la estilometría abre caminos que hasta ahora resultaban intransitables para los estudios tradicionales. Sobre esta base, afronto una primera (este trabajo en su versión final constará de dos partes) aproximación a la autoría de *Los mirones*, entremés atribuido a Cervantes. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Cervantes. Atribución de autoría. Estilometría. Lectura lejana *vs.* Lectura cercana. Entremeses. Teatro de Cervantes. Obras atribuidas a Cervantes.

Abstract: To affirm today, with some post-structuralists, that «the author has died» is to renounce resources, such as those provided by the stylometry, to «hear» the (unmistakable) beat of the author even in those manifestations of the language woven with very common materials. Although the reader

wanted to hide (pseudonyms, heteronyms, anonymous, forgeries), their traces are still in the text and today we have tools to identify them. On this basis, I face a first approach (this work in its final version will consist of two parts) to the authorship of *Los mirones*, entremés attributed to Cervantes. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Cervantes. Authorship attribution. Stylometry. Distant reading vs. Close Reading. Entremeses. Cervantes's theater. Attributed works to Cervantes.

1. INTRODUCCIÓN

Al amparo de aquella alusión de don Miguel de Cervantes, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* a las muchas obras suyas «que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño», se han multiplicado los títulos atribuidos a Cervantes, en distintos momentos y con varia fortuna, y tales atribuciones siguen planteando muchas dudas sobre su autoría¹.

Me refiero (sin entrar ahora en una revisión exhaustiva de la deriva crítica que a lo largo de los años han seguido cada una de estas obras) a títulos como el *Diálogo entre Cilenia y Selanio*, la novela de *La tía fingida*, la *Epístola a Mateo Vázquez*, varios entremeses y otros textos dramáticos, los pasajes añadidos en la segunda edición del *Quijote* de 1605, la *Aprobación* de la Segunda parte del *Quijote* de 1615 que firma Márquez Torres, la tercera parte de las cosas de la *Cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves, la *Información de Argel*, algunos capítulos de la *Topografía de Argel*, la *Relación de lo sucedido en la Ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor*, entre otros (ha habido algunos que incluso le atribuyen el *Quijote* de Avellaneda).

Hoy, contraviniendo el consejo de Eugenio Asensio (1973: 172), de «concentrar nuestra atención» en «aquellos [textos] cuya paterni-

¹ Para un planteamiento general de las atribuciones cervantinas, remito a los trabajos de J. D. M. Ford y Ruth Lansing (1931), Astrana Marín (1948-58: t. 7, 751-767) y Daniel Eisenberg (1990: 477-492).

dad ha sido refrendada por el autor», disponemos de herramientas y protocolos para estudiar la dudosa autoría de muchos textos del Renacimiento y del Barroco, incluidos los cervantinos, en algunos casos, con argumentos tan convincentes como el que representa el hallazgo positivo de documentos (me refiero al apógrafo manuscrito de la *Epístola a Mateo Vázquez*) fundamentales para reconstruir cómo un texto cervantino viaja desde Argel hasta la mesa de Mateo Vázquez y desde allí a la mesa del historiador y del crítico (Sánchez Molero, 2010).

Por lo tanto, no me planteo ahora una discusión de las tesis establecidas en estos trabajos, sino una reconsideración del tema de la autoría desde la atalaya del macroanálisis (Jockers, 2013) que permite la estilometría², limitando en este caso mi análisis a un solo título: la pura textualidad del entremés de *Los mirones*. Pero, antes de nada, permítaseme una cita ajena para dejar clara la importancia del salto que la estilometría puede ofrecer en los estudios de atribución. Si Emilio Cotarelo y Mori (2000: lxix) se quejaba de la imposibilidad de concluir nada sobre la autoría de entremeses como el de *Los Romances* y *Los mirones*, argumentando que atendiendo al lenguaje no se diferencian mucho de los de Cervantes ni de los de otros autores, pues «en aquel tiempo era comunísimo el escribir bien», hoy nosotros podemos ir mucho más allá de los calificativos impresionistas para definir el lenguaje y tenemos razones para afirmar que el estilo es susceptible de ser cuantificado y traducido a números. Y ello permite ver cómo ciertos patrones verbales se repiten con idénticos porcentajes en diversas obras de un autor (por lejanas que se hallen en el tiempo de escritura), a la vez que estos mismos patrones los

² Se atribuye el término a Wincenty Lutoslawski, filósofo polaco, autor de unos *Principes de stylométrie appliqués à la chronologie des oeuvres de Platon (O pierwszych trzech tetralogiach dzieł Platona*, Kraków, 1896). No obstante, la estilometría (como disciplina para el análisis cuantitativo de textos) se ha producido en los últimos años, a partir de algunos nombres fundamentales como Franco Moretti (2013), en *Distant Reading*, donde muestra cómo ciertos métodos computacionales nos permiten trabajar (algo que hace apenas unos años hubiera sido inconcebible) con archivos de gran tamaño, y descubrir en ellos patrones de comportamiento y tendencias generales (Jockers, 2013), que abren el camino a espacios que resultaban opacos para los estudios literarios tradicionales. Véase mi página: <https://www.estilometria.com/> [20/04/2018].

diferencian claramente de los que se reflejan en el estilo de otros autores.

2. ENTREMÉS Y ANONIMIA, CON CERVANTES AL FONDO

Los entremeses de la primera mitad del siglo xvii presentan muchos problemas de autoría y, lo que es más grave, de fijación textual. Por su misma naturaleza (brevedad y comicidad satírica desenfadada y minimalista) y por su función secundaria respecto a la obra central de la representación junto a la que se incluían, ni el prurito autorial ni el interés económico tienen la importancia suficiente para que quienes los escribieron pongan su firma al frente de estos juguetes cómicos³. Y, en el caso de que los originales fueran firmados, es fácil que se perdiese la referencia a la paternidad de texto en las copias posteriores para la compañía que había de representarlos o para los curiosos compiladores de este teatro «menor». Por lo general, las antologías del entremés suelen ser de fecha tardía respecto a la de redacción de los textos y, por lo que sabemos, el respeto de los compiladores al texto primitivo no era excesivo⁴. Las versiones manuscritas de un mismo

³ Para una síntesis de los problemas que plantea la fijación textual del teatro barroco (y muy especialmente el entremés), véase el trabajo de María Hernández Fernández en su tesis doctoral (2006: 37 y ss.).

⁴ Con todo, la historia del entremés no hubiera podido esbozarse sin los materiales de estas antologías que, personales o colectivas, en forma de manuscrito o de recopilación impresa, comienzan a menudear a partir de mediados del siglo xvii: así, la *Flor de sainetes* (Madrid: Catalina del Barrio y Angulo, 1640), de Francisco Navarrete y Ribera; el *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados por diferentes ingenios* (Valencia: Silvestre Esparsa, 1643); *Jocoseria* (Madrid, 1645), de Quiñones de Benavente; los *Donaires del gusto* (1642), con textos de varios autores; y, en fin, un sinfín de nuevos títulos: *Entremeses y flor de sainetes* (1657), *Teatro poético* (1658), *Musa entretenida* (1658), *Laurel de entremeses* (1660), *Rasgos del ocio* (1661-1664), *Ramillete de sainetes* (1672), *Sainetes y entremeses* (1674), *Vergel de entremeses* (1675), *Flor de entremeses* (1676), *Mejor flor de entremeses* (1679), *Floresta de entremeses* (1680), *Manojito de entremeses* (1700), *Chistes del gusto* (1742). Para una más completa referencia a los impresos, véase Vázquez Estévez (1995). En relación con los manuscritos, remitimos para colecciones realizadas en el siglo xviii a los mss. 14092, 15958 de la BNE; para el siglo xix al mss. 14089; y para los siglos xvi y xvii

entremés, en los casos en que contamos con varios testimonios, muestran cómo el copista procede con inusual libertad para cambiar porciones de texto en función de sus propios gustos. Se añade a todo ello, para hacer la situación más compleja en lo que se refiere a las atribuciones cervantinas, el fenómeno que Eugenio Asensio calificó de «fetichismo cervantino»: ante un texto transmitido de forma anónima lo fácil para el investigador, y lo más espectacular e impactante, era adjudicárselo a un nombre relevante. Y ¿qué mejor candidato que Cervantes para ello?

Todos estos condicionantes (junto a otros como la forma de trabajar de ciertos autores que lo que hacían era hilvanar materiales previos y tejer más que escribir) convierten el género del entremés en un producto inestable, con unos difuminados límites entre el baile, la loa y el entremés: «la loa se hace entremesada, el baile se entremesa, y el entremés puede evolucionar hacia la mojiganga, etc.» (Madroñal, 2013: 158), enmascarando así las huellas textuales de autoría. Resumiendo, la trasmisión anónima no siempre respetuosa con el original, la frecuente intervención de varias manos en el proceso textual, el aprovechamiento de materiales previos (refranes, chistes, pequeños cuentos folklórico, etc.) que vienen a contaminar la textualidad, convierten el entremés en un género que constituye un verdadero reto para los análisis estilométricos orientados al estudio de la atribución. Los recelos que Asensio (1973: 338) manifiesta respecto a la transmisión del *Entremés primero Bárbara* pueden, muy bien, hacerse extensivos al resto de los que configuran mi corpus de trabajo.

En efecto, la refundición, adaptación o reescritura es casi consustancial con el teatro menor y muy especialmente con el género del entremés, lo que dificulta enormemente, en un número muy importante de casos, la determinación de autoría a partir de los usos de escritura. De las dificultades con las que se encuentran los estudios de atribución de autoría, ha dado noticia y prueba Abraham Madroñal en múltiples, excelentes y bien documentados trabajos, que sirven para mostrar el carácter subjetivo de algunos de los argumentos que se han empleado para las autorías propuestas en relación a muchos títulos que

al manuscrito 14612/9, y muy especialmente a los mss. 15403 y 15105 de la BNE. Pero, sobre todo, remito al catálogo de *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (Simón Palmer, 1977).

han llegado a nosotros de forma anónima. Por ejemplo, tras señalar —con base en Bergman (1965)— que «uno de los problemas que más ha contribuido a la confusión en las atribuciones de Benavente es el haber convertido a este autor (Quiñones) en un Lope de Vega del género chico», anota cómo muchas de las atribuciones en favor del toledano se argumentan en apelaciones a «supuestas bondades de estilo y otras razones poco científicas», y —añadimos nosotros ahora— difícilmente sostenibles (Madroñal, 1996: 174).

Un buen número de textos literarios de nuestros Siglos de Oro han llegado a nosotros sin nombre al que adscribirlos o con nombre fingido; y, en muchos casos, la atribución de los mismos a un autor dado se ha sustentado sobre todo en argumentos subjetivos, difícilmente objetivables, a pesar de lo cual, el mundo académico le ha otorgado a dicha atribución mayor o menor credibilidad en razón de la autoridad de quien realizaba la propuesta de autoría. Muchas de tales atribuciones han triunfado y han pasado a los manuales, aunque sólo se sustentasen en conjeturas. Por eso hoy es necesaria una rigurosa y sistemática revisión de muchos textos que han llegado a nosotros sin avales documentales suficientes.

Hoy, la estilometría nos proporciona instrumentos de análisis que permiten revisar una atribución de autoría con la objetividad que proporciona la cuantificación obtenida por los macroanálisis (Jockers, 2013) de la lengua del texto; una objetividad basada en protocolos replicables por distintas herramientas y diferentes analistas, que ha dado notables resultados. Es verdad que los más escépticos (a pesar de lo que acabo de decir) son reticentes a aceptar ninguna propuesta sin apoyo documental que la confirme. Pero son excepcionales los casos (el de *La pícaro Justina* es uno de ellos) en que aparece un documento o testimonio de época que permita resolver indubitadamente un debate de autoría. Y, en la mayoría de los casos, con lo único que contamos es con el texto y con el idiolecto desde el que el texto se produjo.

Ya he anotado que el análisis cuantitativo del texto nos proporciona una información de alto valor para identificar el perfil verbal del autor que lo produjo. No obstante, cada texto tiene su propia historia y lo que ha sucedido con él desde que salió de la pluma del autor hasta que llega a las manos del analista tiene una influencia decisiva, pues manos ajenas a las del autor han podido enmascarar y alterar las marcas carac-

terizadoras de la autoría. Y este riesgo de alteración es claro que, después de lo señalado en párrafos precedentes, afecta de modo muy destacado al género del entremés.

Encaremos el estudio de atribución desde una metodología tradicional o desde las nuevas herramientas que ofrecen la estilometría y la minería de textos, el corpus que conforman los entremeses del siglo xvii ofrecen muy serias resistencias. Con el entremés como referente, Gregorio Torres Nebrera revisó, en un estudio modélico, los textos atribuidos en uno u otro momento a Gabriel Téllez, dando ya en 1979 una lección que, por su rigor positivista, debería ser retomada (1979: 293-322). Al menos debería constituir un reto la anonimidad que Torres Nebrera postula para entremeses (*El estudiante, El duende, El gabacho, Las viudas*) que se venían atribuyendo, por ejemplo, a Tirso a partir de la *Segunda parte de las comedias* (Madrid, 1635).

El hecho cierto es que, por su naturaleza, por su historia genética y por los avatares a los que estuvo sujeta su transmisión, el entremés es un género cuyos textos son especialmente inestables y, por lo tanto, plantean a los estudios cualitativos tradicionales, pero también a la estilometría, un reto muy especial. En efecto, aun suponiendo que *Los habladores*⁵, *Los mirones*, *La cárcel de Sevilla*⁶, *Los refranes del viejo celoso*, *El hospital de los podridos*⁷, *Justin de Calahorra*⁸, *El entremés de los romances*⁹, entre varios otros, salieran inicialmente de la mano de Cervantes (como algunos proponen desde Adolfo de Castro, 1874), la comparación de estos textos dubitados con los indubitados de los *Ocho comedias y ocho entremeses* del alcalaíno es complicada, pues el proceso de transmisión que los ha traído a nuestras manos se ha producido sin el control del autor y, presumiblemente, con la mediación espúrea de

⁵ *Los habladores* fue publicado en la *Séptima parte de las Comedias de Lope de Vega*, en 1617 y ha sido atribuido por Madroñal (1993a: 105-128) a Gaspar de Barriónuevo.

⁶ *La cárcel de Sevilla* ve la luz también por primera vez en 1617, en la *Séptima parte de las Comedias de Lope*.

⁷ Véase Huerta Calvo (2008).

⁸ Véase Liliana Muñoz (2011: 299-323).

⁹ El *Entremés de los romances* se publicó por primera vez en la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega* (Valencia, 1611; Barcelona, 1612). Ver Rey Hazas (2007) y Blasco (2013).

otras manos (autores, copistas y editores), que necesariamente los habrán contaminado.

En consecuencia, el crítico interesado en revisar la atribución de estos textos deberá extremar el cuidado en el análisis y no ignorar ninguno de los ángulos susceptibles de estudio.

3. EL ENTREMÉS DE *LOS MIRONES*

El texto de *Los mirones* no llega al lector moderno antes de que Adolfo de Castro informara de su existencia en *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina / con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote* (1874)¹⁰. El hecho de que fuera Adolfo de Castro (autor de varias supercherías cervantinas) quien, a partir de su estudio de dos tomos de un códice de la Colombina que contienen varios de los entremeses dubitados, atribuyese *Los mirones* a Cervantes, ha suscitado desde antiguo las dudas sobre la posibilidad de que el autor del *Quijote* realmente tuviera que ver con este texto.

3.1. *Corpus*

Cuando se quiere analizar un texto como el de *Los mirones* (objeto de este análisis), nuestro corpus de estudio deberá constituirse, es obvio, por obras que pudieran ser de una fecha próxima a la analizada, lo que, consecuentemente, reducirá los nombres de los autores estudiados a aquellos que por las fechas de escritura de la obra que nos ocupa estuvieran en disposición de firmarla.

¹⁰ Según Adolfo de Castro (1874), el códice AA. 141.4-6 contiene la *Carta a Don Diego de Astudillo* (que es muy probablemente una falsificación), la *Tercera parte de la Relación de lo que pasa en la Cárcel de Sevilla*, la *Tía Fingida*, unas *Apologías* atribuidas a Gutierre de Cetina, y los entremeses *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, *Los mirones*, *El sacristán Soguijo*, *La villana de Getafe* y *carreteros de Madrid*, *La endemoniada fingida*, y *chistes de Bacallao*, el entremés de *Melisendra*, el entremés *El rey Cachumba de Motril* y *la infanta Palancona*, *Durandarte y Belerma*, *Doña Justina* y *Calahorra*, el entremés *El doctor Zarabullaque*, de Francisco Osorio, el entremés del *Zurdo* y, por último, *El entremés de los refranes*.

De acuerdo con las fechas propuestas por los cervantistas para la composición de los entremeses, recogidos en *Ocho comedias y ocho entremeses* (Eugenio Asensio, ed., entremeses, 1987: 16), Cervantes escribió sus entremeses indubitados entre 1610 y 1615. Estas fechas deberán condicionar la configuración de nuestro corpus en la elección de obras indubitadas de los autores con opciones (por remotas que fueren) de haber compuesto los textos dubitados. Y así, para mi análisis, además de los varios entremeses dubitados, hayan o no sido atribuidos a Cervantes (*El duende, Doña Justina y Calahorra, El hospital de los podridos, el Entremés de los romances, Los habladores, La cabeza encantada, Las viudas, Los mirones, Pascual del Rábano, La cárcel de Sevilla, El gavacho, Los refranes del viejo celoso*)¹¹, el corpus de estudio lo componen los ocho entremeses indubitados de Cervantes, más obras que la crítica viene considerando como representativas e indubitadas de aquellos autores que, por su biografía, estaban hacia 1610 en disposición de escribir las obras dubitadas. A saber: Luis Belmonte Bermúdez (*Lo que pasa en una venta, La maestra de gracias, Sierra Morena de las mujeres*)¹², Francisco Bernardo de Quirós (*Entremés de don Guindo*)¹³, Alonso Castillo de Solórzano (*La castañera, El barbador*)¹⁴, Francisco de Ávila (*Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*)¹⁵, Antonio Hurtado de Mendoza (*Getafe, Miser Palomo, médico del espíritu, El Ingenioso Entremés del Examinador Miser Palomo, Entremés de Lucía*)¹⁶, Gaspar de Barrionuevo (*El triunfo*

¹¹ Por razones metodológicas no reduzco la selección de obras dubitadas a sólo aquellas que en algún momento han sido atribuidas a Cervantes, sino que engroso la cifra con otros entremeses, porque bien podría darse el caso de que alguno de ellos ofreciese los mismos rasgos de estilo que el que analizamos, y en consecuencia los hermanase.

¹² No sabemos a ciencia cierta las fechas de nacimiento de Belmonte, pero en el peor de los casos, hacia 1610, tendría 23 años. Sobre Belmonte, puesto al día, véase Cortijo Ocaña (2009).

¹³ F. Bernardo de Quirós, hacia 1610 tendría 30 años. Véase García Valdés (1983 y 1985).

¹⁴ 26 años en 1610. Sobre sus entremeses y biografía remito al riguroso retrato biobibliográfico de Rafael Bonilla (2012).

¹⁵ El entremés de Francisco de Ávila se publicó en 1617, en la *Octava parte de las comedias* de Lope. Remito para más información a Francisca Vilches de Frutos (1985).

¹⁶ Hurtado de Mendoza contaría en 1610 con 24 años, y sabemos que empezaría a ser conocido en el primer lustro de la segunda década del XVII.

de los coches)¹⁷, Julio de la Torre (el *Entremés famoso del Alcalde de Burguillos*)¹⁸, Quiñones Benavente (*Entremés del ventero*, *El doctor Juan Rana*, *El barbero*, *El borracho*, *Los sacristanes*)¹⁹, Salas Barbadillo (*El busca oficios*, *El caprichoso en su gusto*, *Los mirones de la Corte*, *El prado de Madrid*)²⁰, Francisco de Quevedo (*Diego Moreno*, el *Entremés de Bárbara*, *La destreza*, *Entremés de la ropavejera*, *La polilla de Madrid*, *Entremés de la vieja Muñatones*)²¹, Tirso de Molina (*El estudiante*)²², Vélez de Guevara (*La burla más sazónada*, *Los atarantados*, *La sarna de los banquetes*)²³, y Melchor Zapata (*Nada entre dos platos*). Creo que los autores incluidos en este corpus aunque no lleguen a agotar la totalidad del entremés en tiempo de Cervantes, constituyen una muestra suficientemente representativa.

Una vez seleccionado el corpus es preciso pre-procesar los textos digitalizados de las obras incluidas en él, a fin de reducir al mínimo los elementos verbales que pudieran distorsionar la cuantificación estilométrica. A fin de que los procesos de cuantificación resulten fiables, en un estudio de estilometría la preparación de los textos objeto de análisis (tanto en el caso de los dubitados como en el de los indubitados)

¹⁷ *El triunfo de los coches* fue recogido en la *Octava parte de las comedias* de Lope, en 1617.

¹⁸ Recogido en la *Segunda parte de las Comedias* de Tirso (1635), este entremés se recoge a nombre de Julio de la Torre en la *Flor de sainetes* (1640), de Francisco Navarrete y Ribera. Poco he podido averiguar sobre Julio de la Torre, pero Cotarelo lo ubica en los inicios de la segunda década del siglo XVII.

¹⁹ Hacia 1610 tenía 29 años y ya se le conocía en la corte como escritor. Véase Madroñal (1993b).

²⁰ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo contaba 30 años al inicio de la segunda década del siglo XVII. Remito para todo lo relativo a su producción a Moll (2001).

²¹ Evidentemente, también Quevedo entra dentro de los potenciales autores de textos como *Los mirones*, si sólo atendemos a la cronología con la que trabajamos. Desde que Eugenio Asensio (1971) atribuyó a Quevedo los entremeses que ahora incluyo en el corpus de mi trabajo, su atribución no ha sido seriamente discutida por nadie. Sólo añadido a la lista de Asensio el texto de *La ropavejera*.

²² Soy consciente de que hoy (Torres Nebrera, 1979, ya lo señalaba así) no podemos atribuir a Tirso el texto de *El estudiante* sin dudas muy serias. Pude incluirlo en mi corpus como DUBITADO, pero me interesó separarlo de los otros dubitados a fin de ver si alguno de estos se empareja con *El estudiante*, lo que abriría, en el futuro, un camino nuevo de análisis.

²³ Vélez de Guevara cuenta hacia 1610 con 31 años de edad. Remito para autorizar la elección de los textos que incluyo en mi corpus a Héctor Urzáiz (1994).

no es irrelevante. Poco podemos hacer en un proceso de «distant reading» con los errores y variantes apócrifas que hayan podido introducirse en el proceso de transmisión textual por copistas, impresores y editores, pero sí que debemos cuidar que la regularización sea uniforme para todo el texto, a fin de que no sea la ortografía la que, falseando las variables analizadas, determine la asociación de los textos o su desemparejamiento.

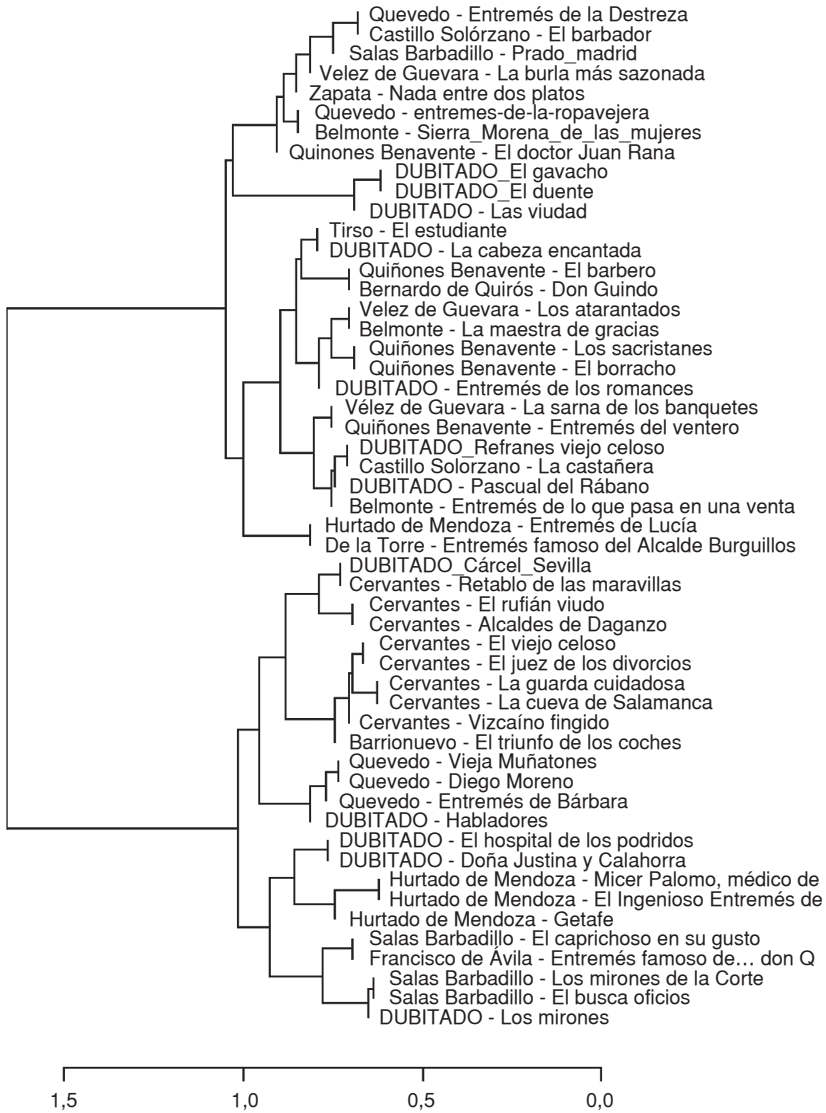
3.2. *Análisis*

Esencialmente mi análisis se basará en la confrontación del texto objeto de estudio, *Los mirones*, con el resto de textos adscritos indubitadamente (al menos en principio) a unos u otros autores. Recordaré —perdóneseme la obviedad— que los textos indubitados van a tener un papel muy importante en nuestro análisis. En última instancia, es a partir de ellos cómo los programas establecen las tablas de frecuencias que traducen su realidad verbal de dichos textos, haciendo posible estudiar cómo los textos dubitados se acercan o se distancian de dicha realidad y cuantificando el porcentaje de distanciamiento.

Llevamos a cabo esta confrontación de *Los mirones* con obras de otros varios autores (además de Cervantes), a fin de observar con cuál de todos ellos presenta mayor identidad verbal. También podría darse el caso de que nuestro texto no se emparejase claramente con ninguno de los autores contemplados en nuestro corpus, pero sí que lo hiciera con algún otro además del momento también anónimo, lo que en última instancia querría decir que ambos proceden de la misma mano y que ésta no es la de ninguno de los autores presentes en nuestra muestra.

Con estos presupuestos procedo al análisis del corpus arriba descrito con la herramienta *stylo* de RStudio (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016), tras hacer diversas pruebas de validación cruzada a fin de ajustar los parámetros estadísticos a los que ajustar nuestro análisis para obtener mejores porcentajes de acierto. El dendrograma resultante, a partir de las 700MFW, ofrece información digna de comentario, aunque me temo que no resuelve el problema de *Los mirones*. Veamos:

ENTREMESES Cluster Analysis



700 MFV Culled @ 0%
Classic Delta distance

Lo primero que llama la atención, a la vista de estos resultados, es el hecho de que el análisis cuantitativo realizado por *stylo* confirma plenamente uno de los «a priori» de este trabajo: la inestabilidad textual que, debido a las circunstancias de transmisión, muestra el género del entremés en la mayor parte de sus testimonios. Pero la información del dendrograma es mucho más rica. Procederé paso por paso:

1. *stylo* asocia claramente, en la rama inferior del dendrograma, el entremés de *La cárcel de Sevilla* con Cervantes, concretamente con *El retablo de las maravillas*. Concretamente, *La cárcel de Sevilla* está más cerca de *El retablo* que, por ejemplo, *La cueva de Salamanca*.
2. En la misma rama inferior, el dendrograma asocia el entremés de *Los habladores*, con Quevedo, aunque en una subrama muy próxima al resto de entremeses cervantinos.
3. De acuerdo con lo que refleja el dendrograma, la mano que escribió el texto de *El hospital de los podridos* escribió también el entremés de *Doña Justina y Calahorra*, y sugiere un cierto parentesco de ambas obras con otras de Antonio Hurtado de Mendoza, especialmente el entremés de *Miser Palomo, médico de Corte*.
4. *Los mirones*, que es la obra que aquí nos ocupa, la vincula a la familia de otras (como *El busca oficios*, *Los mirones de la corte*, o *El capricho en su gusto*) atribuidas a Salas Barbadillo. Pero sobre este emparentamiento volveré más tarde.
5. Para agotar la información que nos proporciona la rama inferior del dendrograma, concluiré (sin llegar a mayores precisiones) que la única obra con la que está representado Barrionuevo *stylo* la sitúa junto a las de Cervantes, del mismo modo que la única obra que representa a Francisco de Ávila la vincula a Salas Barbadillo²⁴.

El resto de textos dubitados se encuentra en la rama superior del dendrograma, una rama en la que la inestabilidad se hace mucho más evidente:

²⁴ Estas dos asociaciones no son determinantes ya que al estar representados ambos dos autores por una sola obra, ésta en algún lugar del árbol tenía que ubicarse.

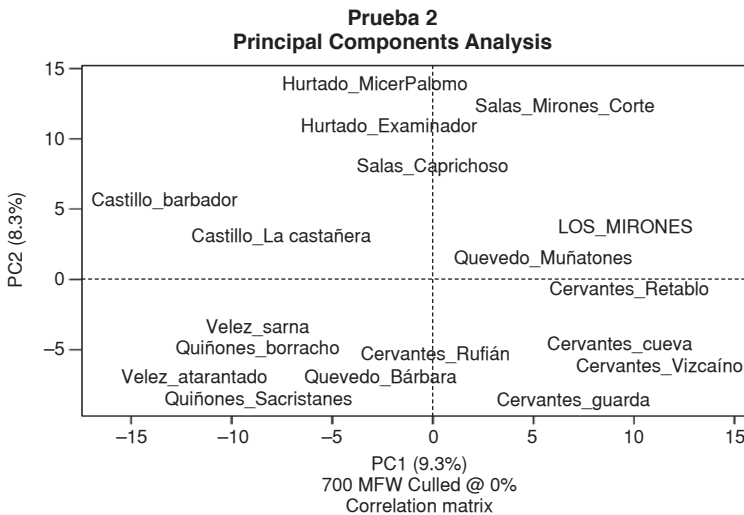
6. *El gabacho*, *El duende* y *Las viudas*, que alguna vez han sido atribuidas a Quevedo o a Tirso de Molina, se mantienen independientes de ambos autores, muy cercanas la una de la otra, lo que posiblemente apunte a una misma mano.
7. *La cabeza encantada* comparte la misma rama con una obra atribuida a Tirso (*El estudiante*) y con otras obras de Bernardo de Quirós y Quiñones de Benavente.
8. *El entremés de los romances* comparte espacio con Quiñones de Benavente, Vélez de Guevara y Belmonte.
9. Y los mismos autores del punto 8, más Castillo Solórzano, se reparten espacio en la subrama que acoge el entremés de *Pascual del Rábano* y el de *Los refranes del viejo celoso*.
10. Por otro lado, son llamativas varias cosas más en esta rama superior del dendrograma: por una parte, la indefinición verbal de Quiñones y de Vélez (en lo que quizás tuviera que ver mucho la forma de trabajar de ambos y su gusto por reelaborar materiales previos, o quizás tuviese que ver el papel de Vélez en la edición de *Jocoseria*); por otra, la distancia con la que nuestro análisis sitúa el *Entremés de Lucía* (atribuido a Hurtado de Mendoza) del resto de textos de este autor y lo mismo puede afirmarse de los entremeses de *La ropavejera* y *La destreza*, que se alejan mucho de los otros títulos con los que Quevedo está representado en nuestro corpus. Tal alejamiento (tanto en el caso de Hurtado como en el Quevedo) no puede explicarse sólo por un problema en la transmisión: es muy posible que ni *La ropavejera* (que ya Asensio no la incluye entre los textos que él da como seguros de Quevedo) ni *La destreza* (sí defendida por Asensio como obra de don Francisco)²⁵ puedan serle adjudicadas al autor de *El buscón*. Lo mismo vale también para Salas Barbadillo: las obras atribuidas se reparten de manera anómala (sobre todo, *El prado de Madrid*) en dos ramas, lo cual es índice de muy probables errores de atribución.

A continuación, y centrándonos ya directamente en *Los mirones*, procedemos a una nueva comprobación con otra de las funciones de

²⁵ Según nuestro dendrograma habría que indagar para estas obras en el círculo de Castillo Solórzano y Benavente.

*stilo (classify)*²⁶: creamos un subcorpus de «entrenamiento» (con algunos textos de Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo y Hurtado de Mendoza, que son los autores de la rama en la que se ubica el texto de *Los mirones*) y otro de «testado» con otros textos distintos de cada uno de los autores (*El viejo celoso*, *Getafe*, *Diego Moreno*, *El busca oficios*) más el texto de *Los mirones*, para ver si la computadora es capaz de asociar los títulos de testado con los autores correspondientes y para comprobar qué ocurre con *Los mirones*. En todos los casos empareja correctamente *El viejo celoso* con el resto de obras de Cervantes y *Getafe*, con el resto de textos de Hurtado de Mendoza; con un porcentaje de acierto de 81.25% identifica el entremés de *Diego Moreno* con los otros textos de Quevedo (sólo en 6 ocasiones, de 32, la identificación falla); el porcentaje de acierto con el entremés de *El busca oficios* desciende hasta el 68.75%. Estos datos se traducen en una media del 87.5% de acierto, siendo este el porcentaje de fiabilidad con el que deberemos valorar los resultados del *classify* para *Los mirones*: en 7 casos lo vincula a Cervantes, en 10 casos lo empareja a Quevedo y en 15 casos lo hace con Salas Barbadillo, lo que viene a confirmar el resultado del dendrograma.

Finalmente aplicamos al corpus de análisis el algoritmo estadístico de correlación entre los componentes principales, con el siguiente resultado:



²⁶ Operamos con los siguientes parámetros: MFWs from 100 to 700 @ increment 100; Culling from 0 to 30 @ increment 10; Pronouns deleted: FALSE.

Como se observa, todos los textos de Cervantes se han agrupado en un mismo cuadrante, mientras que *Los mirones*, como era de esperar con lo visto hasta aquí, se han ido a colocar en el cuadrante que ocupan los textos de Salas Barbadillo (suponiendo que *El caprichoso en su gusto*, *Los mirones de la Corte* sean ciertamente suyos), pero muy próximo también a otro texto de Quevedo.

CONCLUSIONES

¿Podemos concluir con los datos que hemos visto que *Los mirones* es obra de Salas Barbadillo, y no de Cervantes? Existe una probabilidad muy alta de que, a la vista de los resultados que ofrece la estilometría, sea así. Pero yo no me atrevería a afirmarlo hasta no concluir definitivamente que *El caprichoso en su gusto* y *Los mirones de la Corte* sean también obras del madrileño. Basta comprobar qué es lo que ha ocurrido con la distribución de las obras de Quevedo en el gráfico anterior, para saber que (si exceptuamos a Cervantes y quizás a Hurtado de Mendoza) los problemas de atribución alcanzan a la práctica totalidad de las obras que pueden hallar acogida en el «corpus» del entremés de fechas cercanas a la producción cervantina.

No obstante, la investigación debe seguir afinando los resultados y dando el salto, a partir de registrado por la estilometría, a la «close Reading». Por ello, sólo un final cabe a estas conclusiones: «Continuará».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensio, E. (1971). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- (1973). «Entremeses». En *Suma Cervantina*, 171-197. London: Tamesis Books.
- Astrana Marín, L. (1948-1958). «Escritos probables, atribuidos, dudosos, apócrifos y falsos». En *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. 7, 751-767. Reus-Madrid.
- Bergman, H. E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses: con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*. Madrid: Castalia.
- Blasco, J. (2013). «Más allá del romancero: *Entremés de los romances*». *Edad de Oro* 32, 31-46.

- Bonilla Cerezo, R. (2012). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 2, 243-282.
- Castro, A. de (1874). *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de Códices de la Biblioteca Colombina*. Madrid: A. de Carlos e Hijo.
- Cortijo Ocaña, A. y A. (2009). «Luis de Belmonte Bermúdez: Lo que pasa en una venta». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 27, 19-42.
- Cotarelo y Mori, E. (2000). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Eder, M.; Rybicki, J. & Kestemont, M. (2016). «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis». *The R Journal* 8 (1), 107-121. Disponible en línea: <https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html> [16/05/2018].
- Eisenberg, D. (1990). «Repaso crítico de las atribuciones cervantinas». *NRFH* XXXVIII.2, 477-492.
- Ford, J. D. M. & Lansing, R. (1931). *Cervantes. A tentative bibliography of his works and of the biographical and critical material concerning him*. Cambridge: Harvard University Press.
- García Valdés, C. (1983). «*El sordo y Don Guindo*, dos entremeses de “figura” de Francisco Bernardo de Quirós». *Segismundo* 37-38.
- (1985). «Bibliografía crítica de las obras de Francisco Bernardo de Quirós: Bibliographie critique des oeuvres de Francisco Bernardo de Quirós». *Criticón* 32, 5-53.
- Hernández Fernández, M. (2006). «La fijación textual del teatro aurisecular». En *El teatro de Quevedo*, 37 y ss. Barcelona (Tesis doctoral).
- Huerta Calvo, J. (dir.) (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana.
- Jockers, M. L. (2013). *Macroanalysis*. University of Illinois Press.
- Madroñal, A. (1993a). «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c.1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega». *Voz y letra* 2.4, 105-128.
- (1993b). «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente». *RFE* LXXIII, 329-356.
- (1996). «Dos nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 14, 173-198.
- (2013). «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo». *La Perinola* 17, 158.
- Moll, J. (2001). «Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo». En *Silva: Studia philologica in honorem Isaias Lerner*, Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), 471-477. Madrid: Castalia.

- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Londres: Verso.
- Muñoz, L. (2011). «A propósito de *Doña Justina y Calaborra*, un entremés atribuido a Cervantes». *Anales Cervantinos* XLIII, 299-323.
- Rey Hazas, A. (2007). «Estudio del *Entremés de los romances*». *Revista de Estudios Cervantinos* 1, 1-57.
- Sánchez-Molero, J. L. G. (2010). *La Epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Simón Palmer, M.^a del C. (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC.
- Torres Nebrera, G. (1979). «Sobre los entremeses contenidos en la *Segunda parte de comedias* de Tirso de Molina (Notas bibliográficas, de atribución y de cronología)». *Anuario de Estudios Filológicos* 2, 293-322.
- Urzaíz Tortajada, H. (1994). «El teatro breve de Luis Vélez de Guevara». En *Luis Vélez de Guevara y su época: IV Congreso de Historia de Écija* (Écija, 20-23 de octubre de 1994), Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.). En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/159851/bmc0g5c1> [20/04/2018].
- Vázquez Estévez, A. (1995). *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa*, t. III: índices. Kassel: Reichenberger.
- Vilches de Frutos, F. (1985). «Don Quijote y el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila: dos exponentes del paso de la novela al entremés a través de la parodia». *Crítica* 30, 183-200.

El Lope de Vega de la calle de Francos¹

The Lope de Vega of the Francos street

Joan Oleza
Universitat de València
joan.oleza@uv.es

*A José Romera Castillo,
en celebración de una larga amistad
y de reconocimiento profesional*

Resumen: Este ensayo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, sitúa la biografía de Lope de Vega, y la imagen que va construyendo de sí mismo, en la encrucijada de dos lógicas culturales antitéticas, la de la sociedad cortesana, por un lado, y la de la sociedad urbana, con su incipiente mercado profesional, por el otro. Desde ese marco, examina la trayectoria de Lope de Vega en el período que abarca desde 1599-1600 a 1613-14, desde el cese de las pretensiones cortesanas de los años inmediatamente anteriores y la reapertura de los teatros comerciales hasta la reincorporación de Lope al séquito real que viaja y se recrea en los fastos de Lerma, y que celebra en Burgos las dobles bodas reales entre Francia y España. Es el período en el que la figura de Lope aparece más distanciada del sistema de patronazgo de su época, condensado en la corte, y más caracterizada por una triple condición de poeta de los escenarios comerciales, de ciudadano que se vincula gustosamente a la vida municipal de las ciudades en que reside, y de padre atento a dos familias con

¹ Este trabajo ha contado con el patrocinio del Plan Nacional I+D+i, en el marco de los proyectos FFI 2015-REDC, «Red Consolider del Patrimonio Teatral Clásico Español», y FFI 2016-80314-P, «Teatro europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos».

las que mantiene una relación tan doméstica como constante, y que finalmente reintegra en una. Es el Lope de Vega de la calle de Francos.

Palabras clave: Lope de Vega. Biografía. Sociedad cortesana. Sociedad urbana. 1600-1613.

Abstract: This paper, in homage to the professor José Romera, positions Lope de Vega's biography, and the self-image that he fashioned, in the intersection between two antithetical cultural logics. On the one hand, the logic of courtly society, and, on the other, that of urban society and its emerging professional market. From this framework, it examines Lope de Vega's career in the period spanning from 1599-1600 to 1613-14, from his renunciation of previous courtly ambitions in the past years and the reopening of commercial theatres, to his rejoining the king's entourage, which travels to Burgos and indulges in Lerma's pageantries, and furthermore celebrates the double royal weddings between France and Spain. In this period, Lope's image appears more distant from the court-centered patronage system, and more characterised by a triple status as a poet working for the commercial stage, as a citizen willing to involve himself in the local life of the cities where he lives, and as a father caring for two families (with which he keeps a domestic and constant relationship, and which he eventually reintegrated into one). This is the Lope de Vega of the Francos Street.

Key Words: Lope de Vega. Biography. Court Society. Urban Society. 1600-1613.

Querido Pepe, el trabajo que sigue tiene su origen en diversas conferencias no publicadas en las que, durante años, he tratado de replantear la comprensión de las grandes figuras de nuestro patrimonio teatral, y en particular la de Lope, en un marco social y cultural algo distinto al que ha sido habitual en nuestro campo, un marco que tenga en cuenta las determinaciones y las claves explicativas de una sociedad cortesana, contemplada desde una historia cultural consciente de su especificidad y de sus diferencias respecto de las de nuestra época, que no proyecte tan ingenua como dogmáticamente los presupuestos ideológicos del presente sobre las circunstancias de vida, los acontecimientos y los discursos del pasado, como si estos presupuestos del presente tuvieran una validez universal y representaran la verdad de las cosas,

tal y como a menudo parecen pensar nuestras historias o nuestras sociologías de la literatura². Pienso que, como hombre de la teoría y del teatro, y como observador no dogmático de la vida y sus prioridades, no seré ajeno a esta perspectiva. Y desde ella, la figura histórica de Lope de Vega y su obra dramática se recortan sobre el panorama de fondo de una sociedad cortesana en la que, sin embargo, irrumpe con una pujanza extraordinaria un fenómeno culturalmente no cortesano, difícil de asimilar por el sistema social cortesano, la práctica escénica de la *comedia nueva*, con su lógica pre-capitalista de costes y de ingresos, su división del trabajo, sus compañías profesionales, su establecimiento del primer gran mercado cultural de nuestra historia, y sus propios mecanismos de legitimación, de autoridad y de éxito. Lope será el lugar privilegiado para el encuentro de estas dos dinámicas sociales antitéticas, pues nadie como él obtiene la legitimidad del mercado teatral pero también nadie como él, plebeyo de origen, criado de señores, aspira tanto a conseguir una legitimidad cortesana. Entre ambas pulsiones se mueve su discurso, las imágenes que se va fabricando de sí mismo, el personaje de Lope que Lope pone en escena, desde el Belardo de sus comedias al yo amoroso de las *Rimas* o al Tomé de Burguillos apócrifo, desde el obsequioso criado, y a veces bufón, del epistolario con el Duque de Sessa, al orgulloso autor de las dedicatorias de sus libros doctos y de sus Partes de Comedias o al *alter ego* ficticio de *La Dorotea*, D. Fernando, tan intensamente evocado como legitimado, todas ellas son figuraciones discursivas de un yo en trance de discusión consigo mismo.

Al final, en sus últimos años (Oleza, 2004), predominó la sensación de fracaso del escritor que no ha conseguido abrirse camino hacia su

² Este mismo giro epistemológico es evidente en algunos historiadores españoles actuales que han reorientado la investigación sobre la época de los Austrias, como J. Martínez Millán (1992), J. Elliot (1990), J. Brown y J. Elliot (1981), F. Bouza (1998), A. Feros (2002)... Al fondo, el magisterio teórico de N. Elías (1969, en alemán, traducido al español en 1982), y los precedentes de G. Marañón, J. Vicens Vives o A. Domínguez Ortiz. Un estado de la cuestión en J. Martínez Millán ed. (1992 y 1994). En el campo de la historia teatral y de la figura de Lope son relevantes en esta dirección los diferentes trabajos de T. Ferrer sobre teatro y corte (1991a, 2005, 2013, 2017)... o sobre el drama genealógico (1991b, 1998, 2001), de E. Wright (2001), o la tesis de doctorado, de A. García Reidy (2009), que ha generado una monografía posterior (2013).

reconocimiento como el poeta laureado de la monarquía hispánica, ni la compensación de un cargo cortesano, como el de cronista del reino, a que aspiraba y que creía merecer, y se ve reducido a contemplarse, a su despecho, como el poeta de la naturaleza más que del arte, el de las fábulas amorosas y de la materia humilde, el de las comedias escritas demasiado deprisa y con poco estudio, vendidas a tanto el pliego para dar gusto al vulgo que las paga a cambio de su aplauso y su dinero. Y esto último, lejos de consolarle, le lleva a lamentarse amargamente en la «Égloga a Claudio»:

*Hubiera sido yo de algún provecho
si tuviera Mecenas mi fortuna;
mas fue tan importuna,
que gobernó mi pluma a mi despecho;
tanto, que sale (¡qué mortal porfia!)
a cinco pliegos de mi vida el día.*

El Lope de los últimos años no valoró adecuadamente todo lo que había de nuevo, incluso de revolucionario, en su experiencia como primer poeta profesionalizado de la historia en lengua española, y hubiera preferido pasar a la posterioridad como el poeta épico de *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* o *La Jerusalén conquistada*, o como el cronista del reinado de Felipe III o Felipe IV. Y es que como escribe Norbert Elías: «Cuando uno crece en una sociedad en la cual la posesión de un título nobiliario tiene una categoría superior a la propiedad de riquezas adquiridas por el trabajo, y la pertenencia a la corte del rey o aun el privilegio de acercarse a la persona del rey [...] como oportunidad de vida, ocupa un extraordinariamente elevado rango en la escala de valores sociales, entonces es difícil escapar a la coacción de orientar los objetivos personales según estas valoraciones y normas sociales, y de participar en la lucha competitiva por tales oportunidades, cuanto lo permite [...] la autoestimación de las capacidades personales» (1993: 103).

Quizá por ello, y para las líneas que siguen, me he sentido atraído, precisamente, por el período en el que la figura de Lope aparece más distanciada, más exenta, incluso más emancipada del sistema de poder, o mejor dicho, del sistema de patronazgo de su época, condensado en la corte, en la que ocupar un lugar se convierte en el verdadero objetivo de la feroz competencia de los escritores y, en general, de todos los

súbditos en una sociedad patrimonial como la cortesana, constelación de fuentes de mercedes, cargos, prebendas y beneficios, que se van escalonando y multiplicando su poder a medida que se aproximan al astro mayor, el Rey, y a su primer planeta, el valido.

En el primer y más despreocupado Lope estamos muy lejos de los sueños cortesanos. Es el poeta de una escritura casi colectiva, y en todo caso no propia de un poeta docto, o culto, esa poesía de los romances que corrían por toda España y se recopilaban sin nombre de autor, y la de las comedias que se escribían por encargo para su consumo inmediato en los corrales, que pasaban a ser propiedad de los actores que las compraban, que se devaluaban con el uso, y que en la documentación legal importaban mucho más por su propietario, o secundariamente por su título, que por su autor. Es el Lope que no se movía en los círculos de la alta literatura sino en los de la literatura de calle: pliegos de comedias, flores de romances, declamaciones de corral... Y, sin embargo, mediados los años noventa, y tras su vuelta del destierro, va a llevar a la práctica un asalto en toda regla a la legitimidad cortesana. Lo ha estudiado bien Elisabeth Wright (2001), que ha usado una sugerente metáfora para caracterizar la estrategia que pone en juego Lope, la del *pilgrimage to patronage*, la peregrinación hacia el patronazgo, que tiene una primera y ambiciosísima fase en la preparación prácticamente simultánea de tres libros: *La Dragontea* (1598), *La Arcadia* (1598) y el *Isidro* (1599), es decir, tres libros que reclaman un lugar entre los géneros de mayor prestigio cortesano, la epopeya y la bucólica pastoril, pero también de mayor prestigio erudito, avalado por las instancias supremas de la norma literaria: las poéticas de la Antigüedad y los tratadistas del Renacimiento italiano. No por casualidad ha hablado Antonio Sánchez Jiménez (2007) de la «tríada virgiliana», porque por detrás de esta triple escritura asoma el doble modelo de *La Eneida* y de las *Églogas*, pero sobre todo asoma el arquetipo idealizado de Virgilio, y el intento de Lope «por presentarse ante sus coetáneos como un nuevo Virgilio, un Virgilio español» (16), justamente en el momento en que un nuevo Augusto iba a subir al trono e inaugurar una nueva época. Ha destacado la crítica, asimismo, la ambición que guía a Lope en sus tres dedicatorias: una al centro mismo del sistema, el príncipe que en breve devendrá Rey; la otra a uno de los Grandes de la nobleza española, el Duque de Osuna y la tercera a «la muy insigne villa de Madrid», representada por su Concejo, instancia colectiva no menos importante de patronazgo.

Pero en realidad la estrategia de Lope abarca más aspectos, si se la quiere contemplar en toda su ambición, se extiende por ejemplo a otro poema épico, *La hermosa de Angélica*, que aunque la crítica suele acordarle un primer esbozo en época tan temprana como 1588, y aunque fue modificando su concepción y sus objetivos a lo largo de un complejo proceso de escritura (Lara Garrido, 1981), su escritura fragua en el período de Alba de Tormes, en la primera mitad de los noventa, y sufre unos últimos cambios en la época de su primera edición, en 1602, según su reciente editora (Trambaioli, 2005). También este poema se acoge a un modelo altamente prestigiado, el del *Orlando* de Ariosto, y también se reorienta a última hora hacia un receptor privilegiado, el «gran Filipo heroico», el tercero de su nombre, no sin invocar en el camino el mecenazgo del duque de Alba, al que había servido en la principal época de redacción del poema (Trambaioli, 2005).

Y se extiende también a la actuación del propio poeta, a su presencia a la vez literaria y cortesana, cuando acude acompañando a su señor, el Marqués de Sarria, quizá el más prestigioso de los Grandes en los círculos literarios, a las dobles bodas de Valencia entre los Austrias de uno y otro lado, Felipe con Margarita y el Archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, en Valencia, en la primavera de 1599. Lope interviene en persona en la corte, primero como secretario del Marqués, pero también como actante, al encabezar un brillante cortejo que sale de la ciudad y se dirige a palacio. Ante los balcones donde asisten los reyes, un Lope disfrazado de Botarga y con los atributos del Carnaval, dirigió un cortesano discurso de celebración a los reyes, iniciado en italiano y acabado en español, con un romance, como dejó por testimonio el cronista por excelencia de aquellos fastos, Felipe de Gauna. Pero además, en esos días de fasto público, se representó al menos un auto de Lope, *Las bodas del alma con el amor divino*, y sabemos que también la compañía de Melchor de Villalba puso en escena varias comedias, en Denia y en Valencia, y muy probablemente entre ellas las hubo de Lope, pues son varias las comedias de Lope que tienen como trasfondo las célebres bodas (entre ellas *El lacayo fingido* o *El Argel fingido*), y varias las que sabemos documentalmente que fueron escritas por Lope por encargo de Villalba ya desde la época de Alba de Tormes (*El maestro de danzar*, *El dómine Lucas*, *Los muertos vivos*) (García Reidy, 2009: 705). Por último, Lope hizo de poeta y de cro-

nista de las bodas y sus fiestas. De poeta de romancero en el *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia* (1599), de cronista en octavas, en las *Fiestas de Denia* (1599), las fiestas que el Duque de Lerma y Marqués de Denia hizo al Rey en su feudo de la ciudad valenciana, poema dedicado a Doña Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos y madre del Marqués de Sarria, pero también hermana del Duque de Lerma, por lo que, como ha observado M.^a G.^a Profeti (2004), si la exaltación de la casa de Lemos es constante en el poema, también lo es la del valido, la de la historia de su casa, y la de su privilegiada relación de amistad con el monarca.

Son, todos ellos, los datos de una refundación de Lope por sí mismo, de un rediseño de su imagen acomodándola a las exigencias estéticas y gustos de la corte, de los que debió sentirse muy próximo en esas fechas, pues en buena medida, y como subrayara Teresa Ferrer (2005), había comenzado a tejer con esos hilos sus propios sueños e ideales estéticos.

Siempre me he preguntado qué debió pasar, que no sabemos, para que tan formidable esfuerzo y tan ambiciosa estrategia se deshicieran en un solo año. En algún momento entre finales de 1599 y febrero o marzo de 1600, Lope dejó el servicio del Marqués de Sarria, se desentendió de la corte, y comenzó a alternar sus estancias lejos de ella, entre Madrid, Sevilla y Toledo. Un testimonio harto expresivo de ese deshacer el camino andado es el que nos deja entrever el soneto escrito desde Toledo al Contador Gaspar de Barrionuevo, su amigo, en Sevilla, donde está Micaela, y que empieza:

*Gaspar, si enfermo está mi bien, decilde
que yo tengo de amor el alma enferma*

y que acaba:

*mas ¿para qué le ofrezco salud mía?
Que no tiene salud quien está ausente.*

El Lope de este soneto está en Toledo, pero todo él mira hacia Sevilla, no hacia Madrid, ni hacia Valladolid, en donde se aposentan el Rey y la Corte desde principios de 1601 hasta su regreso a Madrid en febrero de 1606. Como he evocado en otro lugar (1997), la triple residencia en Sevilla, donde está Micaela, en Toledo, donde está Juana

de Guardo y adonde también irá a vivir Micaela, y en Madrid, adonde se trasladará Micaela y en donde la reapertura de los teatros, en abril de 1599, representó para el poeta, ya plenamente consagrado en los corrales, un alud de demandas y la posibilidad ahora muy clara de su profesionalización como dramaturgo, dan color municipal a estos años. Pero también color doméstico: son años en que van naciendo sus hijos, cinco de Micaela³, tres de Juana, y en los que su biografía adquiere, frente a otras épocas, una cualidad inequívocamente conyugal, doblemente conyugal si se prefiere. La condición de doble padre de familia hasta 1607, en que nacerá el último hijo de Lope y Micaela, y después la de padre de familia de una sola casa, pero con hijos asumidos de las dos parejas, marca con un sello distintivo esta época de su vida. Tanto como la separación física y la distancia moral que adopta respecto a la Corte, en cuya agitada vida había participado intensamente desde su regreso a Madrid y, sobre todo, desde los fastos por las bodas reales en Valencia (1599). En una carta escrita en Toledo, el 4 de agosto de 1604, a un desconocido amigo, se hace eco del rumor de «que se viene la corte» a Toledo, lo que le lleva a reaccionar ásperamente: «Mire V.M. por dónde me voy a vivir a Valladolid, porque si Dios me guarda el seso, no más Corte, coches, caballos, alguaciles, músicas, rameras, hombres, hidalgúas, poder absoluto y sin P... disoluto, sin otras sabandijas que cría ese océano de perdidos, lodos de pretendientes y escuela de desvanecidos» (González de Amezúa, 1935-43, carta n.º1).

Este alejamiento de la corte se prolongará hasta, al menos, 1613, a pesar de que la corte vuelve a Madrid a principios de 1606, a pesar de que Lope se desplaza a menudo desde Toledo, donde vive, a Madrid, y a pesar también de que en 1605 Lope entra al servicio de uno de los Grandes de la nobleza, el Duque de Sessa. La laberíntica alianza del maduro poeta y del joven príncipe durará hasta la muerte de Lope, y le enredará en las ilusiones, en las trampas, en los desengaños, en las corrupciones, en la impotencia, en el servilismo de la condición de un criado, pero no obtendrá de ello la compensación que sin duda esperaba. Lope agradecerá toda su vida con una obsequiosidad que hoy nos

³ Micaela declara tener en 1604 siete hijos, cinco de los cuales, según cálculo de Rennert y Castro (1969), eran de Lope.

sonroja las mercedes, regalos, servicios, cargos y prebendas que obtuvo del Duque, aunque hoy sepamos que los beneficios económicos de esa relación fueron irregulares, caprichosos, morosos a menudo, y en todo caso muy inferiores a los que Lope obtuvo de la venta de sus comedias, esto es, a sus ingresos profesionales como dramaturgo (García Reidy, 2009). Y en cuanto a los beneficios sociales, el Duque no fue un buen mediador para las aspiraciones cortesanas de Lope. Ya en junio de 1610 el Duque se quejaba a Lope del «corto premio» que su presencia alcanzaba en la corte, y un año después, en julio de 1611, caía en desgracia y era expulsado de ella. No volvería a ser aceptado hasta un año más tarde, en junio de 1612. No fueron pues fáciles las relaciones del de Sessa con Lerma, el privado de Felipe III, como no lo serían tampoco con Olivares, en el reinado siguiente, y sin duda ello tuvo su efecto sobre la frustración de las expectativas cortesanas de Lope de Vega. Sessa no tuvo influencia suficiente ni para imponer como suyo a Lope en la corte, ni para ayudar a su fama a contrarrestar los escándalos de su vida poco ejemplar o su misma condición de poeta amado por el vulgo.

En estos años no falta algún intento de Lope de acercamiento personal a la Corte, al publicar la *Jerusalén conquistada* (1609), por ejemplo, dirigida pomposamente «A la majestad de Felipe Hermenegildo Primero deste nombre, y Tercero del primero» y con un prólogo para el Conde de Saldaña, Don Diego de Sandoval y Rojas, hijo segundo del Duque de Lerma, a quien se acoge como mecenas y protector de las letras. Pero «parece ser que Lope no estuvo en Madrid durante los cuatro o cinco meses que tardó en imprimirse la *Jerusalem*, y que no corrigió las pruebas», y que delegó el trabajo en Baltasar Elisio de Medinilla (Rennert y Castro, 1969: 169-170), y por otra parte la obra no era de nueva factura, pues ya la había anunciado en el prólogo de la segunda edición de las *Rimas* (1604) y la había dado como lista para la imprenta y ya presentada al Consejo, para la licencia de su publicación, en una carta al Duque de Sessa de septiembre de 1605. Parece pues más un remanente de aquel empeño de 1598-99 por presentar sus credenciales de poeta épico y prosista bucólico ante la Corte, que el fruto de una nueva orientación en su obra.

Los otros libros de carácter no dramático que Lope publica en estos años poco tienen que ver con aquel empeño, ni por el género —ya no se insiste en los poemas épicos— ni por las dedicatorias. *El peregrino*

en su patria (1604), dedicada a D. Pedro Fernández de Córdoba, Marqués de Priego y Señor de la Casa de Aguilar, se asocia con la residencia de Lope en Sevilla más que con sus pretensiones de cortesano, y lo mismo ocurre con las *Rimas*, tanto las de 1602 como las de 1604, dedicadas como libro a Don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla, y en una de sus partes, la que Lope llamó «Segunda Parte de las Rimas», a Doña Ángela Vernegali, dama particular residente en Sevilla, a la que Lope agradece sus cuidados y atenciones durante su estancia en esta ciudad. *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609), por su parte, se dirige a la Academia de Madrid. Otras dos intervenciones de circunstancias, en libros de carácter colectivo, se ligan a Toledo y a su residencia en la ciudad: la *Relación de las fiestas que la Imperial Ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N.S. Felipe* (Toledo, 1605) y la *Justa Poética, al Santísimo Sacramento en su fiesta* (Toledo, 1609). En ambas participa Lope por encargo municipal. Cierran el período los *Cuatro Soliloquios amorosos* (Valladolid, 1612), obra de devoción franciscana, y los *Pastores de Belén* (Madrid, 1612), libro de pastores a lo divino de carácter muy distinto al cortesano de la Arcadia, y dedicado a su hijo Carlos Félix.

A partir de su instalación definitiva en Madrid, en el verano de 1610, Lope comenzará a incrementar los gestos de atención hacia la corte, e incluso realiza algún intento de aprovechar circunstancias especialmente propicias, como el encargo de una comedia para palacio, a la que se refiere Lope en una carta al Duque de Sessa probablemente del verano de 1611, y no sin guasa, al aludir a las damas cortesanas que iban a representarla: «Yo vengo ahora, Señor excelentísimo, de dar la comedia que acabé para las Jerónimas de Burgos de Palacio» (González de Amezúa, 1935-43, carta 36). O como la asistencia a la Academia que convoca el Conde de Saldaña, en una sesión que se inicia en noviembre de 1611, dedicada exclusivamente a las honras fúnebres de la Reina Margarita, y en la que Lope declara al Duque, muy en ese papel de criado que pone en escena en sus cartas, que tanto gusta de mostrarse desdeñoso, o de burlarse, o de distanciarse de todo lo que es ajeno a su señor, o de justificarse como quien no ha tenido más remedio que dedicar atención a otros menesteres que a los del servicio a su señor, que llevará a ella «mi Canción, que me han obligado a escribir, bien que temeroso entre tales ingenios» (carta 62). También le irá dando cuenta al Duque de las sucesivas asistencias, en

su epistolario. Incluso en una ocasión llega Lope a hacerse la ilusión de poder entrar directamente en contacto con los Reyes, aprovechando la circunstancia de su viaje a Portugal, al incorporarse al mismo. Es una ilusión bien rumiada, pues se la comenta en forma de chanza al Duque, a principios de julio de 1611, al hacerse eco del rumor que corre de que los Reyes «van a Portugal, y que en dos años no volverán aquí», cosa que le parece que provocaría una «terrible soledad», pero que en caso de que se confirmara «yo pienso dar una vuelta a Portugal cuando entren en ella, con licencia y beneplácito de Vuestra Excelencia» (carta 37). Y a mediados de ese mismo mes de julio, al informar Lope a su señor, que está en el destierro, de la jornada de los Reyes en Portugal, le cuenta que ha desistido de su intención de viajar él también a causa de lo que le escribió el Duque de Sessa: «Bástame a mí saber —le dice— que Vuestra Excelencia se disgusta que falte de aquí en sólo un átomo para que no me quede pensamiento de partida». Si él pensaba apuntarse al viaje, la intención no era otra que la de «obligar a los Reyes en el viaje con las cosas que se ofreciesen, y al Duque [de Lerma] para volver a tratar de mi pretensión antigua de Coronista; mas yo no quiero ni he menester otros señor que Vuestra excelencia» (carta 40).

Pero sean cuales fueren los intentos de aproximación cortesana que durante esos años lleva a cabo ni constituyen una estrategia que domine y oriente sus días, ni tienen resultados que cambien esa triple condición de poeta de los escenarios comerciales, de ciudadano que se vincula gustosamente a la vida municipal de las ciudades en que reside, y de padre atento a dos familias con las que mantiene una relación tan doméstica como constante.

Por lo que se refiere al primer aspecto, los años que transcurren entre 1600 y 1605 son años en que Lope no se vincula a ningún señor, y sus rentas proceden exclusivamente de la venta de sus comedias y, en mucha menor escala, de la impresión de sus libros. Y durante ellos pudo sustentarse y sustentarse holgadamente, como se deduce de la información abierta sobre la solicitud de Micaela de Luján de ser reconocida, a la muerte de su marido, como tutora y curadora de sus hijos, al nombrar como fiador a Lope (Rodríguez Marín, 1914), y en la que Mateo Alemán declara que conocía a Lope, y que su posición económica le permitía ser un fiador de garantía, o como han calculado, a partir de la documentación preservada, estudiosos como Díez Borque (1978) o García Reidy (2009). En los siete u ocho años posteriores la

situación no cambiará demasiado. Aumentarán, sin duda, los irregulares beneficios aportados por el mecenazgo de Sessa, y quizá los procedentes de encargos nobiliarios de comedias genealógicas, pues se concentran en esta época, pero no han comenzado todavía los derechos señoriales cedidos por sus mecenas ni los beneficios eclesiásticos que se sumarán a su ingreso en el sacerdocio, y por otra parte sus ingresos por la venta de licencias de sus libros quizá pasen ahora por su momento menos sustancioso. En cambio, es la época de oro de su producción para el teatro. Entre sus obras preservadas, yo le he calculado 73 comedias escritas de forma casi segura en el período 1600-1613, a las que hay que añadir buena parte de las 91 escritas presumiblemente en esos años, lo que podría suponer un máximo de 164 obras en 14 años, o lo que es lo mismo una media de casi doce (11,71) comedias por año o de una cada mes⁴. Calculando sobre la base de 500 reales la comedia, y un número de comedias entre 9 y 12 al año, esta producción le proporcionaría unas ganancias de entre 4.500 y 6.000 reales por año, lo que ya situaría a Lope, sin necesidad de otros ingresos, en una franja de población (maestros de gremios, comerciantes, autores de compañías teatrales, caballería de las ciudades) con capacidad de consumo de clase media, si no rica, sí al menos, y en una sociedad no dineraria como aquella, holgada.

Por ello quizá los dos hechos más significativos de toda esta época sean la escritura de *El Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) y la adquisición de una casa en la calle de Francos (1610).

El *Arte Nuevo* culmina la estrategia de defensa y de legitimación de su obra dramática que comienza en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), en el que hace la declaración de los títulos de las comedias que él da fe de haber escrito, continúa con la protesta contra la

⁴ El cálculo tiene en cuenta únicamente las obras de autoría fiable y las de autoría probable que se incluyen en este período. No se tienen en cuenta ni las declaradas dudosas ni, por supuesto, las descartadas por Morley y Bruerton (1968). Las obras escritas «de forma casi segura» en este período son las que en las tablas de Morley y Bruerton aparecen asignadas estrictamente al período 1600-1613, mientras que las «escritas presumiblemente» son aquellas que contemplan, en el intervalo señalado por Morley y Bruerton, un número de años exteriores al período 1600-1613 igual o menor que el número de los interiores a él. Véase un ejemplo: el intervalo 1599-1605, contiene un año exterior al período (el de 1599) frente a otros seis interiores (1600, 01, 02, 03, 04 y 05).

usurpación de su nombre y de su pluma en la «Epístola a Gaspar de Barrionuevo» (1604), y prosigue, tras *El Arte Nuevo*, con la intervención primero indirecta, a través de Gaspar de Porres, en la publicación de la *Parte IV* de sus comedias, y después directa, reapropiándose de la edición de sus comedias a partir de la *Parte IX* (1617), y orientando sus dedicatorias para explicar, defender o justificar su teatro.

El *Arte Nuevo*, en 1609, representa pues el momento más elevado de identificación de Lope con su imagen de poeta profesional, de dramaturgo que escribe en función de los gustos del público, para obtener su aplauso y su dinero. Y sus palabras tienen un valor performativo sobre todo si se tiene en cuenta que se pronuncian (se actúan) en el marco de una academia. Independientemente de ese juego escurridizo al que le empuja ese marco y que Lope practica en su poema, sembrado de concesiones a los tratadistas aristotélicos, el núcleo mismo del poema tiene alcances de manifiesto, declaraciones irrevocables, y sobre todo un gesto que quedará para la historia, el que desafía la autoridad de la norma clásica por primera vez en la historia moderna, casi ochenta años antes de que Charles Perrault abra la querrela *des anciens et des modernes* en la Academia francesa, y proclama el derecho de los tiempos nuevos a un arte nuevo. Este gesto volverá a ser recordado, y citado, muchas veces después, y en muy distintos idiomas, baste recordar el gesto inaugural del romanticismo liberal francés, cuando Victor Hugo, en el célebre *Préface de Cromwell* cita los versos y la actitud de Lope:

*Y, quando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves.*

Por eso, el Lope de 1600-1613 es el Lope del *Arte Nuevo*.

En cuanto a la adquisición de una casa acorde con su posición en la calle de Francos, es sin duda una de esa media docena de decisiones que marcan una vida. En el caso de Lope la opción de vivir en Madrid, con Juana, y en esta casa —Lope tenía otras, que vendió—, en la zona de expansión del Madrid de los Austrias hacia el Prado, le confiere un estatuto de ciudadano de posición desahogada, muy lejos de las declaraciones de pobreza y de humildad con que gusta mostrarse, siguiendo el guión que ha escrito para sí mismo, en las cartas al Duque de Sessa. La casa, conservada actualmente, nos permite comprender ese nuevo

estatuto que adquiere la vida del hijo de un bordador, y el orgullo de propietario que siente al tomar posesión de ella y hacer grabar en el dintel de granito de la puerta la leyenda «D.O.M. parva propia magna/magna aliena parva», que Calderón traduciría años más tarde, en *La viña del Señor*: «Que propio albergue es mucho, aun siendo poco / y mucho albergue es poco, siendo ajeno». El culto que el poeta dedica a la casa («la choza de Belardo», «mi casilla») y al huerto que él mimaba con sus manos revela una sensibilidad muy de clase media, próxima a lo que será la ideología burguesa del hogar, y que en este inicio del seiscientos, al combinarse con la satisfacción que no dejaba de sentir por su condición de escritor profesionalizado, aproximan la suya a esa otra sensibilidad del labrador honrado, emancipado y propietario, que reclama su dignidad personal frente a la de los señores. Es obvio que esta sensibilidad de profesional y propietario, primer esbozo de una sensibilidad burguesa, choca en Lope con la evidencia de otra identidad muy distinta, en estos años, la del criado a los pies de un gran señor como el Duque de Sessa, y se mezcla además con las ideas propias de esa clase media ambigua, media en todo, a medias burguesa y a medias hidalga, que fue la caballería urbana, la que profesionalizó a Lope como su dramaturgo, la que sustentaba en buena medida los corrales, la que Lope reflejó en sus comedias de capa y espada.

Pero esta época tuvo su final, y los acontecimientos que lo delimitan con una mayor fuerza se inician en el ámbito privado. Hacia 1608 los amores con Micaela de Luján se han disipado ya, pero la reducción de las fidelidades de Lope a un solo hogar durarán apenas unos años, pues la muerte súbita de Carlos Félix, en el verano-otoño de 1612, y la de Juana de Guardo, en el verano de 1613, impondrán un brusco final al proyecto de vida que Lope se había trazado en septiembre de 1610. Su reacción tiene mucho de salto hacia adelante, de fuga entremezclada de meditaciones, de balance, de arrepentimiento, pero también de entrega a nuevas pulsiones. Si el acento religioso va contrapuntando aquí y allí los últimos años del período, se intensifica extraordinariamente en su biografía, en su obra poética y en prosa, en su teatro, a partir de 1613-1614, hasta llevarle a ordenarse como sacerdote, mudando su condición civil de ciudadano a la de eclesiástico.

Y a la par que crecen las pulsiones religiosas crecen también, y de manera paradójica, las aspiraciones cortesanas. El poderoso rebrotar de estas tiene su ocasión inaugural en el viaje a Segovia, Burgos y Lerma

de los Reyes y de su corte, dirigido por el valido, en septiembre de 1613, y en cuya comitiva participa ya Lope. A este viaje seguirán las fiestas y representaciones en la Lerma de 1614, escenario del triunfo y del poder del valido, pero también de la fama de Lope de Vega, que ve representar ante sus Majestades y la corte entera *El premio de la hermosura*, y que se atreve a solicitar por boca de uno de sus personajes el cargo de cronista del reino. Y quizá la culminación haya que buscarla en la celebración en Burgos, en octubre de 1615, del doble matrimonio por poderes de la princesa D.^a Ana de Austria con el rey francés Luis XIII, y de la hermana de este, la princesa Isabel de Borbón con el heredero de la corona y príncipe de Asturias. Desde Burgos, una delegación de la corte española, encabezada por el Duque de Lerma, acompañó a la infanta D.^a Ana hasta la frontera francesa, marcada por el río Bidasoa, para allí recibir a cambio a la infanta francesa, y regresar con ella a Burgos, y de nuevo a Lerma, en una incesante secuencia de festejos. Si las dobles bodas reales de Valencia en 1599 trazan uno de los límites posibles del primer Lope, estas otras igualmente dobles y reales de Burgos, en 1615, ratifican el final de la época subsiguiente, la que aquí ha centrado nuestro estudio.

A partir del verano de 1613, por consiguiente, hace entrada en escena un nuevo personaje, el sacerdote-amante-cortesano, tan diferente de ese doble marido-doble ciudadano-múltiple padre-único, poeta del *Arte Nuevo* y los pliegos de comedias, al que hemos querido acercarnos en estas páginas.

L'Elia, abril de 2017.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bouza, F. (1998). *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.
- Brown, J. y Elliot, J. H. (1981). *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Forma.
- Castro, A. y Rennert, H. A. (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Reed. de F. Lázaro Carreter. Madrid: Anaya.
- Díez Borque, J. M.^a (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Domínguez Ortiz, A. (1973). *Las clases privilegiadas en el antiguo régimen*. Madrid: Eds. Istmo.

- Eliás, N. (1993). *La sociedad cortesana*. México. FCE. [El original en alemán es de 1969. Cito por la traducción al español.]
- Elliot, J. H. (1990). *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica.
- Feros, A. (2002). *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Ferrer Valls, T. (1991a). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*. Londres: Tamesis Books-IVEI.
- (1991b). «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias». En *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), 189-202. Valencia: Universitat de València.
- (1998). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)». En *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. J. M. Díez Borque (ed.). *Cuadernos de Teatro Clásico* 10, 215-231.
- (2001). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia». En *La teatralización de la Historia en el Siglo de Oro español* (Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua), R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), 13-51. Granada: Universidad de Granada.
- (2005). «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación». En *Pigmalión o el amor por lo creado*, Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), 99-112. Barcelona: Anthropos.
- (2013). «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM». *Teapal* 7, 173-192.
- (2017). «Teatro y corte en la época de Felipe IV». En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, tomo III.3, José Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (dirs.), 2027-2236. Madrid: Ediciones Polifemo (Colección *La Corte en Europa*).
- García Reidy, A. (2009). *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis de doctorado. Universidad de Valencia.
- (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert (*Escena Clásica*).
- González de Amezúa, A. (1935-1943). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Tip. de Archivos, 4 vols.
- Lara Garrido, J. (1981). «Fusión novelesca y épica culta en Lope (de *La hermosura de Angélica* a *la Jerusalén conquistada*)». *Analecta Malacitana* IV.1, 187-202.
- Marañón, G. (1948). *Antonio Pérez. El hombre, el drama, la época*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- Martínez Millán, J. (ed.) (1992). *Instituciones y élites de poder en la Monarquía Hispana durante el siglo XVI*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- (1994). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Universidad.
- Morley, S. G. y Bruerton, M. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Oleza, J. (2004). «Del primer Lope al *Arte Nuevo*. Estudio Preliminar». En Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, D. Mc Grady (ed.). Barcelona: Editorial Crítica, 1997, IX-LV. Accesible en <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/estudio-preliminar-peribañez.pdf>[19/04/2018].
- Profeti, M.^a G.^a (ed.) (2004). Lope de Vega, *Fiestas de Denia*. Firenze: Alinea Editrice.
- Rodríguez Marín, F. (1914). «Lope de Vega y Camila Lucinda». *Boletín de la Real Academia Española* I, III, 249-290.
- Sánchez Jiménez, A. (ed.) (2007). Lope de Vega, *La Dragontea*. Madrid: Cátedra.
- Trambaioli, M. (ed.) (2005). *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Vicens Vives, J. (1968). *Coyuntura económica y reformismo burgués*. Barcelona: Ariel.
- Wright, E. R. (2001). *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press.



⊕

Dos comedias para un palacio:
El hijo por engaño y toma de Toledo
y Los palacios de Galiana,
de Lope de Vega

Two comedies for one palace:
El hijo por engaño y toma de Toledo
and Los palacios de Galiana, *by Lope de Vega*

Abraham Madroñal
Universidad de Ginebra
abraham.madronal@unige.ch

⊕

Resumen: Se analizan aquí dos comedias de Lope de Vega (atribuida una, la otra auténtica) que tienen contenido histórico y que se ambientan en un espacio común: el paraje conocido como los Palacios de Galiana en Toledo. Se intenta relacionar ambas comedias para sugerir la posible autoría de Lope de las dos y se parangonan también los personajes protagonistas: Carlomagno y Alfonso VI, porque en diversos textos literarios se atribuyeron al primero los hechos del segundo. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Teatro. Palacios de Galiana. Lope de Vega. Toledo. Carlomagno. Alfonso VI. Comedia histórica.

Abstract: The present paper analyses two comedies by Lope de Vega (one attributed to him and the other one authentic) with historical content and a common setting: the *Palacios de Galiana* in Toledo. We will try to connect both comedies in order to suggest Lope's possible authorship. Secondly, we will study how the protagonists, Charlemagne and Alphonse VIth, and their

deeds are frequently confused in order to form the image of a great leader. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Theatre. Palacios de Galiana. Lope de Vega. Toledo. Charlemagne. Alphonse VIth. Historical comedy.

Las dos comedias relacionadas con Lope mencionadas en el título (la primera, de atribución dudosa; la segunda, segura) comparten una serie de rasgos: la ambientación histórica más o menos lejana (época del joven Carlomagno, siglo VIII, y de Alfonso VI, siglo XI) en la que la ciudad de Toledo está dominada por los árabes, la mezcla de sucesos más o menos históricos con otros claramente fabulosos o legendarios y la ambientación en la ciudad imperial y, más concretamente, en un lugar idílico de su entorno que se llama los Palacios de Galiana, a medio camino también entre realidad y ficción. Por ello nos parece pertinente dedicar este trabajo a dichas dos comedias, que se suelen localizar cronológicamente entre 1597 y 1602 (*Los palacios de Galiana*) y entre 1596 y 1600 (*El hijo por engaño y toma de Toledo*) (Morley-Bruerton, 1968: 232 y 478). Bien pudieran pertenecer ambas a fechas poco posteriores al año 1597, en que Lope se encuentra en Toledo y emprende la tarea de componer un número no desdeñable de «comedias toledanas» como *San Tirso de España* o *El niño inocente de La Guardia*, entre las de santos, o *Vida y muerte del rey Bamba* o *El postrer godo de España*, entre las de historia antigua. Todas tienen como misión la glorificación de la ciudad y de sus habitantes (Madroñal, 2014, 2017).

Como decía, hay una diferencia entre estas dos obras: *Los palacios de Galiana* es obra auténtica de Lope (publicada en la *Parte XXIII*), mientras que *El hijo por engaño* es de dudosa autenticidad, según estudian Morley-Bruerton por cuestiones de métrica. La primera comedia presenta otras particularidades, como que uno de sus sonetos aparece también en las *Rimas* del Fénix (1602), lo cual supone también una fecha *ad quem*. La gran cantidad de quintillas, los esdrújulos sueltos y los tres sonetos que aparecen en la obra acaban por confirmar la fecha temprana, que por el pasaje dialogado en romance puede acercarse a 1597 (1968: 232).

Creemos que *El hijo por engaño y toma de Toledo* corresponde en realidad a la comedia citada por Lope en la primera lista del *Peregrino*

(1604) como *El cerco de Toledo*, hoy perdida, porque justamente lo que se cuenta en aquella obra es el cerco y la toma de Toledo por el rey don Alonso, el de la mano horadada. Solo la publicación tardía de la comedia en el volumen *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y otros* (Barcelona, 1630), seguramente fuera del control del dramaturgo, propició el cambio de título y, acaso, la introducción de errores en la copia. Ya Menéndez Pelayo pensaba que lo que nos queda hoy es un «monstruoso engendro dramático que a lo sumo puede ser refundición bárbaramente hecha de su obra», la perdida *El cerco de Toledo* (1898: xxxii). Morley-Bruerton hacen ver que «hay más quintillas que en cualquier obra auténtica de Lope» (1968: 479), pero ellos mismos sugieren que *El cerco de Viena* (también comedia dudosa, que si es de Lope sugieren la fecha de 1598-1603, es decir, muy cercana a la nuestra) tiene más o menos el mismo porcentaje de esta estrofa (Morley-Bruerton, 1968: 432).

La comedia cuenta la caída del rey Alfonso, condenado por su hermano Sancho a dejar el reino de León que le había correspondido y a hacerse fraile, originando que su mujer, la reina, también se recluyera en un monasterio justo cuando iba a dar a luz. Otro hijo de Alfonso, el bastardo don García (que el rey había tenido fuera del matrimonio con una tal doña Juliana), huye y recibe del monasterio donde estaba recluida la reina a la hija que acababa de parir; pero es capturado por unos moros toledanos, que le permite dar a la niña en adopción a unos villanos. Don García es conducido a Toledo, donde es obligado a renegar de su fe cristiana; por su parte, Alfonso recibe la revelación de que será quien conquiste Toledo y deja los hábitos y marcha a la ciudad del Tajo, donde existe el pronóstico de que ganará la ciudad. El rey moro decide hacerle su amigo y agasajarle, pero le hace jurar también que no abandonará la ciudad si no se lo pide tres veces. Alfonso se encuentra con García, que cree que es hijo suyo, pero alguien trae la noticia al rey de que, en su lecho de muerte, doña Juliana ha dicho que era hijo del rey de Toledo. Ya alojado en la Huerta del rey y fingiéndose dormido, Alfonso escucha el consejo de los moros de cómo podía ganarse Toledo. Para asegurarse, le dejan caer plomo derretido en la mano y se la horadan. Don García quiere suicidarse por haber abandonado la verdadera fe y Alfonso puede marchar de Toledo, liberado de su promesa, porque el rey moro le ha dicho tres veces que se vaya. Al final, en compañía de la reina (que ha recuperado a su hija de los villanos que la criaban) y el

rey de Navarra, cerca la ciudad imperial, que se rinde al rey cristiano. Don García recibe del rey moro su padre una herida mortal en el pecho y expira ante don Alonso¹.

El hijo por engaño puede ser de Lope, al menos en un origen, como se puede apreciar por la confluencia de algunos versos, como los que aparecen en un poema del Fénix para la justa de toledana de 1605, que hablan de que Toledo es el corazón de España, expresión que aparece también en nuestra comedia. Véase lo que escribe Lope en su poema «Elogio al nacimiento del príncipe»:

*Como el corazón es en el cuerpo
el centro y principio de la vida,
así es Toledo corazón de España*
(Lope, *Vega del Parnaso*, I, p. 308).

*Toledo, la inexpugnable,
a quien tiene España en medio
haciendo en ella el oficio
del corazón en el cuerpo*
(*El hijo por engaño*, p. 368a).

De la misma forma el breve pero muy lírico poemita a la noche que pronuncia la reina recuerda irremisiblemente a otros poemas de Lope. Véase:

*Si de mi necesidad,
noche agradable, te dueles;
si mis suspiros crueles
pueden moverte a piedad.*

*Pero si tú, por ventura,
entre cortinas de sueño,
en los brazos de tu dueño
duermes amada y segura,*

*Pues tu tristeza me alegra,
desde el negro coche arroja
al hombro de mi congaja
la estrellada capa negra. [...]*

*no quiero apartar amantes.
negra enemiga del día;
como venga don García,
descansa, y no te levantes*
(*El hijo por engaño*, p. 364a).

Compárese con el conocido romance de Lope «Sale la estrella de Venus», que dice: «la enemiga del día / su negro manto descoge». En *La noche toledana* (1605), Lope escribe de la noche «oscura y negra máscara del día» (p. 173) y en *La noche de san Juan*: «Ay, noche, que

¹ Un argumento mucho más pormenorizado de las dos comedias puede leer en la base de datos Artelope. Por el horadamiento de la mano y otros hechos, la comedia se convirtió en fácilmente parodiabile (Mata Induráin, 1998).

siempre en ti / libra amor sus esperanzas [...]. Apresura el negro coche / donde las mías están» (p. 62).

Hay otros aciertos poéticos en la obra que nos llevan a pensar en el Fénix, particularmente cuando juega con que don García es hijo por engaño del rey Alfonso, aunque al final este lo acepta por hijo verdadero. Y algunos otros parecidos en expresiones concretas:

<p><i>¡Válgame Dios, don Fernando, cómo los tiempos se truecan! (El hijo por engaño, p. 394b)</i></p>	<p><i>Leonardo. (¡Bella mujer!) Silvia. Venga, reina, que para esclava es muy dama. Celia. Así los tiempos se truecan (Lope, La esclava de su hijo, p. 182).</i></p>
---	--

También la segunda comedia aparece en esa primera lista de la miscelánea de Lope como *La Galiana*, lo que significa que ambas estaban compuestas antes de 1604. Acaso la cronología de los hechos que se cuentan en ambas comedias nos autoriza a pensar que la primera sería *Los palacios de Galiana*, situada en el siglo VIII, y después la otra, localizada en 1085 y años inmediatamente anteriores. El escenario es el mismo: la ciudad de Toledo y unos palacios en sus afueras denominados precisamente de Galiana o, también, la Huerta del Rey, ya fuera el joven Carlomagno o Alfonso VI quien los ocupara.

Da la impresión de que estas dos obras pueden constituir dos partes de un mismo todo, centrado, como decimos, en la leyenda de los Palacios de Galiana. De hecho, cuando el rey don Alfonso llegó a Toledo, el rey moro Almamún le alojó justamente en dichos palacios, según recoge la tradición legendaria, y le regaló como debía, a cambio de prometerle su ayuda en la lucha que el rey moro llevara a cabo.

La comedia cuenta la llegada del delfín de Francia a Toledo, la buena acogida que le dispensa el rey Galafre, el cual tenía una hija muy bella, la tal Galiana, de la que está enamorado un pretendiente también musulmán. Suceden muchas peripecias, especialmente relacionadas con el comportamiento despechado de Armelina, primero amada y luego abandonada por Carlos. Como en el caso de la comedia anterior, también Carlos abandona Toledo para ocupar el puesto de su padre que acaba de morir (en *El hijo por engaño* es el rey Sancho el que muere y deja el camino libre a su hermano Alfonso). Al final, después de sortear una conjura contra su persona, Carlos se casa con Galiana, se convierte al cristianismo, y se convierte en rey.

Pero empezando por el principio, ¿quién es la Galiana que da nombre al palacio y sirve de referente a ambas comedias? Según la leyenda, la hija de Galafre, rey moro de Toledo, que acabaría siendo esposa de Carlos, delfín de Francia y futuro Carlomagno, después de convertirse al cristianismo. La princesa habría tenido un fastuoso palacio a las orillas del río Tajo, en Toledo, lugar donde el rey Alfonso que ganó la ciudad en 1085 habría sufrido aquella afrenta del rey moro Almamún, según la cual le agujereó la mano con plomo derretido para confirmar que estaba durmiendo en el momento en que los moros desvelaban el secreto para conquistar la ciudad (tenerla cercada y asolar sus campos y su vega durante tres años)².

Todo de carácter legendario, porque la existencia histórica de Galiana no se corresponde con la realidad, y lo cierto es que tal nombre haga referencia a la vía Gálica, que conecta Toledo con Francia y haga referencia a los francos que acompañaron a Alfonso VI en la conquista de la ciudad castellana. Es posible, como quería Menéndez Pidal, que eso diera origen al cantar de gesta *Maynete*, que cuenta las vivencias del joven Carlomagno e inicia la relación con la hija del rey moro de Toledo. Lo cierto es que la leyenda del joven Carlomagno y la hija del rey se hizo muy popular y a Lope le interesó especialmente para su teatro, también porque era otra manera de engrandecer la ciudad que acabaría acogiéndole como hijo suyo, en diversos momentos de su biografía (hacia 1597 y entre 1604 y 1610) (San Román, 1935).

Los historiadores antiguos de Toledo acogieron la leyenda de Galiana y Carlos como fabulosa; así, por ejemplo, Pedro de Alcocer escribe:

Bien se puede creer que reinó en esta cibdad un rey moro llamado Galafre y que tuvo una hija llamada Galiana, por quien se llamó el alcázar o palacio de Galiana, y que la sacó della algún cristiano llamado Carlos y la llevó consigo a Francia o a otra parte y se casó con ella, pero que fuese hijo del rey Pepino no pudo ser porque ni lo escriben sus crónicas ni conuenen en tiempo (1554: lvii).

Y de la misma manera que Alcocer no cree la historia de Galiana, tampoco acepta la del horadamiento de la mano del rey Alfonso:

² Como curiosidad, hay que decir que los supuestos palacios de la hija del rey moro se conservan hoy, convertidos en un hotel.

Algunos han escrito que el rey moro, por experimentar si dormía [el rey don Alfonso], le hizo echar plomo derretido en la mano, con que se la horadó, pero porque esto no se podía hacer naturalmente, ni aunque se lo echaran se la horadara, hace de creer que es fábula y fengimiento de algunos que lo dixeron así, aunque otros le llamaron de la mano horadada no por esto sino porque era muy franco y liberal (f. L[x]i).

Lo mismo siente Francisco de Pisa, que prácticamente copia al pie de la letra a Alcocer (1605: 147). El propio Sebastián de Covarrubias en el Suplemento de su *Tesoro* descarta la leyenda como hablilla: «Alonso el sexto, dicho el de la mano oradada, por aver sido muy liberal y o por la patraña que cuentan de averse dejado oradar la mano en Toledo con plomo derretido» (2001: 17).

Pero otros historiadores o pseudohistoriadores como Jerónimo Román de la Higuera escriben cosas más cercanas a la leyenda, en las que aparece el rey don Alfonso, como la siguiente:

Otra vez, estando con el rey en la huerta algo apartado, trató el rey Almenón de qué manera podía ser tomada aquella fortísima y gran ciudad. Dijéronle que si 7 años la tuviesen cercada talando los panes, podría ser tomada, lo cual oyó bien el rey don Alonso y lo tomó en su corazón (2001: 17).

No hay rastro del plomo derretido, pero sí cuenta Higuera cómo los presagios de los moros hacían a don Alfonso conquistador de Toledo y cómo el rey moro tenía miedo y le hacía jurar que no abandonaría la ciudad. Pero el arcipreste Julián Pérez en su supuesto *Cronicón*, es decir, el propio Higuera, escribe que a este rey le llamaban «Rex Adephonsus perforatus manum» (*Crhonicón*, n.º 546)³. En realidad, casi todos coinciden en que el rey era algo manirroto y de ahí el nacimiento de la leyenda. Así escribe Pedro Salazar de Mendoza: «Por esta dote y otras manirroturas fue llamado el rey de la mano horadada y no por las fábulas del plomo derretido que le echaron en la palma de la mano» (1657: 25).

Curiosamente, el propio rey Alfonso alude a sí mismo con esta característica:

³ Citado por el Conde de Mora (1663: 797).

*Doy al fin como rey
que tiene mano horadada (El hijo por engaño, 1966, p. 411a).*

Pero además de algunos historiadores, en la época la literatura se hace eco de la leyenda, y así el *Romancero del Cid Ruz Díaz de Vivar* de Juan Escobar (1605) recoge:

*El rey don Alonso el Bravo,
aquel que con gran denuedo,
al foracar de la mano
tuvo siempre el brazo quedo (Escobar, 1612: 112)⁴.*

Da la impresión de que quien haya compuesto la comedia *El hijo por engaño* ha tenido presente algún romance como este, donde se dan las pistas también del procedimiento para escapar de Toledo del rey Alfonso:

*El conde don Peranzules
un consejo le fue a dar:
que caballos bien herrados
al revés debían herrar (ibíd.).*

Otro historiador toledano, este contemporáneo, Antonio Martín Gamero, en su *Historia de la ciudad de Toledo* recoge que es el arzobispo don Rodrigo en *De rebus Hispaniae* quien cuenta la historia del plomo derretido (1862: 579, nota). Pero no nos ha sido posible hallarla en su traducción castellana. La leyenda no es tan reciente como señalan algunos estudiosos, pues ya en la segunda mitad del siglo xv la recoge Lope García de Salazar en su *Historia de las bienandanzas e fortunas* (1471-1476), cuando escribe que el rey don Alonso:

fue al rey Alimaimón de Toledo e serviólo mucho bien en sus guerras contra los moros que le guerreavan. Era mucho preçiado e dávalle su mantenimiento con aquellos cavalleros que con él estavan. E un día, dormiendo este don Alonso en el estrado, no parando los moros mientes a él, començaron los moros a fablar con el Rey por qué manera se podría perder Toledo, ca tenían ellos que, segund su fortaleza, no temía cosa. E dixoles un moro

⁴ Otras fuentes recogen «foradar». Cf. Martín Gamero (1862: 579, nota).

viejo que no se podría perder Toledo sino plantando e sembrando e no cogiendo. E como lo ovo dicho, arremetióse, cuidando que don Alonso lo avía oído. E acordavan de lo matar e dixo el Rey que no lo oyera, que dormía; e otros dixieron que no. E dixo aquel moro viejo que, si dormía, que las bavas ternía en la boca. E él, como lo oyó inchoła d'ellas. E despertáronlo e levantóse pavorido, como si dormiera, e por aquello escapó. E por esto quieren dezir que le echaron plomo derretido en la mano e que gela foradara, pero no fue sino esto (2000: 269vº en CORDE).

Sea como fuere, a Lope le interesaba siempre más la leyenda que la realidad. Y en ese orden de cosas, hay otro paralelo que une a ambas comedias y es el de la figura de sus protagonistas: el joven Carlomagno y el rey Alfonso VI. El destierro de este último en Toledo, derrotado por su hermano Sancho II (1072), lo confunde el autor del *Cantar del Mainete* (perdido) y convierte en protagonista al joven Carlomagno de unos hechos protagonizados por el rey castellano. Como señalan Carlos Alvar y Manuel Alvar, las hazañas del joven Carlomagno pudieron dar origen a un cantar de gesta perdido, como muestran las alusiones frecuentes tanto en la *Primera crónica general* como en la *Gran conquista de Ultramar* (1991: 341-342). Entre los hechos que cuenta el *Mainete*, está el enamoramiento de Orionde Galiene, «dama entendida en artes mágicas y astrología» (Caro Baroja, 1988: 168). Carlomagno vence a Bramante, gigantesco pretendiente de la hija del rey, la cual, por medio de sus artes mágicas, libra a su joven amante de las maledicciones de su propio hermano que le indispone a Carlomagno con Galafre. Galiana huye a Francia con Carlomagno y allí se casa con él y se hace cristiana.

Los paralelos con Alfonso VI son evidentes: también una musulmana se enamora de este rey (Zaida; en la comedia es una tal doña Juliana, que ha vivido mucho tiempo con los moros y que dice tener un hijo del rey: don García), también es acogido por el rey moro de Toledo y también se le permite habitar un palacio a las afueras de Toledo, la Huerta del Rey, que algunos autores hace que sea el mismo sitio que los Palacios de Galiana. Como Carlomagno, también Alfonso se convierte en emperador de la cristiandad, aunque en este caso de España. Porque de la misma forma que Carlos se casa con Galiana y de alguna manera cristianiza a esa heredera de los moros, también Alfonso conquista la ciudad del imperio árabe y la restituye a su verdadera fe cristiana. En ambos casos, para mayor gloria de una ciudad

que había sido sede del imperio visigodo y había sucumbido al poder musulmán durante tres siglos.

Y entre las dos comedias hay todavía más relaciones que las notadas, por ejemplo, en la segunda cronológicamente (la de *El hijo por engaño*) se nos dice que don García es hijo de una esclava de Galiana, una tal doña Juliana, que tiene un hijo con el rey de Toledo (Alde-món). Justamente es en la Huerta del Rey (es decir, los palacios de Galiana), donde el rey Alfonso sufre la afrenta de la mano horadada y donde toma la determinación de conquistar Toledo a los moros. Y así le dice el rey moro al rey don Alfonso, cuando ambos se encuentran en la Huerta del Rey, un «hermoso jardín»:

*Aquí gocé de mi esclava
cuando no pensé perdella,
de la hermosa Galiana (El hijo por engaño, 1898: 185b)⁵.*

Siguen los parecidos en algunos nombres de personajes: Audala, hijo del rey moro de Zaragoza que pretende casarse con Galiana en la comedia de su nombre, es Audalla en *El hijo por engaño*. También la referencia a que «el rey Recisundo / cortó de Locadia el velo» (p. 401a) recuerda inmediatamente al nombre que da Lope a Recesvinto en *El capellán de la Virgen* (1616).

Los pronósticos que anticipan acciones en ambas comedias existen también en las dos y algunas referencias concretas, como la descripción del emplazamiento de Toledo, como se puede ver:

*Primero
veré Toledo, cuyo gran distrito
el Tajo baña en forma de herradura
(Lope, Los palacios de Galiana,
p. 374a).*

*¿No ves que la puso España
en los hombros de una peña
cercada de una montaña?
En forma de una herradura
el Tajo aguija a cercalla
(El hijo por engaño, p. 391a).*

⁵ Hay que recordar que Sancho Panza habla en la segunda parte del *Quijote* de los Palacios de Galiana como lugar ameno y deleitoso, en clara correspondencia con la creencia popular que Lope recoge y da forma dramática, consciente de que el pueblo, al menos el toledano, conocía bien la leyenda y se deleitaba viendo en las tablas el lujo exótico de los musulmanes y la belleza de sus mujeres.

Lope había repetido la imagen en *La hermosura de Angélica*, cuando escribe: «la gran ciudad que'l Tajo adorna / en forma de la herradura tan al justo» (1605:119).

Las maldiciones en ambas comedias son también parecidas:

*Mueras de mala estocada.
¡Mal moro te tire un dardo
o mal villano bastardo
que nunca ha ceñido espada!*
(Lope, *Los palacios de Galiana*,
p. 404a).

*Un hombre particular
te eche a lanzadas del mundo [...]
Dardos te arroje crueles
un hombre de poca cuenta
para que no te receles
(El hijo por engaño,
pp. 358a-359b).*

Hay algo también de actualidad en *Los palacios de Galiana*, donde aparece el delfín francés Carlos, convertido en rey por la muerte de su padre, que tal vez haya que relacionar con la llegada al trono del cristianísimo Felipe III, a la muerte de su padre en 1598. Felipe HERNÁNDEZ aún no había contraído matrimonio con la que sería reina Margarita (lo haría en 1599, precisamente con la asistencia del dramaturgo). Muy bien pudo verse reflejado en ese pretendiente a la corona católica, principal valedor contra las huestes musulmanas en Francia. Acaso también se haría eco el Fénix de la esperanza de la ciudad por recuperar la capitalidad que le había usurpado Felipe II.

Por su parte, en *El hijo por engaño y toma de Toledo* hay una curiosa presencia del renegado don García, supuesto hijo del rey castellano, que resulta serlo en realidad del rey moro de Toledo, quien acaba dándose la muerte, sin duda como castigo divino, como había muerto su madre doña Juliana. Ninguno de los dos tiene culpa de un destino adverso, que tal vez haya que relacionar con leyendas toledanas también como la de la Cava, a su pesar causa de la perdición de España, que acaba poniendo fin a su vida de la misma forma trágica que don García. En este sentido, el nombre de Juliana parece motivado, en claro recuerdo del conde traidor,

Juan de Mariana y otros no creen la patraña del plomo derretido. Y así escribe el jesuita: «Invención y hablilla de viejas, porque ¿cómo podían tener tan a mano plomo derretido, ni el que mostraba dormir, disimular tan grave dolor y peligro? La verdad, que le llamaron así por su franqueza y liberalidad extraordinaria» (1854, I: 257a). Ni que decir tiene que los enemigos del teatro y de Lope consideraron «hablillas del

vulgo» también todas estas leyendas de que se vale Lope para componer sus dos comedias: tanto el asunto del plomo derretido que horada la mano del rey Alfonso como el hecho de que un joven Carlomagno viniera desde Francia para casarse con la hija del rey moro de Toledo son leyendas fuertemente criticadas por los historiadores, toledanos o no. El famoso cronista Garibay, presente en Toledo por esos años, también se ocupa de estos asuntos para negar su validez.

Sin embargo, en *El hijo por engaño*, como en otras ocasiones Lope, el autor despliega todo un conjunto de tópicos que tienen como misión adular a Toledo y a sus habitantes, como, por ejemplo, la referencia a la casulla de san Ildefonso impuesta por la Virgen en su descenso a la catedral; o la reliquia del velo de santa Leocadia (patrona de Toledo), cortado por el rey Recesvinto o, incluso, la clara referencia a la población mozárabe, que supo mantener la fe, incluso bajo dominio musulmán. Así se dirige la Virgen a Alfonso, en una aparición:

*Y aquella capilla santa
donde yo bajé algún tiempo
a visitar a Ildefonso
mira que te la encomiendo.
A los cristianos que viven
entre ismaelitas soberbios,
que porque viven mezclados
llaman mozárabes ellos,*

*mira que los gratifiques
con honras y privilegios;
que entre vecinos tan malos
ha sido mucho ser buenos.
La victoria te aseguro
y aunque no será tan presto
ganarás la ciudad noble
que perdió el godo postrero
(*El hijo por engaño*, p. 368b).*

Todo un conjunto de referencias que remiten sin duda a Lope, gran defensor de los mozárabes (Madroñal, 2014), que puede incluso incluir aquí un guiño a otra leyenda que desarrollaría en comedia suya, *El postrer godo de España* (c. 1599-1600).

Lope de Vega se mantuvo fiel a su tarea de engrandecer una ciudad que le había acogido como madre y a la que defiende una y otra vez en sus escritos contra los ataques de otros escritores como Góngora y, quizá también, Cervantes, y por supuesto pretendió también que sus comedias tuvieran buena acogida, por ello escribe estas dos obras que desarrollan un asunto legendario relacionado con la ciudad imperial: que una de sus princesas moras se había vuelto cristiana y había casado nada menos que con el paladín de la Cristiandad, el joven Carlomagno; y que el rey Alonso que ganó Toledo se dejó agujerear la mano

para poder saber cómo conquistarla, burlando igualmente a los musulmanes que la dominaban. Dos partes de un mismo todo, como decíamos al principio, que seguramente causaron las delicias del público toledano, que tenía así un nuevo motivo de orgullo, como el de las comedias dedicadas a los godos o las dedicadas a los santos de su ciudad. Todo por obra y gracias del genial Lope, el dramaturgo inacabable que había escogido la ciudad como patria.

APÉNDICE

Jerónimo Román de la Higuera: *Historia de la Iglesia en Toledo*.
Ms. 8195 BNE. ff. 255v°-256v°.

REY GALAFRE DE TOLEDO Y QUÉ OFICIOS TUVO ANTES Y SI ES CIERTA LA VENIDA DEL REY CARLOMAGNO A TOLEDO. CAP. 10.

Por haber dudado muchos y graves autores del rey Galafre y parecelles que no hubo tal rey, tengo yo precisa obligación a sacar a luz la verdad de este negocio por ser necesario para la continuación de la historia que trato, y ante todas cosas es tan cierto haber habido Galafre, que no se puede dudar, como consta de la Historia de Rasis, el cual, hablando de Mérida, pone muchas cosas que pasaron, siendo este Galafre alcaide de aquella ciudad, y entre otras que hallando una hermosísima tabla de alabastro escrita en letras latinas, le dio gana de saber lo que aquella suscripción contenía y como en toda la tierra de Mérida no se hallase quien entendiese latín al fin llamaron y trajeron un sacerdote cristiano de Béjar, el cual se había hallado en la destrucción de España, que se la declaró. Dice más, cómo sacó famosísimos mármoles, que envió a lo que yo entiendo a Ledesma. De allí se volvió a Toledo en compañía de su tío Josef y fue alzado por rey de la ciudad por sus buenas partes, así para la paz como para la guerra, y no le ayudaría poco el ser natural desta ciudad y tener un tío como Abén Bamín, que era alcaide del alcázar. Hácele rey de Toledo el arzobispo don Rodrigo, en el libro 4, cap. 11, la General, el don Juan Gil de Zamora, Luis de Mármol, el doctor Pedro Antonio Beuter, cap. 20 del lib. 1 y otros muchos, los cuales todos, con algunos extranjeros como Onufrio Panvinio y Treleo le hacen rey a Galafre y Juliano dice que era rey en este tiempo de que vamos hablando.

Pues como este rey se viese apretado y que muchos moros por ver que los acorralaba el rey o el mocelemin Abderramén⁶ a venía a guarecer del rey Galafre, él

⁶ Cf. Juan de Pineda: *Tercera parte de la monarquía eclesiástica*: «Abdarrahamán, cuando por señor de la Andalucía, [...] se hizo llamar rey y amir Mocelemin» (1606: f. 41a).

hizo liga secreta con el rey Fruela de Oviedo y que se viniese Carlomagno, desavenido de su padre Pepino, o que su padre le enviase por haberle enviado Galafre embajadores a le suplicar le ayudase, se hacía su vasallo, como dice Mármol. Veniale bien esto a Pipino, porque una de las causas por que le había dado el título e investidura de rey de Francia el papa Zacarías era para que sacase a España de poder de los moros, y así lo dice Papirio Mason en los Pontífices⁷, con lo cual fue fácil venir en esto Pepino y enviar a su hijo Carlomagno, segundo en la sucesión del reino, mas valeroso y esforzado mozo de gran valor y esfuerzo, nacido para grande bien y servicio de la santa Iglesia. No quiso el rey Galafre que se aposentasen dentro de la ciudad.

Había a esta sazón cerca de la ciudad de Toledo, a la parte oriental de ella, una hermosa güerta que los reyes moros habían plantado para su recreación, que como venían de tierras cálidas, cuales son las de África, holgábanse con semejantes frescuras. En ellas, según afirma Luis de Mármol en la Historia de África, por el testimonio de «algunos escriptores árabes, especialmente por el de Abén Elgezar en el Libro de las maravillas de las ciudades, dice que había en esta güerta unos palacios cerca de la ciudad de Toledo y en ellos ciertos estanques de estraordinaria admiración, los cuales crecían y menguaban con la creciente y menguante de la luna y que tenían tal artificio que cuando crecía el agua subía a unos caños altos que iban a la ciudad y por cima de la puente entraban en ella y que era esto hecho a manera de encantamiento o por nigromancia que los antiguos habían hecho para meter el agua en la ciudad»⁸. Aquí aposentó el rey Galafre al rey Carolo Magno a su gente francesa, y que se servía el rey deste príncipe para guerras de importancia, como fue contra los de Zaragoza y su rey Marsilio, y como este rey tuviese una hija suya muy hermosa, quiso un Régulo que quizá era de Guadaluja, llamado Bradamante (porque hay allí una puerta deste nombre) casar con fuerza con esta infanta, llamada Guliena o Galiana, contra la voluntad de su padre. Carolo Magno le desafió y en campo le cortó la cabeza. Al fin dicen se aficionó a ella y se volvió cristiana. Así lo dicen don Rodrigo, la General, Vincencio Velovacense, en su Espejo, Onufrio Panvinio y otros. Y a la objección que hacen que si tal mujer tuviera escribieran los anales su nombre o Eginardo, su secretario, digo que en este autor hay rastro de lo dicho, porque puniendo una de las menos principales mujeres o concubinas, dice de una que no se acordaba de su nombre, y esta parece fue Galiana.

Mostrome el doctor Salazar de Mendoza, tesorero de la Iglesia de Tavera, persona en quien concurren muchas partes de letras y gran bondad, un autor que yo

⁷ Es Papirio Massonus, autor de diversas obras en el siglo xvi.

⁸ Aunque Higuera no lo señala, copia la *Descripción general de África*, de Mármol Carvajal, más o menos al pie de la letra (tomo I, f. 94v).

no había visto, llamado Nicolás Clemente Trelleo, en el que hizo de los retratos de los reyes de Austrasia una cosa desta princesa, cuyas palabras son estas: «Caroli Magni multae uxores Galliena toletani regis filia nati Carolus Ludovicus Pipinus»⁹. Creo que este auctor tuvo por contrahechos los anales y el Eginardo, porque se dice dél y lo da a entender fue secretario del emperador Carlo Magno y antes que fuese y para tal oficio convenía que fuese hombre y hecho de canas prudencia, pues cincuenta años adelante después de la jornada de Carolo Magno se halló vivo y sano y a quien escribe Lupo Ferrarense y él escribe y responde a el Lupo, y no se parece más el estilo de aquellas cartas al de los anales que el de Plinio al de Trelleo, por donde tuvo razón el Trelleo no seguille. Cuenta, qualquiera que fue el autor de aquel libro, lo de Roncesvalles, tan diferentemente de lo que lo cuentan nuestros escriptores que dan mucho que pensar estos auctores haber disimulado algunas cosas que no poco tocaban a la gloria desta nación por odio que la tenían. Así que se debe creer vido buenos originales Treleo, de donde sacó lo que escribe aquí de Galiana. Bien creo que es cosa nueva. Quién la recibiere hallaría cuán gloriosa cosa haya sido que esta ciudad haya dado al más excelente de los emperadores, que sabemos ha tenido el mundo, mujer y que della Ludovico Pío, su sucesor, aunque no traen los duques de Austria tan buen tronco y principio, que de otra parte vienen, de esta gran princesa se dice dio nombre al alcázar que está junto al preto-riense donde al presente está el monasterio de Comendadoras de Santiago, llamado Santafé. También los palacios de Galiana en la Güerta del Rey, que debían ser más sumptuosos que son al presente. Y la Senda Galiana, don Rodrigo, arzobispo de Toledo, dice que se llamó un palacio que mandó labrar Carlo Magno en Burdeos, el palacio de Galiana, en un anfiteatro antiguo de fábrica romana que de tiempos antiguos estaba deshecho y tan arruinado que por no ser digno de quien se hiciere caso no le hizo dél Ausonio Gallo cuando trató las cosas señaladas de Burdeos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcocer, P. (1554). *Historia o descripción de la imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer.
- Alvar, C. y Alvar, M. (1991). *Épica española*. Madrid: Cátedra.
- Artelope (en línea). *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. Dir. Joan Oleza (<http://artelope.uv.es/> [03/12/2017]).
- Caro Baroja, J. (1988). *Toledo*. Barcelona: Destino.

⁹ Es Nicolaum Clementem Trelaum en su libro *Austrasiae reges et Duces Epigrammatis* (Colonia, 1591), que recoge más o menos exactamente esta cita: «Caroli Magni multae uxores Galiana Toletani regis filia nati Carolus Pipinus, Ludovicus» (p. 50).

- Conde de Mora (1663). *Historia de la imperial... ciudad de Toledo*, parte II. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- CORDE: *Corpus diacrónico del Español, de la Real Academia Española*. En línea: www.rae.es [11/12/2017].
- Covarrubias, S. de (2001). *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*. Edición de Georgina Dopico y Jacques Lezra. Madrid: Polifemo.
- Escobar, Juan (1612). *Romancero e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruz Díaz de Vivar*. Alcalá: Juan Gracián.
- García de Salazar, L. (2000). *Istoria de las bienandanzas e fortunas*. Edición de Ana María Marín Sánchez. En CORDE (www.rae.es [03/11-2017]).
- Madroñal, A. (2014). «*San Tirso de Toledo*, tragedia perdida de Lope de Vega». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 2, 23-54.
- (2017). «Nuevos datos sobre *El niño inocente de La Guardia*, de Lope de Vega». *RILCE: Revista de filología hispánica* 33, 283-301.
- Mariana, J. de (1854). *Historia de España*. En *Obras del Padre Juan de Mariana*. Madrid: Rivadeneyra, 2 vols.
- Martín Gamero, A. (1862). *Historia de la ciudad de Toledo*. Toledo: López Fando.
- Mata Induráin, C. (ed.) (1998). *El rey don Alonso el de la mano horadada*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Morley, S. G. y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Pineda, J. de (1606). *Tercera parte de la monarquía eclesiástica*. Barcelona: Jaime Cendrat.
- Pisa, F. de (1605). *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- Román de la Higuera, J. (c. 1605). *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo*. BNE, ms. 8195, tomo 4.
- Salazar de Mendoza, P. (1657). *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*. Madrid: Imprenta Real.
- Vega, L. (1605). *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- (1898). *El hijo por engaño y toma de Toledo*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, edición de M. Menéndez y Pelayo, tomo VIII, 163-201. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1966) [1970]. *El hijo por engaño y toma de Toledo*. En *Obras de Lope de Vega*, t. XXVIII, edición de M. Menéndez y Pelayo, 357-412. Madrid: Atlas.
- (1970). *Los palacios de Galiana*. En *Obras de Lope de Vega*, t. XXVIII, edición de M. Menéndez y Pelayo, 365-423. Madrid: Atlas.
- (2015). *La vega del Parnaso*. Edición de Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 3 vols.

La dama duende como metateatro: dioses, semidioses y la cuarta pared

*La dama duende as metatheatler:
gods, demigods and the fourth wall*

Frederick A. de Armas
University of Chicago
fdearmas@uchicago.edu

Resumen: En *La dama duende* de Calderón, la burla urdida por Ángela la convierten en poeta con cualidades divinas y demoniacas. El propósito de este metateatro es alcanzar momentos de libertad. Manuel es el actor principal en su obra. Tanto se maravilla que casi llega a creer en lo sobrenatural, abrigando una vacilación que es base de lo fantástico según Todorov. Cuando intenta atrapar al duende pone en peligro la cuarta pared. Pero Isabel rescata a Ángela utilizando la alacena, convirtiéndose en un *deus ex machina* que salva a la verdadera diosa de la obra. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Calderón. *La dama duende*. Metateatro. Cuarta pared. *Deus ex machina*. Todorov.

Abstract: In Calderón's *La dama duende*, the trick conceived by Angela, the protagonist, turn her into a poet with both divine and demonic qualities. Meta-theater serves as a tool to let her acquire a temporary freedom. Manuel is the main actor in her play. Its marvelous qualities are such that he begins to accept the possibility of the supernatural, vacillation being the base for the fantastic as defined by Todorov. When he seeks to trap the phantom lady, he endangers the fourth wall in the play within the play. However, Isabel is able to rescue Angela, utilizing the cupboard, and becoming a *deus ex machina*, thus saving the true goddess of the work. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Calderón. *La dama duende*. Metatheater. Fourth Wall. *Deus ex machina*. Todorov.

En un ensayo reciente, José Romera Castillo se lamenta de que haya tan pocos estudios sobre el metateatro en el teatro español, ya sea del Siglo de Oro o contemporáneo, y aun en obras auriseculares representadas hoy día¹. Al mismo tiempo, nos provee una importante muestra de tales estudios, concluyendo con una tesis doctoral defendida en 2016 en la Universidad de Salamanca donde María del Pilar Jódar Peinado estudia el metateatro en cien textos teatrales de los siglos xx y xxi². Respondiendo a su llamado, este ensayo revisa una de las más conocidas comedias del Siglo de Oro, *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, desde el punto de vista del metateatro.

Mucho se ha escrito sobre esta comedia calderoniana, destacando su gran riqueza y complejidad de motivos, recursos y temas. Se han analizado, entre otros, el subgénero de capa y espada³, el espacio, el

¹ Romera Castillo apunta al metateatro puro a través de García Lorca, *El Público*, y la reciente producción de esta obra por Alex Rigola (2017a: 275). Más adelante, estudia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes, representada por la Joven Compañía de Teatro Clásico en el Teatro de la Comedia del 6 al 18 de diciembre de 2016 y del 10 al 22 de enero de 2017 (2017a: 276). Como explica el director Denis Rafter, aquí tenemos «los actores presentes en el escenario durante toda la comedia» y «al propio Cervantes como otro farsante más, un creador obsesionado con los personajes que viven en su imaginación» (2017a: 276). Sobre Pedro de Urdemalas y la presencia cervantina en la escena en el centenario de su muerte ver Romera Castillo (2017b).

² Además de su tesis doctoral (Jódar Peinado, 2016), ver su más reciente estudio donde explica que el metateatro «es una modalidad teatral permeable a revelar determinados aspectos tanto de la realidad como del hecho escénico» (2017: 231). Veremos cómo en el Siglo de Oro el metateatro también revela aspectos de la realidad (la falta de libertad de la mujer) al igual que elementos auto-reflexivos sobre el teatro dentro del teatro.

³ Marc Vitse, en su estudio preliminar a la edición de la obra de Fausta Antonucci, comienza evocando la definición de capa y espada por parte de Francisco Bances Candamo, donde «los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo» (1999: 33). De allí, según Vitse, provienen los juicios sobre la caracterización genérica, la mesoaristocracia y la «limitada materia» de este tipo de obras. Para Vitse «la variedad extrema de las fuentes del engaño no deben ocultar el hecho fundamental: todas esas fuentes, siempre contribuyen a crear un único e idéntico tipo de ilusión [...] dicha ilusión no es más que la secuela de una insuficiencia de información» (1999: xiii-xiv). Estos engaños y la equívocidad de discursos provienen en realidad del «Burlador mayor quiero decir del ingenioso arquitecto de la inexorable construcción del desarrollo dramático» (1999: 16). Mientras que Vitse se enfoca en motivación y arquitectura, Antonucci regresa a la definición de Bances Candamo para puntuali-

tiempo⁴, el mito⁵, la economía⁶, la fantasía⁷, lo cervantino⁸, lo inces-

zarla: «Protagonizan la intriga dos parejas, cuyo amor se ve obstaculizado variamente por los celos y/o la oposición de una figura que encarna la autoridad Paternal (padre o hermano) [...] La intriga tiende a complicarse [...] tales complicaciones se deben más que nada a equívocos y malentendidos, unos involuntarios, otros creados voluntariamente por algún personaje en su afán de conseguir el ansiado objetivo amoroso» (1999: xxxv-xxxvi). Añade un elemento clave que muchos dejan fuera: «En este juego de equívocos desempeña un papel importante el espacio doméstico con sus trampas, escondrijos, sótanos, salidas dobles, puertas ocultas [...]» (1999: xxxvi). Mientras que Vitse y Antonucci ven a un Calderón según las coordenadas de su tiempo, Pérez Magallón prefiere «un intelectual y creador que no parece estar tan cercano, como afirma Antonucci, del trono y del altar, sino tal vez al contrario» (2011: 18). Afirma además que «el género como marco no implica convertirlo en determinante absoluto de lo que una obra puede presentar o no» (2011: 19).

⁴ Para Juan Luis Suárez, el retraso de Manuel para llegar a Madrid transforma sus lentos movimientos y explican «el ritmo acelerado en el que se instala *La dama duende*» (2002: 1159). De Armas explica que «Time, then, can determine the success or failure of an endeavor [...] Time will trick the lovers into tragedy, but time well used will avert tragedy by averting unthinking or impulsive action. By using time in her love endeavors, Angela will place herself at its mercy and be tricked by it» (1976: 149). En un ensayo más reciente, estudia el concepto de «timing» en la obra (2007b).

⁵ La obra tiene como eje mitológico la historia de Cupido y Psique: «Our plot is in many respects identical except that, again, the roles are reversed. The god of Love is transformed in our plot into a “goddess” the Invisible Mistress. It is she who forbids the hero to see her (thus her name). And the frightened and curious Psyche is metamorphosed into a brave and imperious young man who burns with love as well as curiosity» (De Armas, 1976: 15-16).

⁶ Blue, por ejemplo, establece una correspondencia entre el carbón que encuentra Cosme y la moneda del vellón: «Cosme’s distress when he sees the “worthless” coal where the “valuable” coins once were may be seen as a metaphorical displacement of the genuine distress felt in 1628 [...] when the government devalued the *vellón* currency by half of its face value and did not indemnify holders» (Blue, 1996: 159).

⁷ «Yet, not only is she [Angela] going to daydream in the confines of her apartments, she is now going to act... Admiration in the play derives, then, from the acting out of a personal fantasy. Don Manuel becomes intrigued by this *burla* which ultimately stems from Angela’s desire to be free in her actions» (De Armas, 1976: 141).

⁸ Rey Hazas y Sevilla Arroyo, ven a Manuel como el «personaje quijotesco de la pieza» (1989: xxxv). Arellano, quien apunta «el predominio de la figura de don Quijote en las referencias calderonianas» (2006: 125), recuerda que en *La dama duende*, al igual que en otras comedias, tenemos el quijotismo del galán al defender a una dama desconocida (tapada en este caso) y «le sigue, en la aventura de la dama duende, la parodia de la fábula medieval en las cartas del galán» (2006: 130).

tuoso⁹, lo tragedizante¹⁰, etc. Y qué decir de los muchos acercamientos a los personajes; y, sobre todo, a doña Ángela como duende y espíritu travieso o como mujer encerrada que utiliza la imaginación en busca de su libertad¹¹. El mismo Calderón se dio cuenta de lo exitoso del título de su comedia. Apunta a una mujer que intenta librarse de los espacios reducidos en donde está atrapada, para conseguir algo de libertad en una sociedad patriarcal. El título no solamente es muy apropiado, sino que sugiere el misterio y la maravilla. Por ello, Calderón utiliza el título para aludir a su propia comedia en nueve de sus otras obras¹². La comedia de Calderón es una de las muchas obras del

⁹ «Her rebellion against authority and social conventions is not surprising. But her insistence on freedom and the evidence that she has already acted on it by leaving the house begin to appear a conscientious move aimed at creating some new or alternative situation for herself. Moreover she has additional justification of another sort... Angela wishes to cast off the impending threat of incest, however unconscious it may be...» (Honig, 1972: 117).

¹⁰ Mucho se ha escrito sobre la valoración trágica o tragedizante de la obra, comenzando con Mujica (1969) y Honig (1972: 110-57). Larson (1991: 44-45) hasta cuestiona el final feliz de la obra. De igual manera, explica ter Horst: «Marriage is better than death. But obviously *La dama duende's* denouement is somewhat lacking in high festivity» (ter Horst 1975: 69). Arellano, entre otros, rechaza tal interpretación: «Permítaseme insistir una vez más en que estas situaciones trágicas, las opresiones y peligros provocados por el sentimiento del honor, hay que juzgarlos dentro del esquema correspondiente, y que en la comedia carecen de verdadero riesgo» (2006: 191). Iglesias Feijoo (1998) ha escrito el estudio más amplio sobre las interpretaciones tragedizantes de comedias de Calderón, claramente rechazándolas. Por último, Rodríguez Gallego se pregunta si no fueron estas interpretaciones tragedizantes lo que llevaron a que se canonizara esta obra, siendo la única comedia de enredo que ha adquirido este estatus: «Pero cabría incluso preguntarse si este lugar predominante de *La dama duende* no habrá tenido que ver con la lectura tragedizante que parte de la crítica, particularmente norteamericana, hizo de esta obra, que llegó a ser considerada una suerte de prelude de *El médico de su honra* en las lecturas más extremas» (2013: 197).

¹¹ «Thus, in the end, *La dama duende* is an ambiguous but stimulating play. Behind the moralistic and misogynistic equation that woman equals a curiosity that exemplifies the *mundo al revés* lies a real human being, doña Angela, with faults as well as virtues, a being who fights for her place in creation, even if she errs as to what it may be» (De Armas, 1976: 159).

¹² *Agradecer y no amar, Casa con dos puertas, El encanto sin encanto, El escondido y la tapada, El galán fantasma, El Joseph de las mujeres, Mañanas de abril y mayo, Peor está que estaba y El secreto a voces*. Según Cruickshank, *Casa con dos puertas* fue escrita

Siglo de Oro que reescriben la trama de la amante invisible (De Armas, 1976)¹³. Aquí se invita a un galán a tomar parte en una maravillosa aventura. Puede que vea a la dama con velo o máscara en la calle. Pero la aventura culmina cuando es transportado a un bellissimo salón donde se encuentra con ella. Pero la traviesa dama se esconde, esconde su identidad, ya sea con un velo, con una máscara o quedándose en la oscuridad. El galán, ya enamorado sin haberla visto, tiene curiosidad por descubrir quién es su amante invisible, pero ella se lo prohíbe. El mismo argumento de la obra requiere una trama que utilice el metateatro. La dama desarrolla una ficción imaginativa. En Calderón, doña Ángela actúa y se protagoniza. Es ella la que crea la ficción de la dama invisible. Según Edwin Honig: «As we find them at the end of Act One, Don Manuel and Cosme are being inducted into a mystery, created by the phantom lady, whose purpose is to convert the rule of honor into the rule of love» (1972: 132). El metateatro le permite a la dama ampliar sus espacios reducidos y compartir con un hombre una extraña y maravillosa aventura. Bien lo resume Fausta Antonucci: «doña Ángela actúa como un dramaturgo, construyendo una comedia dentro de la comedia» (1999: liv).

Antes de pasar al estudio varios elementos metateatrales en la obra, debemos repasar muy brevemente este concepto y algunos de los estudios más importantes sobre este tópico. Comenzando con la publicación del libro de Lionel Abel en 1963, los estudiosos del Siglo de Oro

antes de *La dama duende*: «Don Pedro revised *Casa con dos puertas* (at some point after 4 July 1632, as John Varey has demonstrated), he added an advertisement for *La dama duende*, which was originally written several months later» (2009: 107).

¹³ Esta trama proviene de *novelle* italianas de Masuccio y Bandello. La comedia española utiliza mucho esta trama, y tenemos como ejemplos *La viuda valenciana* de Lope de Vega, *Amar por señas*, *La celosa de sí misma* y *Quien calla, otorga* de Tirso de Molina, *La dama duende* de Calderón y *El conde Partinuplés* de Ana Caro. Más adelante, de Armas añade *En Madrid y en una casa* (1989). Arellano no está de acuerdo con incluir *La viuda valenciana* dentro de esta trama de la amante invisible (2006: 188). Cruickshank propone que la idea para esta trama viene de unos versos en *Quien calla, otorga*, comedia palaciega donde don Rodrigo recibe una carta anónima de una admiradora. Su criado Chinchón exclama: «mujer ilustre ha sido | esta nuestra dama duende» (de Molina, 1969: 1.1426a). Según Cruickshank, «*Quien calla, otorga* was written as early as 1615, but was first printed in Tirso's *Primera parte* of 1627, just two years before *Dona Angela*, Don Pedro's *dama duende*, took a similar initiative in her relationship with Don Manuel» (2009: 110).

abordaron la cuestión de la presencia del metateatro en las comedias. Able, quien estudia principalmente las obras de Shakespeare, indica que los protagonistas de estos dramas, son conscientes de su rol y de su impacto en la acción de la obra. Añade:

the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them (2003: 134-135)¹⁴.

Hasta cierto punto, tenemos aquí un intento de derribar la cuarta pared, o sea, el ilusionismo del teatro que separa al espectador de lo que está ocurriendo en la escena. Ya en 1969 Emilio Orozco Díaz publica su renombrado libro sobre la teatralidad del barroco donde nos muestra cómo los seres de ese momento se comportaban con un verdadero histrionismo¹⁵. Si el parecer en la sociedad exigía un comportamiento teatral, el auditorio podría preguntarse si el teatro era una extensión de la vida. Al mismo tiempo, al ver una obra de metaficción, se podría meditar sobre un concepto básico que permeaba el pensamiento de la época: el gran teatro del mundo, o la ilusión vivida, la vida como sueño¹⁶. El platonismo originario en estos conceptos, piensan algunos, va contra el cristianismo del Siglo de Oro. Otros proponen una ideología más matizada, un platonismo cristiano en las comedias auriseculares¹⁷. Pero aun los más reacios aceptan el término

¹⁴ Se ha dicho que el metateatro ya existe desde el mismo principio del teatro: «there can be no theater that is not already a metatheater, in that in the instant a distinction is recognized between a real space and another, imaginary one that mirrors it, that very distinction becomes an element to be incorporated as another distinction in the imaginary space's work of mimesis» (Egginton, 2003: 74).

¹⁵ Sobre la importancia de este crítico y sus estudios sobre el Barroco puede verse el ensayo de Romera Castillo (1988: 85-94).

¹⁶ Para Jackson Cope estos dos son los conceptos básicos de *La vida es sueño* de Calderón (1983: 246-260).

¹⁷ Thomas O'Connor rechaza que el elemento platónico del metateatro pase a la escena aurisecular: «For the Spaniard, life could never be unreal» (1975: 278). Stephen Lipman defiende la presencia del platonismo en Calderón y así todas las implicaciones del metateatro según Abel: «Though Calderón may have been the

parcialmente: «While metatheater gives many insights into the structure and form of the serious Spanish *comedia*, it fails to explain the Christian response to pretense and theatricality—to sin is to dramatize oneself, to theatricalize oneself, to deceive oneself» (O'Connor, 1975: 287).

Para mí, lo teatral de la época se halla más dentro de la esfera social que dentro de preceptos filosófico-religiosos. Como bien explica Jonathan Thaker, para la sociedad aurisecular: «Life and theater intermingled. The reasons behind this sharply perceived histrionic urge almost certainly have to do with anxieties about identity—an identity that can be broadly termed social. A poor performance could lead to a life devastated» (2002: 2). Puede que la tensión descrita por O'Connor de dos diferentes modos de percibir el mundo esté presente en Calderón, pero me parecen más útiles la definición de Jonathan Thaker y la visión de Richard Hornby¹⁸. Para este último: «the great playwright conceives his mission to be one of altering the norms and standards by which his audience views the world» (1986: 32). Veremos en este ensayo tres maneras en las que el metateatro, en *La dama duende*, juega con la teatralización¹⁹. En la primera sección estudiamos a la dama duende, cómo Ángela manipula la acción a través de su imaginación. Se convierte en figura de demidios pues parece controlarlo todo a su alrededor. Si ella es la dramaturga, entonces Manuel puede estudiarse como espectador dentro de este teatro dentro del teatro, figura que se asombra ante las acciones del duende, fluctuando entre realidad y maravilla, definición de lo fantástico. La tercera y última sección tra-

dramatic poet of Scholasticism, his debt to Plato has been established» (1976: 236). Más adelante, Anthony Cascardi (1989) y Jonathan Thacker (2002) exponen nuevas aproximaciones al teatro auto-reflexivo.

¹⁸ «The dramatist's creation of characters who are aware of the theatricality of life, who can act, who can play, who refuse to view themselves as predictable actors in a monolithic system of prescribed behavior [...] to view plays as interacting with its audience through its very metatheatrical elements» (Thacker, 2002: 3).

¹⁹ Mientras que la obra de Abel es ensayística y general, Richard Hornby analiza en detalle las diferentes maneras en que un dramaturgo utiliza «conscious and overt metadrama» (1986: 32). Considera que hay cinco maneras de representar el metadrama concientemente: «1. The play within the play. 2. The Ceremony within the play. 3. Role playing within the role. 4. Literary and real-life reference. 5. Self-reference» (1986: 32).

tará de cómo, al amenazar a la «cuarta pared» de la ilusión, Manuel parece socavar el concepto del ilusionismo en el teatro. Pero al mismo tiempo, la dama se salva a través de un *deus ex machina*. Esta máquina de los dioses resguarda, por un tiempo, su rol semidivino, hasta que, al fin, la sociedad, sus reglas y deberes irrumpen en escena. La dama duende calla, pues ya ha logrado, si no la libertad, al menos unos momentos de travesura y un casamiento final que no va contra su gusto.

1. ÁNGELA, ILUSIÓN DE UN FUTURO

El teatro dentro del teatro, el «play within the play», es la técnica más conocida del metateatro y es una de sus cinco prácticas principales según Richard Hornby (1986: 32). El ejemplo más conocido de esta técnica en el teatro aurisecular es *El retablo de las maravillas*, entremés de Cervantes donde Chirinos y Chanfalla representan una obra en una aldea. Aunque el escenario está vacío, los espectadores aseguran ver la obra, porque creen lo dicho por su autor-mago Tontonelo y temen parecer no limpios de sangre si no ven el espectáculo. No solamente tenemos un teatro dentro del teatro, sino que los espectadores de ese retablo también desempeñan su papel, siendo ellos casi de más interés para la audiencia de la obra cervantina²⁰. Otra maga, esta vez la dama duende, creará también un teatro dentro del teatro. Pero tal espectáculo se presentará como espectáculo sino como parte de la existencia. Mientras que la farsa de Tontonelo intenta reforzar los prejuicios sociales, la invención de Ángela lucha contra ellos.

Aunque los estudios críticos sobre el metateatro no comenzaron hasta la década de los 60 del siglo pasado, un importante estudio ya pasó a analizar el concepto de la burla en Calderón en 1948. Max

²⁰ Asimismo, se puede decir que con el teatro del *Retablo* dentro del teatro del entremés hay ficción (F1) dentro de la ficción (F2). Esta situación se complica aún más si se recuerda que el entremés normalmente es ya teatro en el teatro, en la medida que se presenta entre las jornadas de una comedia [...] Y si, a su vez, se tiene en cuenta que los impostores utilizan toda esta ficción ficticia como medio para su engaño, podemos decir que la ficción sirve para la simulación, que es, entonces, otra ficción (F5) (Endress, 1999: 474).

Oppenheimer propuso que, en toda una serie de comedias, y sobre todo en *El astrólogo fingido*, Calderón crea uno o varios burladores que contrastan con la persona burlada²¹. Así podemos ver a doña Ángela, que poco a poco urde su burla. Este burlador, según Oppenheimer, tiene poderes de semidiós sobre su «víctima» (1948: 247). Mientras que el burlador puede ver la ficción creada junto a la realidad, la persona burlada sólo puede ver el engaño. En *La dama duende*, Ángela crea sus burlas, en primera instancia, para adquirir más libertad, ya que es viuda y está vigilada por sus dos hermanos:

*donde en efecto encerrada
sin libertad he vivido
porque enviudé de un marido
con dos hermanos casada* (vv. 389-392)²².

Barbara Mujica describe perfectamente la situación: «Young, beautiful, and widowed, Angela is condemned to a cloistered life. Object of the constant suspicion of her brothers and of a society which considers the widow a dangerous and wicked woman, Angela must rely on her own ingenuity in order to escape from her prison» (1969: 305).

A esta primera motivación, hay que incluir al menos dos más. Ángela, que había conocido a Manuel cuando tapada caminaba por Madrid, se entera que este mismo galán forastero está ahora alojado en su casa, pues es gran amigo de su hermano don Juan. Es entonces que resume todo lo ocurrido como si fuera algo nunca visto ni oído:

*Que un hombre a Madrid viniera
Y hallase recién venido
Una dama que rogase
Que su vida defendiese
Un hermano que le hiriese
Y otro que le aposentase* (vv. 555-560).

²¹ Bergman prefiere estudiar otros tipos de humor en las obras Calderonianas y no tanto el que proviene de la burla: «Doors, disguises and blackouts abound and offer plenty of opportunity for confusion and power plays, just as can be found in the entremés» (2003: 55).

²² Citamos por la edición de Fausta Antonucci (1999), pero también hemos consultado la edición de Pérez Magallón (2011).

Este y otros resúmenes calderonianos muestran el ingenio del autor y refuerzan el tono metateatral de la obra en el que el poeta «compite» con el ingenio de la dama, pues doña Ángela ya conoce cómo crear un rol y transformarse a sí misma²³. Es ella la tapada que ha salido por la ciudad y ha sido perseguida por su hermano. Puede que su segunda motivación no esté nada lejos de la libertad. Si en un primer momento tiene que ver con la negación de su encerramiento, en este segundo se acerca más a su afirmación de querer actuar en la vida, de ser protagonista de su propia vida y de su propia comedia. Cuando su hermano se queja de las tapadas que andan libres por la ciudad, doña Ángela con ironía las tilda de malas y exclama: «¡Que hay mujeres tramoyeras!» (v. 517). Así anuncia su voluntad de actuar²⁴.

Aunque Ángela sea desde el principio una dama «tramoyera», no ha llegado todavía a convertirse en poeta. Es su criada Isabela la que le impulsa a ir más lejos. Le revela a la dama que sus cuartos no están tan lejos de los de Manuel como ella piensa. Su hermano había construido una alacena, la cual separa apartamentos que, aunque parezcan lejanos, se hallan muy cerca²⁵. Para llegar a donde está el galán forastero, lo único que hay que hacer es apartar la alacena. Al mencionar que esto puede hacerse «aunque de vidrios llena» (v. 591), este importante recurso dramático se torna también en elemento simbólico dada la muy conocida correspondencia entre honor y vidrio (ambos son muy fáciles

²³ Recuerda los muchos espectáculos en los que un elemento metateatral cuando aparecen «los dramaturgos como personajes de sus obras» (Romera Castillo, 2017a: 275).

²⁴ «Calderón's choice of the word *tramoyera* indicates that Doña Angela understands well the stagecraft needed to pull off the theatrical illusions of her own dramas with the male characters» (Larson, 1991: 36). Para Thacker: «the heroines of *La dama duende* and *La discreta enamorada* have learned to manipulate through acting before the start of the play» (2002: 108).

²⁵ Fausta Antonucci explica muy claramente la arquitectura: «Isabel está aludiendo con toda probabilidad al patio interior de la casa, al que dan las ventanas del cuarto de doña Ángela, donde se encuentran ahora las dos mujeres. Este cuarto, según se desprende de lo dicho en el v. 2685, se encuentra en el primer piso de la casa, en cambio, el cuarto de don Manuel se encuentra en la planta baja, ya que la puerta condenada por la alacena salía al jardín» (1999: 27, nota al verso 587). Sería casi imposible que un espectador comprendiera esta compleja arquitectura al ver por primera vez la obra. No importa tanto el detalle espacial sino la facilidad de comunicación entre los dos apartamentos.

de quebrar). El ingenio de la criada junto con el ingenio del dramaturgo (al estructurar una alacena dentro de la arquitectura de su obra), va a facilitar el desarrollo de la imaginación y fantasía de la dama.

Doña Ángela proclama: «un necio deseo tengo de saber [...]» (v. 621-622). Su voluntad de saber, su curiosidad, la impele a traspasar la barrera e ir más allá de lo socialmente aceptable²⁶. Isabel y Ángela, quieren saber más del galán (y de su criado) y así examinan los contenidos de la habitación. Estos objetos en su totalidad muestran diversos aspectos del individuo, sobre todo en una época donde la teatralidad es aspecto clave en la sociedad²⁷. Pero cada una encuentra algo que quiere modificar. Isabel, al ver los dineros que guarda el lacayo, los sustituye por carbones; mientras que Ángela, al ver el retrato de una dama, ya algo celosa, decide escribirle un billete. Puede que estas acciones surjan espontáneamente de los personajes, sin tener conciencia de estar elaborando una burla en la que reina la maravilla. Pero más adelante, una vez hallados por el gracioso y el galán, ya se convierten en eje esencial de la burla. Cosme se asombra al ver que solo sus monedas (y no las de su amo) son transformadas en carbón. Para la época, esto era indicativo de lo sobrenatural ya que los duendes eran famosos por este tipo de burla: la transformación de oro y tesoros en carbón²⁸. El carbón y el billete de Ángela aparecen en una habitación a la que es imposible entrar sin llave; de ahí que la aventura cobra un aspecto misterioso y fantástico. Mientras que el criado imagina duendes, familiares, quimeras, brujas y otros seres sobrenaturales, el galán se admira: «Que ingenio y arte | hay para entrar y salir» (vv. 1072-1073).

²⁶ «Knowledge is all she seeks, a knowledge that amuses her, but a forbidden knowledge reminiscent of the knowledge available to Eve through the serpent» (De Armas, 1976: 151). Calderón desarrolla a través de su obra el complejo concepto de conocimiento *versus* curiosidad. No sólo es ella la curiosa, sino también Manuel que querrá averiguar la identidad de esta dama invisible.

²⁷ «Although it might be an exaggeration to state that the object makes the man (or woman), objects do impinge on their subjectivity. In an age as theatrical as the Golden Age, it is by exhibiting one's possessions from clothes, to art, to books, that aspects of a person's subjectivity become visible to others» (De Armas, 2013: 54).

²⁸ Covarrubias explica que los duendes que están en la tierra: «suelen dentro de las casas, y en las montañas, y en las cuevas espantar con algunas apariencias [...] y los que buscan tesoros [...] o se les vuelven en carbones de donde nació el proverbio tesoro de duendes» (1611: 329v).

Con este primer billete Ángela ya escribe, convirtiéndose en la poeta de un teatro dentro del teatro. Ella ahora asume el rol de poeta y actor en una trama que, aunque al principio parezca superficial, va a conducir a peligros mortales y amores matrimoniales. Manuel alaba el ingenio de este duende-poeta, el cual es verdaderamente imaginativo. Según Bruce W. Wardropper, en textos metateatrales: «La imaginación produce nuevas pasiones del alma, o bien refuerza las ya existentes» (1970: 927). Este crítico también explica que la imaginación puede ser positiva «como fuente de la creación artística» (1970: 923), pero al mismo tiempo una facultad «traidora» que puede llevar a la irascibilidad y a la concupiscencia (1970: 925). En el caso de doña Ángela vemos cómo esta imaginación comienza ya a forjar sutilmente el deseo cuando ve por primera vez a Manuel. Una vez que ejecuta su primera burla ya se encuentra plenamente en el ámbito de una curiosidad y deseos desmedidos. Como «duende» puede perfectamente trastornar el orden social aceptado. Como bien explica Thaker, muchas de las creadoras del metateatro: «refuse to view themselves as predictable actors in a monolithic system of prescribed behavior» (2002: 2). En la obra y en la obra de Ángela reinan la ambigüedad: por un lado, tenemos las travesuras de una dama duende cuya curiosidad la convierten en una nueva Eva; y por el otro, tenemos su agencia, su brillante e imaginativo teatro que la convierten en una mujer que rompe con el encerramiento patriarcal y muestra el valor intelectual y vivencial de la mujer.

2. DON MANUEL, ESPECTADOR DE LO FANTÁSTICO

Toda obra necesita de un público. Si Ángela es poeta de su propia comedia en este teatro dentro del teatro, Manuel y su criado son los principales espectadores. El galán admira el ingenio de esta creación que poco a poco le seduce; mientras que el gracioso está convencido que es un teatro *in malo*, en el que intervienen aspectos sobrenaturales y muy posiblemente diabólicos. Ahora bien, Calderón, al crear una obra metateatral, no sólo intenta romper el teatro ilusionista donde actor y espectador está cada uno en su propio espacio, el cual no puede ser transgredido por el otro, sino que propone que el espectador puede transformarse en actor. En cierto modo sugiere que el teatro es un arte

transformador en el que lo que ocurre en escena puede muy bien influenciar al auditorio. No se trata de una obra que solamente divierte, sino de un teatro que puede muy bien impactar el comportamiento social de una persona. O, como explica Thacker: «to view plays as interacting with its audience through its very metatheatrical elements» (2002: 3).

Y ya dentro de la misma obra, don Manuel, el espectador, se convierte en actor: va a contestar el billete de doña Ángela. Su respuesta aumenta en grado de maravilla en la obra ya que utiliza ortografía y palabras arcaicas que recuerdan libros de caballerías y sus maravillosas aventuras. Hasta firma la carta: «El caballero de la dama duende» (Calderón de la Barca, 1999: 54). Es que la dama ha logrado aprovechar ese impulso caballeresco que tenía don Manuel, primero salvándola como dama menesterosa de la persecución de don Luis. Calderón en aquel momento había citado al *Quijote*, conociendo muy bien los elementos metaficcionales de la novela de Cervantes. No es que quiera transformar su comedia en parodia de aventuras, sino que quiere encontrarse justamente entre el encanto y la risa, en una comedia risueña donde se abren nuevas posibilidades (De Armas, 2007a). La risa más burlona la desencadena Cosme con sus miedos y con los trucos que le hace el duende. Manuel, por su parte, se deleita con las maravillas, mientras que el público sonrío ante la manera en que una mujer lo atrapa en sus imaginaciones. Cosme explica la diferencia: «Para ti solo, señor, | es el gusto y el provecho, | para mí el susto y el daño» (vv. 1703-1705).

Mientras más se adentra don Manuel en los misterios de su dama duende, más se deja llevar por el encanto. Llega un momento en que, después de tanto rechazar lo sobrenatural, tiene que repensarlo. Para Tzvetan Todorov, la esencia de lo fantástico se halla justamente en esta vacilación: «The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event» (1973: 25). Añade: «this hesitation may also be experienced by a character; thus, the reader's role is so to speak entrusted to a character» (1973: 33). Al no poder explicar lo que ocurre, don Manuel se pregunta: ¿Qué he de hacer, | que soy en mis opiniones | confusión de confusiones?» (vv. 1491-1493).

La burla, la maravilla y la fantasía dependen de la separación de espacio o tiempo. La alacena separa los espacios; mientras que la ausen-

cia de don Manuel hace posible la entrada (durante ese periodo de tiempo) de Isabel o su ama en las habitaciones del galán. Pero hay momentos en que parece desmoronarse el ilusionismo teatral creado por la separación (en el que la alacena recuerda en alguno de sus aspectos la cortina del teatro moderno). Isabel entra en los aposentos sin saber que Cosme ya ha regresado esta vez con una luz. La criada de don Manuel tiene que apagarle la luz y golpearlo para poder escapar. Cosme se confirma ahora como el más firme creyente en el duende, mientras que su amo sigue expresando la incredulidad: «Tu miedo | te hará creer esas cosas» (vv. 1590-1591). Al final del segundo la hesitación de don Manuel culmina con unos versos extraordinarios que muestran el poder de la fantasía:

*Como sombra se mostró
Fantástica su luz fue,
Pero como cosa humana
Se dejó tocar y ver.
Como mortal se temió,
Receló como mujer,
Como ilusión se deshizo,
Como fantasma se fue* (vv. 2025-2032).

He aquí no sólo el poder de la imaginación de doña Ángela, sino también la gran invención del dramaturgo, que sabe muy bien crear la ilusión que es el teatro, y dentro del teatro crear una ilusión aun más potente, la visión de una mujer que parece duende. La dama es encarnación del teatro. La dama como una producción teatral muestra su sombra y su luz; mientras que sus personajes son de carne y hueso, o así lo parecen. En escena, los personajes aman, temen, se recelan. Pero una vez terminada la función, una vez concluida la representación, tal ilusión se deshace y desaparece: «como fantasma se fue».

3. EL DIOS DE AFUERA, LA ALACENA Y LA CUARTA PARED

El término «cuarta pared» fue acuñado por Denis Diderot. En su *Discours sur l'art dramatique*, le pide al autor y al actor de una obra de teatro: «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez

non plus au spectateur qu'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre: jouez comme si la toile ne se levait pas» (1758 [1984]: 86). Obras metateatrales, entonces, rompen con esa cuarta pared, con esa total separación entre la representación de la obra teatral y el público. El teatro ilusionista acepta esta cuarta pared y el espectador es un voyeur que se contenta con observar lo que ocurre en la obra. En el metateatro se cuestionan o rompen estas barreras ya que se representan dentro de la obra. Calderón, como ya hemos visto, se recrea al mostrar su propio arte a través de resúmenes de elementos maravillosos que se suceden uno tras otro, mostrándose así como creador de encantos sin encanto. También configura personajes que comprenden su propia teatralidad; que se hacen poetas que crean una invención o burla; que se deleitan como espectadores en la burla imaginativa elaborada por ellos o por otros. Poetas y espectadores también pueden ser actores dentro de esta burla, invención o comedia. De ahí que Calderón constantemente cuestiona la separación entre escena y auditorio, entre dramaturgo y obra, entre poeta e invención, lo que conlleva una meditación sobre la deidad creadora y el rol de sus criaturas²⁹. La metáfora del gran teatro del mundo se entreteje con el concepto de *deus pictor*, y así don Manuel, al ver a doña Ángela, exclama: «Imagen es, | de la más rara beldad | que el soberano pincel | ha obrado» (vv. 2040-2043). Al igual que don Manuel, el lector o espectador de la obra de Calderón interviene en ella transformándola con su propia subjetividad. El metateatro subraya los elementos auto-reflexivos del teatro, su continuidad con el teatro de este mundo.

Uno de los momentos más dramáticos y significativos en *La dama duende* ocurre cuando don Manuel y Cosme se encuentran con el duende en sus apartamentos. Manuel, llegando al máximo de la vacilación que es el germen de lo fantástico, exclama al ver al duende que

²⁹ Anthony Cascardi utiliza la *Fabula de homine*, de Juan Luis Vives, como punto de partida para comprender el concepto del teatro en Calderón. Vives borra la polaridad entre «viewers and viewed containing both terms within a single space. At first, man and the gods are apart. As man ascends to the gallery, and the gods see themselves in him, a continuity emerges between spectators and actors, as between gallery and stage. No one really knows if man is made in the image of the gods or if the gods are fashioned in man's image» (1984: 4).

con extraña luz va hacia la mesa: «¡Vive Dios! Que dudo y creo | una admiración tan nueva» (vv. 2024-2025). Pero, reprimiendo su temor, don Manuel avanza y ásela: «Ángel, demonio o mujer, | a fe que no has de librarte | de mis manos esta vez» (vv. 2080-2082). La dama intenta librarse con sus palabras e ingenio, para así poder continuar la ilusión. Cuando ya parece que la invención se desvanece, Isabel abre la alacena como *deus ex machina* en una comedia, y Ángela puede escapar. En el teatro clásico griego, los dioses a veces aparecían al final de una tragedia para restaurar el orden y crear admiración en los espectadores. En Eurípides, por ejemplo, un carro tirado por dragones salva a Medea; mientras que, en otra de sus obras, la diosa Artemis sustituye un ciervo por Ifigenia que iba a ser sacrificada. Aristófanes se mofa de este artificio al llevar a la escena en una máquina al mismo Eurípides. La irrupción de los dioses en una obra engarza dos elementos opuestos, el ilusionismo y la presencia de mecanismos de fuera que desestabilizan la ilusión teatral. Calderón, en esta bella escena de *La dama duende*, recuerda la técnica de los griegos y también enlaza dos opuestos: el ilusionismo y el metateatro de manera original y dramática. En el momento en que Ángela, sorprendida por Manuel, está a punto de perder sus poderes semi-divinos, es rescatada por Isabel, su propia criada. No es que Calderón, como Aristófanes, se mofe del *deus ex machina*, sino que lo utiliza de manera tan consiente y reflexiva que nos hace pensar cómo una criada puede hacer el papel de dios, y cómo es ella la que salva a la verdadera diosa de la obra, su ama doña Ángela.

En la obra de Calderón, el misterio de la alacena preserva la burla y la ilusión. Paradójicamente, la amenaza de la ruptura de esa pared | alacena es lo que lleva al momento más dramático de *La dama duende*. Calderón sugiere que la obra teatral más vital puede muy bien ser aquella que rompa las normas del teatro, la que rompa con el teatro ilusionista, creando un espacio donde la ilusión se encarna en el metateatro; y donde su función creadora, ya sea divina o demoniaca, se hace carne y hueso, luz y oscuridad, en la misma figura de ese duende escurridizo que intenta con sus travesuras cambiar la percepción de su rol en el gran teatro del mundo³⁰.

³⁰ Cascardi subraya: «She is the maker of illusion within an illusory world» (1989: 31).


REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, L. (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. Edición de Martin Puchner. Nueva York y Londres: Holmes & Meier.
- Arellano, I. (2006). *El escenario cósmico: Estudios sobre la comedia de Calderón*. Pamplona / Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana.
- Bergman, T. L. L. (2003). *The Art of Humour in the Teatro Breve and the Comedias of Calderón de la Barca*. Woodbridge, UK: Tamesis.
- Blue, W. R. (1996). *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620's*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Calderón de la Barca, P. (1999). *La dama duende*. Edición de Fausta Antonucci y estudio preliminar de Marc Vitse. Barcelona: Crítica.
- (2011). *La dama duende*. Edición de Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra.
- Cascardi, A. J. (1989). *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cope, J. (1983). *The Theater and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Cruikshank, D. W. (2009). *Don Pedro Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Armas, F. A. (1976). *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.
- (1989). «En Madrid y en una casa: un palimpsesto de amantes invisibles». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastian Neumeister (ed.), 341-351. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- (2007a). «A lo nuevo quijotil': La comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)». En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), 13-33. Almagro / Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007b). «'Por una hora': tiempo bélico y amoroso en *La dama duende*». En *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos*, Biblioteca Áurea Hispánica, 115-131. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- (2013). «The Artful Gamblers: Wagering Danae in Cervantes' *Don Quixote* 1.33-35». En *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, Mary E. Barnard y Frederick A. de Armas (eds.), 54-79. Toronto: University of Toronto Press.

- Diderot, D. (1984). *Le père de famille, comédie en cinq Actes, et en Prose, avec un Discours sur la poésie dramatique*. Amsterdam (también en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70965g/f2.image.texteImage> [04/09/2018]).
- Egginton, W. (2003). *How the World Became a Stage*. Albany: State University of New York Press.
- Endress, H.-P. (2001). «El triunfo de la ficción» en *El retablo de las maravillas* y en episodios escogidos de la segunda parte del *Quijote*. En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Munster (1999), Christoph Strosetzki (ed.), 472-478. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Honig, E. (1972). *Calderón and the seizures of honor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Iglesias Feijóo, L. (1998). «Que hay mujeres tramoyeras»: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana». En *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), 201-236. Almagro / Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha | Festival de Almagro.
- Jódar Peinado, M.^a del P (2016). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis Doctoral, dirigida por Emilio de Miguel Martínez, Universidad de Salamanca (también en <http://hdl.handle.net/10366/128346> [04/07/2018]).
- (2017). «El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 230-241. Madrid: Verbum.
- Larson, C. (1991). «La dama duende and the shifting characterization of Calderón's diabolical angel». En *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, A. K. Stoll & D. L. Smith (eds.), 33-50. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Lipman, S. (1976). «“Metatheater” and the Criticism of the *Comedia*». *Modern Language Notes* 91.2, 231-246.
- Molina, T. de (1969). *Obras dramáticas completas*. Edición de Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar (3 vols.).
- Mujica, B. (1969). «Tragic elements in Calderón's *La dama duende*». *Kentucky Romance Quarterly* 16.4, 303-328.
- O'Connor, T. A. (1975). «Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?» *Hispanic Review* 43.3, 275-289.
- Oppenheimer, M. (1948). «The *Burla* in Calderón's *El astrólogo fingido*». *Philological Quarterly* 27, 241-263.

- Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta.
- Pérez Magallón, J. (2011). «Introducción». En *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, 11-95. Madrid: Cátedra.
- Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1989). «Introducción». En *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Pedro Calderón de la Barca, ix-lvlll. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Gallego, F. (2013). «Calderón ríe: a propósito de una nueva edición de *La dama duende*». *Criticón* 117, 197-207.
- Romera Castillo, J. (1988). «Emilio Orozco Díaz». *Español actual: Revista de español vivo* 49, 85-94.
- (2017a). «El teatro y sus dobles: algunos modelos metateatrales en el teatro de hoy». En *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk, José Romera Castillo, Karolina Kumor y Kamil Seruga (eds.), 269-87. Madrid: Verbum.
- (2017b). «Cervantes en la escena española en 2016 en el IV centenario de su muerte». En *Diez lecturas cervantinas*, Carlos Alvar Ezquerro y Abraham Madroñal Durán (eds.), 103-18. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Ruano de la Haza, J. M. (1987). «The Staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*». *Bulletin of Hispanic Studies* 64.1, 51-63.
- Schizzano Mandel, A. (1983). «El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos». En *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), 639-48. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Suárez, J. L. (2002). «'Por una hora no llegamos': *La dama duende* y la representación del tiempo en las comedias de Calderón». En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, 1155-63. Kassel: Reichenberger.
- Ter Horst, R. (1975). «The Ruling Temper of Calderón's *La dama duende*». *Bulletin of the Comediantes* 27, 68-72.
- Thacker, J. (2002). *Role Play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Todorov, T. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Traducción de Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve University Press.
- Vitse, M. (1996). «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel». *RILCE* 12.2, 337-56.
- (1999). «Estudio preliminar». En *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, ix-xxviii. Barcelona: Crítica.
- Wardropper, B. W. (1970). «La imaginación en el metateatro calderoniano». En *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos H. Magis (ed.), 923-930. México: Colegio de México.







La despedida en las comedias mitológicas de Calderón

Farewell in Calderón's mythological plays

Enrique Rull
Universidad Nacional de Educación a Distancia
erulluned@hotmail.com



Resumen: En este estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, tratamos de verificar el alcance dramático de la despedida, constituida como verdadero «topos» en la obra teatral de Calderón. Para ello nos circunscribimos al género «comedia», ya que en otro trabajo anterior abarcamos el género «auto sacramental». Tanto en un género como en otro hemos conseguido encontrar unas características comunes que constituyen un verdadero paradigma compositivo, que se puede añadir a muchos otros de los elementos comunes que integran los esquemas dramáticos de las obras calderonianas. Pero a todo ello hay que sumar el talento del autor para no sólo tratar el tema como tópico, sino establecer variantes muy considerables según el contexto de cada comedia.



Palabras clave: Teatro. Género comedia. Subgénero despedida. Calderón de la Barca.

Abstract: In this study, in homage to the professor José Romera, we tried to verify the dramatic scope of the farewell, constituted as true «topos» in the play by Calderon. For this we focus only on the genre «comedy», because in another previous work we covered the genre «sacramental auto.» Both in one genre and in another we have managed to find common characteristics that constitute a true compositional paradigm, which can be added to many other common elements that integrate the dramatic schemes of Calderonian works. But apart from all that we must add the talent of the author to not only to



treat the subject as a topic, but also to establish very considerable variations according to the context of each comedy.

Key Words: Theatre. Comedy genre. Subgenre Farewell. Calderón de la Barca.

Como decíamos en un anterior trabajo sobre el tema de la despedida en los autos de Calderón (Rull, en prensa), dicho asunto suele estar relacionado con un tema marino y concretamente con la despedida del barco, aunque no siempre. Para ello Calderón frecuentemente utiliza una fórmula verbal totalmente estereotipada y paradigmática, que se resume reiteradamente en las palabras «buen viaje, buen pasaje» con ligeras variantes de texto. Si intentamos realizar una visión panorámica de este «topos», encontraremos, de forma semejante a los autos sobre el mismo, un abanico de posibilidades dramáticas, que, como dijimos en la conclusión de aquel trabajo, forman un verdadero paradigma compositivo, por utilizar el término que ha consagrado Ignacio Arellano (2001).

Siguiendo cierto orden cronológico podemos observar que ya en la década de 1636 aparece el tópico en la obra *Los tres mayores prodigios*¹. Esta comedia es bastante complicada, y más teniendo en cuenta la fecha temprana en la que está compuesta. Cada jornada tiene unidad propia y al final de la obra adquieren nueva unidad completa. Se fabricaron tres «teatros» diferentes para representarla. Se contaron tres historias distintas (Jasón, Teseo y Hércules). Se abarcaron tres continentes (Europa, Asia y África) y se eligieron tres elementos para situarlos o caracterizarlos (mar, tierra y fuego). La comedia está llena de paralelismos temáticos (dos hombres luchan por una mujer, una mujer elige entre dos hombres, un hombre elige entre dos mujeres, etc.). Ya en la primera jornada observamos cómo la maga Medea se ha enamorado del extranjero que llega a su tierra, que no es otro que Jasón, quien, ayudado por ella, vence a los dos toros y a la serpiente que custodian el vellocino de oro, haciéndose con él y huyendo con la maga, siendo perseguido por su padre, en este caso por mar:

¹ Para las referencias de las comedias, si no se indica lo contrario, utilizamos la edición de Valbuena Briones (1959).

JASÓN:

*¿Qué importa, si te defiendo
yo, y si te vienes conmigo,
volviendo a fiar al mar
ese veloz edificio? (p. 1652b).*

Pero es en la segunda jornada donde el nuevo héroe Teseo, vencedor del Minotauro, debe decidir a cuál de las dos damas llevarse, a Ariadna o a Fedra, pues si la primera le ha ayudado a vencer al monstruo, la segunda le cautiva con su belleza. Al final se decide por Fedra. Es aquí donde se produce la desgarradora despedida de Ariadna en un largo parlamento, del que sólo podemos transcribir algún fragmento:

ARIADNA:

*¡Ay de mí! No siento, no
ver que ingrato correspondes
a mis finezas, porque
las olvidas o las borras;
sino porque entre tus brazos
con tanto gusto recoges
a esa fiera, a esa enemiga;
que más siento en tus baldones
mis celos que mis agravios;
pero ¿qué agravios mayores?,
ya abatidos los ijares
del veloz bruto a los golpes,
corre pensando que vuela,
vuela pensando que corre (p.1666a).*

Añadiendo luego las maldiciones que satisfagan su baldón haciendo que el caballo de Teseo de despeñe y arroje al héroe:

*¡Oh, a los dioses ruego, bruto,
que con plantas tan veloces
te vas alejando, que
con algún peñasco choques
desbocado, y que perdiendo
el atributo de noble*

.....

*ni el freno obedezcas, ni
la espuela sientas inmoble
.....
sino que sin ley te rijas
te despeñes y desboques (p. 1666a).*

Maldiciones que enseguida quedan rectificadas por el arrepentimiento aparente o fingido:

*Feliz corras, feliz pares;
hágante paso las flores,
hágante sombra las copas,
bien mandado a cualquier orden,
ese bruto te obedezca (p. 1666b).*

Aunque rectificado el parlamento y su sentido nuevamente con estas palabras de enmienda:

*Pero, ¿qué digo? Mintieron
como alevés mis razones,
como infames mis piedades,
mis celos como traidores,
que no he de ser noble amante
con quien no es amante noble (p. 1667a).*

Estas dudas y vacilaciones que muestran sentimientos encontrados y que respiran un aire muy dramático constituyen casi lo que podríamos decir un lugar común de las despedidas forzadas por el abandono en el teatro de Calderón. Como ahora veremos, en otras obras se reproducirá una situación similar, aunque con notabilísimas variantes.

En *El mayor encanto amor*, escrita por Calderón en 1637, aproximadamente, es decir un año después de *Los tres mayores prodigios*, nos encontramos una situación parecida cuando Ulises abandona a Circe. Así, en este drama, Calderón expone la historia de los amores de Ulises y Circe, y el encanto de la maga que retiene preso al héroe griego. Ese encanto, como lo dice el mismo título, es el amor de Circe, correspondido por Ulises en un juego de simulaciones que acaban en verdadera entrega. Ulises, así, yace en los brazos de la hechicera ante la desesperación de sus hombres, quienes idean hacer resurgir su espí-

ritu combativo con la música de cajas y trompas, ante cuyos sonos bélicos permanece sordo al principio. Así, manejan otra idea, la de utilizar el arnés de Aquiles, ya fallecido, para renovar ese ánimo bélico, pero, ante el desdén de Ulises, se despierta indignado el héroe aqueo de su tumba y se presenta en esqueleto vivo ante Ulises, quien, ante esa visión, por fin renuncia al amor en pro del valor, como él mismo dice. Decide Ulises subirse a un esquife y marchar al bajel de sus hombres abandonando a Circe. La escena en la que los griegos hacen sonar los instrumentos musicales de carácter heroico, frente a los dulces que hacen sonar los trinacrios de Circe, es de un efecto visual y sonoro difícil de olvidar. Ulises, desgarrado entre los sonos de unos y otros, se debate (y quizá deambula) por el escenario en un efecto teatral y dramático de una potencia que solo el mejor Calderón podría realizar. Finalmente, el abandono de Circe y su angustiada despedida del héroe producen una de las más acertadas escenas de este tema que podemos recordar. Cuando todos exclaman las palabras tópicas «buen viaje», Circe se lamenta, cual nueva Dido, y se despide de él con estas palabras:

CIRCE:

*Escucha, tirano griego,
espera, engañoso Ulises,
pues te habla, no cruel,
sino enamorada Circe,
¿quando victoriosa yo
triunfos arrastro que pises,
quieres que vencida llore?
¿quieres que me quexe humilde?
Escucha; mas, ¡ay, triste!
No llore quien te pierde, ni suspire,
si te dan, para hacer mejor camino,
agua mis ojos, viento mis suspiros.*

FLERIDA:

*Señora, en vano te quejas,
que el sordo, el ingrato Ulises,
desbocado bruto, corre
a vela y remo el esquife.*

LIBIA:

*Ya, perdiéndose de vista,
un átomo es invisible.*

ASTREA:

Y ya, entre el agua y las nubes

Un pájaro apenas fingé² (p. 1631b).

Esta despedida, inscrita en el género dramático, forzosamente exige patetismo, diálogo y visualización de la escena, y Calderón cumple estos requisitos con entera perfección. La situación del abandono enfrenta, contrastando, a los dos personajes, y junto a la frialdad del hombre, que sólo piensa en librarse de un afecto pasajero, destaca la dama que parece enamorada realmente, la que se lamenta y llora, paradójicamente, no por su sufrimiento sino para hacer más llevadera la marcha de Ulises con esa metáfora de agua y viento, por lágrimas y suspiros, que llegaría por lo menos hasta el Bécquer de la Rima XXXVIII³. La imagen poética recrea una dimensión cósmica de la vivencia íntima, o al menos una comunión activa con los fenómenos de la naturaleza, con dos de sus elementos primordiales, pero además esa imagen activa se potencia con el «relato» de las damas de Circe que describen gráficamente la marcha, huida más bien, del «valeroso» Ulises, que reiteran el dato cósmico con la descripción del «átomo invisible» y el fingido «pájaro», reproduciendo así la mecánica del alejamiento en sus elementos dinámicos y distanciadores. Podemos decir, en suma, que Calderón, gran poeta siempre y certero dramaturgo, recrea la escena de la despedida mediante unos factores estilístico-poéticos de indudable eficacia, y, sobre todo, a través de una dramaturgia totalmente sabia, que encaja a la perfección con el texto poético y dialogado. Calderón recrea escenas de despedida del barco en otras comedias y autos, pero eso indica también su interés por el motivo, similar por lo menos al de Cervantes⁴. Es curioso que en esta comedia se reproduzca una despedida tan similar y a la vez tan distinta a la de la comedia anterior, pues en la desgarradora separación Circe también hay dudas y rectificaciones. En el momento crucial de la separación,

² Vid. también Calderón de la Barca, Comedia famosa *El mayor encanto, amor*. En este caso sigo el texto de la edición suelta, impresa en Barcelona, en la imprenta de Francisco Suriá y Burgada, 1785 (s.p.).

³ Véase nuestro estudio sobre esta Rima (Rull, 1986: 263-237).

⁴ Véanse, por ejemplo, *Ni amor se libra de amor*, *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, *Los encantos de la culpa*, etc.

después de las palabras tiernas y doloridas que pronuncia la maga y que acabamos de transcribir, ésta se revuelve y añade:

CIRCE:
 ¿No soy la mágica Circe?
 ¿No puedo tomar venganza
 en quien me ofende y me rinde?
 Alterados estos mares,
 a ser pedazos aspiren
 de los cielos.....

 Llamas las ondas arrojen,
 fuego las aguas espiren,
 (Sale fuego del agua.)
 arda el azul pavimento,
 y sus campañas turquíes
 mieses de rayos parezcan (p. 1632a).

A la piedad sucede el arrepentimiento y la cólera, a la mansedumbre y al afecto, la soberbia, el engreimiento y la ira. Situación en paralelo y similar a las despedidas traumáticas de la obra anterior. Calderón utiliza estas vacilaciones anímicas (verdaderos «tira y afloja» dramáticos, pero igualmente poéticos), para dar la medida de los sentimientos encontrados de los personajes, pero también para crear un desasosiego en el espectador, que no sabe cuál va a ser el desenlace psicológico de la escena.

Hay despedidas o abandonos traumáticos, así los que tienen lugar en comedias tales como *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de 1653 (cuando la primera es abandonada en el escollo para ser entregada al monstruo, tal como había señalado el oráculo, por haber desafiado a Venus con su belleza). Idea que se repetirá en la comedia *Ni amor se libra de amor*, en la que Psiquis es abandonada en una isla por haber desafiado con su belleza a la misma diosa, en donde aquí ya sí aparecen los tópicos verbales señalados al comienzo:

UNOS:
 Buen viaje.
OTROS:
 Buen pasaje.

SIQUIS:

*Nueva confusión es ésta.
La nave de las amarras
las áncoras desaferra,
y desplegando el velamen
que entre gümenas y cuerdas
las ráfagas mainaron
de la pesada tormenta
¡al mar se hace! ¡Padre! ¡Anteo!
Traición en la nave intenta
amotinada la chusma,
pues en la tierra nos deja,
y sin nosotros, gozando
del blando viento que en ella
tranquilamente por proa
inspira, se hace a la vela.
Acudid, acudid, ved
que sin más pieza de leva
que el náutico idioma, huye,
diciendo cuando se aleja...*

(Dentro.)

UNOS:

¡Buen viaje!

OTROS:

¡Buen pasaje! (p. 2014a).

Y, por cierto, aquí volverán a repetirse en boca de Psiquis las maldiciones, luego rectificadas y vueltas a ratificar, como en las comedias mencionadas antes, y que no trascibimos por no ser reiterativos (pp. 2014-2015). Curiosamente el tema de Psiquis, en esta comedia, repite el mismo esquema argumental del mito ya tratado antes en el auto titulado *Psiquis y Cupido* (para Toledo), escrito en 1640, enriquece el argumento con variantes considerables, introduciendo personajes nuevos ajenos a los textos anteriores, como el mencionado aquí, Anteo, primo de Psiquis, enamorado de ésta, y que es precisamente el único dispuesto a socorrerla («Psiquis bella, / ya no puedo socorrerte, / que atado y preso me llevan. / TODOS: Buen viaje, buen pasaje»). Textos similares se hallan tanto en el auto mencionado como en el escrito tiempo después para Madrid, naturalmente sin la referencia al personaje de Anteo ideado por Calderón para la comedia.

Otra disposición y sentido podemos hallar en los dos autos de *Psiquis y Cupido* (para Toledo, de 1640⁵ y para Madrid, de 1665⁶). Aquí la despedida tiene lugar en ambos «in medias res», evidentemente por razones del argumento de la fábula original, con la salvedad de que en el auto más antiguo (el de Toledo) la despedida se encuentra al final del primer tercio de la obra (v. 588) y en el posterior, de Madrid, no aparece hasta el verso 838, es decir casi a la mitad del auto, ya que el autor se extiende en la primera parte del mismo en una más dilatada exposición dramática entre los contendientes de Psiquis. Pero aquí lo que interesa, creo, es el tratamiento, matizadamente distinto, que se da a la misma escena de la despedida en sendos autos. En ambos la situación tiene lugar cuando la Fe del primero (Psiquis) es expulsada del barco por el Mundo, aliado de la Gentilidad, del Judaísmo y de la Apostasía, y abandonada en una isla, añadiendo la despedida ritual de «buen viaje» (v. 588). Algo similar ocurre en el segundo, cuando la Edad Tercera es igualmente abandonada por sus adversarios. La diferencia es, no obstante, sustantiva. Y en ella radica gran parte del sentido y valor que poseen los dos textos, que iluminan a su vez la diferencia general de los dos autos en su vertiente no sé si puramente doctrinal o también dramática. En el auto de Toledo, cuando la Fe es abandonada por los suyos, expulsándola de la galera donde iba con ellos, les lanza, indignada, una serie de imprecaciones de este jaez:

*Plegue a los Cielos bajel,
que por las ondas soberbias
del mar del Mundo (que son
tribulaciones y penas)
águila sin alas nadas,
delfín sin escamas vuelas,
des al través, embestido
de huracanes y tormentas* (p. 185, vv. 589-596).

Que luego proseguirá con otras maldiciones similares «O que desbocado monstruo» (vv. 597 y ss.) [etc.], aunque cambiará el registro

⁵ Citamos siempre para el de Toledo por la edición de E. Rull (2012).

⁶ Citamos siempre para el de Madrid por la edición de E. Rull y Ana Suárez (2014).

colérico por otro más templado cuando reflexione y a su indignación se sume el Albedrío, al que no dará licencia para hacerlo. En el auto para Madrid el procedimiento dramático es notoriamente distinto y de diferente entidad y extensión. Aquí, cuando la Tercera Edad es arrojada de la nave, el acto de la despedida es claramente más extenso, la fórmula ritual se extiende a lo largo de mucho mayor número de versos (del 810 al 838), repetida tres veces por lo menos, y el sentido de la respuesta de la protagonista también cambia: ahora no se trata de una colérica imprecación sino de una lamentosa queja de dolor personal:

EDAD 3.^a:

¿Qué me sucede?

SENCILLEZ:

Dentro ¡Ay de mí!

EDAD 3.^a:

Mas ya el eco me lo ha dicho

lo que a otro triste, supuesto

que en lastimoso gemido

me responde; que piedad

tan propia del Mundo ha sido

dar por consuelo en un mortal conflicto

a un afligido el mal de otro afligido [...] (p. 108, vv. 848-855).

Es la pena la que conforma el núcleo de la lamentación y no la cólera. La escena tiene tal reminiscencia del comienzo de *La vida es sueño* que hasta en versos anteriores reproduce la similar queja de que la ofensa cometida procede del nacimiento: «En nacer a ser estrago / la que nace a ser prodigio» (vv. 836-837). Evidentemente, en la repetición del argumento, Calderón ha ampliado y enriquecido específicamente la escena de la despedida y ha dado al auto en general una dimensión filosófica y existencial mayor en la nueva redacción del mismo y del episodio concreto que comentamos. Por cierto, estas palabras son muy semejantes a las pronunciadas por la Música, y que repite la protagonista en la comedia mencionada de *Fortunas de Andromeda y Perseo*: «La que nace para ser / estrago de la Fortuna / sienta, calle, llora y sufra / y consolad con que / la que es desdicha no es culpa / sienta y calle, llore y sufra» (p. 1854a).

Como vemos, el patetismo de las escenas, tanto en autos como en comedias, reitera ciertas vacilaciones sentimentales ya presentes en las

comedias con que iniciábamos nuestro análisis (*Los tres mayores prodigios* y *El mayor encanto, amor*), lo que significa que Calderón, independientemente del género, el asunto o la época, había concebido unas ciertas fórmulas dramáticas, aplicables a determinadas situaciones, como esquemas fácilmente explicables en una obras teatral tan cuantiosa como la del gran dramaturgo madrileño.

Muy distinta es la separación y despedida de los personajes en la ópera *Celos aun del aire matan*. Ésta se produce al final de la jornada primera y el objeto de la misma es crear un contorno erótico de vacilaciones y dudas que no entrañan sino el juego amoroso más descarado de insinuaciones y provocaciones. Esto tiene lugar precisamente cuando Aura, aprovechando que Céfalo y Pocris se hallan juntos, les inspira para que se enamoren el uno del otro, lo que sucede tras esas vacilaciones referidas, que no son sino un elemento más del diálogo musical que va produciéndose culminando en cada caso con el «ritornello» más famoso de toda la obra que va pronunciando Aura, «Inspire suave el aura de Amor». Pero que formalmente se trata de una despedida, no cabe la menor duda:

CÉFALO:

*Porque veas que no es
interés sino atención,
vete en paz.*

POCRIS:

En paz te queda.

(Hacen que se van.)

.....
POCRIS:

Pues si se fue, veré.

CÉFALO:

Mas veré si se ausentó.

POCRIS:

A qué vuelves.

CÉFALO:

¿Yo qué sé?

POCRIS:

Tú ¿a qué vuelves?

CÉFALO:

¿Qué sé yo?

AURA:

Inspire suave el aura de Amor⁷.

Esta escena, vocal, musical y escénicamente encantadora, que se expande hasta el final de la jornada en un juego de dudas, que no sirven sino para expresar el profundo enamoramiento de los protagonistas, y que revela las posibilidades de la despedida manejadas por un verdadero genio del teatro, y en este caso del teatro musical, como es Calderón, es un claro colofón de las despedidas calderonianas.

Podrían aducirse muchos más ejemplos de despedidas, canónicas y no canónicas, como en *El monstruo de los jardines*, *Fineza contra fineza*, etc., pero los traídos a colación ilustran suficientemente las posibilidades de este verdadero paradigma compositivo calderoniano, que, dentro de una posible rigidez como tal paradigma, permite que el autor, con enorme soltura y talento, pueda ejercitar todo un abanico de intenciones expresivas de una gran riqueza adaptándose a los contextos con enorme sabiduría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona-Kassel: Edition Reichenberger.
- Calderón de la Barca, P. (1785). Comedia famosa *El mayor encanto, amor*. Texto de la edición suelta, impresa en Barcelona, en la imprenta de Francisco Suriá y Burgada (s.p.).
- (1959). *Obras completas, tomo I, Dramas*. edición de Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar.
- (2004). *Celos aun del aire matan*. Estudio y edición crítica de Enrique Rull Fernández. Madrid: UNED.
- (2012). *Psiquis y Cupido para Toledo*. Edición de E. Rull. Pamplona-Kassel: Edition Reichenberger.
- (2014). *Psiquis y Cupido para Madrid*. Edición de E. Rull y Ana Suárez. Pamplona-Kassel: Edition Reichenberger.
- Rull, E. (1986). «La Rima XXXVIII de Bécquer». *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura) IX, 263-273.
- (en prensa). «La despedida en los autos de Calderón».

⁷ Manejamos, en este caso, nuestra edición de *Celos aun del aire matan* (2004: 160, vv. 656-671).

¿En qué consiste el honor áureo?
El caso de *El alcalde de Zalamea*
(traducción japonesa)

What does the honor of golden age involve?
The case of El alcalde de Zalamea
(japanese translation)

Saiko Yoshida
Universidad Seisen (Tokio)
syoshida@nyc.odn.ne.jp

Resumen: La traducción japonesa de *El alcalde de Zalamea* en 1889 sufrió al publicarse, además de la mala reputación pública, una modificación del texto por parte del traductor. El hecho se explica por lo difícil de comprender el tema del honor español. Este artículo intenta explicar el por qué de tal dificultad. Llegamos a la conclusión de que el honor de *El alcalde de Zalamea*, y en general el honor en el teatro áureo, está basado en la limpieza de sangre, una ideología enraizada en la historia peculiar de España. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Calderón de la Barca. *El alcalde de Zalamea*. Honor. Limpieza de sangre. Traducción al japonés.

Abstract: When the Japanese translation of *El alcalde de Zalamea* was published in 1889, in addition to the bad public reputation, it suffered a modification of the text by the translator Mori Ogai. The fact explains the difficulty of understanding the subject of Spanish honor. This article tries to explain the reason for this difficulty. We conclude that the honor of *El alcalde de Zalamea*, and in general the honor in the Spanish Golden Age Theater, is

based on «limpieza de sangre», an ideology rooted in the peculiar history of Spain. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Calderón de la Barca. *EL alcalde de Zalamea*. Honor. Blood cleansing. Translation of Japanese.

1. INTRODUCCIÓN

Hace ya casi veinte años que tratamos del tema del honor en *El alcalde de Zalamea*, en relación a una temprana traducción japonesa de la obra (Yoshida, 2002). Se trata de la traducción aparecida en un periódico en 1889 y su traductor fue Mori Ogai (1862-1922), un joven intelectual recién regresado de Alemania, quien, como novelista y crítico literario, iba a ser pronto una de las figuras más importantes en la literatura japonesa. Nuestro objetivo en dicho trabajo era examinar el problema de la aceptación de la literatura española en Japón, revisando el proceso de publicación y buscando la razón de la mala reputación de la obra traducida. Señalamos, en conclusión, la dificultad de comprender el concepto del honor español para la mentalidad japonesa, y, como consecuencia, la difícil universalidad del teatro áureo español.

Ahora quisiéramos tratar una vez más esta obra calderoniana, poniendo nuestra atención en el problema del honor en sí, en contraste con el teatro moderno japonés en el que también aparece el tema del honor. De esta manera, podríamos destacar con más claridad lo característico, lo peculiar y lo singular del honor español. Nos referimos a la limpieza de sangre.

2. OBSTÁCULOS EN EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

2.1. *Problema de la justicia poética*¹

Sabemos que la traducción apareció en el periódico *Yomiuri* por entregas, dividida en 12 partes. Pero la publicación fue suspendida

¹ El término se basa en la teoría neoclásica contrapuesta a la barroca. Pero en la crítica calderoniana se utilizó con bastante libertad por A. Parker. Después F. Serralta (2005) le dio una definición nueva que nosotros seguimos.

nada menos que al terminar la segunda jornada. Ogai explica el motivo de la suspensión de esta manera: donde «la gente piensa que la literatura y el teatro tienen que predicar el bien y escarmentar el mal, que novelas y poesías son instrumentos para edificar», no se aprecia verdadera obra de arte como ésta y no tiene sentido traducirla hasta el final (Yoshida, 2002: 428-429).

En la literatura japonesa del período Edo (1603-1868) existía una idea parecida a la justicia poética europea, sobre todo en la literatura y el teatro popular. En ellos se requería un final moralmente justo donde ganan los buenos y pierden los malos. Tal final halagaba al vulgo por su simplicidad y tal gusto literario prosiguió aún entrando en el período Meiji (1868-1912). Por otro lado, tal literatura que *recomienda el bien y escarmienta el mal* (así se denominaba despectivamente por la crítica intelectual) era objeto de reproche entre los intelectuales europeizados. Desde esta perspectiva no parece, a primera vista, nada extraño el rechazo de Ogai al gusto moralizador.

Sin embargo, cuando pensamos el caso concreto de *El alcalde de Zalamea*, no nos deja de extrañar el comportamiento de Ogai. El final de la obra calderoniana no está libre de moralidad, porque termina premiando a Crespo (como alcalde perpetuo) ante la ejecución de Álvaro por su mala conducta. Pero Ogai supuso que el lector / público japonés no iba a contentarse con el final de la obra. ¿Qué era lo que preocupaba tanto a Ogai sobre la reacción del público, hasta decidirse a no proseguir la traducción? Se supone que el motivo era el destino de Isabel, porque ella, siendo la más afectada de la maldad de Álvaro (la única víctima en realidad), resulta ser la única que no recupera su estado anterior.

Apoyándose en la nueva definición de la justicia poética dada por Serralta (2007: 38), podríamos decir que la suerte final de los protagonistas coincide con los deseos del público español pero no cabalmente con los del japonés. Una sensación incómoda, o una cierta extrañeza que siente el público japonés al final de la obra, está relacionada con el destino de Isabel. ¿Por qué un hecho tan sencillo como comprensible para el público español resulta ser una traba para el público japonés? Porque el caso está relacionado con el sentimiento de honor, sobre el cual nos centraremos en los apartados siguientes.

2.2. Modificación realizada por el traductor

La modificación se hizo sobre el papel de Isabel casi al principio del acto tercero, cuando ella se encuentra con Crespo atado a una encina. Al ruego de Crespo que le pide desatar los lazos, Isabel contesta:

*No me atrevo; que si quitan
los lazos que te aprisionan,
una vez las manos mías,
no me atreveré, señor,
a contarte mis desdichas,
a referirte mis penas;
porque si una vez te miras
con manos y sin honor,
me darán muerte tus iras;
y quiero, antes que las veas,
referirte mis fatigas* (Calderón de la Barca, 1976: 262).

En la traducción, quien propone desatar los lazos es Isabel:

ISABEL:
Cuanto antes esos lazos...
CRESPO:
Llégate y quítalos.
Isabel se acerca a Crespo y desata los lazos.
ISABEL:
Señor padre.
CRESPO:
Hija mía.
ISABEL:
¡Quisiera verte!
CRESPO:
¡Yo lo quisiera!
Los dos se abrazan y lloran en voz alta (Ogai, 1971: 68-69)².

La razón podemos suponerla fácilmente. El traductor no comprendió (o no creyó que comprendieran los lectores) por qué Isabel teme

² La versión japonesa de Ogai está traducida al español por Yoshida.

que la mate su propio padre. ¿Deberíamos lamentar la poca cultura por parte del traductor (o lectores) que ignoran el código de honor español? Sería injusto condenarle, puesto que todavía en el año 1978 un hispanista japonés considera el pasaje como inverosímil. Interrogándonos si «¿Obedece a alguna regla teatral de la época?», finalmente se le daría la razón a la modificación de Ogai (Takahashi, 1978: 257-258, nota 203.)

A pesar de ser tan ininteligible a los ojos de los japoneses intelectuales como Ogai y Takahashi, el temor de Isabel tiene fundamento a los ojos de los españoles. La venganza, es decir, matar a los sujetos del amor ilícito, aunque esté fuera del amor conyugal, está justificada como recurso para salvar la honra.

Tanto la disidencia sobre el cumplimiento de la justicia poética como la modificación del texto en el acto tercero se relaciona con el tema del honor en el teatro del Siglo de Oro. Ante la mentalidad española que acepta como algo natural tal modo de justicia y tal comportamiento de Isabel con Crespo, los lectores japoneses se sintieron desorientados. Era porque ambas culturas diferían en el modo de concebir el honor. Para aclarar el porqué de este desentendimiento sería necesario revisar lo que es el honor en el siglo de oro, a la luz de los casos concretos en *El alcalde de Zalamea*.

3. EL HONOR EN *EL ALCALDE DE ZALAMEA*³

3.1. *El honor y la venganza en Japón del período Edo*

Teniendo en cuenta que en la cultura japonesa existe también el concepto del honor, incluso en el código de venganza para salvarse, merecería la pena asomarnos someramente al honor y la venganza en el Japón del período Edo, un tema tratado también en el teatro Kabuki de la época.

Igual que en España, el honor es social y está basado en la opinión ajena. De modo que se está obligado socialmente a la salvación por la

³ Chauchadis (1982) demostró la sinonimia de los dos términos, *honor* y *honra*. La idea fue aceptada en los estudios posteriores como los de Laitenberger (1998: 10) o Arellano (2015: 18), y aquí también seguimos esta indicación.

venganza. También pertenece a la familia o al clan feudal (el señor y sus vasallos), pero el portador del honor, a diferencia del de España, es la cabeza masculina, el padre o el señor, y de la venganza se encargan los hijos y los vasallos. El caso más famoso es el de los cuarenta y siete samurái de Ako⁴, una venganza ejecutada por los vasallos para el señor que fue condenado a harakiri injustamente⁵.

El soporte ideológico de estas venganzas era el confucionismo. Este pensamiento, mitad filosofía y mitad religión, que se extendía por toda Asia oriental, se convirtió en la moralidad reinante del Japón del feudalismo, en los siglos XVII y XVIII. Tal doctrina consideraba importantes dos virtudes: la lealtad a los señores y el amor filial a los padres y antepasados. De ahí la justificación y el deber de venganza ante la muerte deshonrosa de su señor o su antecesor.

También existe la venganza por adulterio. En este caso el marido puede matar al amante y a la mujer impunemente y la deshonra no afecta a la familia, sino solamente al marido.

Refiriéndose a las mujeres solteras, se requiere el permiso del padre para contraer matrimonio y todas las relaciones fuera del matrimonio se consideran ilícitas. Sin embargo, se castiga únicamente las relaciones con las mujeres que tienen prometido. Y aún en tales casos el castigo es el más leve de todos. Las relaciones sexuales con las mujeres no prometidas quedan impunes. Tampoco se requiere la virginidad al casarse (Watanabe, 2005).

3.2. *El honor en El alcalde de Zalamea*

3.2.1. Las menciones al honor en la obra

¿Cómo están expuestas a través de la obra las ideas relacionadas con el honor? Vamos enumerando las escenas vinculadas al tema para examinarlas.

⁴ El episodio fue transformado en las páginas de *Historia universal de la infamia* (Borges, 1999: 69-77) con el título de «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké».

⁵ Conviene destacar que el caso de Ako no era típica venganza del honor realizada por los vasallos (Taniguchi, 2007). Sin embargo, se considera una muestra representativa por haberse transformado en múltiples obras teatrales, del cine y de la televisión.

1) Juan, el hijo del rico labrador Crespo, plantea comprar el título de nobleza para excusarse de la obligación del hospedaje del tropa militar. Crespo rechaza la idea de su hijo diciendo:

*Pues ¿qué gano yo en comprarle
una ejecutoria al Rey,
si no le compro la sangre?
¿Dirán entonces que soy
mejor que ahora? No, es dislate.
Pues ¿qué dirán? Que soy noble
por cinco o seis mil reales.
Y esto es dinero, y no es honra;
que la honra, no la compra nadie* (Calderón de la Barca, 1976: 158).

Aquí la honra está refiriéndose a la de la nobleza. Sin embargo, al detenerse en la noción de la sangre (la verdadera nobleza reside en la sangre) y en la sentencia final (la honra, no la compra nadie), percibimos la idea de Crespo: la honra, no del noble sino del hombre llano, está en su sangre de cristiano viejo («el limpio linaje» I, 490), y esta honra nadie la compra ni la arrebató. La idea recuerda aquella famosa expresión: «el honor es patrimonio del alma» (I, 874-875).

2) Juan, intuyendo la intención del capitán cuando éste alcanza el aposento de las mujeres, se pone en disputa:

*CAPITÁN:
¿Qué habíais de hacer?
JUAN:
Perder la vida por la opinión.
CAPITÁN:
¿Qué opinión tiene un villano?
JUAN:
Aquella misma que vos* (Calderón de la Barca, 1976: 179).

La opinión se refiere al honor⁶. En la contraposición del honor del noble y del villano, brevemente expuesta, se destaca la igualdad de

⁶ Como Laitenberger advierte en la discusión de Crespo con Don Lope, «honor», «opinión» y «la fama» son muchas veces sinónimos en la obra (1998: 54).

importancia en ambas partes. A la vez aquí se da la idea como un código: sea noble o sea villano, debe perder la vida por la opinión.

3) La disputa es arreglada por Don Lope de Figueroa, el general de la tropa, y Crespo le agradece haberle salvado de la ocasión de matar al capitán. Al principio Don Lope no entiende la idea de que un labrador defienda su «agravio», «opinión», «honor» o «fama» dando muerte a un noble:

DON LOPE:

*¿Sabéis que estáis obligado
a sufrir, por ser quien sois,
estas cargas?*

CRESPO:

*Con mi hacienda,
pero con mi fama, no.
Al Rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios* (Calderón de la Barca, 1976: 187-188).

Conviene recordar que el dialogo está tratando un asunto concreto: la castidad amenazada de la hija.

La expresión «patrimonio del alma» es discutida por contradecir la actitud de Crespo que intenta satisfacer la afrenta en este mundo (Calderón 1976: 93; Arellano 2015: 25-26). Sin embargo, teniendo en cuenta que el honor está en la sangre y el orgullo de Crespo está en ser cristiano viejo, sabemos que el honor de Crespo está relacionado con la fe cristiana. La fe de cristiano viejo es patrimonio del alma transmitida en la sangre y, aunque el alma es de Dios, no es de extrañar que el honor tenga carácter mundano, siendo la opinión y la fama sinónimos del honor como hemos visto anteriormente⁷.

4) Juan decide ser soldado bajo el mando de Don Lope, y en la despedida, Crespo le da los consejos a su hijo. Aunque no aparece en estos consejos las palabras como «el honor» o «la opinión», es impor-

⁷ Cabe destacar que el cristiano viejo se considera como un género de nobleza. «...porque ay dos géneros de Nobleza. Una mayor, que es la hidalguía, y otra menor que es la limpieza, que llamamos christianos viejos...» (Hernández Franco-Ruiz Ibáñez, 2003: 35).

tante por mencionarse una vez más su limpieza de sangre y su condición de plebeyo:

*Por la gracia de Dios, Juan
Eres de linaje limpio
Más que el sol, pero villano.
Lo uno y lo otro te digo:
aquello, porque no humilles
tanto tu orgullo y tu brío,
que dejes, desconfiado,
de aspirar, con cuerdo arbitrio,
a ser más; lo otro, porque
no vengas, desvanecido,
a ser menos* (Calderón de la Barca, 1976: 243).

La noción de su limpieza de sangre y su estado llano es algo fundamental en su sentimiento de dignidad humana, lo que confiaría luego, por primera vez a la persona no familiar suya, al violador de su hija, el capitán Ataíde.

5) En la queja de Isabel después de ser violada, la palabra «honor / honra» se usa en el sentido de la castidad:

*ISABEL:
[...]
contra mi honor
se han conjurado tus iras* (III, 37-38).
[...]
*en la clara luna limpia
de mi honor* (Calderón de la Barca, 1976: 259).

Al mismo tiempo, refiriéndose al padre, el «honor» significa tener la hija casta o no tener la hija no casta. Isabel dice a Crespo: «porque si una vez te miras / con manos y sin honor» (Calderón de la Barca, 1976: 262).

En la parte siguiente aparecen ambos usos:

*ISABEL:
Tu hija soy, sin honra estoy
y tu libre. Solicita
con mi muerte tu alabanza,*

*para que de ti se diga
por dar vida a tu honor,
diste la muerte a tu hija* (Calderón de la Barca, 1976: 269).

En la primera línea (verso 275) «sin honra» se refiere a Isabel perdida la castidad y «tu honor» de la penúltima (verso 279) se refiere al de Crespo, el honor de tener la hija casta. Este honor muere cuando la hija pierde la castidad, pero resucita matando a la hija no casta, puesto que ya no tiene la hija no casta. La expresión «dar vida al honor» está en juego con la de «estar muerto el honor» de la palabra de Crespo: «¿Qué importará, si está muerto / mi honor, el quedar vivo?» (Calderón de la Barca, 1976: 253). Como se ve en la cita anterior, aparece la idea de matar a la hija, perdida la castidad, para recuperar el honor por la parte masculina (del padre o del hermano).

6) Crespo entabla una plática con el capitán, después de arrestarlo, para solucionar pacíficamente el conflicto, proponiéndole el matrimonio con su hija. El fundamento de esta propuesta es su linaje de cristiano viejo, además de su riqueza y virtud:

*Yo soy un hombre de bien,
que a escoger su nacimiento,
no dejara, es Dios testigo,
un escrúpulo, un defeto
en mí, que suplir pudiera
la ambición de mi deseo* (Calderón de la Barca, 1976: 278).

Crespo pide al capitán: «Restaurad una opinión / que habéis quitado» (Calderón de la Barca, 1976: 281). Lo que ha quitado el capitán es la castidad a Isabel y la opinión (de tener la hija casta) de Crespo. Si el capitán se casa con Isabel se restaura la opinión, pero rechazada esta solución por parte del capitán, Crespo acude al otro trámite para recuperar su honor: dar la muerte al capitán y enviar a su hija al convento.

3.2.2. El asunto y el tema de la obra: la violación y el honor

Aunque se desarrollan dramas de varios personajes-parejas como Chispa-Rebolledo o Mendo-Nuño, el asunto principal es el conflicto

entre el apetito carnal del capitán Ataide y el esfuerzo por bloquearlo por parte de la familia Crespo. La plebe del pueblo que aloja a la tropa militar está destinada a sufrir todo tipo de violencia que ejercen los militares, entre las cuales se incluye la violación de las mujeres. De manera que el peligro de Isabel está previsto desde el principio. Juan reprocha al padre no haber comprado una ejecutoria, no por vanagloriarse de ser aristócrata sino para evitar tal peligro, excusándose de la obligación plebeya.

Todas las conversaciones y acciones giran alrededor de este asunto. Mientras el capitán fragua intrigas, primero para ver a Isabel y luego para conquistarla o forzarla, el padre Crespo intenta ocultarla y, una vez descubierta, intenta detener al capitán a la fuerza junto con su hijo. A lo largo del desarrollo teatral se contraponen la arrogancia aristocrática del capitán, cuyo único objetivo es gozar a Isabel sin casarse, y los esfuerzos para defender el honor por parte de Crespo y Juan. A través de este proceso se pone de manifiesto lo que es el honor para esta familia plebeya, y finalmente cuando se daña este honor, cómo se recupera.

Resumiendo, de esta manera podríamos decir que el asunto concreto que se trata en la obra es la violación de una labradora, rica, sí, cometida por un militar aristócrata. Su tema es, como hemos revisado, el honor fundado en la sangre de la familia, del cristiano viejo. Una vez dañado este honor, el modo de recuperarlo es matando a los dos participantes, al hombre y a la mujer.

Juan intenta matar a Isabel, indiferente a que su hermana sea inocente o no, como se ve claramente en el siguiente diálogo:

ISABEL:

¡Hermano! ¿Qué intentas?

JUAN:

Vengar así

la ocasión en que hoy has puesto

mi vida y mi honor (Calderón de la Barca, 1976: 293-294).

Crespo, en vez de matarla, la manda al convento. Esto es otra manera de aniquilar la existencia de la hija. Para comprender esta necesidad de matar (aniquilar) a la mujer-víctima, hay que aclarar lo que es el honor del cristiano viejo, es decir, de limpieza de sangre.

4. HONOR Y LIMPIEZA DE SANGRE

4.1. *El honor-limpieza de sangre*

Según Losada (1993: 590), dentro de los cuatro conceptos del honor considerados en el teatro español del siglo xvii, el principal es el honor-opinión. Él subraya su importancia citando la expresión como el «único ideal “oficial” de la comedia española»⁸. Los otros tres conceptos propuestos por el autor son los honores como virtud, como nobleza y como limpieza de sangre.

El honor-virtud como «el valor personal» y el honor-nobleza «conferida de nacimiento», explicados someramente por sus problemas terminológicos al traducir al francés (Losada 1993: 591-593), no constituyen temas principales en la comedia española. Observando nuestro caso concreto de *El alcalde de Zalamea*, el honor-virtud apenas se trata. El honor-nobleza aparece relacionado en dos temas: el objeto de compras por parte de la plebe rica y el pretexto del rechazo del matrimonio por parte del aristócrata al gozar de una mujer plebeya. Los dos tratos de este honor-nobleza son objeto de crítica de los personajes, pero no forman parte de los temas de la obra.

Observamos ahora los dos conceptos que quedan, el honor-opinión y el honor-limpieza de sangre. Aunque de la importancia del honor-opinión no cabe duda, habrá que preguntar: ¿la opinión de qué se trata? La respuesta no puede ser sino limpieza de sangre. De modo que el honor-opinión y el honor-limpieza de sangre vienen a ser una misma cosa. En lugar de la afirmación presentada al principio del apartado podríamos decir que el honor-limpieza de sangre es el único ideal oficial de la comedia española. De ahí el peculiar modo de recuperar la opinión dañada. Vamos a explicarlo.

Para la familia del cristiano viejo que ostenta su pureza de sangre, la mancha de tal limpieza puede introducirse solamente por las mujeres a través del acto sexual. De ahí la necesidad de vigilar la conducta de las mujeres para evitar la menor sospecha de concebir un hijo que tenga oscuridad en su sangre. De ahí, también, la necesidad de exterminar la existencia de la mujer que causa la sospecha. Esta necesidad,

⁸ La idea es presentada como cita del libro de Beysterveldt (Losada, 1993: 590, nota 6).

en un principio, afecta igualmente al honor de la familia de la hija y al honor conyugal, como se ve en Juan que intenta matar a su hermana. Sin embargo, hay una notable diferencia. En el caso de la mujer no casada existe la opción de ser monja y una vez entrada en el convento el mundo desconoce el resultado de su acto sexual y la familia no tiene que aceptar las consecuencias. En cambio, en el caso de la mujer casada la opción de ser monja no existe y si naciera un niño en el seno del matrimonio no habría manera de averiguar el padre. De ahí la desigualdad del destino: Isabel, de *El alcalde de Zalamea*, consigue vivir aunque sea en el convento y Doña Mencía de *El médico de su honra* tiene que morir sin posibilidad ninguna de otro destino.

Se preguntará si en el caso de Isabel la paternidad del posible nacimiento no tendría la sospecha de sangre impura, puesto que el ser su padre el capitán Ataide sería un hecho clarísimo ante el público del pueblo, precisamente a pesar de que Isabel desearía no publicar su «deshonra». No es tan sencillo. El asunto publicado es tan sólo la existencia de la relación sexual de Isabel con el capitán, el hecho que teóricamente no excluye las relaciones con otros hombres y por tanto la posible paternidad oscura del descendiente. Así entendemos la súplica de Crespo, extraña a nuestra vista, que pide el matrimonio del capitán y su hija como única forma de recuperar el honor. Con la ejecución del capitán se cumple la justicia, o la venganza si quiere, pero el honor no se remienda. El remedio para la pérdida de honor, consecuencia de la «deshonra» de Isabel, es matarla, de manera biológica o social.

4.2. *La realidad histórica de limpieza de sangre*

A pesar de las advertencias repetidas sobre los peligros de observar la literatura áurea en relación con limpieza de sangre (Kamen, 1996: 19-20; Arellano, 2015: 17), es un hecho histórico la existencia del problema de limpieza de sangre, la cual constituía la base del honor social. Desde nuestro punto de vista que define el honor en *El alcalde de Zalamea* como el honor-limpieza, es forzoso revisar someramente el problema dentro de la realidad social, aunque esto pertenece propiamente al ámbito de la investigación histórica, no de la literaria.

La idea de discriminar a los conversos de algunas posiciones, en las instituciones eclesiásticas, universitarias o administrativas, ya existían

desde el siglo xv. Sin embargo, los estatutos de limpieza de sangre, que requieren comprobar no tener antecesores conversos, se generalizaron a partir de su promulgación en Toledo por el cardenal Silíceo en 1547. El trasfondo del hecho era la movilización de clases (sobre todo de las clases nobles y de altos cargos) producida por las ventas regias de hidalguías, cargos y oficios, realizadas desde finales del reinado de Carlos V a principios del de Felipe II. Aunque los estatutos permanecieron vigentes hasta el siglo xviii su función no fue homogénea incluso dentro del Siglo de Oro. En la primera etapa de la propagación de los estatutos se produjeron muchos conflictos violentos, pero ya en primer tercio del siglo se apaciguaron al estabilizar la movilización. Por otra parte, la actitud frente a los estatutos y los movimientos de cierre antisemíticos no era unánime. Ya el cardenal Silíceo, al propagar el estatuto, tuvo que enfrentarse a las opiniones desfavorables del papado y la corona. En el último tercio del siglo hubo muchos intentos de limitación de los estatutos. Entrando en el siglo xvii podemos encontrar un intento de modificación en la pragmática de 10 de febrero de 1623 (Hernández Franco-Ruiz Ibáñez, 2003: 41, 50-52).

De modo que no podremos simplificar el peso de los estatutos que influía sobre la psicología de la época. Hubo muchas facetas contradictorias y complejas. Sin embargo, los estatutos existían y su presencia siempre implicaba la generación de algún conflicto. De ahí la preferencia del tema del honor (es decir, honor-limpieza) como tópico, como un motor común para conmover al público variopinto de los corrales de comedia.

Hablando en concreto del caso de *El alcalde de Zalamea*, el drama se sitúa en 1581, poco después de la primera etapa de la propagación de estatutos, y obviamente transmite el ambiente de la época. El hijo del labrador Crespo encarna la característica de la movilidad social y ambiciona el honor nobiliario, primero manifestando la idea de comprar el título y luego con su propia hazaña como soldado del rey. No es de extrañar que a él le importe tanto su honor de cristiano viejo hasta matar a su propia hermana a cambio de guardarlo.

4.3. *El honor en la literatura satírica-burlesca*

Se ha señalado que en las obras teatrales cómicas o burlescas el tema del honor se trata de modo diferente. No se cumple el código con la

venganza y la obsesión del honor se ridiculiza (Laitenberger, 1998: 72-82; Arellano, 2015: 31-35). Lo mismo podríamos observar en el género no teatral, como la poesía satírica-burlesca. En este género encontramos casos de comportamiento sexual femenino no controlado.

La letrilla de Luis de Góngora, «Que pida a un galán Minguilla» (1581), nos proporciona dos tipos de ejemplos, de las mujeres casadas y solteras.

Un ejemplo de las mujeres casadas en la estrofa 4:

*Que esté la bella casada
bien vestida y mal celada,
bien puede ser;
mas que el bueno del marido
no sepa quién dio el vestido,
no puede ser* (Góngora, 1980: 54).

La estrofa se refiere al marido generoso que tranquilamente soporta la situación de cornudo. Aquí no se atisba ningún síntoma de venganza para recuperar el honor del marido.

Las estrofas 7 y 8 se refieren a las mujeres solteras:

7
*Que olvide a la hija el padre
de buscallo quien le cuadre,
bien puede ser;
mas que se pase el invierno,
sin que ella le busque yerno,
no puede ser.*

8
*Que la del color quebrado
culpe al barro colorado,
bien puede ser;
mas que no entendamos todos
que aquestos barro son lodos,
no puede ser* (Góngora, 1980: 55).

La hija de la estrofa 7 busca su pareja fuera del control del padre. La estrofa 8 se refiere a la mujer soltera que intenta ocultar su embarazo culpando la causa de su opilación al barro perfumado. En ambos

casos no está funcionando la vigilancia familiar que controla el comportamiento sexual de las hijas solteras.

Vemos que, en la poesía satírica-burlesca, igual que en el género teatral, no se cumple el código de venganza ni existe la obsesión del honor. Satiriza sí a las mujeres despreocupadas, pero al mismo tiempo burla al marido cobarde, al padre descuidado y a la sociedad en general que quiere vigilar a las mujeres.

La actitud del género cómico o satírico-burlesco frente al tema del honor es también una respuesta de la sociedad ante el problema de limpieza de sangre. El tratamiento trágico del tema en el ámbito serio y el burlesco en el género cómico son dos caras de la misma moneda. La existencia de los estatutos de limpieza de sangre era un hecho peculiar en la historia de España. En algunos momentos el pueblo se obsesiona con ello, pero en otros lo ridiculiza.

5. CONCLUSIÓN

Dos obstáculos con los que se enfrentó la traducción japonesa de *El alcalde de Zalamea* se relacionaron con el honor, el cual tratado en la obra no era sino el honor-limpieza de sangre. Éste no era exclusivamente el caso de dicha obra. Cualquier hecho de honor basado en el comportamiento de la mujer está relacionado con limpieza de sangre. En este sentido, podríamos decir que el honor en el teatro áureo, en la mayoría de los casos, consiste en la limpieza de sangre, cosa que resulta difícil de comprender para los extranjeros. Así era para los franceses contemporáneos del Siglo de Oro (Losada, 1993: 593-594). Costaría mucho más a los japoneses del siglo XIX.

Se dirá que la violación de la hija soltera sería afrenta para la familia en cualquier país, en cualquier cultura. Del mismo modo el adulterio de la mujer sería en cualquier país la afrenta para el marido. La violación y el adulterio son tragedias y deshonoras comunes a todo ser humano y no son problemas peculiares de la cultura española. Es cierto. Sin embargo, aunque los comportamientos sean iguales, los resultados no son los mismos.

Si comparamos con los casos de Japón, refiriéndose a las mujeres solteras, se castigan las violaciones (cuando no hay acuerdo mutuo) y las relaciones con las que tienen prometidos (con acuerdo mutuo). Los

castigos son expulsiones y nunca hay pena de muerte ni se permite la venganza. Refiriéndose a la adúltera, cuando se ejecuta de acuerdo mutuo, hay pena de muerte para los dos. En este caso se permite la venganza por parte del marido matando al adúltero. Aun cuando se encuentre el adúltero dentro de la casa, si se aclara que no había habido consentimiento por parte de la mujer, ésta queda impune.

Vemos cuán diferente es el código del honor español. El caso de Isabel en *El alcalde de Zalamea*, al igual que la muerte de doña Mencía en *El médico de su honra*, no se explican sin el concepto de honor-limpieza de sangre⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (2015). «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro». *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCV, cuaderno CCCXI, enero-junio, 19-35.
- Borges, J. L. (1999). «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké». En *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial (cuarta edición de la de 1997 que corresponde a la de Emecé Editores de 1974).
- Calderón de la Barca, P. (1976). *El alcalde de Zalamea*. Edición de José María Díez Borque. Madrid: Editorial Castalia (*Clásicos Castalia*, n.º 82).
- Chauchadis, C. (1982). «Honor y honra o cómo se comete un error en Lexicografía». *Criticón* (Toulouse: Prèss Université de Toulouse-Le Mirail) 17, 67-87.
- Góngora, L. de (1980). *Letrillas*. Edición de Robert Jammes. Madrid: Editorial Castalia (*Clásicos Castalia*, n.º 101).
- Hernández Franco, J. y Ruiz Ibáñez, J. J. (2003). «Conflictividad social en torno a la limpieza de sangre en la España moderna». *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea* (Valladolid: Universidad de Valladolid) 23, 35-56.
- Kamen, H. (1996). «Limpieza and the ghost of Américo Castro: Racism as a Tool of Literary Analysis». *Hispanic Review* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press) 64.1 (Winter), 19-29.
- Laitenberger, H. (1998). «Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca». En *Calderón: texto letterario da testo spettacolo. Atti del 1.º Seminario*

⁹ Agradecemos a Paloma Trenado (Universidad Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.

- rio Internazionale sui Secoli d'Oro* (Firenze, 8-12 settembre 1997), 9-82. Firenze: Alinea Editrice.
- Losada Goya, J. M. (1993). «La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: problemas de metodología». En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), vol. 2, 589-596. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mori, O. (1971). *Mori Ogai Zenshu* (Obras completas de Mori Ogai). Vol. 1. Tokio: Iwanami Shoten.
- Serralta, F. (2007). «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope». En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro, Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Germán Vega García Luengos y Rafael González Cañal (eds.), 35-51. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Taniguchi, S. (2007). *Bushido ko-kenka, katakiuchi, bureiuchi*. Tokio: Kadokawa.
- Watanabe, H. (2001). «Tokugawa Nihon ni okeru “sei” to “bouryoku”». *Japanese Journal of Political Thought* (Kyoto: The Japanese Conference of the Study of Political Thought) 1, 1-29.
- Yoshida, S. (2002). «Una traducción temprana de *El alcalde de Zalamea* al japonés: Mori Ogai, 1889. En torno al problema de la aceptación». En *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Ignacio Arellano (ed.), vol. II, 425-432. Kassel: Edition Reichenberger.

La dramatización de las tres edades del mundo

Dramatization of the three ages of the world

Ana Suárez Miramón

Universidad Nacional de Educación a Distancia

asuarez@flog.uned.es

Resumen: En este estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, tratamos de analizar un tema muy importante del teatro religioso del Barroco español: el de las tres edades del mundo. Esta concepción de la historia de la humanidad, observada desde un punto de vista esencialmente teológico, inspiró la concepción plena del teatro sacramental de Calderón. Lo interesante es que Vélez de Guevara ya en esta comedia religiosa, que comparte tantos aspectos con los autos del dramaturgo madrileño, concibió esa idea de forma dramática dándole una relevancia tan explícita y destacada como la que concebiría Calderón en sus propios autos. Este trabajo pretende destacar esta idea a través de un análisis detallado de una obra hasta hora prácticamente desconocida.

Palabras clave: Teatro. Siglo de Oro. Vélez de Guevara. Calderón. Tres edades del mundo.

Abstract: In this study, in homage to the professor José Romera, we try to analyze a very important theme of the religious theater of Spanish Baroque: that of the three ages of the world. This conception of the history of humanity, observed from an essentially theological point of view, inspired the full conception of the sacramental theater of Calderón. The interesting thing is that Vélez de Guevara already in this religious comedy, which shares so many aspects with the cars of the Madrid playwright, conceived that idea in a dramatic way giving it a relevance as explicit and outstanding as Calderón would conceive in his own writings. This work aims to highlight this idea through a detailed analysis of a work until almost unknown time.

Key Words: Theater. Siglo de Oro, Vélez de Guevara. Calderón. Three Ages of the World.

Fue a partir de san Agustín (siglo v) cuando la historia del mundo comenzó a dividirse en seis grandes edades correspondientes a los grandes hechos de la humanidad de acuerdo con la tradición judeo-cristiana. Estos periodos comprendían la creación del mundo, el diluvio universal, la vida de Abraham, el reinado de David (o la construcción del templo de Jerusalén, por Salomón), la cautividad de Babilonia y el nacimiento de Cristo que inauguraba la sexta edad. Esta última se prolongaba hasta la segunda venida del Mesías para juzgar a los hombres en el final de los tiempos. Todavía en el siglo xvi, Pedro Mexía, en su obra *Silva de varia lección*, se refirió en el capítulo xxv a esas seis edades.

Los apologistas cristianos, por su parte, redujeron a tres las edades de acuerdo con la relación establecida entre Dios y el hombre desde su origen en la Creación hasta su final en el Apocalipsis. La primera correspondía a la Ley natural, periodo donde el hombre vivía en un estado primitivo de felicidad por ignorar las leyes. Comprendía desde la creación del mundo hasta el nacimiento de Moisés y se caracterizaba por tener al Gentilismo como protagonista de la historia. La segunda edad se fundamentaba en la revelación, y se correspondía con la Ley escrita. Comprendía desde Moisés hasta la llegada del Mesías y se correspondía con los textos del Antiguo testamento y tenía al Hebraísmo como protagonista. Finalmente, la tercera edad o de gracia, se iniciaba con la redención después de resurrección de Cristo y su mensaje de salvación para el género humano.

Este esquema tripartito tuvo una gran fortuna en el teatro sacramental de Calderón, hasta el punto de ser considerado «columna vertebral de la concepción calderoniana de la historia del hombre desde la perspectiva teológica» (Rull, 2004: 196) y está siempre presente en sus autos. Incluso, en ocasiones, las tres Edades pasan a ser protagonistas en estas piezas¹.

¹ Pueden verse los ejemplos de *El gran teatro del mundo*, *A Dios por razón de estado*, *El arca de Dios cautiva*, *El día mayor de los días*, e incluso en las loas a *El pintor de su deshonor* y *El santo rey don Fernando*. Bances Candamo también introdujo las leyes en la loa para *El primer duelo de España*.

Sin embargo, aunque en los autos sea habitual esa visión tripartita que explica la organización del mundo, no lo es en una comedia. Por ello resulta muy original (es la única pieza que conocemos sobre el tema) su dramatización en la comedia de Vélez de Guevara, *Las tres edades del mundo*² cuyo contenido, aunque guarda estrecha relación con los autos sacramentales, no responde a la estructura sacramental, pero representa el mismo esfuerzo de síntesis de la historia de la humanidad a partir de la Biblia, característica de los autos. Tampoco es una historia única basada en un pasaje de la Biblia, como las numerosas comedias de la época y del propio Vélez. Tampoco muestra la exaltación de la Eucaristía, aunque esta particularidad también aparece en algunos autos de Calderón (*El gran mercado del mundo* o *La hidalga del valle*), pero sí hay referencias a la misión de la humanidad, muerte y resurrección de Cristo.

Nos encontramos ante una comedia cuyas diferentes jornadas representan cada una de las edades del mundo, natural, escrita y de gracia, expresadas por los tres momentos de la humanidad: creación, culpa y recuperación de la armonía universal, conseguida en este caso por la presencia de Cristo-hombre, su muerte y resurrección. En este sentido, la comedia de Vélez resulta una práctica feliz del metateatro expuesto en *El gran teatro del mundo*, uno de los primeros y más representativos autos de Calderón. En él aparece diseñada la correspondencia entre las tres jornadas de una comedia y las tres edades del mundo:

*En la primera jornada,
sencillo y cándido nudo
de la gran ley natural,
allá en los primeros lustros
aparecerá un jardín
con bellísimos dibujos (vv. 99-104).*

*Acabado el primer acto,
luego empezará el segundo,
Ley Escrita en que poner*

² La comedia apareció en la *Parte treinta y ocho de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 1672, pp. 232-276. Utilizamos para nuestras citas la obra preparada por Georges Peale, cuyo estudio realizaremos junto con E. Rull.

*más apariencias procuro,
pues para pasar a ella
pasarán con pies enjutos
los hebreos desde Egipto
los cristales del mar rubio* (vv. 167-174).

*Y empezará la tercera
jornada, donde hay anuncios
que habrá mayores portentos,
por ser los milagros muchos
de la Ley de Gracia, en que
ociosamente discurro.
Con lo cual en tres jornadas,
tres leyes y un estatuto,
los hombres dividirán
las tres edades del mundo* (vv. 199-208).

Aunque hay otros ejemplos calderonianos donde pueden hallarse correspondencias entre personajes y las tres edades, como ocurre por ejemplo en *Psiquis y Cupido* (edición para Madrid), cuyas tres hijas del Mundo se corresponden con las tres edades y están alegorizadas en los personajes de Gentilidad, Hebraísmo y Edad Tercera respectivamente, la gran novedad de la comedia de Vélez es que, además de dedicar cada acto a una edad, utiliza la figura de María niña como hilo conductor de la obra, desde la Edad primera, para manifestar su importancia en la redención. La visión de María como inmaculada desde su concepción, se opone durante los tres actos a Lucifer. Los dos personajes compiten en luz y, aunque Lucero la perdió, es constante su presunción por haberla tenido. La pureza de María constituye el motivo fundamental de los tres actos que se expresa a partir de la prueba de hidalguía como ocurre con el auto calderoniano *La hidalga del valle*, con el que comparte bastantes coincidencias.

Sin embargo, sobre ese fondo teológico donde se aluden o se presentan en la acción personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, ideas teológicas, como la Inmaculada, el ambiente, las situaciones, los comportamientos y los personajes (bastantes de ellos alegóricos) no dejan dudas de que la obra pertenece al género comedia. Cada acto, ubicado en una edad, cuenta con unos personajes propios y otros que atraviesan diferentes tiempos para ofrecer la historia dramática de la

comedia. Ello justifica el elevado número de los que intervienen, un total de veinticinco más la Música. Participan alegorías propias de los conceptos más importantes del Barroco, como el Tiempo, el Sueño, la Muerte y el Teatro representado por el Mundo, como autor de comedias, y sus representantes, además de personajes populares (fundamentalmente labradores) y protagonistas del Antiguo y nuevo Testamento. Se puede adelantar que la obra resulta una síntesis de intereses artísticos con referencias constantes a la luz y la pintura, de temas trascendentes, vitalistas y dogmas de fe. Todo envuelto en una sucesión de tiempos que tratan de expresar la unidad de pasado, presente y futuro. Lo mismo ocurre con los espacios, que tratan de abarcar la totalidad del Cosmos.

El acto primero se inicia con una extensa acotación simbólica que muestra primero el espacio celeste del Lucero, situado en un trono «pintado de ángeles sobre azul, con una estrella de plata grande en la frente» y con otros elementos llenos de luz. El manto de Lucero, adornado de estrellas y muy largo, simboliza la distancia del cielo a la tierra (escenario). En un monólogo inicial, con estructura de pregón, Lucero llama a todos a admirar su perfección pues se considera copia de Dios, la misma luz y el ser más puro:

*el Lucero Serafín
que de la mayor idea
de Dios, a ser luz nació,
a ser antorcha primera (vv.18-21).*

*el más puro ser, que el ser
eterno, copia de sí (vv. 25-26).*

Además de considerarse luz, se describe como modelo de todas las artes (la escultura más hermosa, el retrato perfecto), y el preferido de Dios (su mayorazgo y príncipe del luciente jardín). Esta pintura, correspondiente al momento de la Creación, momento anterior al hombre, se ve mermada por diferentes acontecimientos, marcados por el texto y las acotaciones. Tras la vanidosa presentación, aparece por encima de su trono una visión especular con tres querubines, representación de las tres personas de la Trinidad. Cuando Lucero contempla la segunda persona, y reconoce su existencia en el arcano de la sabiduría divina, se enfrenta a Dios. No comprende que un ser de barro

pueda colocarse por encima de él siendo su naturaleza perfecta, imagen de la divina.

Esta primera tensión dramática se corresponde con una escenografía original y espectacular que corrobora tres momentos fundamentales de la Ley natural: el acto de la Creación (con la Naturaleza como lugar ideal y el hombre como escultura divina), la caída original, con la consiguiente soledad de la Naturaleza y pérdida de sus potencias. Puede contemplarse en escena a San Miguel expulsando a Lucero del Paraíso y privándole de toda su belleza. La acción cobra un nuevo dinamismo cuando aparece de nuevo Lucero, ahora en una galera, totalmente de negro³, con una estrella y plumas en el bonete también negros, acompañado de la Envidia, su grumete, que desde lo alto actúa de observador, y de la Gula, su forzado, a quien envía a tierra para envenenar a la Naturaleza.

La Envidia actúa como relator y cuenta la caída del hombre. San Miguel vuelve a presentarse en escena para expulsar, en este caso al Hombre, quien, sumido en la tristeza, refiere su trágica historia desde su nacimiento feliz hasta convertirse en un ser errante rechazado por todos los elementos. Es precisamente en ese momento cuando Lucero, tras desembarcar de su galera, le hace prisionero marcándole el rostro con su hierro negro y es recluido «en las mazmorras del mundo» al tiempo que se lleva prisionera a la Naturaleza que acepta su esclavitud.

Al desaparecer la galera, tienen lugar en la tierra nuevas acciones protagonizadas por el Hombre, quien, casi ciego, se arrastra por el suelo para no caerse. Primero se tropieza con un rústico muy tosco, cargado con azadón y hoz, el Trabajo, quien le invita a levantarse, y le enseña que la noche es imagen de la culpa y del tiempo. El Hombre se asusta, pero el Trabajo le lleva a su choza. Un nuevo personaje, la Noche, baja entonces al tablado. La acotación es muy precisa en su atuendo: va «vestida de negro, con un velo por rostro negro, y sembrado de estrellas y una media luna en la cabeza». Advierte al Hombre que busque amparo en una gruta mientras ella va en busca de su marido, el Sueño. El Hombre se orienta por una pequeña luz que distingue a lo lejos. Esa luz corresponde a un nuevo personaje, otro Labrador, que, «con un

³ La galera negra aparece siempre en los autos calderonianos para simbolizar el Demonio.

hacha amarilla encendida en una mano, y con un azadón en la otra, cavando», muestra el rostro de la Muerte y le informa de que que está labrando una casa para él (de «siete pies de espacio») dentro de la tierra. Le cede la antorcha del desengaño y le deja libre para que siga su camino hasta que termine la casa que le está preparando.

En su camino encuentra a otro labrador, en este caso dormido, el Sueño, a quien despierta para que le dé algo de comer. El Sueño le explica que es hijo del Ocio y de la Pereza, que su abuelo fue el Descuido, su tío, el Esperezo, su cuñado el Desvelo, hijo del Reloj y su suegro quien le casó con su hija, la Noche. Se queja del trabajo que necesita para alimentar a sus hijas, las quimeras e ilusiones vanas, y completa su alegórico y burlesco árbol genealógico asegurando que su prima hermana es la Siesta; su abuela, la Modorra; su hermano, el Letargo, y su madrastra la Pesadilla. Tras este discurso le invita a apagar la antorcha y a dormir.

El juego de elementos teatrales, dramáticos y simbólicos es completo y el tono, entre serio y burlesco, muestra que la existencia en la tierra sin la luz paradisíaca resulta, además de sombría, inhóspita y lamentable. En medio de esa oscuridad vuelve la nave de Lucero para llevarse al Hombre como forzado. El Sueño le detiene, pero Lucero pide a la Naturaleza (convertida en fanal de la galera), que ella haga prisionero al Hombre. No lo consigue y tras la oscuridad comienza a amanecer expresado con una nueva acotación. Aparece por lo alto de un monte «una Niña⁴, vestida de pastora, con un manto atrás, azul, recogido, y un cayado al hombro» que baja al escenario y a su paso todo se llena de una luz tan potente que deslumbra a todos. Es la Virgen, quien declara haber estado en la mente de Dios desde antes de la Creación. Conforta al Hombre y le promete su ayuda. El acto termina con la ascensión de la Pastora ante el asombro del Sueño, del Hombre y de Lucero. Estructuralmente, hay un paralelismo entre la luz inicial de Lucero, símbolo de la perfección del Cosmos, y la deslumbrante de la Virgen, que se adelanta en esa visión auroral, antes de su nacimiento material, como promesa de un futuro luminoso para la oscuridad de la tierra.

⁴ Hay que recordar que también en *La hidalga del valle* es la Virgen Niña la protagonista.

El segundo acto, correspondiente al periodo de la Ley Escrita, se inicia con un diálogo costumbrista y casi entremesil entre la Noche y el Sueño. Ambos se echan en cara haber sido los causantes de todo mal. Por su parte, el Hombre, castigado a ser forzado de Lucero, desembarca y se encuentra con el matrimonio al que cuenta la esclavitud en que vive. Ambos le auguran un futuro mejor. El Sueño por las profecías que ha conocido acerca de una noche buena y la Noche por la anticipación de una Aurora total. Lucero le castiga por hablar con desconocidos y le manda tenderse en el suelo para azotarle. En esa posición se muestra en forma de cruz, lo cual turba a Lucero, quien se aleja rápidamente. Entre cantos de alegría se enumeran mujeres del Antiguo Testamento como prefiguración de María y, al oírlo, Envidia, asustada porque una mujer, con «la luna / calzada, y tocado el sol, / con una espada desnuda», ha deslumbrado la galera, escapa a tierra. Lucero no soporta lo que escucha y encadena al Hombre.

El acto se completa con la intervención, de San Miguel, Mateo y San Lucas, quienes se remontan a la estirpe de David para manifestar la genealogía de María. Aparecen Salomón, Job y Jacob como visionarios de la pureza de María y todos firman y rubrican su ejecutoria de hidalguía. Al conocer el memorial, Lucero se enfrenta en nueva guerra contra el cielo y entonces la Naturaleza (que entra en la escena en un caballo) aporta aún más pruebas de limpieza de la Virgen (de todos los elementos) y desafía a Lucero.

Por su parte el Sueño, a través de sus visiones, actualiza el nacimiento de Cristo y los diferentes capítulos de su vida (anuncio de Gabriel, Belén, adoración de los Magos). Los últimos cuadros están dedicados a Cristo ya pintado como nazareno: «con un vaquero de nácar» y una cabellera larga, lleno de luz, lo que ciega a Lucero. Es el anuncio de una nueva era. El Hombre pide perdón y la Naturaleza le ofrece la cruz y los clavos como anticipo del sacrificio. Se cierra el acto con la visión de Cristo clavado en la cruz que coincide con el final de la Ley Escrita. Además de la exhaustiva enumeración de textos sobre la concepción de María, se citan los enemigos del dogma. A diferencia del primer acto, éste se centra en la hidalguía de la Virgen y en su necesaria participación en la Redención, aunque se destaca igualmente la guerra de Lucifer, en este caso contra Cristo, por tratar de liberar a la Naturaleza.

El acto tercero comienza con una acción muy dinámica y un espacio muy diferente, un monte. Aparece ahora Lucero como salteador de

camino tras haber abandonado su vida e corsario⁵. De esa nueva forma se enfrenta a Naturaleza, quien le advierte de la inutilidad de pelear con el cielo después de la encarnación de Dios. Lucero se deslumbra nuevamente al contemplar la cruz que lleva Naturaleza, y ésta le hace prisionero dejándole atado a un árbol con las armas a los pies. Aunque sus compinches, Gula, Soberbia y Envidia, también bandoleros, acuden a sus gritos, Lucero les advierte que la cruz, instrumento de castigo en otro tiempo, se ha transformado ahora en «pedazos de cielo» con «privilegios inmortales» sobre la Naturaleza. Ellos desatan a Lucero y se lo llevan. En el camino encuentran al Hombre, al Sueño y a la Noche, quien canta cómo en la muerte de Cristo todo fue terrorífico y la noche se apoderó del día. Lucero descubre quiénes son y se burla de las lamentaciones de la Noche. El Sueño desvela que se dirigen a Jerusalén, a la Noche de la Cena de Dios humanado⁶. Los salteadores entonces les quitan lo poco que tienen y quieren despeñarlos, pero la Noche les ciega y son ellos los que se despeñan. Siguen su camino los tres cantando y a lo lejos descubren una venta en cuyo letrero puede leerse «la venta de Judas».

En este nuevo escenario, cercano ya a la ciudad, el peculiar ventero pelirrojo les cuenta la historia del prendimiento de Cristo y les acomoda en el zaguán. Al momento llegan también Lucero y la Muerte que buscan al Hombre y a la Naturaleza. Sale el Tiempo y se coloca entre los tres primeros peregrinos. Afirma que en sus alforjas trae las dos leyes pasadas y la futura de Gracia que ya ha comenzado. Enumera milagros de Cristo y cuando Lucero vuelve a pelearse irrumpe en la venta, entre mucho ruido, mucha gente. Se trata de una compañía de teatro dirigida por el Mundo, «autor de comedias» quien repasa las obras representadas y los actores que dan vida a personajes de la historia sagrada aunque el director confiesa no haber oído nunca hablar de Cristo.

Como cuadro final del acto se oye un pavoroso estruendo en el escenario y todo se conmociona. Naturaleza describe, imitando las Soledades gongorinas («Era de marzo la estación `postrera»), cómo ha

⁵ Es también habitual en los autos calderonianos la imagen del corsario y bandolero para representar al Demonio.

⁶ Es una alusión al valor de la Eucaristía, aunque no aparece su exaltación, como ocurre en una de las versiones de *La hidalga del valle*.

sido la crucifixión y muerte de Cristo; Lucero se hunde en el tablado y el Hombre, el Mundo, la Noche, el Sueño, el Tiempo y Naturaleza celebran, cada uno a su modo, el final de la ley escrita. Termina la obra con una auténtica exaltación, no de la Eucaristía, como es propio de los autos, sino de la propia alma de Cristo, quien, con una cruz, baja hasta la boca del infierno, como nuevo Orfeo, para rescatar a los esclavos y restituir en ellos la gracia.

Además de sintetizar la historia sagrada del mundo, la comedia constituye una alabanza a la Inmaculada, tema de gran relevancia en la época que afectaba a la devoción dinástica, a la reputación de la monarquía, comprometida con la empresa de declarar el dogma de la Inmaculada e incluso a la consideración de este posible dogma (que hasta el siglo XIX no se consumó) como un auténtico negocio de estado. La estudiosa Estrella Ruiz Gálvez-Priego ha estudiado en diferentes trabajos, sobre todo en el último (2017: 1745-1824), el compromiso de España ante este dogma.

Nos parece muy interesante que el tema de la Inmaculada en esta comedia y en *La hidalga del valle* coincida con el entusiasmo de Felipe IV por unir este tema con el de la Eucaristía. En 1636 estaban registrados en las colecciones reales dos cuadros de gran interés para ver el camino paralelo que en esos años había seguido la devoción de los Austrias. Nos referimos a los cuadros de Rubens (y Jan Wildens, fechado en 1623), *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo*, y *La Inmaculada Concepción*, fechada en 1628-29. Ambas obras representan la devoción más enraizada de los Habsburgo, tal como se representa en la obra de Vélez y en el auto de Calderón, aunque curiosamente en ninguno de los dos ejemplos aparezca explícita la exaltación de la Eucaristía, aunque, como ha destacado su editora, hay una versión donde sí aparece una referencia explícita (Thomas, 2013: 22-23)⁷.

En el auto calderoniano la Virgen Niña está presente junto con la participación de las tres edades y es el único ejemplo del dramaturgo donde aparecen unidos estos dos temas. Hay además otras importantes coincidencias como la historia de los padres de la Virgen, su prefigu-

⁷ Se puede conjeturar la existencia de dos versiones, aunque con leves diferencias: una para la fiesta del Corpus, con exaltación eucarística, y otra para Granada, en 1640, que se representó con motivo del desagravio a la Inmaculada tras el libelo que apareció en la puerta del Ayuntamiento de dicha ciudad.

ración en ejemplos del Antiguo Testamento, la demostración de la hidalguía de la Virgen, por lo que está exenta de tributar, la participación de su imagen como Niña y la presencia de la Naturaleza humana herrada por la Culpa y convertida en su esclava, entre otros detalles. En el auto son tres las puertas que simbolizan las diferentes Leyes y a las que acude Culpa para cobrar su tributo, y en Vélez cada acto representa una Ley. Nos parece muy interesante esta coincidencia, pues nos permite pensar que ambas obras se debieron escribir en fechas próximas y cercanas también a la recepción de las citadas pinturas de Rubens en las colecciones reales.

Además de la coincidencia con el auto, la obra de Vélez contiene unos elementos muy interesantes que hacen de la comedia una obra verdaderamente original. En primer lugar, por expresar el concepto de la historia del mundo en forma dramática sin ser un auto; en segundo lugar, por su estructura, que manifiesta la individualidad de cada una de las Edades, aunque con un hilo secuencial que enlaza la trayectoria del mundo, desde la idea divina donde María y Cristo están presentes en la mente del Creador hasta la conversión en práctico concepto, avalan la existencia intemporal de la redención humana. Lucifer actúa como elemento desprendido de esa primera Creación, que no acepta otra presencia que pueda competir con él. Por ello, su aparición en las diversas edades, bajo diferentes formas y en distintos lugares, resulta el elemento dramático de la obra, a la vez que aporta gran dinamismo y teatralidad.

Si el tiempo está concebido como un todo para ofrecer una visión mítica, intemporal, de eterno presente, al alternar momentos del pasado remoto con el presente histórico, el espacio trata igualmente de abarcar la totalidad. Aparecen todos los escenarios posibles: cielo, tierra e infierno, además del mar y de los diferentes lugares de la tierra (montes, caminos y ventas) para destacar la unidad cósmica. Se destaca asimismo la función del ser humano como eterno caminante, pero también la labor de Lucero, siempre su perseguidor y en guerra con él. Estos personajes aportan un extraordinario dinamismo, destacado desde el principio de la obra con el largo manto con que se representa a Lucero.

Estéticamente la obra resulta una expresión perfecta del arte total propio del Barroco. Junto al simbolismo de la luz (muy insistente) para destacar el ámbito celeste y sobrenatural, se opone la oscuridad. El

lenguaje no escatima términos pictóricos ni artísticos (*pincel, sombras, lejos, dibujar, colores, retratos, arquitecto, escultor*) para describir la vitalidad de la Naturaleza, mientras que los personajes de la Noche y el Sueño acentúan la oscuridad del mundo. Por su parte, la luz, que inicia la obra con Lucero antes de su caída, se va transformando en oscuridad total a partir de su etapa de corsario⁸ y, en compensación, vuelve a manifestarse esa luz (deslumbradora) con la aparición de la Virgen niña y de Cristo. De esta forma, la presencia de la luz, con todo su simbolismo estético e ideológico, predomina en la obra y se acentúa aún más por las acotaciones.

La comedia, además de exponer una síntesis de la historia sagrada, incluye los elementos propios de una comedia costumbrista, con graciosos, ventas, labradores, rústicos toscos, chistes, argumentaciones disparatadas, utilización de neologismos burlescos y técnicas teatrales, como el metateatro incorporado con la introducción de una compañía de actores con el Mundo como director de la misma (como ocurre en *El gran teatro del mundo*). La música constituye otro elemento fundamental. Hay varios pasajes que la incluyen para apuntalar el texto. La primera vez, una voz acompañada de una guitarra en el primer acto (vv. 309-320) despierta a la Naturaleza, ensimismada en su tristeza, al advertir la canción que el cielo está fabricando una nueva criatura de barro; la segunda, acompañada de chirimías y cantada por diversas voces, anuncia a María (vv. 1437-1444), y sólo con música (de chirimías y campanillas (vv. 2038 y 2058) se envuelve la presencia del arcángel Gabriel y la llegada de Cristo (segundo acto). En el tercer acto, diversas coplas, cantadas alternativamente por la Noche y Sueño, aumentan, tras un terremoto, el terror de las sombras y el descubrimiento de la venta de Judas (vv. 2639-2659), como último episodio de la lucha cósmica entre sombras y luces.

Precisamente esa oscuridad en que vive el Hombre le permite expresar su queja ante el sentido dramático de la existencia (vv. 508-549), en otra tópica oposición barroca. Sin embargo, no sólo las grandes ideas sobre la muerte, el tiempo y la existencia están presentes en la comedia. El problema social de la hidalguía, con la consiguiente

⁸ El término es muy frecuente en los autos de Calderón para designar también a Lucero.

exención de ciertos tributos para quien la pudiera demostrar, se puede ver alegorizada aquí en el ejemplo de María, tema en el que también coincide con el auto calderoniano cuya fecha de primera representación, como demostró Teresa Ferrer y ratificó su estudiosa, Mary Lorence Thomas, fue en Granada en 1640, aunque pudo ser redactada algunos años antes. De momento no sabemos la fecha de la obra de Vélez, pero sí es evidente que las coincidencias señaladas (y otras que remiten a *El gran teatro del mundo*) podrían permitir considerar la fecha de su composición antes de 1640.

En conclusión, la obra de Vélez supone la primera dramatización conocida de una teoría de larga trayectoria, pero además resulta una original combinación de elementos muy dispares, tanto estéticos como ideológicos y burlescos, que se entretajan para formar una síntesis de la historia de la humanidad, de las ideas y de la técnica dramática del Barroco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calderón de la Barca, P. (2005). *El gran teatro del mundo*. Edición de Enrique Rull. Barcelona: Ollero & Ramos.
- (2013). *La hidalga del valle*. Edición crítica de Mary Lorene Thomas. Kassel: Reichenberger.
- Ferrer, T. (2003). «Sobre la fecha de composición de los autos de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La hidalga del valle*». En *Homenaje a Stefano Arata. Críticón* 87-88-89, 187-198.
- Ruiz Gálvez-Priego, E. (2017). «El asunto de la Inmaculada en el reinado de Felipe IV: devoción dinástica, negocio de estado y cuestión de reputación». En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, t. III, *Espiritualidad, literatura y teatro*, José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (eds.), 1745-1824. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Rull, E. (2004). *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- Vélez de Guevara, L. (s. a.). *Las tres edades del mundo*. Texto sin publicar. Edición a cargo de Georges Peale.



El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo XVII. Aportaciones documentales (I)

*Mercy Hospital and Cádiz theatre
in the 17th century.
Documentary contributions (I)*

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla
piEDAD@us.es

Resumen: Al hacerse cargo del Hospital de la Misericordia los hermanos de san Juan de Dios, en Cádiz, iniciaron, pocos años más tarde, la puesta en marcha de un corral de comedias y con las ganancias del mismo se abastecieron para llevar a cabo su labor humanitaria. Pasaron por sus tablas los *autores* más representativos de la época. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Corral de comedias. Cádiz. Hospital de la Misericordia. Autores de comedias.

Abstract: After taking charge of Mercy Hospital, in Cádiz, the Brothers of St. John of God initiated, a few years later, the setting in motion of a *corral de comedias* and, with its profits, they stocked up to carry out their humanitarian work. The most representative *authors* of the time performed in its stage. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: *Corral de comedias*. Cádiz. Mercy Hospital. Comedy authors.

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años vengo interesándome por la vida de la farándula gaditana. No sólo porque trabajo por recuperar la actividad del teatro áureo sevillano (y, por extensión, conocer el desarrollo de esta misma en otros pueblos de la inmensa y fecunda Andalucía en materia histriónica es interesante), sino porque durante mis intensas jornadas de investigación en los diversos archivos y bibliotecas en busca de los datos referidos a la vida dramática sevillana, he ido tropezando con alusiones a otros pueblos del entorno de esta ciudad y, entre ellos, los que se refieren a la ciudad de Cádiz. No había más que sembrar el esfuerzo investigador para recoger los frutos de la siembra en su momento oportuno. Además, pasé varios meses, por los años de 2008-2009 consultando los fondos del archivo-biblioteca de la «Casa de los Pisa»¹ de donde obtuve el grueso de la documentación que aportaré en este trabajo.

Y ha llegado el momento de dar a conocer mi investigación y resultados con motivo de honrar y agradecer los esfuerzos de toda una vida —dedicada a la investigación/dirección de trabajos relacionados con el teatro— de un compañero y verdadero amigo como es José Romera, ejemplo de tesón y generosidad. Oportunidad que se complementa con el hecho de haber aparecido en el mercado, recientemente, un trabajo sobre *El teatro en Cádiz (1608-1910)* (Rodríguez Díaz, 2017). Como se puede comprobar por el título y como bien dice su prologuista, Francisco Orgambides, se trata de «un trabajo hercúleo» (11),

¹ Es de justicia agradecer a D. Francisco Benavides Vázquez (director del Archivo-Museo san Juan de Dios «Casa de los Pisa», sito en c/ Convalecencia, n.º 1, Granada) su acogida y ayuda para localizar la documentación que iba buscando. No hay nada más en este archivo. El resto de la documentación hubo de quedar en el hospital gaditano (en el que, muy probablemente, desapareciera, dadas las varias ocasiones que la orden de san Juan de Dios salió de ese espacio, hospital de la Misericordia —aunque en varias ocasiones se me aseguró que existía—). Mis pesquisas fueron infructuosas por aquellos años por estar en obras para construirse una residencia de mayores. Este trabajo, que en sus inicios se proyectó más extenso y por razones organizativas del homenaje, en donde se publica, ha quedado mermado en las «aportaciones documentales. Éstas han sido publicadas en otro artículo en la revista *Cuadernos de Aleph* 10 (2018), 10-52. Se conservará el mismo título —pero con (I) y (II)—, para una mejor localización.

esfuerzo que viene rebajado por el reconocimiento de su autor, a la hora de presentar su obra, pues no pretende —dice— «ser definitiva y está sujeta por tanto a las mejoras y los descubrimientos posteriores que vayan realizando los futuros investigadores» (15).

Se me despertó la curiosidad y, tras su lectura, me puse manos a la obra². No es mi intención hacer ninguna reseña crítica del libro —que por otra parte habría bastante que matizar³/añadir⁴ sobre lo allí expuesto— sino hacer ver a los lectores que no se puede ser tan abarcadores, tan ampulosos en los títulos de nuestros trabajos al tratar de historiar prácticamente tres siglos de la vida teatral de una ciudad: consultar un solo archivo no garantiza ofrecer una buena información sobre la materia. Los documentos están dispersos⁵ y, por ende, la información. Con estas líneas añadiremos algo más de conocimiento a esa realidad de la farándula gaditana sólo en el siglo xvii.

2. EL HOSPITAL DE LA MISERICORDIA Y EL TEATRO

Si ya el título de mi trabajo apunta que me limitaré al siglo xvii y al teatro gaditano, aún quiero restringir más mis aportaciones diciendo que sólo se referirán a este teatro cuando los Hermanos de san Juan de

² Lo cierto es que la historia del teatro gaditano áureo está por hacer. Ni este recién estudio (Rodríguez Díaz, 2017) ni el que fuera publicado por Moreno Criado (1975) sobre el teatro gaditano presentan documentación de investigación archivística, trabajo arduo y laborioso que ha de llevarse de forma exhaustiva en los diversos archivos españoles receptores de este tipo de información.

³ Por ejemplo, los corrales de comedias madrileños fueron administrados por las Cofradías hasta 1623, año en que se produce la reforma administrativa. Los corrales de comedias habidos en toda España nacen y se gestionan de muy diversa manera; no es que en Cádiz se haga a la inversa que en Madrid como algo excepcional, es que cada ciudad tenía su peculiaridad; pues para muestra un botón: el caso del corral de *La Montería*, sevillano, que siempre fue explotado por la Corona.

⁴ No quiero aludir a la ausencia de bibliografía que podía haber consultado el autor; simplemente refiero el no haber recogido en su bibliografía final trabajos que dice haber consultado, por ejemplo, hace alusión a un trabajo (Reyes y Bolaños, 1989: 33) que no se recoge.

⁵ Entre otras cosas, cuando se hace referencia a un documento procedente de un archivo, ha de ofrecerse las referencias exactas para su localización: escribano, año, páginas, referencia del legajo/libro...: este trabajo carece de ellas.

Dios —que regentaban el Hospital de la Misericordia— se hicieron cargo de su gestión⁶ en los albores del mismo. Corría el año de 1616, septiembre, cuando el médico Toquero ofreció al Cabildo Municipal la posibilidad de comprarle su teatro⁷. El 29 de julio de este año se informa al Cabildo que en las negociaciones se encontraba el prior del Hospital de la Misericordia y que las exigencias de Toquero eran: los siete aposentos que ya tenía vendidos, más 3.000 ducados —que más tarde quedarían rebajados a 2.400—, pagaderos en 8 años a razón de 300 ducados cada uno de ellos. Finalmente se aprobó la compra del corral —el 20 de septiembre de 1616— así como el privilegio de *exclusividad* que había conseguido del Rey. También recibió el Cabildo, el 2 de diciembre, la autorización de levantar su propio corral —como era su intención, en un espacio de la calle san Juan, perteneciente al Municipio—. La situación económica del Municipio no era boyante⁸ por lo

⁶ Había quedado atrás un primer recinto o teatro de Balbo, así como la primera fase o nacimiento de este corral que se llevó a cabo con Gaspar Toquero, médico, natural de Priego de Córdoba, que solicitó al Cabildo Municipal, el 2 de mayo de 1608, licencia para construir un corral de comedias.

⁷ El licenciado Gaspar Toquero, como hemos dicho, pidió y obtuvo de ella licencia, el 2 de mayo de 1608, para fabricar, a su costa, la casa-teatro de comedias. Ofreció al Municipio hacer un aposento para los Capitulares y en recompensa / consecuencia le otorgaron, el 2 de octubre de 1610, una escritura en la que se comprometían a que en la Ciudad no pudiese haber otro Coliseo. Esta facultad se le hizo extensible a sus herederos o para quién él dijera. No conforme con todo esto, el sr. Toquero solicitó a Su Majestad cédula confirmatoria de dicho concierto y escritura, cosa que consiguió el 18 de octubre de 1614, pero con la obligación de pagar la 3.^a parte de lo que resultase de la entrada del corral de comedias, bancos y aposentos a este referido hospital de la Misericordia, para cuidado de la curación de sus pobres enfermos, con la rebaja de 8 reales destinados para el adorno de la capilla que la susodicha Ciudad tiene en este citado convento, a lo cual se había de obligar por carga perpetua de la supradicha casa corral de comedias (Archivo-Museo «Casa de los Pisas», Legajo F, n.º 13: «Documentos en que se fundan nuestros derechos a la prioridad del teatro principal de la ciudad de Cádiz y otros datos referentes a nuestro Hospital. Cádiz, 22 de abril de 1834». En adelante, AMSJD).

⁸ El estado ruinoso de los municipios era más frecuente de lo que podemos imaginar. En esa situación se encontraban los capitulares de Jerez de la Frontera que, en 1643, proponen desprenderse del control de su corral para ofrecérselo, por un tributo, a los gestores del hospital de san Sebastián «...como a echo la ciudad de Cádiz» (Salguero Triviño, 2016, 104). Ejemplos podríamos poner varios, como el Hospital de México que será cedido a los hermanos de san Juan de Dios, en 1704-1706, para su gestión.

que no pudieron hacerse cargo ni de la remodelación que necesitaba el antiguo corral de Toquero y menos de construir uno de nueva planta. El Cabildo canceló la compra realizada a Toquero exigiéndole, solamente, remodelar el aposento de los Regidores en su antiguo corral.

Corría el año de 1621, cuando el 21 de abril Toquero firma una escritura con los Hermanos de San Juan de Dios (era provincial fray Alonso de la Concepción) que desde hacía varios años regentaban el Hospital de la Misericordia —anteriormente su titularidad había sido del Municipio— cediéndole la titularidad del corral de comedias a cambio de una sepultura en la capilla de la Concepción para él y su esposa, Isabel de Herrera⁹:

la capilla de Nuestra Señora que está junto a la del glorioso San Carlos, en la naue que está en el patio, arrimada a la escalera, en la primera dança de arcos, en entrando, a mano yzquierda, que le servirá para entierro y asiento suyo y de sus herederos [...] (fol. 828r).

A lo que accedieron los Hermanos gustosos:

mostrando el devido agradecimiento a nuestros bienhechores, les damos y donamos la dicha capilla con todo su ancho, alto y largo que tiene desde la medianía de los arcos hasta la pared para que con el sitio que tiene desde el suelo con las gradas les sirba de asiento y entierro, entrada y salida della de lo qual, con todo lo labrado y edificado hasta oy con los arrimos así de la parte de la yglessia como de la otra capilla, les hazemos al dicho liçenciado Gaspar Toquero, su mujer, herederos e suçesores, gracia y donación pura, perfecta ynrelocable, que no se pueda yr contra ella para siempre jamás [...] (fol. 828v).

⁹ Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante, AHPC), Notario Juan de Castro, Ca-310, fols. 828r-842r. Realizo una transcripción paleográfica de los documentos. Sólo modernizo la puntuación, acentuación, mayúsculas y minúsculas siguiendo las normas de la RAE.

¹⁰ También reciben objetos curiosos en señal de estarles muy reconocidos: por ejemplo, el día del domingo de Ramos, cuando se encuentren en los oficios, les entregarán una palma; y el día de la Purificación de Nuestra Señora, una vela para el ejercicio de sus devociones; les entregan, también, las tres sepulturas que están enfrente de su capilla para que nadie pueda venir e impedirles el paso a la suya (fol. 829v); cada año se obligan a decirles tres misas cantadas: la una el día del Niño Perdido, la segunda el día de San Antonio de Padua y la tercera el día de Nuestra Señora de Septiembre (fol. 830r).

Por su parte, Toquero, dice hacer donación «pura, perfecta ynrre-bocable» a los Hermanos de san Juan de Dios:

de un corral de comedias que yo tengo en esta dicha ciudad, a la puerta que llaman de la Xara, linde de cassas de mi morada y de horno de los herederos de Juan de Vanegas, con la facultad y licencia que saqué de su Majestad y prohibiución, para que yo o quien yo quisiere tuviese el dicho corral para rrepresentación de comedias, el qual con todos los altos y baxos que tiene y sitio de fuera hacia la puerta de la Xara que está por labrar, con lo que le pertenece [...], le doy al dicho convento de la Santa Misericordia para que desde oy para siempre jamás y lo goze y posea en la forma y con las calidades y condiciones siguientes:

Lo primero que el dicho conuento, prior y frayles an de hazer a su propia costa y sin que yo contribuya en ninguna cossa, el dicho corral de comedias, teatro para la repressentación, aposentos para hombres y mujeres, en bajo y alto, todos yguales, sin que tenga el uno más que el otro, eçepto el de la Ciudad porque este a de ser más capaz en la forma y como adelante se dirá, todo de buena obra, conforme a la planta que está hecha por Bernaué Rodríguez y Juan Rodríguez, maestros albañil y carpintero, la qual se ha de executar precisamente y hecho una vez lo an de tener enhiesto, labrado y reparado, de manera que siempre baya a más como cossa que a de ser perpetua para siempre jamás y lo que esto costare se a de sacar de los aprovechamientos del dicho corral¹¹ y pagado todo, lo que sobrare y fuere cayendo, se a de repartir, lleuando el conuento tres quartas partes e yo o mis herederos, emos de llevar la otra quarta parte la qual o la mayor parte della e de convertir conforme a esta escriptura.

Yten. Que todos los aposentos que tengo vendidos a diferentes personas, bezinos desta ciudad, que por mi quenta serán doce¹², estos se an de quedar en su puesto y lugar, con el ancho, largo y hueco que oy tienen, sin que el convento [aga] en ellos ninguna cosa [roto] me la pida por razón de aberlos vendido porque con esta carga se lo doy y lleuan, y porque ay en las

¹¹ Por el texto que precede, es evidente que Toquero, más allá del espacio físico, había construido muy poco en este primer corral de comedias.

¹² Según los datos que ofreció D. Álvaro Picardo y Gómez en una conferencia que pronunció con el título, «Paseo alrededor de un plano antiguo de Cádiz», el 29 de febrero de 1952, eran éstos los nombres de los compradores de esos doce aposentos: Juan Núñez de Villavicencio, Clemente de Aguinaga, Juan de Soto y Avilés, Juan Andrea Fantoni, Miguel Díaz de Acosta, Diego Francisco de Berva, Pablo de Lucen y Juan Rey, Pedro de la O, Alonso Ramos, Fernando González de Cubas, Gómez de Patiño y Nuño de Villavicencio (Moreno Criado, 1975, 17).

escripturas o papeles de la venta algunas condiciones favorables a mi yntento y que se yntroduxeron en fauor mío, el conbento como sucesor de mi hecho y derecho, a de suzeder en ello, como si real y verdaderamente quando se efetuaron las bentas fuera el dicho corral suyo.

Y porque en la planta que se hizo deste corral se dispuso y ordenó se hiçiesse un aposento con su sótano debaxo, de seis baras de ancho y otras tantas de largo, con sus escaleras y puertas al corral y a la calle, con sus rexas, para poder bender frutas y agua en los tiempos de comedia o que no las ubiesse¹³, este aposento y sótano, con sus puertas y ussos, entradas y salidas, a de ser para mí, el dicho liçençiado Toquero, en posesión y propiedad, por juro de eredad y el dicho conuento lo a de dar acauado, a su costa, sin que a mí me cueste ningunos marauedís y los reparos de que tubiere necesidad se an de haçer por la quenta general de todos y agora ni en ningún tiempo no a de poder bender en el dicho corral ninguna persona sin que yo o mis herederos quisiéremos: agua, colaçiones, frutas y otras cosas de comer porque esto reserbo en mí y en ellos, y pongo al dicho conuento y a quien suçediere en su derecho, cláusula prohiuitiua para que en ningún acontecimiento del mundo se puedan proveer las personas que entraren a oyr las dichas comedias, ber títeres, retablos, bolatines u otras cosas de entretenimiento, de agua, fruta, colaciones ni otra ninguna cossa de comer ni beuer; de otra parte, que del dicho aposento del agua y frutas y presisamente lo hayan de comprar de allí y no de otra parte y ninguna persona lo a de poder bender ni traer de fuera para efecto de venderlo yo o mis herederos y su [...] y este aposento y sótano que a de estar debaxo de él, en el mismo sitio y lugar que agora está de grande de seis baras de ancho y seis de largo, bien proporcionado, a de tener sus escaleras y puerta al corral y rexas para poder vender las dichas frutas y agua así a la calle como a la parte del corral o de otras partes que convenga, teniendo como a de tener puerta a la calle para que quando no aya comedias ni otros entretenimientos en el dicho corral, lo podamos arrendar para bibienda, yo o mis sucesores, sin que ninguna persona nos lo ynpida, ni su uso ni aprovechamiento, declarando como declaro que en el tienpo que ubiere las dichas comedias a de estar serrada la puerta de la calle para que no entre ninguna

¹³ Era normal que todos los corrales de comedias dispusieran de un espacio de esta naturaleza. Así, conocemos que recién levantando el corral de *La Montería* disponía Diego de Almonacid, hijo, arrendador de este corral, un espacio semejante y lo da, a su vez, en arriendo a Juan Muñoz y Juan del Huerto, para que los susodichos puedan vender «agua, colación, y aloja y otras frutas y cosas que quisieren vender...» [Archivo Histórico de Sevilla. Archivo de Protocolos (en adelante, APS), Oficio VIII, año 1627, leg. 5.522, fecha: 17 de febrero, fol. (roto)].

persona sin que le pague a los representantes y en todo tiempo yo o la persona que yo quisiere, emos de tener el uso y aprovechamiento del dicho aposento y sótano, libre y franco, sino solo con la obligación de reparos, abiéndome dado acauado una bes, y el dicho convento y religiosos —como está referido— no an de tener en ello ninguna cossa del uso, posesión, propiedad ni aprovechamiento [...] que yo le diera por esta escriptura.

Y porque el aposento que yo tengo arrimado al tablado donde se representa es tan grande que caben çiento y çinquenta personas, de aquí adelante quiero que sea del mesmo grandor y tamaño que todos los demás, siendo como a de ser el primero arrimado a el dicho tablado como agora lo tengo y el que estuviere ensima del, que terrá otro aposento del mesmo tamaño del segundo corredor, estos an de ser para mí o quien yo quisiere, gosando de entranbos aposentos —alto y baxo— como quando yo los hubiere, entrando y saliendo a ver las comedias y otras representaciones que vbiere en el dicho corral sin por ello pagar yo ni las personas que en él entráremos y estuviéremos, la entrada a los representantes, ni otro ningún derecho ni costa porque emos de ser libres como agora lo somos, teniendo como e de tener transe y pasaxe apartado y escondido desde mi casa a ello, sin que se entre por donde otra persona nos pueda ver ni encontrar, a de entrar ni a de salir, y el aposento que estuviere en el segundo corredor a de tener, por el de abaxo entrada, como se pueda [...] por de dentro o por de fuera del aposento de abaxo y si acaso me estuviere bien e yo quisiere escoger estos dos aposentos, uno baxo y otro alto, en otra parte del dicho corral, lo e de poder aser y los dichos padres de Juan de Dios me lo an de dar sin que, aunque sean mexores los que tomare, me puedan ni lleben ninguna cossa por bondad de sitio material, mexoría, ni otra ninguna cossa [...].

Yten. Con condición que a los cavalleros Regidores desta ciudad se le a de hacer un aposento capaz, [...] a propósito, para que toda la Çiudad junta —o los Regidores que quisieren acudir a ber las comedias— lo puedan hacer, y no se les ha de llebar por ello entrada ni otra ninguna pençión ni derecho.

Yten. Que junto a este aposento de la Çiudad an de haser otro para los señores gobernadores que si no fueren desta Çiudad para que lo den si quisieren a los señores generales de armadas, flotas y galeones y otras personas principales, o sus mujeres o quien ellos quisieren sin que este aposento aya de entrar en los arrendamientos que se hisieren del dicho corral, porque como está referido con los dichos padres, ni an de poder arrendar, ni dar, ni otorgar ellos el dicho aposento porque este a de quedar para el efecto de suso referido y lo que en contrario desto se hisiere, no balga.

Yten. Que an de darle al señor lisenziado don Alonso de [...], probisor desta ciudad y sus tres hijos un aposento para que por dos días de su vida

de todos quatro, vean las rrepresentaciones que se hisieren en el dicho corral, sin que tengan en él más que el uso, porque las entradas las an de pagar y por fin de las vida de todos quatro a de quedar el dicho aposento para el dicho Hospital, en posesión y propiedad como agora lo es.

Yten. Con condición que si su Magestad fuere serbido de mandad que no aya comedias por ver [...] que los dichos padres de la Misericordia puedan hacer en el dicho corral de comedias casa de besindad o bibiendas, con puertas a la calle, todas las que ellos quisieren y gosar de los aprovechamientos, no tocando en el aposento del agua y frutas y su sótano, porque este a de ser mío en todo tiempo como atrás queda referido.

Yten. Con condición que la renta del dicho corral, los aposentos, vestuario y todo lo demás que se a referido se a de hacer a comisión e espensas y de lo que procediere y sian y procedan del aprovechamiento del dicho corral, todos los quales se an de yr poniendo en una caixa y de ally se a de pagar todo lo que ubiere costado la fábrica, hasta acabarse sin que yo ni el dicho convento ayamos de tocar ni llevar ninguna cosa, hasta que todo esté pagado a la persona que lo ubiere echo o prestado el dinero para que se aga, esepito lo que prosediere del aposento de las frutas, agua y sótano, porque esto, como cossa mía, lo tengo que gosar, desde luego, sin que aya de entrar en caixa, porque este aprovechamiento lo dexo reserbado para mí.

Yten. Que las sillas y bancos se an de hacer a comune, a espensas como las demás obra del dicho corral [...] (fols. 829r-842r).

El trueque o *cesión* que lleva a cabo el médico Toquero, por la lectura de las cláusulas del contrato, no pudieron ser más ventajosas para él, pues, por lo que podemos leer —y el resto intuir— del corral de comedias primitivo (el que estaba pared con pared con su casa, en la calle de la Xara) había poco hecho: cede el espacio, la titularidad, la prohibición de poderle hacer la competencia y poco más. Se ha de hacer todo, o casi todo, de nueva planta a costa de los beneficios de las entradas de comedias y, una vez pagado, los nuevos ingresos se repartirán así: tres partes para el convento y una para él, además de los ingresos que le generaba el aposento del agua/fruta. De los beneficios obtenidos del corral había que desquitar los ciento veinticinco ducados de renta que cada año había de pagarse al Municipio.

Son excesivos los gastos que tenían que hacer los Hermanos de san Juan de Dios y fray Alonso de la Concepción, prior provincial, parece enmendar la plana a lo firmado por fray Antonio de Jesús, prior del convento de Cádiz. Y pasados unos meses volvieron a reunirse a capí-

tulo, ante notario, los Hermanos, para hacer el trueque de la ubicación del corral. El destino final del corral de comedias de Cádiz será:

*enfrente de las casas de mi morada [Sr. Toquero] que es: por la parte de lebante tiene veynte y quatro baras de largo y por allí alinda con casas de Lásaro Sánchez y por la parte de la calle principal que ba a la Xara, tiene çinquenta y tres baras y media, y por la parte de poniente tiene sesenta y cinco varas y media, y por la parte del bendabal, quarenta y tres varas y medias, y alinda con casas de Garserán y de Juan Gutiérrez Calderón, todo él libre de tributo, abentajado en bondad, sitio grande y capacitado y disposición, pues en él, demás del corral de comedias, vestuario y aposento, se pueden hacer muchas casas de vivienda, de que la Casa puede tener muy largos aprovechamientos [...]*¹⁴.

Los Hermanos presentes asintieron en la propuesta, así como en la pequeña modificación que exigía Toquero con respecto a su aposento del agua/fruta (quería que fuese un poco más grande)¹⁵, pero solicitaron poder pensar su voto y parecer, considerando que este encuentro era el «primer tratado». Necesitaron hasta «cuatro tratados»¹⁶ obligados por sus reglas, para cerrar el trueque y así, definitivamente, construirse totalmente de nueva planta el corral¹⁷. Tuvieron que ponerse manos a la obra para llevar a cabo su ejecución reconociendo, el 23 de agosto de 1623, no sólo «estar haciendo corral de comedias, sino casas de beçindad que en lo futuro se pueden prometer mayores aprovechamientos [...] y actualmente se representa en él, aunque no está acabado»¹⁸.

Y es en este momento cuando Toquero decide retirarse del negocio de las comedias: propone hacer donación de la capilla recibida, el derecho a explotar el aposento del corral de comedias de la fruta/agua,

¹⁴ AHPC. Notario: Juan de Castro, CA-311, 1 de noviembre de 1621, fols. 2452r-2454r.

¹⁵ Pero en esta ocasión no obligó a los Hermanos a pagar la obra, sino que toda la obra que necesitase este aposento será financiada por el propio Toquero.

¹⁶ AHPC. Notario: Juan de Castro, CA-311, 2, 3 y 6 de noviembre de 1621, fols. 2455r-2463r.

¹⁷ Este nuevo espacio lo debería de tener en alquiler, en palabras actuales, Toquero, siendo su dueño Juan Gutiérrez Calderón, que recibía 25 ducados, cada año, de renta y tributo. Pero el Hospital quedará libre de esta carga y la asumirá Toquero por otro espacio que le tenga alquilado.

¹⁸ AHPC. Notario: Juan de Castro, CA-316, 23 de agosto de 1623, fol. 1888v.

las tres sillas y un banco del corral, todo por el precio de 1600 ducados, pagaderos en tres veces por tercias partes, en moneda de plata. Tendrán que hacer los pagos los días de san Juan de los años de 1624, 1625 y 1626, quedando para el convento el censo de los 500 ducados, desquitados cada año a razón de 25 ducados. Se firma la escritura el 26 de agosto de 1623¹⁹ cerrándose todo tipo de intervención privada en el corral de comedias²⁰. Los únicos dueños/gestores, de ahora en adelante, será el Hospital de la Misericordia²¹.

Pero ¿cuándo se aposentaron los hermanos de san Juan de Dios en el Hospital de la Misericordia, en la ciudad de Cádiz?

Corría el año de 1614. Se reunieron —en Cádiz— el capitán Juan de Soto, Alférez Mayor perpetuo de la ciudad, Juan Estupiñán Doria, Teniente de Capitán General de la Artillería y el licenciado Francisco de Acevedo, juez de los Almojarifazgos, regidores de esta ciudad, y

¹⁹ AHPC. Notario: Juan de Castro, CA-316, 23-26 de agosto de 1623, fol. 1896r-1904v.

²⁰ Según el doctor Rodríguez Díaz, se conoció, años más tarde, este mismo espacio/corral de comedias con los nombres de Coliseo Español y Teatro Principal, donde se instalará, posteriormente, el Cine Municipal. Como en su libro sobre *El teatro en Cádiz (1608-1910)*, no habla del primer corral de Toquero y del espacio que cede, en un segundo momento, «enfrente de su casa» a los Hermanos de san Juan de Dios para hacer un segundo corral de nueva planta, no sé si siguen siendo válidos los límites que ofrece: la actual calle Feduchy, era la antigua calle Comedias (donde se situaría la entrada principal al corral); en la actual calle Valverde (antigua calle del Vestuario) estaba situada una puerta de servicio por donde entraban los cómicos. Todo ello en torno a la actual plaza del Palillero. Y me pregunto: ¿se correspondería con la antigua plaza de la Xara de la que hablan los documentos? (J. M. Rodríguez Díaz, *La voz de Cádiz*, 7 de enero de 2012). Según la información recibida del Dr. Manuel Ravina Martín, por aquel entonces director del Archivo Histórico Provincial (actualmente director del Archivo de Indias), el espacio estaría delimitado por las calles Columela, Javier de Burgos, Barrié y la propia plaza del Palillero (le agradezco su información).

²¹ Esta propiedad fue, en varias ocasiones a lo largo de los siglos, cuestionada, razón por la que los hermanos de san Juan de Dios tienen que aportar una y otra vez la documentación que les avala su propiedad y gestión. Un magnífico relato de las vicisitudes por las que pasó este corral lo podemos leer en el resumen que presentan los hermanos al Ayuntamiento de Cádiz, en 1834. Dice así: «Documentos en que se fundan nuestros derechos a la propiedad del teatro principal de la ciudad de Cádiz y otros datos referentes a nuestro Hospital. 1834. Cádiz, 22 de abril de 1834» (Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa» —en adelante, AMSJD—, Legajo F, 1834, n.º 13, fols. 1r-6v).

Gerónimo de Cabra Pérez, maestro de ceremonias, en su nombre y en el de los demás hermanos, en la capilla del Hospital de la Santa Misericordia, por una parte; por la otra, el padre fray Francisco Fidel de la orden del instituto de Juan de Dios, prior del hospital de Nuestra Señora de la Candelaria que la orden tiene en la ciudad de Jerez de la Frontera, en nombre de la orden y con licencia del padre fray Pedro Egipciano, General de la orden y Prior del hospital de Antón Martín de la villa de Madrid, dada en Madrid el doce de marzo de 1614.

Todos ellos reconocen que la ciudad de Cádiz tiene fundado, desde hace años, el Hospital de la Misericordia, con su iglesia y casa donde celebran los oficios y recogen a los enfermos pobres, y aunque declaran que siempre ha sido administrado por sus cofrades con el mayor celo posible, consideran dichos cofrades «el particular cuidado e mucha devoción, zelo e caridad con que los padres del instituto de Juan de Dios an acudido e acuden a curar los enfermos y la buena administración que tienen los ospitales que están a su cargo...»²². Ésta es la razón que esgrimen los cofrades para hacerles entrega «para siempre» de la gestión del hospital a los hermanos de san Juan de Dios y quedó reflejada esta decisión en el Cabildo celebrado el 10 de marzo de 1614, realizándose escritura de cesión el 2 de mayo, ante Alonso Hernández Carrillo, notario. Quedó enterado de la cesión, y con su venia, el obispo de Cádiz, don Juan de Cuenca. Así, obligaciones y rentas del Hospital de la Misericordia, fueron trasladadas a los hermanos de san Juan de Dios. Quedó por prior en el Hospital de Cádiz el venerable fray Pascual Vaca.

Disfrutaron los hermanos de san Juan de Dios un buen puñado de años de las rentas del teatro. Nadie les molestó en el siglo xvii hasta que por las mismas fechas en las que en Sevilla se dio a conocer el posicionamiento de Miguel Mañara en contra de esta actividad —y

²² *Copia simple de la escritura de donación que la Ciudad hizo por sí y a nombre de los hermanos de la cofradía de la Santa Caridad, a los Padres de san Juan de Dios de la Iglesia-Casa y hospital de la Misericordia con todos sus menesteres para la curación de pobres enfermos. Año de 1614* (AMSJD, *Libro de Resoluciones y Registros*, Armario V, tabla 1ª, N.º 17, Doc. 25 [a lápiz], fol.1v.). Todas las citas textuales de los documentos que aporsto serán transcritos conservando la ortografía original pero puntuando conforme sea necesario para que el texto resulte inteligible. También desarrollo las abreviaturas sin indicarlo.

el Cabildo Municipal temiera que esa poderosa familia les retirase su ayuda (finales de marzo/primeros días de abril de 1679)²³—, concluyó todo en el cierre de sus corrales, y por las mismas fechas —repito— en la ciudad de Cádiz hubo de llegar la misma orden de supresión de las representaciones. Y los hermanos de san Juan de Dios se defendieron. Juan de Icaza, en nombre del convento y hospital, presentó en Madrid un escrito aludiendo al daño económico que ello les suponía, porque:

su parte —dice— tiene consignado sobre el corral de las comedias que a sido propio desde la cesión de aquella casa y hospital para la manutención y cura de los pobres en sernos de más de dos mil ducados en cada un año que proceden de las entradas de dichas comedias en cada posesión y cobrança desde dicha creación xamás a auído duda= Y es así que por el Sr. Obispo de aquella ciudad y obispado de Cádiz se a puesto prohibición este presente año para que no se agan comedias ni representen en la dicha ciudad de que rresulta graue perjuicio contra dicho hospital, mi parte, y detrimento grauísimos en la curaçión de los pobres [...]. En Madrid, a doçe días del mes de abril de mil seiscientos setenta y nueve años²⁴.

Estas «letras» o carta del Santo Nuncio —con otros varios papeles— llegan a conocimiento del hospital gaditano el 29 de abril de 1679 y da fe de ello fray Luis de Molina, «notario apostólico de estos reinos de España». No se ha conservado la respuesta que hubo de tener este escrito. Es muy probable que se atendiera el ruego que se hace al sr. Obispo o a «su provisor» —como comenta el hacedor del documento— para que no «enbaraçen que se hagan las dichas comedias y alçen qualquier prohibición que en ello tuviera ynpuesta»²⁵, dado que estaban dispuestos a pagar la pena que se les impusiese, siempre que se les permitiese las representaciones; o, por el contrario, pedían que se les compensase económicamente en la parte proporcional el tiempo que hubiera la prohibición de representar.

Sabemos por la documentación existente que este corral de comedias y su explotación por los hermanos de san Juan de Dios fue, en el

²³ Bolaños Donoso (2011b).

²⁴ AMSJD, Hospital de Cádiz. Medios de subsistencia. Corral de comedias. Ganado de cerda (1675), s.f.

²⁵ *Idem*.

tiempo, mucho más allá del siglo XVII. Pero eso es harina de otro costal y habrá otro momento para continuar el relato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulló y Cobo, M. (1996). «Primera entrega documental sobre teatro en Andalucía». En *En torno al teatro del Siglo de Oro*, 39-45. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería.
- Bolaños Donoso, P. (2005). «La Casa de comedias de Écija: hacia un ocaso que no llegó (1670-1679)». En *Écija, ciudad barroca*, 9-48. Diputación de Sevilla / Excmo. Ayuntamiento de Écija.
- (2009). «El autor Juan Pérez de Tapia y su mujer, María de Olmedo, en el corral de *La Montería* (Sevilla): 1654-1663». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, 103-116. Madrid: CSIC.
- (2011a). «Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1.ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión». En *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Elisa García-Lara y Antonio Serrano (eds.), 291-370. Almería: Diputación de Almería / Instituto de Estudios Almerienses.
- (2011b). «Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedias sevillanos (1679)». En *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), 383-417. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.
- Dicat (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Directora: Teresa Ferrer Valls. Kassel: Edition Reichenberger.
- García García, B. J. (1994-1995). «El teatro de las comedias del Príncipe (1582-1607)». *Manuscrit. Cao* VI, 5-24.
- (2009). «Los teatros madrileños y la cofradía de la Soledad». *Pymalión* 0, 21-49.
- Moreno Criado, R. (1975). *Los teatros de Cádiz*. Cádiz: Diputación.
- Muñoz Jiménez, J. M. (1984). «El patio de las comedias del Hospital de la Misericordia de Guadalajara (1615-1639)». *Wad-Al-Hayara* 11, 239-258.
- Picardo y Gómez, Á. (1952). Conferencia que pronunció con el título «Paseo alrededor de un plano antiguo de Cádiz», el 29 de febrero.
- Rodríguez Díaz, J. M. (2012). «Tras la huella del teatro en Cádiz». *La voz de Cádiz*, 7 de enero.
- (2017). *El teatro en Cádiz (1608-1910)*. Sevilla: Punto Rojo Libros, S.L.
- Salguero Triviño, J. (2016). *La casa de las comedias y la actividad teatral en Jerez de la Frontera durante el siglo XVII*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

- Sánchez Martínez, J. O. H. (2012-2016). *Fundación de la Orden Hospitalaria (1540-1570)*, vol. 1; *Primera Bula Papal y su repercusión (1570-1586)*, vol. 2. Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.
- Santos, J. (1977). *Chronología hospitalaria y resumen historial del glorioso patriarca San Juan de Dios*. Madrid: Imprenta de Francisco Antonio de Villadiego, 1715 (Edición facsímil).
- Sanz Ayán, C. y García García, B. J. (1996). «Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del siglo XVI y principios del XVII. La cofradía de la Soledad». En *Studia Aurea*, I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), tomo II, 363-397. Toulouse / Pamplona: AISO / Universidad de Navarra.
- Torre Rodríguez, F. de la (2013). «Panorámica de la Provincia de la Paz de Nuestra Señora de la Paz, de Sevilla, en vísperas de la exclaustación de 1835: cartas-cuenta e inventarios de los conventos-hospitales remitidos al capítulo general intermedio a celebrar el 3 de mayo de 1833, en el convento-hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios y Venerable padre Antón Martín, de Madrid. Exclaustación y Orden Hospitalaria: Estado de la cuestión (X)». *Archivo Hospitalario. Revista de Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios* 11, 17-191.



La recepción decimonónica de Leandro Fernández de Moratín: las reivindicaciones de Inarco Cortejano

*The decimononic reception of
Leandro Fernández de Moratín:
the claims of Inarco Cortejano*

Jesús Cañas Murillo
Universidad de Extremadura
jcanas@unex.es

Resumen: Estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, de un escrito que mostró, en su día, y muestra en actualidad, la recepción que tuvo el personaje y la producción de Leandro Fernández de Moratín, uno de los hombres señeros de la Ilustración española, en los últimos años del reinado de Fernando VII. Se trata del *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico*, compuesto por Joaquín Roca y Cornet, y publicado, bajo el seudónimo de Inarco Cortejano, en Barcelona: Imprenta y Librería de A. y F. Oliva, 1833. Se aborda el contexto en el que surgió esta apología del autor madrileño, y el contenido de la misma.

Palabras clave: Historiografía literaria. Recepción. Siglo XVIII. Ilustración. Teatro. Leandro Fernández de Moratín. Joaquín Roca y Cornet. Inarco Cortejano.

Abstract: This paper, in homage to the professor José Romera, deals with a writing that showed, in its day, and shows in actuality, the reception that had the figure and the production of Leandro Fernández de Moratín, one of the leading men of the Spanish Enlightenment, in the last years of the reign of Fernando VII. This is *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín*,

como autor cómico, composed by Joaquín Roca and Cornet, and published, under the pseudonym of Inarco Cortejano, in Barcelona: Imprenta y Librería de A. y F. Oliva, 1833. It is approached the context in which this apology of the Madrilenian author arose, and the content of it.

Key Words: Literary historiography. Reception. 18th Century. Enlightenment. Theater. Leandro Fernández de Moratín. Joaquín Roca y Cornet. Inarco Cortejano.

1. LA RECEPCIÓN DE MORATÍN EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO: EL CONTEXTO DE UN ESCRITO

El reconocimiento público que recibió la obra dramática de Leandro Fernández de Moratín, casi desde el mismo momento de producirse su difusión por los años en que fue compuesta, es un hecho histórico que, en muchas ocasiones, ha sido resaltado por críticos e historiadores de la literatura española de la Ilustración. De sus creaciones se hicieron pronto, ya desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, análisis y valoraciones, generalmente positivas. Recordemos, por citar algunos ejemplos, los elogios que vieron la luz en periódicos de la época, como *Correo de Madrid*, *Memorial Literario*, *Diario de Barcelona*. También, trabajos más eruditos, y académicos, como los debidos a Napoli Signorelli, Sempere y Guarinos, José de la Revilla, o Alcalá Galiano¹.

En la presente investigación nos vamos a ocupar de uno de los textos que fueron dedicados a Leandro Fernández de Moratín en la primera mitad del siglo XIX, el *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico*, de Joaquín Roca y Cornet, publicado en Barcelona, en la Imprenta y Librería de A. y F. Oliva, en 1833, con el seudónimo de Inarco Cortejano, claro homenaje al autor de *El sí de las niñas*, que utilizó, habitualmente, en sus obras el seudónimo de Inarco Celenio, con el que era identificado en la Academia de Los Arcades de Roma.

¹ En la bibliografía final de este artículo pueden localizarse las referencias a las obras de estos autores, y a otros trabajos dedicados por entonces a Leandro Fernández de Moratín.

Joaquín Roca y Cornet (6 de febrero de 1804-11 de enero de 1873) era natural de Barcelona, ciudad en la nació, y en la que vivió hasta que se produjo su fallecimiento (Elías de Molins, 1895; Gil Novales, 2018; Rodríguez Sánchez, 1994; Torres Amat, 1836). Pasó, con sus padres, la Guerra de la Independencia en Mallorca. A su regreso a Barcelona en 1814, estudió materias diversas: Taquigrafía, Matemáticas, Física Experimental, Gramática Española y Latina, Humanidades, Filosofía Escolástica, Economía Política, y, en la Universidad de Cervera, Derecho. Era gran aficionado a las letras, y a ellas dedicó buena parte de su actividad profesional, obteniendo reconocimiento en su época. Suele ser citado como uno de los más ilustres representantes de la Escuela Apologética Catalana. Casó, en 1833, en su ciudad natal, con Josefa Fiter y de Roca. Trabajó en la prensa periódica. Así, en el *Diario de Barcelona*, del que fue redactor único entre marzo de 1830 y septiembre de 1839, y, entre 1850 y 1854, encargado de temas religiosos. Así, en el *Boletín Oficial de Cataluña*. Fundó la revista *La Religión*, y, junto a Jaime Balmes y José Ferrer y Subirana, *La Civilización* (1841-1843). Colaboró en *La España Católica* (1856-1857); *Guía del Magisterio* (1858); *El Monitor de Primera Enseñanza* (1860-1866); *La Notaría*; *El Iris*; *La Luz*; en *La Esperanza*, periódico carlista de Madrid del que llegó a ser Director.

Ocupó diversos cargos públicos: Censor Regio de la Provincia de Barcelona; Censor del Teatro, miembro de la Comisión Local de Instrucción Primaria; Bibliotecario Primero de la Biblioteca Municipal de Barcelona —después Biblioteca Pública de Barcelona—; Bibliotecario Primero de la Universidad y Provincia de Barcelona; Secretario de la Dirección y Junta Superior Consultiva de Archivos del Distrito de la Audiencia Territorial de Barcelona; Censor de las inscripciones y epitafios del Cementerio General de su localidad; miembro de la Junta Permanente de Gobierno del Colegio de la de Notarios de Barcelona; Vocal en la Junta de Instrucción Primaria de la Provincia de Barcelona; Ayudante Cuarto, con honores de Bibliotecario Primero, del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios destinado en las Bibliotecas Provincial y Universitaria de Barcelona, cargo en el que ascendió y fue nombrado Ayudante de Primer Grado, y, sucesivamente, Oficial Tercero y Oficial Segundo; Académico numerario de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, en la que llegó a ser Vicepresidente; miembro de la Sociedad Filodramática de Barcelona, de la Sociedad

Arqueológica Tarraconense y del Centro Literario; Mantenedor del Consistorio de los Juegos Florales de Barcelona.

Entre las publicaciones de Joaquín Roca y Cornet se cuentan poemas y textos en verso; obras teatrales (*La última noche de Babilonia*, 1848); artículos y ensayos, muchos de ellos de tema religioso, y de apología de la religión católica más tradicional, si bien también otros abordan asuntos históricos y de crítica e historia literarias. Entre sus trabajos también se cuentan, además del mencionado *Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín* (1833), obras como *Importancia moral, literaria y económica de una colección escogida de los autores más célebres de la docta antigüedad traducidos en nuestro idioma* (1840), *Sobre la pena capital origen del derecho de castigar* (1841), *Conversión de un israelita* (1842), *Devoción al Sagrado Corazón de Jesús* (1842), *Ensayo crítico sobre las lecturas de la época en la parte filosófica social* (1847), *Reglas sencillas de cortesía [...] para los niños* (1848), *Manual de Historia Moderna* (1849), *Una palabra sobre el doctor don Jaime Balmes* (1849)... Como traductor publicó, entre otros textos, en colaboración con el poeta Manuel de Cabanyes Ballester, la traducción española de *Le veglie di Tasso* de Giuseppe Compagnoni (1832); bajo el seudónimo de Cándido Amador, *El templo de Venus en Gnido* de Montesquieu (1835); o los *Avisos de la Providencia en las calamidades públicas* de San Alfonso Ligorio (1841).

Centrémonos en el *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico*. Roca compuso su *Juicio crítico* animado por el concurso que convocó, en 1832 —a iniciativa personal del académico Manuel María del Mármol, secundada por el resto de los miembros de la institución—, la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (Aguilar Piñal, 1966), como bien estudió en su día Francisco Aguilar Piñal (1980). Tal concurso, pretendía premiar, con una plaza de numerario en la propia Academia, el mejor «Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, calificando su mérito y comparándolo con el del célebre Molière», que fue el tema obligado aprobado por los académicos, un tema considerado novedoso, digno de uno de los grandes, y más célebres, escritores españoles, y que suponía impulsar la elaboración del primer estudio de conjunto sobre la producción teatral de Don Leandro, tras su fallecimiento hacía entonces cuatro años.

A dicho certamen se presentaron cuatro trabajos. Una comisión, nombrada al efecto, se ocupó de su examen, y propuso al pleno ordinario de la Academia, celebrado el 20 de diciembre de 1832, que fuese

premiado el escrito elaborado por José de la Revilla, afincado en Madrid, que fue titulado *Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière*. Tal propuesta fue aprobada por unanimidad. El trabajo de Revilla fue leído en la Academia, en solemne sesión pública, el día 4 de enero de 1833, y publicado, posteriormente, en Sevilla, en la Imprenta de Hidalgo y Compañía, en octubre del mismo 1833.

Junto al acuerdo de premiar el trabajo de José de la Revilla la Academia Sevillana de Buenas Letras acordó, igualmente, ofrecer al resto de los autores —tres—, que se presentaron al concurso, ocupar una plaza de académico honorario en la misma institución. Se les concedía el plazo de tres meses para reclamar tal galardón, transcurridos los cuales serían quemadas las plicas con las que los escritos se habían presentado al certamen. De los tres participantes tan sólo uno se dio a conocer públicamente y reclamó su premio, el capitán de artillería y profesor de matemáticas Juan de Dios Gil de Lara, que había presentado su *Juicio acerca de Don Leandro Fernández de Moratín* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 3710 y 19627). De los dos restantes nada más se supo por entonces, aunque hoy sus nombres están identificados. Uno de ellos fue José Amador de los Ríos, cuyo texto quedó inédito hasta 1966, en que fue publicado por Pierre Guenoun (1966)², tras localizarlo en los sótanos de la Universidad Central de Madrid. El otro no fue sino el barcelonés Joaquín Roca y Cornet, quien había presentado su *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico*, obra que dio a las prensas en Barcelona, en la Imprenta y Librería de A. y F. Oliva, en 1833, firmada con el seudónimo de Inarco Cortejano, como vimos.

2. LOS CONTENIDOS DE UNA REVISIÓN

El *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico* tiene un carácter eminentemente encomiástico. Tal característica queda puesta de manifiesto ya desde las primeras líneas de su redacción:

² Amador de los Ríos utilizó en 1848 su trabajo como Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de Madrid.

No es posible resistirse al deseo de tributar á un español benemérito un justo homenaje de admiracion y de reconocimiento, aunque por otra parte no permitan las fuerzas prestarle un tributo digno de él, y de la nacion generosa á que pertenece. Confieso ingenuamente que esta es mi situacion (Roca, 1833: 5).

No es extraño tal deseo de tributar un homenaje a Don Leandro, dado el prestigio que ya había alcanzado por entonces, y lo relativamente próxima que se hallaba la fecha de su fallecimiento. Ante ello, no es rara la *captatio benevolentiae* que se incluye en las líneas subsiguientes:

Arrédrame mi insuficiencia para tan elevada empresa; mi pincel no puede trazar mas que borrones informes comparados con los cuadros brillantes y bien acabados á que se ha hecho acrehedora su ilustre memoria. [...] yo no aspiro mas que al placer de ensayar un rudo bosquejo en elogio del príncipe de nuestros dramáticos modernos y de uno de los literatos que honran á nuestro siglo (Roca, 1833: 5-6).

El objetivo que propone Joaquín Roca en su escrito, es resaltar los grandes méritos de Leandro Fernández Moratín como dramaturgo, sin hacer relación detallada del resto de sus muchos y notables méritos, personales y profesionales (esmerada formación, premios literarios que fue obteniendo, el talento y genio del que estaba dotado, su grandeza de alma, la buena reputación de la que gozó pese a «los ladridos de una crítica mordaz y envidiosa con que los oscuros émulo engrandecen á pesar suyo el verdadero mérito» (Roca, 1833: 7), su despegue de los honores mundanos, su amor por la vida retirada, el placer que encontraba en la creación literaria...).

No obstante, el barcelonés considera necesario no centrarse directamente en el análisis de la producción dramática de Don Leandro. Para entender la verdadera magnitud de su aportación a las letras hispanas y universales, considera necesario estudiar, antes, su labor como historiador del teatro de su país, y el análisis que transmitió de la situación en la que éste se hallaba en los años previos al advenimiento de la Ilustración. Destaca, elogiosamente, que hizo su trabajo «Sacudiendo el polvo de antiguos y olvidados manuscritos y documentos, y conciliando el árido trabajo de penosas investigaciones con un criterio delicado, un gusto esquisito y la profunda inteligencia del arte» (Roca, 1833: 9).

Roca se centra en el examen del discurso preliminar que abre la edición de las obras teatrales de Leandro Fernández de Moratín, y va resaltando los datos históricos que allí fueron insertados: ausencia de documentación para demostrar la existencia de representaciones teatrales religiosas antes del siglo IX; noticias sobre representaciones dramáticas en la época de Alfonso X, y el progreso de éstas en los años de Juan II, de los Reyes Católicos, de Cisneros, y su gran avance con la aparición de la imprenta, y a lo largo del siglo XVI, en el que el teatro se afianza fuertemente en España; decadencia de la poesía dramática en la segunda mitad del siglo XVI, reflejo de la decadencia en la que va cayendo toda la sociedad del momento en general; aparición de ciertos escritores que lograron —pese a las adversas circunstancias existentes—, mantener calidad en la creación dramática, «hasta la aparición del inmortal Lope de Vega» (Roca, 1833: 11). Y toda esta labor la va haciendo Moratín con:

escogida erudición de las anotaciones, que ilustran varios pasajes del discurso, el tino, el discernimiento y la gracia, con que clasifica las primitivas producciones del género dramático, no descuidando el hacer notar aquellas bellezas esparcidas que no ofrecen sino vestigios de genio y falta de corrección [...] (Roca, 1833: 11).

El autor catalán concluye esta parte de su trabajo recordando que Don Leandro dedica parte de su introducción a recopilar «algunas noticias en resumen de la vida de los autores mas notables [Juan del Encina, Vasco Díaz Tanco, Bartolomé Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de la Cueva...] y la insercion de varias muestras de sus mejores trozos» (Roca, 1833: 11-12).

Roca, antes de centrar su *Juicio crítico* en el examen de la producción dramática moratiniana, hace una valoración previa de los escritos teatrales de Molière, antes de comparar la labor de esos dos grandes dramaturgos. Piensa que el francés es uno de los grandes creadores de todos los tiempos. Juzga que la «lectura reflexiva de sus comedias puede suplir á la esperiencia, pues no ha pintado ridiculeces locales y pasajeras, sino al hombre mismo que no muda jamás» (Roca, 1833: 13). Molière en su teatro pinta cualidades y defectos de los hombres, pero de tal modo que logra suscitar la risa en el espectador, aunque pueda sentirse reflejado en las lacras que presentan los propios personajes de ficción. Consigue que sus obras dramáticas agraden tanto

siendo leídas como siendo representadas, pues «Cuanto mas le penetramos mas le queremos, á medida que le vamos estudiando crece nuestra admiracion, y aunque le reprehendamos en algun punto, al fin nos vemos precisados á pensar como él, porque ya le conocemos mejor» (Roca, 1833: 13). En el comediógrafo francés, juzga, se cumplen a la perfección las reglas que ha de respetar el buen dramaturgo: la buena imitación de la naturaleza, el reflejo en sus obras de las cualidades positivas y negativas del ser humano, la correcta pintura de la sociedad, la posesión de un genio capaz de estudiar al hombre con exactitud, mostrando maestría en trasladar a sus textos pasiones fuertes, espíritus convulsos, el odio por las malas acciones y el amor por la virtud. «Conocía el arte de conciliar la gravedad de la razon con el chiste de la sátira, y hablando en general con todos los hombres, dejaba marcado en sus producciones el genio particular de su pueblo» (Roca, 1833: 21-22). Son cualidades, concluye Roca, que comparten Molière y Moratín.

Para Joaquín Roca y Cornet, la obra de Fernández de Moratín se halla en la misma línea en la que se encontraba, anteriormente, la de Molière, con quien aquél muestra concomitancias. Don Leandro, según él, estaba «Dotado [...] de cualidades tan eminentes como Molière, pero [era] menos atrevido» (Roca, 1833: 22). Él supo adquirir, antes de iniciar su labor como dramaturgo, una sólida formación, basada en el estudio de la antigüedad, y de la creación de su tiempo, y, aunque tomó a Molière como un referente digno de ser imitado, fue siempre bien consciente que el autor francés y él escribían para públicos muy distintos, por lo que él tenía que adaptarse en sus textos a las circunstancias de su país, y de los espectadores que iban a convertirse en los receptores inmediatos de sus textos. Hubo de tener en cuenta el contexto teatral en el que iba a aparecer su teatro, considerando que si bien:

se hallaban desterrados en España los absurdos vestigios de las farsas, autos, entremeses y comedias mágicas de los primeros siglos de su civilización, predominaba todavía un gusto decidido al embolismo dramático, á la chocante caricatura de los caracteres, á los desenlaces maravillosos é increíbles, y á la indecorosa licencia teatral, que convertía en escuela de corrupción la que debía serlo de costumbres. [...] Moratín, pues, no desconfió enteramente de poder introducir con el tiempo en el teatro toda la cultura y perfección de que es susceptible en un público civilizado (Roca, 1833: 22-23).

Sabía que un pueblo que había dado en épocas anteriores una literatura que era referente para toda Europa, no ofrecería resistencia a obras escritas y montadas con calidad. «Conocía que solo faltaba quien se las hiciese notar y apreciar como era debido, confiaba sobre todo para el feliz éxito de su empresa en el voto de una parte culta y numerosa de la sociedad, en la que el hábito viciado de la multitud no había destruido el gusto de lo arreglado y de lo bello» (Roca, 1833: 23).

Moratín quiso hacer un teatro para su pueblo, por lo que se empeñó en conocer bien a éste, y constató, en los diversos viajes que emprendió, las diferencias existentes entre su país y los otros pueblos europeos del momento:

El carácter español, susceptible de todas las pasiones fuertes y profundas, grave sin ostentacion, reservado y pundonoroso, no participa de la veleidad francesa, de la ligereza italiana, ni de la taciturnidad sombría que constituye el fondo del carácter inglés. Festivo con moderacion no desdeña el chiste y el gracejo que le es en parte natural, y aun le busca en las obras destinadas á corregirle. Tal vez ninguna nacion ha tenido tantos autores, que se hayan burlado con mas gracia de sus errores y flaquezas, y cuyas burlas haya ella recibido con mas docilidad. [...] Con estas ventajas, pudo Moratin unir la observacion de la naturaleza, con el peculiar estudio del carácter nacional, y pintar en sus comedias al pueblo mismo para quien escribia, como habia hecho Molière en el suyo (Roca, 1833: 23-24).

Con el fin de adaptarse a los gustos de su público convirtió la cualidad de la decencia en la base de sus creaciones, con el fin de nunca ofender en ningún caso a los espectadores de su nación, que nunca hubiesen aceptado licencias que se tomaba habitualmente Molière en sus creaciones y en los montajes de las mismas; licencias que eran bien recibidas por los receptores franceses, que se vieron reflejados en sus obras, retratados en la escena, y, así, «Cada uno se rió de sí mismo, y aplaudió al actor que le remedaba. No el vulgo [...], la parte mas culta de la sociedad en la que cundia este defecto, no pudo dejar de reconocer el imperio de la verdad, y correrse de su error sin sentir picado el amor propio» (Roca, 1833: 27).

En el teatro de Molière, explica Roca —como vemos en *La escuela de los maridos*, adaptada después por Don Leandro con éxito y corrección—, «Las escenas son claras, naturales, interesantes y bien unidas,

y el desenlace es de los [...] mas perfectos del teatro francés» (Roca, 1833: 27-28). En sus comedias el autor galo:

desplegó aquella filosofía profunda que descubre los pliegues mas recónditos del corazón humano, y que bajo la sazón de las chanzas y donaires se propone curar aquellas dolencias secretas de su alma que con frecuencia le hacen vivir desgraciado. [...].

Una cierta aversión á los hombres por sus vicios que viene á convertirse en una pasión frenética é insuportable, alimentada por los sinsabores que ofrece á cada paso la sociedad y fomentada por el amor propio, es un vicio que no deja de encontrarse en cierta clase de hombres descontentadizos é intolerantes que de todo se fastidian, que todo lo condenan y no saben tolerar los mas ligeros defectos. Molière une á la crítica parcial de un hombre severo é inflexible la crítica universal del género humano; poniendo en feliz contraste al incesorable filósofo con su condescendiente amigo, que sufre las faltas de los hombres por la necesidad que tiene de vivir con ellos (Roca, 1833: 29-30).

Pese a sus innegables virtudes el teatro de Molière, concluye el intelectual catalán, contiene, igualmente, ciertos defectos, explicables, fundamentalmente, por la circunstancia de que cuando el creador francés «se aparta del verdadero objeto de la poesía dramática, cae muy facilmente en el defecto de la inverosimilitud» (Roca, 1833: 34).

Joaquín Roca y Cornet, tras su examen del teatro de Molière, relacionándolo con el de Leandro Fernández de Moratín, se centra en el análisis de la obra dramática del autor español, aclarando que no sólo va a destacar los aspectos más positivos que tiene su creación, sino que va, igualmente, a ocuparse, sin despreciarlas, de «las observaciones dictadas por la crítica mas severa», intentando, en todo caso, mantenerse «en un término medio entre sus censores y sus apologistas» (Roca, 1833: 35), advirtiendo, también, que sus palabras no dejan de ser una opinión personal, nunca un «fallo» (Roca, 1833: 35).

Empieza su tarea abordando *El viejo y la niña*, la primera comedia dada a conocer por el creador madrileño, según recuerda el barcelonés, injustamente tratada por la crítica, que arremetió contra ella. Las acometidas contra la pieza procedieron de personas que sólo apreciaban textos llenos de enredos, por lo que rechazaban composiciones de factura más sencilla, a las que tildaban de parcas en invención, pese a que:

la sencillez de un plan interesante es una de las bellezas de toda pieza dramática, pues que la complicacion quanto mas artificiosa mas se aparta de lo natural, que es el tipo de lo bello en toda especie de imitacion. Cuando á esta sencillez se añade la progresion de los lances, la sostenida diversidad de los caractéres, la naturalidad y lozanía del diálogo, donde está la pobreza de invencion? (Roca, 1833: 35).

El catalán juzga que:

El desenlace aunque parezca austero y melancólico, y se aparte de aquella flexible y cómoda moralidad que, [...], es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos mas civilizados de Europa, con dificultad podia substituirse por otro que conciliase la sucesiva tranquilidad de ambos esposos con la verosimilitud y decoro teatral. [...] En fin, si el autor á pesar de la maestría que descubre en toda la pieza no atinó en llevarnos á un desenlace mas cómico, no debemos olvidar para gloria y disculpa suya que era la primera de sus comedias, y que no fué aun tan feliz Molière en sus primeros ensayos (Roca, 1833: 36).

Y concluye afirmando que «Moratin, pues, dió en su primer ensayo una prueba admirable, asi de su genio como de sus profundos conocimientos en el arte dramático. Sobrepujando en naturalidad y correccion á cuantos le habian perdido, abrió á nuestros ingenios una senda difícil, pero asequible con la asiduidad y la aplicación» (Roca, 1833: 37-38).

Dos años después de ofrecer *El viejo y la niña*, don Leandro creó y difundió uno de sus grandes textos «la inmortal y esquisita pieza en dos actos, titulada: la *Comedia nueva ó el café*» (Roca, 1833: 38). En ella «Su recomendable objeto era presentar el lastimoso estado del teatro, en la época en que fué escrita, y purgarle de los abusos introducidos, tanto por los malos autores y corruptores de la poesía dramática, como por los mismos representantes» (Roca, 1833: 38). De *La comedia nueva* se destacan:

las inimitables bellezas de que abunda, la delicadísima naturalidad del diálogo [...], el interés y el verdadero cómico de sus lances, la sencillez de su plan, y la esquisita gracia con que se reprenden los vicios literarios de que mas adolecia nuestra escena. [...] Aplicable esta comedia particularmente á una época determinada, es una leccion escogida de gusto y de buen sentido en todos los teatros del mundo civilizado; su mérito no pere-

cerá jamas, varios estrangeros le han tributado la admiracion de que es digna, aunque es muy dificil, sin ser español conocer todo lo que vale (Roca, 1833: 38-39).

De ella quiere resaltar la originalidad y belleza de su composición, su gran sensibilidad y el buen gusto que rezuma, y la importante lección moral que traslada a los espectadores. Y considera que, si se desea buscarle algún defecto, no podrá ser encontrado ni en el trazado general del argumento, ni en los personajes ni en su acción, y tan sólo a algunos detalles sin mayor importancia podrían hacerse algunas objeciones, aunque siempre terminan predominando las escenas dotadas de «golpes maestros» y de una «preciosa originalidad» (Roca, 1833: 41), y el gran conocimiento que muestra del hombre, de su forma de ser, de sus flaquezas.

En *El barón*, explica el barcelonés, quiere Moratín reflejar ciertos defectos que se detectan en la sociedad española del momento, pues en ésta:

como en todas partes la vanidad de parecer mucho y de emparentar con sujetos de alto rango es en no pocos una pasion irresistible, y para lograrlo se dejan arrastrar de ilusiones lisongeras á las que sacrifican con frecuencia hasta su verdadero bien estar. Abunda tambien por desgracia la clase de hombres tunantes embusteros que se venden por gente de distincion, y embobando con su charlatanismo á los crédulos é ignorantes, buscan como sacar partido de sus engaños é imposturas (Roca, 1833: 41-42).

Juzga que es la pieza con menos méritos de todas las compuestas por el dramaturgo madrileño, aunque ello no quiere decir que carezca de aspectos positivos: «Su fábula es interesante, sencilla verosímil; abunda en sales y gracias cómicas, y encierra un fondo precioso de verdad é instruccion. El méτρο es fácil y fluido, el diálogo animado, los caracteres forman un juego bien sostenido». Y continúa:

Se ha objetado á la perfeccion de esta pieza la falta de enredo, y no hay duda que desde un principio conocemos ya las artimañas del Baron, y solo deseamos saber con que ardid saldrá ese bribon del aprieto en que se va metiendo, y esto es lo único que mantiene la curiosidad de los espectadores. Pero la clase á que pertenece esta pieza no permite que se la juzgue estrictamente por las reglas de la alta comedia, y debemos alabar la habilidad con que el autor supo formar de una zarzuela desfigurada mal zurcida y

alterada por manos poco espertas, una pieza arreglada y de buen gusto (Roca, 1833: 42-43).

En su argumento se va a insertar «un cuadro risueño de la gazmoñería mujeril», «el fatal efecto de una educación en extremo rígida y opresora», un perfecto estudio del «carácter de una solapada mogigata, es decir, de una niña á quien el rigor de un padre áspero é inflexible obliga á ocultar bajo apariencias de virtud todas las pasioncillas de su edad, y finjir vocación de claustro, viciándose así un natural que bien dirigido hubiera sido virtuoso». Y todo ello haciendo uso del paralelismo y el contraste, pues con el fin de «resaltar mejor la hipocresía de la hija y la bajeza de un padre, interesado en su encierro por la esperanza de heredarla» se va a contraponer a estos personajes otros dos que intervienen en la obra: una «prima suya á la que una educación dada por un padre prudente y discreto ha infundido una sólida virtud, y una amable franqueza» (Roca, 1833: 44). Pese a todo a esta comedia se le puede poner alguna objeción, pues:

si bien en su lectura no he sabido advertir la mas remota sombra de inmoralidad y falta de decoro, su representacion sin embargo pudiera producir efectos tal vez contrarios á las sanas y juiciosas miras del autor. El público por mas ilustrado que se suponga, no posee en general el grado de talento y de discrecion necesario para discernir como corresponde el verdadero objeto de ciertos avisos muy saludables, si se quiere, pero muy delicados en su aplicacion. Confunde facilmente los extremos con el medio, y no tiene formada de la virtud una idea tan ecsacta que no tome con frecuencia lo aparente por lo real, creyendo ver en la crítica de la hipocresía la de la sólida piedad. Las falsas ó superficiales ideas de religion, de que muchísimos adolecen, hace muy arriesgado el empeño de hacerles conocer sus abusos en un drama, cuando apenas basta la ecsactitud de una cátedra, y no es la hipocresía religiosa el vicio que en el día causa mas perjuicios á la sociedad (Roca, 1833: 47-48).

El sí de las niñas se presenta como modelo digno de imitación, como prototipo «de la belleza, y de la naturalidad en el drama» (Roca, 1833: 48), como obra inmortal, capaz por sí misma de dar gloria imperecedera a su creador. Ha sido traducida a casi todas las lenguas europeas, y admirada por todas las personas dotadas de buen gusto y buena sensibilidad, y ha sido:

objeto de envidia y de mordacidad para todos los que echan menos en ella complicacion, embrollo y lances extraordinarios y asombrosos, es la pieza encantadora que corona las producciones dramáticas originales de nuestro poeta. En ella escogió Moratin un plan sencillísimo, [...] dando toda la importancia á los caracteres y á los sentimientos. Su objeto es [...] corregir uno de los errores mas contrarios á la prosperidad social, el abuso intolérable de no dejar á las niñas la libertad de elegir esposo. Descubre con vivísima gracia lo que debe fiarse en aquel sí balbuciente y equívoco que les arranca la severidad de unos padres á quienes miran como jueces inflexibles ó tiranos, en lugar de tiernos y amorosos confidentes, y manifiesta la ligereza con que éstos aseguran la voluntad y resolucion de sus hijas, y el engaño en que viven sobre sus verdaderos sentimientos.

Parece que esta comedia toca ya al último punto á que puede llegar la destreza del arte, para ocultarse y producir por medio de la ficcion los efectos de la verdad (Roca, 1833: 48-49).

En ella, el espectador se olvida de que se halla ante una obra de ficción y se sumerge en el argumento, como si fuera uno más de los personajes que se incluyen en el mismo, convirtiendo en realidad vivida por él los sucesos que se desarrollan en la pieza y los personajes a los que se les encarga protagonizarlos, quedando hondamente conmovido por todo. En ella, todo resulta interesante para el auditorio. La razón es que allí nada se deja al azar. La composición está milimetrada en todas sus partes, insertando siempre los ingredientes que son precisos para facilitar el logro de los objetivos que persigue su creador. Naturaleza y arte se dan aquí la mano con una perfección difícilmente alcanzable y difícilmente alcanzada por otros escritores.

Roca Cornet cree igualmente digna de ser resaltada la labor realizada por Moratín como traductor y adaptador de textos dramáticos extranjeros (Cañas, 1999a, 1999b). De hecho considera que «las piezas que [...] escogió y arregló despues para nuestro teatro, son un modelo que deberían tener presente cuantos se ocupan en traducir obras dramáticas», a pesar de las dificultades que presenta ser buen traductor, pues:

para traducir bien una comedia se necesita ser casi capaz de hacerla original, que rarísima vez puede trasladarse con oportunidad toda entera [...] sin acomodarla á nuestros usos, costumbres y genio, haciendo con pulso aquellas variaciones indispensables que sin menoscabo del mérito y la gracia del original, den al drama el aire y el colorido propio de nuestra nacion (Roca, 1833: 51).

Recuerda, después, las obras que tradujo y adaptó al español. Así, *La escuela de los maridos*, cuya versión a su lengua materna juzga equiparable, en bondades, al original de Molière, hasta el punto de que «la amoldó [...] con atinado pulso según el gusto español, y la hizo española» (Roca, 1833: 52). Así, *El médico a palos*, en la que «tuvo Moratin que cambiar y substituir mucho para acomodarse al verdadero gracejo castellano. Moderó la libertad de algunas espresiones que habrían repugnado á la gravedad y al decoro español, y mas aun al genio del país para cuyo teatro fué escrita» (Roca, 1833: 53). En general, el barcelonés considera que el autor español consigue con su trabajo ofrecer a los interesados obras traducidas y adaptadas que llegan a igualar en calidad a las francesas de las que proceden:

Moratin vertia sus comedias á la española, y aunque los vicios se parecen en el fondo en todos los países, deben sin embargo acomodarse las modificaciones al genio nacional, para que los reconozcamos por nuestros. De lo contrario el drama no producirá el efecto que debe producir. Nos reimos de las flaquezas de otra sociedad, y aunque nos toque de cerca la burla nunca creemos vernos retratados en ella (Roca, 1833: 54).

Es prueba palpable del gran valor que tiene el trabajo realizado, como intelectual, como dramaturgo y como traductor experto y conecedor de su oficio, por Leandro Fernández de Moratín.

La obra del escritor madrileño, comparada con la producción aportada por el dramaturgo francés Jean-Baptiste Poquelin, Molière, no queda relegada a una segunda categoría. Roca considera al autor español un muy digno creador, capaz de parangonarse, sin desdoro, en sus escritos con los más importantes y reputados autores del respetado y admirado, en su época, país galo, entre ellos el propio Molière, con el que había de ser comparado, según la convocatoria del concurso hecha pública por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, en los trabajos que a éste fuesen presentados. Entre ambos comediógrafos hay puntos de contacto, pero también divergencias. Todo explicable por la diferencia de carácter y temperamento existente entre los dos. Por ello concluye el autor catalán con las siguientes palabras que, por su interés, no nos resistimos a reproducir, aunque seleccionadas, pese a su extensión:

Segun pues el juicio que he podido formar de ellos por la detenida lectura de sus obras, y atendidas las observaciones de sus críticos, concluiré [...]

que concediendo á entrambos disposiciones no comunes para sobresalir en el género cómico, [...] Molière me parece mas fecundo, y Moratin mas delicado; el primero preferible en los caprichosos extremos del ridículo, atrevido, picante, y alguna vez con demasía acre y bufon, el segundo mas correcto, mas arreglado y mas circunspecto. En las intrigas del primero hay mas arte y complicacion, en las del segundo mas sencillez y regularidad. Molière pinta con frecuencia un carácter en un solo rasgo. Moratin no tiene el pincel tan vivo, pero sus coloridos son mas finos. Ambos [...] son admirables en la descripcion de las costumbres [...]. Moratin sabia prevenir mejor los desenlaces en lo que [...] Molière acostumbra ser menos feliz [...]. Moratin es menos precipitado no tan violento, y guarda en toda la progresion del drama mas enlace y mas naturalidad, Molière no economiza tanto los personajes. Moratin parece que los escoge ajustados para la accion, y pone mas cuidado en caracterizar [...].

No podemos juzgar del mérito de Molière por todas sus piezas, sino por aquellas en cuya perfeccion empleó sin obstáculos todo su conato. En algunas cedió algo al gusto del público y los vicios dramáticos de su tiempo; en otras [...] sacrificó un tanto las reglas al aparato escénico [...]. Moratin [...] tuvo el mérito de hacer frente á inveterados abusos literarios, y oponer con valor las gracias del órden y del decoro al ascendiente poderoso del mal gusto, del capricho y de la rivalidad [...] y no tuvo por ayuda otros maestros que modelos y observacion. Sacó sus asuntos del fondo de la sociedad en que vivía, y nunca tuvo lugar ni se vió en la precision de contentar de una vez á sus instructores [...].

Moratin es admirable por la correccion, fresca y suelta naturalidad de su diálogo, y el gustoso sabor dramático de su estilo, en lo que nadie hasta ahora le ha igualado, es una de sus perfecciones.

Sin necesidad pues de quitar á cada uno lo que le corresponde Molière siempre tendrá la gloria de ser entre los franceses y aun entre los modernos el que ha dado á conocer la verdadera comedia, y Moratin el que mas de cerca le ha seguido en la invencion dramática aventajándole en la culta regularidad (Roca, 1833: 54-56, 57-58).

3. LAS RAZONES DE UNA REDACCIÓN (VALORACIONES)

El *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratin, como autor cómico* es un escrito académico, compuesto en un contexto concreto que ejerce un influjo muy directo sobre su composición, que condiciona y explica los caracteres que le han sido conferidos. Como vimos,

se escribe para ser presentado en un concurso convocado por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras sobre el tema que le sirve de título, y al que habían de ajustarse, necesariamente, todos los participantes, un concurso que preveía la lectura pública del trabajo que resultase ganador en una de las reuniones de la institución convocada expresamente para ello. De ahí que presente ese aspecto de discurso que observamos al realizar su lectura y análisis, y contenga los recursos propios de una transmisión oral que detectamos en su redacción.

Por otro lado, se redacta en el contexto de la reivindicación de personajes progresistas, liberales, de la Ilustración, que habían sido perseguidos por sus ideas en los años del reinado absolutista de Fernando VII, y que son recordados y ensalzados a partir del llamado Trienio Liberal (1820-1823), cuando el hijo y sucesor de Carlos IV es obligado a jurar e instaurar la Constitución de 1812, antes de que la denominada Década Ominosa (1823-1833) se encargase de sustituirlo, instaurando de nuevo el gobierno absoluto del conocido como Rey Felón. Son, desde 1820, años de rescate de autores célebres, —como Juan Meléndez Valdés, o el propio Leandro Fernández de Moratín—, que impulsaron las reformas en su país, e incluso llegaron a ocupar puestos de responsabilidad en el reinado de José I Bonaparte, por lo que fueron tachados de colaboracionistas con el invasor galo, y de afrancesados, y fueron vilipendiados y perseguidos tras el final de la Guerra de la Independencia, llegando muchos a morir en el exilio. Fue un rescate que adquirió nuevos bríos en los momentos finales del reinado de Fernando VII, época en la que se convoca el concurso sevillano al que antes nos hemos referido. De ahí el carácter eminentemente apologético y de exaltación, incluso apasionada, de Don Leandro y su obra que posee el *Juicio crítico* que a él le dedica Joaquín Roca y Cornet, en los meses próximos a aquel en el que se produjo el fallecimiento de aquél que antes había sido conocido como «El Deseado».

La valoración que podemos hacer de la labor realizada por el intelectual, autor y periodista barcelonés en su discurso, no puede ser, en general, sino positiva. Redacta, con apasionamiento, pero también con corrección, su apología de la figura y la producción de Leandro Fernández de Moratín que se suponía debía ofrecerse a sus receptores, según las bases del concurso al que se presentó y que deseaba, y esperaba, ganar. Si sus resultados fueron o no superiores a los contenidos en el escrito que finalmente resultó vencedor en el certamen, el *Juicio*

crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière, de José de la Revilla, sólo podría constatarse si efectuásemos un cotejo entre este texto y el *Juicio crítico* de Roca. Pero ésa es una tarea que no tiene cabida en la investigación que ahora concluimos. Tal vez en otro momento tengamos ocasión de afrontarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, F. (1966). *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Reimpreso en facsímil, en Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2001].
- (1980). «José de la Revilla, crítico de Moratín». En *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (Bolonía, 27-29 de octubre de 1978), 9-21. Bolonia: Piován Editore.
- Alcalá Galiano, A. (1845). *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, 442-452. Madrid: Impr. de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
- Anónimo (1790a). «En elogio de Don Leandro Moratín». *Correo de Madrid* 367, 5 de junio, 119-120.
- (1790b). «Soneto en elogio de *El viejo y la niña*». *Memorial Literario*, junio, 311.
- Bretón de los Herreros, M. (1848). «A Moratín». *El Clamor Público*, 9 de julio.
- Cañas Murillo, J. (1999a). «Leandro Fernández de Moratín, traductor dramático». En *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*, Francisco Lafarga (ed.), 463-475. Lérida: Universidad de Lérida.
- (1999b). «Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático». *Anuario de Estudios Filológicos* XXII, 73-98.
- Elías de Molins, A. (1895). «Roca y Cornet (D. Joaquín)». En su *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)*, II, 470-482. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró, 1889-1895, 2 vols.
- Gil de Lara, J. de D. ([1833]). *Juicio acerca de Don Leandro Fernández de Moratín*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 19627).
- Gil Novales, A. (2018). «Roca y Cornet, Joaquín (1804-1873)». En *La web de las Biografías*, en línea: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/dol/show?key=roca-y-cornet-joaquin> [25/02/2018].

- Guenoun, P. (1966). «Un inédit de José Amador de los Ríos sur Leandro Fernández de Moratín». En *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, I, 397-412. París: Centre de Recherches de L'Institut D'Études Hispaniques.
- Mesonero Romanos, R. (1841). «El sepulcro de Moratín en el cementerio de París». *Semanario Pintoresco Español*, 305-306.
- Napoli Signorelli, P. (1777). *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Nápoles: Stamperia Simoniana. [Este texto fue objeto de ediciones sucesivas corregidas por su autor, publicadas entre 1787-1790: la segunda edición que constó de seis 6 volúmenes —Napoli: Vincenzo Orsino—, y en 1813 la tercera edición, distribuida en diez tomos —Napoli: Vincenzo Orsino—; hubo una edición incompleta, en dos volúmenes, titulada, igualmente, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, y publicada en Venecia: Tipografía Peapoliana, entre 1794 y 1795.]
- (1795). *La commedia nuova. Commedia in due atti in prosa tradotta dallo spagnuolo da Pietro Napoli-Signorelli*. Napoli. Incluido en sus *Opusculi Vari*, I-IV. Nápoles: Stamperia Orsiniana, 1792-1795, IV, 1-54.
- Pérez de Acevedo, L. (1851). «En el aniversario de la muerte de Moratín. Soneto». *Semanario Pintoresco Español*, 88.
- Revilla, J. de la (1833). *Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière*. Sevilla: Imprenta de Hidalgo y Compañía.
- (1840). «Biografía Española. Moratín». *Semanario Pintoresco Español*, 289-291.
- Roca y Cornet, J. [Inarco Cortejano] (1833). *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico*. Barcelona: Imprenta y Librería de A. y F. Oliva.
- Rodríguez Sánchez, T. (1994). «Roca y Cornet, Joaquín». En su *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, 500. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Ruiz Cabriada, A. (1958). *Bio-bibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (1858-1958)*. Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos. [Sobre Joaquín Roca y Cornet, 832-836.]
- Salocín (1820). «Al mérito cómico del autor del drama en tres actos *El sí de las niñas*». *Diario de Barcelona*, 24 de octubre.
- Sempere y Guarinos, J. (1787). «Moratín (D. Leandro Fernández de)». En su obra, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, IV, 130-134. Madrid: Imprenta Real (edición facsímil en Madrid: Gredos, 1969).
- Silvela, M. (1867). *Vida de Don Leandro Fernández de Moratín*. En *Obras póstumas*, de Leandro Fernández de Moratín, I, 1-58. Madrid: Rivadeneira.

Torres Amat, F. (1836). «Roca y Cornet, D. Joaquín». En sus *Memorias para ayudar a formar un Diccionario Crítico de los Escritores Catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, 547-549. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer.

Zorrilla, J. (1848). «A Don Leandro Fernández de Moratín». *El Clamor Público*, 9 de julio.

La revolución de 1868 puesta en aleluyas o el teatrillo de la historia

*The spanish revolution of 1868 put
into cartoon strips or the little theater of history*

Jean-François Botrel
Université Rennes 2 (Francia)
botrel.j-f@orange.fr

Resumen: La Revolución de septiembre de 1868 en España dio pie para inmediatos ecos en el teatro y en los impresos de amplia difusión. En un pliego de aleluyas titulado *Revolución de 1868*, publicado poco después de la formación de un gobierno provisional el 8 de octubre, se analiza la puesta en escena en 45 viñetas de una docena de sucesos relacionados con dicha Revolución, destacando la intermediaticidad observable entre la narración gráfica, el teatro y la prensa, para información y aleccionamiento del lector/espectador. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras claves: Revolución de 1868. España. Aleluyas. Teatro. Intermediaticidad.

Abstract: The Revolution of September 1868 in Spain gave rise to immediate echoes in the theater and in widely circulated printed forms. In a sheet of cartoon strips entitled *Revolution of 1868*, published shortly after the formation of a provisional government on October 8, the staging is analyzed in 45 cartoons of a dozen events related to that Revolution, highlighting the observable intermediacy between the graphic narration, theater and the press, for information and instruction of the reader / spectator. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Revolution of 1868. Spain. Cartoon strips. Theater. Intermediacy.

Pocas semanas después de que la Revolución de septiembre de 1868 pusiera fin al reinado de Isabel II, en Barcelona y en Madrid, se sabe que la industria teatral barcelonesa y madrileña se apoderó de la actualidad revolucionaria para, en la tradición del teatro político (Freire López, 2009), ofrecer, entre octubre y diciembre, unas representaciones de *La batalla de Alcolea*, *Aurora de la libertad*, *España libre*, *El grito del pueblo o el triunfo de la Revolución*, *El pueblo triunfante*, *España sin cadenas*, *¡Abajo los Borbones!*, *El padre Carlet (sic)* y *doña Patrocinio*, *Viva l'poble soberà*, *¿Quién será el rey o los pretendientes?*, etc. (Salgues, 2001, 2010).

Poco tiempo después de la constitución de un gobierno provisional, el 8 de octubre, al margen ya de la prensa y de la industria teatral y para un público más amplio, se pusieron en circulación unas aleluyas tituladas *Revolución de 1868* que en un único pliego relatan, escenificándolas en una serie ordenada de viñetas, una sucesión de episodios escogidos cuya representación gráfica acompañada de un comentario de cuño oral tiene mucho que ver con los retablos, los cartelones de feria, los cuadros vivos y la pantomima. Esta relación entre una forma narrativa gráfica y la performance visual es lo que se va estudiar (Ilust. 1)¹.

Como se sabe (Botrel, 1997), los pliegos de aleluyas (*auques* en catalán) son, en su forma arquetípica, un conjunto de 48 viñetas (*aleluyas* o *redolines*) impresas en el recto de un pliego de papel (420 x 305 mm) blanco o de color, con una explicación comúnmente en versos octosílabos pareados (los llamados *versos de aleluyas*) al pie de cada viñeta (un taco de madera grabado o un cuadrado dibujado cuando de litografía o zincografía se trata). Los pliegos de aleluyas están vinculados con la linearidad tipográfica tradicional: se suelen leer de izquierda a derecha y de arriba abajo. El lenguaje que utilizan es *escriptovisual*, o sea con «un lenguaje que trasmite a la vez unas informaciones lingüísticas lineares y descifrables en el tiempo (las «explicaciones», los pareados) y «unas informaciones puramente visuales perceptibles en un espacio preciso de dos dimensiones y estructurables por el que lo mira» (los *redolines* o las viñetas), «combinadas en un mismo soporte», según definición de Jean Cloutier (*apud* Botrel, 2002: 25). Con todas las limitaciones impuestas por el marco de la viñeta y

¹ Todas las ilustraciones pueden verse en el anexo final.

el dístico (Botrel, 2012). Por su carácter elemental y la poca destreza lectora que suponen, se han calificado de «grado cero de la lectura» (Botrel, 1995). Enumerativas al principio, se hicieron cada vez más narrativas, con finalidades lúdicas, didácticas, recreativas e informativas comúnmente asociadas con un público infantil.

También las ha habido «de teatro», publicadas por ejemplo por Marés y C.^{ía} (Botrel, 2002), donde se traducen o glosan en imágenes, dándolas a ver, algunas obras dramáticas o líricas, clásicas o de éxito en la época, como *El trovador* (n.º 26); *Don Juan Tenorio* (n.º 39); *Don Pedro el cruel o el zapatero y el rey* (n.º 15); *El valle de Andorra* (n.º 44), zarzuela de Luis Olona y Joaquín de Gaztambide estrenada en 1852; *El tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala, estrenada en 1861 (n.º 79); *Los infiernos de Madrid*, de Luis Mariano Larra y Wetoret (n.º 108) y dos obras de Eusebio Blasco: *Los novios de Teruel* (n.º 107), zarzuela bufa de Eusebio Blasco de 1867, con música de Emilo Arrieta, y *El joven Télémaco* (n.º 105), pasaje mitológico-burlesco en dos actos y en verso.

Pero, entre 1868 y 1874, se conoce que este formato ya «tradicional», empezó a utilizarse como comentario de la actualidad y fines propagandísticos (cf. Orobon, e.p.), para un público que ya no sería fundamentalmente infantil. En ellas se combinan unas técnicas de expresión mixtas (gráficas, orales y casi performanciales) para dar a ver, fuera de todo recinto teatral, pero poniéndolo en escena, el espectáculo de la historia haciéndose.

De las aleluyas tituladas *Revolución de 1868*, impresas en una litografía madrileña (Tudescos, 18), se puede decir que han sido compuestas poco tiempo después de los sucesos, cuando todavía se conserva la memoria del muy comentado y mofado «cañonazo»², por un guionista, dibujante y versificador anónimos y de deficiente ortografía³.

² Alusión al bando publicado por Manuel Gutiérrez de la Concha, capitán general de las dos Castillas (cf. *La Correspondencia* de 21 de setiembre de 1868) donde se estipulaba: «1.º Desde la publicación de este bando no se permitirá que se establezcan en las calles y plazas, corros, grupos ni acumulaciones de gentes, sea cualquiera el número de individuos... 2.º A la señal de alarma que lo será un cañonazo disparado de mi orden, todos los ciudadanos que no quieran sufrir las consecuencias de su curiosidad o indiferencia se retirarán a sus casas para no ser tratados equivocadamente como enemigo de las tropas».

³ «Hecha los cimientos» (v. 5), «acdicación» (v. 20), «hera» (v. 29), «bolver» (v. 43).

Abarcan desde el grito de Topete o alzamiento de Cádiz el 19 de septiembre, hasta la constitución de un gobierno provisional el 8 de octubre.

Se trata de una narración gráfica cronológica, parecida a la dedicada a la Revolución de 1854⁴, de una docena de sucesos. Se compone de 44 unidades visuales con sendos dísticos al pie, cuya primera lectura, la referida a la dimensión gráfica, queda como determinada, como en un retablo, en la parte alta central, por una gran alegoría (cuatro veces superior a la dimensión de las demás viñetas) de la Revolución, con su gorro frigio, la antorcha de la libertad y el estandarte de la Soberanía nacional, «une figure très inspirée par l'iconologie classique et en quelque sorte sacralisée [qui] vogue dans le ciel de la divinité et de l'idéal», comenta Marie-Angèle Orobon en un estudio, aún inédito, sobre las aleluyas satíricas durante el Sexenio democrático. Esta alegoría tutelar de toda la historia que va a continuación queda como refrendada, en la viñeta n.º 29⁵, por otra alegoría intercalada en la narración, la de la Victoria alada con su túnica romana enseñando con el dedo índice izquierdo un radiante Libro de la Historia abierto de par en par con la fecha emblemática de 28 Set[iembre] y colocado en una columna truncada muy presente en la simbólica masónica y aquí simbólica del fin brusco de una «hera» y principio de otra (Ilust. 2).

En las demás viñetas, se puede observar la puesta en escena de determinados episodios o escenas de la Revolución, en muchas de ellas, con un telón de fondo, unas apretadas masas «corales» de militares o gente del pueblo (como las comparsas en el teatro) y, destacándose en la parte delantera del escenario, algunos personajes o actores identificables reconocibles.

A pesar del reducido espacio de que se dispone en cada de las 44 unidades gráficas o viñetas (14 cm²), el dibujante / el director logra crear la ilusión de la profundidad del espacio con la disposición en distintos planos de los personajes en el escenario y una delimitación con un telón de fondo presente en más de la mitad de las «escenas» o cuadros. Remite a algunos lugares asociados con la Revolución: el puente de Alcolea, cerca de Córdoba (v. 31), la Puerta del Sol (v. 36),

⁴ N.º 101 de la colección Marés y Cía (Botrel, 2002: 42).

⁵ En adelante, se utilizará la abreviatura v. o vv.

un faro y un barco (la fragata *Zaragoza*) en Cádiz (vv. 1 y 2), pero también, sin más trascendencia, un campanario, una pared, unos soportales (v. 22), unas ventanas, unos balcones, una puerta, un pueblo (vv. 19, 27). En algún caso, como en las viñetas 36 y 39, la utilización del espacio escénico se hace desde la perspectiva de unos contrapicados que permiten, en alguna medida, magnificar la autoridad asociada con la toma de posesión del emblemático principal de la Casa de Correos o la entrada en Madrid del general Serrano. Para sugerir el tiempo necesario para la conducción de tropas a Alcolea, como en una comedia de magia, se utiliza una representación del tren (v. 24) que se ha de interpretar desde la sensibilidad y experiencia de un espectador de aquel tiempo: solo dos años de existencia llevaba entonces la línea de ferrocarril Madrid-Córdoba.

El decorado se completa con una utilería o atrezzo, compuesta de unas banderas con sus muy expresivos lemas («España con honra», «Soberanía nacional», «Fraternidad»), de fusiles y espadas o sables, de una carta, de hojas sueltas, del entonces muy comentado «gato» de López Bravo, de unos grillos (v. 41) para la identificación de una cárcel y de algún sillón, velador, espejo o cuadro colgado, para sugerir un interior.

En la puesta en escena de los actores, como expresión del carácter colectivo y multitudinario de la revolución, se atribuye un claro protagonismo a las acumulaciones ordenadas (para los soldados) o espontáneas (para los paisanos), para leer un bando o un panfleto o escuchar su lectura, para manifestar, etc.; unos movimientos corales que visualmente se traducen por una tonalidad oscura, tratándose de las tropas, y un bullicio corporal para la muchedumbre.

No faltan, por supuesto, unos caballos que, como se sabe, también actuaban en las pantomimas celebradas en los ruedos (Salgues, 2001, 2010).

En las demás viñetas la opción del guionista y/o dibujante ha sido hacer como un *zoom* en uno o dos personajes, y excepcionalmente un grupo, se supone que fácilmente identificables y, por si acaso, casi siempre nombrados.

Estos personajes y actores de primer plano son: el «bravo marino» Juan Bautista Topete, el almirante que se sublevó al frente de la escuadra el 18 de setiembre (v. 1); el general Rafael Izquierdo (v. 5); el ex presidente de gobierno Luis González Bravo («el bravo», vv. 9, 43); los

hermanos Conchas⁶ (vv. 11, 12, 13); Serrano («el General de los Generales»; vv. 25, 39); Adelardo López de Ayala, redactor del manifiesto «España con honra» y emisario de Serrano (vv. 27-28), con una carta de Serrano al general leal a la reina Manuel Pavía y Lacy donde intentaba persuadirle de que su causa estaba perdida y depusiera las armas; el propio Pavía, marqués de Novaliches (vv. 15, 28, 31), herido en la batalla de Alcolea (v. 32); el conde de Girgenti (vv. 17-18), esposo, desde el 13 de mayo, de María Isabel, la hija de Isabel II; y, por supuesto, la propia reina Isabel (vv. 10, 11, 12, 20, 35); Paquita, *alias* Francisco de Asís de Borbón, el rey consorte (vv. 10, 11, 20) y, aunque no se les mencione, el consejero y amante oficial de la reina, Carlos Marfori, literalmente representado como eminencia «gris» en la parte derecha de las viñetas 10 y 20; y el futuro Alfonso XII (v. 35). A Prim, destacado protagonista de la Revolución, se le menciona sin representarlo (v. 7). Se trata de un *tutlimundi* en el que los distintos personajes o títeres se reconocen e interpretan gracias a un saber preexistente en el lector o espectador, tan anónimo como las masas representadas. Un saber referido a los militares, a los curas, a González Bravo o a Marfori y Francisco de Asís, y sobre todo a la reina Isabel II, cuya obesidad, aunque atenuada en las representaciones oficiales, era muy conocida y popularizada por la prensa o las láminas más o menos clandestinas —«la gorda» era su apodo (Burdiel, 2010)— y resulta muy reconocible en la mole de formas abultadas, con la balumba del vestido y unos brazos ajamonados, con que la representa el dibujante, esté sentada o corriendo (Ilust. 4). Un rasgo físico compartido —conste— con los «neos» o sea: los neo-católicos, con sotana los más (vv. 3, 5, 7, 10, 11, 20), que contrastan con los demás varones más bien esbeltos.

Este saber preexistente —la cultura «lectorial» de tipo analógico o experto—, se moviliza, por supuesto, de manera elemental, para la interpretación del código indumentario y gestual.

El código indumentario sugerido por el vestuario, permite, a pesar de la limitada paleta de colores (blanco, negro y gris), una correcta identificación de quién es quién, con una fácil distinción entre milita-

⁶ José Gutiérrez de la Concha, nombrado presidente del gobierno (por 10 días), tras la dimisión de González Bravo y Manuel, nombrado capitán general de las dos Castillas y autor del bando del cañonazo.

res, eclesiásticos y «hombres civiles», por sus uniformes, sotanas y trajes de paisano, y de manera aún más diferenciada, por los sombreros: roses o chacós para los militares, sombreros de teja, solideos y birretes para los eclesiásticos, sombreros de copa, hongos o gorras, según los niveles sociales, para los paisanos, y sombreros de dos picos para los generales y ministros. Las mismas diferencias en el vestir se pueden notar en las pocas mujeres representadas, con excepción de la Reina (se conoce que, para la historia, sor Patrocinio había dejado de ser una protagonista).

Al atribuir una corporeidad y figura visible a los protagonistas y personajes para su correcta identificación y para expresar sin palabras las distintas posturas y sentimientos, como en la pantomima, el narrador gráfico ha de recurrir a un código corporal y gestual fundamentalmente analógico y, por ende, directamente interpretable desde la experiencia del lector o espectador (Botrel, 2002). En *Revolución de 1868*, lo más corriente es la expresión del entusiasmo revolucionario o de la alegría a base de blandir una espada (v. 37) o un sombrero (vv. 3, 4, 6, 33, 40) y, por supuesto, unas banderas «tremolando» (vv. 3, 4, 8, 34, 39, 42).

Para salvar la ausencia de palabras pronunciadas, con una mano estrechada (v. 5) o tendida hacia otro personaje se sugiere la interlocución (vv. 10, 23, 28), pero también la repulsión (v. 43) o sencillamente se llama la atención del lector sobre determinado elemento, como el «estupendo bando» del cañonazo (v. 14), con los dedos índices de dos personajes o actores.

En cuanto a la mímica de las diminutas caras dibujadas y grabadas, se puede decir que es inexistente.

A pesar de las muy limitadas posibilidades para expresar gráficamente el movimiento, la representación de una ruptura del equilibrio en unos cuerpos comúnmente erguidos y rectos permite sugerir tanto una huida (la de González Bravo en la v. 9, que huye con el gato tan a escape que se la va el bicornio de presidente del gobierno), como una herida (la de Novaliches cuyo cuerpo se echa hacia atrás por el impacto de un casco de granada recibido en la mandíbula, en la viñeta 32)⁷ (Ilust. 3). La mera

⁷ «El general Novaliches / en Córdoba quiso entrar / y en el puente de Alcolea / le volaron las “quijás”», cuenta una copla.

pero repetida representación de tropas o grupos en marcha permite sugerir el dinamismo asociado con una revolución triunfante, con notables contrastes: compárese, por ejemplo, la viñeta 42, donde el grupo de cuatros varones representativos, por su indumentaria, de los revolucionarios, avanzan con paso perfectamente acompasado, alzando la emblemática bandera de la Fraternidad (Ilust. 5), con la viñeta 35 donde, con unos cuerpos muy inclinados por estar corriendo, se representa la precipitada y desordenada huida de Isabel II con su hijo Alfonso arrastrado a volandas, el padre Clarete, Marfori y el rey consorte (Ilust. 6). Los mismos extremos caricaturescos se aplican a un «neo» asustado por la mera mención del nombre de Prim en la viñeta 7. Globalmente, contrasta la muy ordenada y alineada representación, como en los pliegos de soldados por recortar, de las fuerzas militares pronunciadas y vencedoras con la tumultuosa agitación de los revolucionarios civiles y, por supuesto, con el desbarajuste de los representantes del orden hasta entonces dominante: los neos, la reina, su familia y sus fuerzas armadas.

Por muy limitada que sea su capacidad expresiva, de mano del guionista y del titiritero, las distintas y sucesivas escenas enseñadas resultan muy explícitas, como la de la viñeta 41, la de los grillos rotos y de los presos saliendo de la cárcel, o las dedicadas a González Bravo (v. 9) o a la reina Isabel que ya no tiene nada de «rico joyel»⁸ (v. 35), de tratamiento totalmente caricaturesco y que no dejan lugar a dudas y no hay ningún Quijote para lanzarse a salvar a los títeres fugitivos, pero tampoco llega el dibujante, ni mucho menos, a los extremos de Sem (2012) en *Los Borbones en pelota*: a Francisco de Asís de Borbón se le representa sin cornamenta.

Cuando no basta la lectura gráfica, los pareados situados al pie de cada viñeta ayudan a precisar o explicitar lo que se representa y lee, por medio de un auto-comentario oral o de un trujamán que recite el comentario y también indique con el dedo la viñeta pertinente como se hacía con los cartelones de feria con la varilla. Lo sugiere la representación, en la viñeta 33, de un ciego con su lazarillo.

De esta manera, la única viñeta con el pueblo en armas (v. 37), queda como precisada y amplificada por la explicación: «El pueblo

⁸ «Es la segunda Isabel / de España rico joyel», decían unas aleluyas dedicadas a la *Historia de la guerra de África*.

libre y soberano / toma las armas en la mano», y la viñeta 29 pronóstica, de manera voluntariosa y harto imprudente: «El día 28 formara una hera / en la Historia impercedera», ofreciendo una visión totalmente cerrada, con una conjunción de la imagen y de la palabra.

Dejemos, sin comentar, los conocidos efectos de la torpe métrica del pareado con sus rípos asonantados («Alcolea» / «pelea»; «Segorbe» / «orbe», etc. o sus palabras fuertes («grillos» / «pillos» [v. 40]; «vea» / «ralea» [v. 43]), no faltos de gracia a veces como en la viñeta 7: «Resuena en España el gran Prim / y a los neos les entra el esplín».

En cambio, interesa notar la frecuencia y el consiguiente impacto de algunas de las palabras empleadas («pueblo», «libertad», «fraternidad», «España»), algunas también incorporadas en las mismas viñetas, y sus asociaciones: «revolución» y «nación» (v. 8) o «unión» y «revolución» (v. 40).

En cada viñeta, se encuentra, pues, plasmada de manera sintética, pero también con muchos detalles interpretables, un momento de la historia, haciéndose, correspondientes, a unas escenas o cuadros en las que los actores se representan inmovilizados en medio de la acción, como en el teatro chino o en los cuadros vivos, con una aptitud por parte del espectador para imaginar y reconstituir el antes y el después del momento.

La mera frecuencia de determinados motivos gráficos orientan casi subliminalmente la visión e interpretación de la revolución, como las masas ordenadas del ejército y las agolpadas del pueblo o de los civiles, en las viñetas en que ambos están (vv. 2, 5, 6, 24, 38), una clara supe-ditación de éste a aquél explicitada en la viñeta 38 por ambos «Se dispone el pueblo Ibero / A recibir el ejército guerrero» o expresada, gracias a un contrapicado, en las viñetas 36 y 39. En cambio, las seis banderas que se representan con sus distintos y sentidos lemas («España con honra», «Viva la soberanía nacional» [dos veces], «Fraternidad») no son militares. Queda así sugerida una interpretación de la revolución: la fuerza armada ha sido determinante pero el sentido de la revolución lo da el pueblo.

En la organización de esta sucesión ordenada de escenas mudas y hieráticas, pero explícitas de por sí, el trabajo del autor y guionista o director ha consistido en seleccionar y poner en escena los momentos para él representativos de las primeras semanas de la Revolución, con las inevitables e insalvables elipsis, pero también la posibilidad de desa-

rollar, con la multiplicación de viñetas, como las cinco (vv. 12-16) dedicadas a los Concha, o de insistir, mediante una focalización, sobre determinados episodios, hoy posiblemente tenidos por anecdóticos (caso de los Conchas y del «bando del cañonazo») o irrelevantes, como la incorporación a las fuerzas leales a la reina de Gergenti (vv. 17 y 18). Pero también nos suministran muy apreciables informaciones «secretas» o no tenidas en cuenta por los historiadores, sobre el esplín de los neos (v. 7) y los consejos de abdicación dados a la reina (v. 20) o sobre las reacciones de los sentimientos del pueblo que «se unió», «se adhirió», y «dichoso» manifestó su «gozo» y «contento».

Con un *crescendo* hasta el final del acto, con las dos galerías de las dos últimas viñetas: en la viñeta 43 quedan representados el padre Clarete, la reina y a González Bravo y en la 44, siete de los nueve miembros del gobierno provisional, con sendas moralejas: «Dios no permita que se vea / Volber (*sic*) a España tal ralea» y «La felicidad de España será eterna / Con los hombres que la gobierna».

El que toda la historia, aunque narrada cronológicamente, esté plasmada en un espacio único (el pliego) permite unos acelerados cambios de escenarios, como en las linternas mágicas, alternando espacios cerrados (salones) y espacios abiertos (puerto, campo, plaza, calle, et.), tomando en cuenta, además, la geografía de la revolución y su dimensión nacional.

Con respecto a otros sistemas de expresión como es el discurso histórico científico, la narración gráfica «en caliente» o casi, permite, como en una revista teatral donde alternaran el drama histórico y la farsa, la escenificación y plasmación de una serie de sucesos y la construcción urgente de un discurso coherente donde queda señalado el acontecimiento fundamental (el fin de la monarquía por la victoria de una parte del ejército contra otra), y el sentido que se le ha de dar: «Soberanía nacional», sin mayor ensañamiento con la reina Isabel y su camarilla.

Se trata, pues, de una primera representación *ad usum populi* de las tres primeras semanas de la pronto Gloriosa Revolución donde, en una sucesión de cuadros, se combinan distintas formas de expresión representativas de la intermediaticidad consustancial de las expresiones artísticas de la época, muy especialmente la prensa satírica y el teatro. Una representación coyuntural y no definitiva de la historia cuyo pronóstico (v. 29) y pretensión (v. 43) no se habían de cumplir, como se sabe, y que pronto, desde unos supuestos republicanos, se amplificará y precisará en

otros pliegos de aleluyas donde se pondrá en solfa, en sendos teatrillos, a muchos prohombres del Sexenio⁹. Hasta que con otro vástago de la «raza espuria» de los Borbones, como se decía en *La de los tristes destinos* de Galdós, se restaure la Monarquía en el gran teatro de la Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Botrel, J.-F. (1995). «Les *aleluyas* ou le degré zéro de la lecture». En *Regards sur le XX^e siècle espagnol*, J. Maurice (ed.), 9-29. Paris: Université Paris X-Nanterre.
- (1997). «Aleluyas». En *Diccionario de literatura popular española*, J. Álvarez Barrientos y M. J. Rodríguez Sánchez de León (eds.), 24-26. Salamanca: Ed. Colegio de España.
- (2002). «La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando». En *Aleluyas*, J. Díaz (dir.), 24-43. Urueña: TF Media y Diseño S.A.
- (2012). «De imaginatura: la adaptación escripto-visual de la narrativa en los pliegos de aleluyas». En *Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: la imaginatura*, J. Díaz (dir.), 213-246. Urueña: Fundación Joaquín Díaz (<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf> [16/05/2018]).
- Burdiel, I. (2010). *Isabel II. Una biografía*. Madrid: Taurus.
- Freire López, A. M.^a (2009). *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana.
- Orobon, M.-A. (en prensa). «Vies de saints revisitées: *aleluyas* satiriques pendant le *Sexenio democrático*». En *Hommage à M.-C. Chaput*.
- Salgues, M. (2001). *Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pendant la seconde moitié du XIX^e siècle*. Thèse Paris III (directeur: S. Salaün).
- (2010). *Teatro patriótico y nacionalismo en España, 1859-1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SEM (2012). *Los Borbones en pelota*. Edición de Isabel Burdiel. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».

⁹ Véase las *Aleluyas de Ybrain* (González Bravo), ¡¡¡Eh!!! *Aleluyas del tupé* (Mateo Sagasta, quien «Hecha la Revolución/vuelve buscando turrón»), pero también la *Vida de Guzmancito* (Prim), *Vida y hechos de un naranjero* (duque de Montpensier), *Vida y hechos del Santón D. Salustiano* (Olózaga), ¡*Aleluyas del fullero!* *Historia de Pi Primero* (sobre Pi y Margall), *Manolo el apagaluz*, *el cura de Santa Cruz*, ¡*A dos cuartos!* *Vida de Cristino Martos*, *Desatinos rentísticos de D. Laureano Figuerola*, *D. N. M. Rivero*, etc. (véase Orobon, e.p.).

ANEXO DE ILUSTRACIONES

REVOLUCION DE 1868.



Se venden en Madrid Tudescos 18. Litografía.

Es propiedad de Felipe Rodríguez.

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6



Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí y Ventura de la Vega en el comienzo de la «alta comedia» con asuntos de libertinaje

*Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí
and Ventura de la Vega at the beginning
of the «high comedy» with licentiousness subjects*

Miguel Ángel Muro
Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

Resumen: El propósito de este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es estudiar las primeras obras dramáticas del teatro español del siglo XIX que en los años cuarenta intentaron introducir un cambio en la comedia bretoniana y dar lugar a la denominada «alta comedia», comedia seria cercana al drama. Estas comedias de Bretón, Rubí y Ventura de la Vega toman como motivo principal el del libertino que pone en peligro el matrimonio y es derrotado, y se caracterizan por una indefinición de tono que no les favorece, mezclando todavía lo serio con lo cómico.

Palabras clave: Bretón de los Herreros. Rodríguez Rubí. Ventura de la Vega. Alta comedia. Libertinaje. Matrimonio. Tono serio-cómico.

Abstract: This article, in homage to the professor José Romera Castillo, studies the first plays that in the 1840s attempted to replace Breton's comedy with a new kind of play, close to drama, known as «high comedy». Rubí, Ventura de la Vega and Bretón himself are the first authors who take as main character that of the libertine, who, after threatening marital stability,

is eventually defeated, and they still use a mixed and inadequate tone of seriousness and humor.

Key Words: Bretón de los Herreros. Rodríguez Rubí. Ventura de la Vega. «High comedy». Licentiousness. Marriage. Seriousness and humorousness.

1. 1840: PRIMEROS ENSAYOS DE COMEDIA SERIA CON DEMASIADO HUMOR: *PRUEBAS DE AMOR CONYUGAL Y DEL MAL EL MENOS*

La década de los años cuarenta del siglo XIX en España presenta una notable complejidad en el ámbito teatral debido a los numerosos cambios de rumbo que dan las empresas y los autores para encontrar aquello que satisfaga a un público agitado, voluble y descontentadizo (Ángel Del Río, 1963: 169; Fernández Vázquez, 2014: 124-127). Es conveniente, al respecto, no perder de vista que el teatro ostenta a lo largo de estas décadas la primacía de los espectáculos públicos y que, como bien notaron políticos, eclesiásticos y los propios dramaturgos, junto a su finalidad de diversión y su cualidad de acto social, podía convertirse con cierta facilidad en un lugar desde el que orientar la sensibilidad e ideología del público (Coca Ramírez, 2006: 75-83). Pasada ya la fiebre romántica que sacudió el teatro con sus dramas, los escritores se aprestan a captar el gusto indefinido y cambiante del público de las clases medias para escribir las obras que lo satisfagan. Estas clases medias españolas van definiendo cada vez con mayor precisión una ideología conservadora, de base tradicionalista y católica (Andrés-Gallego y De Llera, 2014: 305-335), caracterizada en lo negativo por la moralidad estrecha, la religiosidad externa, el afán por la apariencia, el presunto buen gusto y la tendencia al sentimentalismo. Se trata de un momento de viraje político hacia el conservadurismo y de indefinición estética donde son numerosas las vías genéricas que se abren sin que la mayoría de ellas cuaje en una propuesta que se consolide hasta que sean, por un lado, la comedia sentimental y, por otro, la denominada «comedia de sociedad» o «alta comedia», las que se hagan con la primacía en las tablas, y la segunda cuaje como propuesta de futuro y dé obras de mérito merced a la aparición de dos dramaturgos de fuste como son Adelardo López de

Ayala y José Tamayo y Baus. Tomás Rodríguez Rubí es, muy probablemente, el dramaturgo que mejor encarna esa etapa intermedia de búsqueda, intentos y experimentos teatrales en modalidades genéricas variadas (Alonso Cortés, 1968) y uno de los autores que contribuye al advenimiento de la «alta comedia», tarea en la que ya estaba haciendo ensayos Bretón de los Herreros y en la que acertó Ventura de la Vega con su primera y única obra original valiosa: *El hombre de mundo* (1845).

En efecto, Bretón —que venía satirizando al seductor desde 1836, con *Me voy de Madrid*, enderezada con mala intención contra Larra (Muro, 2017)— había hecho un intento de cambio en su fórmula cómica de sátira leve de tipos y costumbres de las clases medias madrileñas en 1840 con *Pruebas de amor conyugal* (1883a), donde da relevancia a un personaje rico que intenta la seducción de una mujer recién casada y lo presenta con claridad como un libertino que atenta contra el matrimonio de manera cínica, con conciencia expresa de lo rastrero de su proceder. A pesar de que Bretón no puede (o no quiere) prescindir del componente cómico, sí acentúa los rasgos de dureza de algunos componentes de la obra como se hará en la «alta comedia» (Muro, 2005). La protagonista, Paula, es una muchacha recién casada con poco caletre que se maneja mal en las cosas prácticas de la casa y, además, no sabe distinguir el galanteo educado del jefe de su marido (que recibe como intento de seducción) y el intento de seducción de un vecino (que recibe como galanteo). El marido pierde pronto la paciencia con su impericia y la trata de forma desconsiderada, al mismo tiempo que, a partir de indicios leves, cree posible que su jefe, que sólo le ha dado muestras de aprecio y protección, esté tratando de seducir a su mujer. A pesar de estos componentes, capaces de encaminar la obra hacia un final dramático, Bretón se mantiene fiel en esencia a la comedia risible y resuelve el conflicto con un ardid divertido y con un nuevo equívoco cómico (ahora Paula confunde a la hermana de su marido con su amante). El libertino, carente de cualquier dignidad y grandeza, emplea un subterfugio para eludir el duelo a que le reta don Ramón, el jefe y protector del marido. La seducción se presentaba con crudeza y seriedad, lo que suponía un paso claro hacia la comedia seria que se torcía a la postre (o quizá desde el principio, desde la base) por el recurso a la comicidad risible y la endebles de la trama. Faltaba, además, para cuajar en «alta comedia» la ambientación en los salones de las clases altas que el autor parecía temer pisar, centrado en la pintura de las clases medias

(Hartzenbusch, 1883, I: LIV). Pero hay que tener en cuenta para entender estas vacilaciones que de este mismo año es *El pelo de la dehesa*, uno de los mayores éxitos de Bretón dentro de su fórmula teatral habitual.

En esa misma temporada teatral de 1840 Rodríguez Rubí estrena su primera obra, *Del mal el menos*, que tiene puntos en común con la de Bretón. La ludopatía de un marido acaba con su fortuna y pone en riesgo de seducción a su mujer por parte de falsos amigos, uno de los cuales, don Simón, viejo y rico, se parece mucho al seductor de la obra de Bretón que acabo de comentar. La esposa, Serafina, es también aquí, al principio, pura e ingenua hasta la ceguera y se lamenta del desafecto de su marido mientras la acechan dos falsos amigos. La función de solucionador del problema (como el rico y comprensivo don Ramón de Bretón) se la adjudica aquí el autor al hermano de la esposa, llegado de incógnito del Brasil. Es severa la opinión sobre la pérdida del amor tras la boda que expresa este personaje: «Amar, casarse, y después / que el amor no dure un mes / á nadie causará susto» (I, 2.^a). También lo es la réplica de Serafina cuando su marido le reprocha que tres centinelas velen su honor cuando él no está en casa: «Aunque eso no llegó á ser, / estando libre y sin guía, / tal proceder merecía quien olvida á su muger» (III, 2.^a), así como las sospechas y lamentos del marido cuando empieza a ver clara su situación: «¡Qué ciego...! ¡qué ciego estaba, / que á descubrir no llegué! la perfidia de un amigo, / la maldad de una muger! / Qué desengaño tan duro! / ¡Oh! ¡Qué lección tan cruel para el que necio abandona la senda de la honradez!» (III, 6.^a).

Esta obra de Rubí tiene, para mal, mayor complejidad que la de Bretón, con personaje de identidad oculta que urde un complot para desenmascarar a los hipócritas y devolver al redil al marido jugador convertido en «Fénix de los maridos» (III, 3.^a). A ello se suma otro amigo falso (alfeñique pretencioso), una vecina (ridícula, entrometida y de mala fe), un *quid pro quo* y escondidos en la alcoba de la dama que dan lugar a enredo y confusión cómica que, además de torpe, debilita la verosimilitud de la obra y produce la misma indefinición de tono que se ve en la de Bretón: un tono ni serio ni jocoso¹.

¹ No elevan la calidad de la obra de Rubí ni la repetición de información que se produce en II, 5.^a de lo ya sabido por el espectador en las escenas anteriores del acto, ni la teatralidad excesiva del marido en último acto (que casi anticipa la desmesura de Echegaray: «Las llevaré [las pistolas] / para guardar mi persona; / para buscar á un

Ventura de la Vega, por su parte, dedicaba por esas fechas su ingenio y saber dramático a la traducción de obras del francés, sin haber dejado nada notable en su producción original si se exceptúa (con generosidad) la comedia *Don Quijote en Sierra Morena* (1832). Ello, no obstante, ingresó en la Academia Española en 1842.

2. 1845: PRIMERAS OBRAS DE LA «ALTA COMEDIA»: EL LIBERTINO DERROTADO Y EL RETROCESO DE LA COMICIDAD

Como se comienza a entrefer por esas obras de Bretón y Rubí, el teatro de esta etapa postromántica va a inclinarse por abordar problemas personales, de tipo ético, afectivo y psicológico, vinculados a una problemática social. Lo político, lo social, lo ético, en relación con el individuo (el ciudadano, cabría decir), adquieren un peso y una importancia que no tenían durante el romanticismo o, por mejor decir, que el drama romántico trató a modo de parábolas y con un patetismo exacerbado, mientras que en esta nueva etapa se opta por algo que se acerca más a la comedia seria que al drama, dentro de una modalidad informativa directa y realista. Queda la impresión, a la altura de la década de los 40, de que parte de la sociedad y algunos dramaturgos comienzan a ver como un valor positivo la seriedad, como si tratar asuntos importantes de forma cómica o satírica fuera algo inadecuado. Bien es cierto que, como decía y es bien sabido, son tiempos agitados. La década comienza con la renuncia de María Cristina a la Regencia (1840) y la proclamación como Regente del general Espartero (1841), contra quien se pronuncian Narváez, Prim y Serrano (1843), siendo el primero de estos generales, profundamente conservador, quien forma gobierno en 1844

malvado / que se ha atrevido á mi esposa... / y partirle el corazón aunque el infierno lo esconda»; III, 9.^a), ni un final en el que el personaje portavoz reparte sermones a diestro y siniestro, sentimentaloides en exceso en el caso de los esposos y risible en la pareja ridícula; ni, en fin, una versificación pedestre y tosca. Hasta el título es tangencial a la trama porque la frase hecha no se le aplica al marido sino al seductor, que se lamenta de haber perdido parte de su fortuna prestándosela al jugador, pero sale con bien (y alleccionado) del trance. La moraleja se explicita aquí con claridad y rotundidad: «Tenga usted veneración / á la muger. Si es casada, / toda es poca, don Simón, / porque en la muger honrada / se estrella la seducción» (III, 10.^a).

dando comienzo a la denominada «Década moderada». 1844 es un año de rearme ideológico y moral conservador que toma como objeto de controversia y defensa la moralidad en las costumbres (y su repercusión institucional y social) que las gentes de orden vieron amenazada por las propuestas liberales expuestas con un atractivo peligroso en los dramas románticos en los que, entre otras cosas, religión, decencia, autoridad paterna, matrimonio, respeto a la propia vida..., quedaban sobrepasadas y desdeñadas por la defensa de la libertad y, en particular, de la libertad amorosa para responder a una pasión en la que se cifraba la razón de vivir. Lo cierto es que parece ser que es este aspecto (a la espera de los asuntos de ética y enriquecimiento)² el que primero seduce a los autores de teatro en esos momentos. Yendo más atrás en el tiempo y mezclando unos con otros, esta ideología y estos dramaturgos confunden al héroe romántico con el libertino del XVIII (no creo que retrocedieran hasta la comedia inglesa de la Restauración del siglo XVII), que había alzado el Marqués de Sade en sus atractivos y corrosivos textos, mixtos de ficción y reflexión filosófica, y había tenido manifestaciones literarias tan exitosas como el señor de B. en la *Pamela* (1740) y, sobre todo, el de Lovelace de *Clarissa Harlowe* (1748) de Richardson y el Valmont de *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782).

Los autores teatrales que buscaban sintonizar con las clases medias conservadoras (o dirigir las), sustanciaron en el seductor el agente de la perversión moral y trataron de aniquilarlo bien por la conversión, bien por la irrisión. Zorrilla llevó a cabo este intento en el ámbito del drama romántico y Rubí, de la Vega y Bretón lo hicieron en el campo de la comedia seria de estética realista, que comenzaba así su andadura con asuntos de moral afectiva y sexual, tomando al seductor en ambientes de clase alta como protagonista de sus obras.

El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844) es un intento conservador, afortunado en parte, de desactivar el atractivo ético y sentimental del seductor y del héroe romántico por el procedimiento de convertir al réprobo en arrepentido, *in extremis*, con apoteosis fantástico-religiosa

² De 1845 también es *El arte de hacer fortuna*, un ataque a la inmoralidad en la vida pública de la especulación financiera y la política —quizá inspirada en el financiero José de Salamanca—, obra que fue continuada en *El hombre feliz*, de 1848 y casi tres décadas más tarde por *¡El gran filón!* (1874), que vuelve a aquéllas para añadir a aquellos vicios los del chantaje y la prevaricación.

para grabar el prodigio en la memoria y la imaginación de los espectadores. El problema es que, hasta ese momento final, el atractivo de don Juan es innegable y arrasador, sin que se le oponga resistencia consistente, salvo la ingenuidad y pureza del amor de una muchacha. El final es, por consiguiente, voluntarista, inverosímil, demasiado sujeto a la decisión del espectador de si aceptarlo o no.

El año de 1845, en que se promulga una nueva constitución de carácter moderado, Rubí y Ventura de la Vega estrenan dos obras en las que se observan claros signos de un cambio de fórmula teatral. Rubí escribe *La entrada en el gran mundo* y de la Vega, *El hombre de mundo*. Bretón, por su parte, no estrena ninguna obra relevante ese año pero sí es muy significativo que escribiera una, *Mi dinero y yo*, que leyó «Muy á los principios del año de 1846» (1883b, III: 457) en la tertulia de Patricio de la Escosura y que sus amigos le recomendaran no estrenarla por el temor de que fracasara por ser acusado de «atentatorio á las buenas costumbres».

2.1. La entrada en el gran mundo de Rodríguez Rubí y La hipocresía del vicio de Bretón: el temor al riesgo

En *La entrada en el gran mundo* (1845) Rubí sitúa ya la acción en los salones de la alta sociedad del momento con personajes como Condesa, Vizconde, Barón, Marqués, Baronesa, damas y caballeros, y ambientaciones como la mansión de la Condesa Viuda de la Palma con un jardín suntuoso, que ocupa todo el escenario en el segundo acto, provisto de paseos cubiertos por bóvedas de empujadas, asientos de mármol, un elegante pabellón, profusa iluminación y «música lejana en el interior de la casa». Este lujo viene a contrastar con la sobriedad de la casa del joven marqués y sus muebles pasados de moda, herencia física y moral de un padre de costumbres sobrias y comportamiento recto. El tercer espacio de la obra es una quinta del Marqués donde hay varios componentes significativos: está alejada de la ciudad (y, se entiende, de sus vicios), el jardín ya no es un lugar refinado (propicio a la relajación moral) y hay una puerta oculta como las habrá en otras obras de la «comedia de sociedad», como si en estos ambientes fuera imposible vivir en espacios diáfanos y se necesitara una salida de emergencia para la parte oculta de la vida.

El conflicto de esta obra estriba en el choque escarmentador que un joven ingenuo experimenta al entrar en contacto por primera vez con gentes con título nobiliario, pero sin principios (muy con el aire del siglo y del buen tono), que están a punto no sólo de arruinar su economía y su ilusión afectiva sino también de poner en grave riesgo su vida³.

La comedia, muy teatral y algo inhábil⁴, es previsible desde el principio y vuelve a mezclar el tono serio con el risible⁵, desactivando con ello la potencia y eficacia de ambos componentes. La decisión del tutor

³ Antonio Gil y Zárate había estrenado en 1826 una comedia titulada *Dos años después de la boda* que ya anticipaba los rasgos de ésta y otras similares y se convertía, por tanto, en lejano precedente de la «alta comedia». Se trata de una comedia irregular que, como tantas otras después, no consigue acertar con el tono adecuado para tratar asuntos como la infidelidad matrimonial y la seducción cínica y se juega unas veces con seriedad, mientras que otras ésta se pierde por la actuación, en este caso, de un marido configurado como un necio despreocupado de su mujer y obsesionado con alcanzar un puesto en la corte para lo que se procura el apoyo de una baronesa falsa que lo engatusa y le esquilma el patrimonio y de un conde, falso amigo, que intenta seducir a su esposa. La figura de un tío del protagonista, montañés que abomina de la corte y sus engaños y que solucionará el enredo, también parece anticipar la del tutor de la comedia de Rubí (y, por cierto, del don Frutos de Bretón en *El pelo de la dehesa*).

⁴ La comedia se abre con un poco sutil expediente para informar al espectador del amor que Amalia siente hacia su primo, con recurso a un monólogo sobre un cursi dibujo alegórico que, además, será visto y ridiculizado sin piedad por la Condesa nada más entrar en escena. Que el «azar» (II, 12.^a) intervenga de forma sustancial en la trama tampoco es hecho de mérito. Convertir a Lorenzo, el criado ascendido a tutor del joven marqués por su honestidad y fidelidad, en el eje de la obra, en el factótum de la trama y de su desenlace («Dios nos ha enviado / en Lorenzo un salvador»; III, 16.^a) tampoco es un acierto porque es excesivo y, además, Rubí, junto a aquellas cualidades encomiables, lo carga con otras de atractivo más dudoso. La presentación que hace de sí mismo ante Amalia es de una autocomplacencia que, por exagerada, frisa en lo cómico ridículo y lo mismo sucede con su actuación posterior, ante la ceguera de su pupilo y su rebelión: aunque no le faltan las cualidades del *senex*, las enturbia con la adopción de una especie de cazarería (entre real e impostada) que recuerda a los personajes rústicos y que, por supuesto, va a descolocar a sus adversarios. No deja de ser curioso (o revelador, quizá) que Rubí haya elegido en esta obra a un criado, representante de las clases populares, y no a alguien de las clases medias, para enfrentarse y derrotar a los de la alta sociedad.

⁵ No cumple el autor con ello lo que sí hace enunciar a uno de sus personajes. La Condesa rechaza el tono lúdico-irónico que propone el Barón en su encuentro en el jardín y le replica con dureza; el Barón, entonces, dice: «me place esa franqueza; / usted le da á este debate / la entonación verdadera» (II, 9.^a).

de mantener «en un retiro profundo» (II, 7.^a) a su pupilo es tan forzada como el hecho de que aparezcan los dos tentadores en el momento justo en que el joven experimenta vivos deseos de vivir, de salir del encierro⁶. La presencia nítida y tópica de Amalia, la prima pura y enamorada en silencio, ya garantiza un desenlace satisfactorio en lo afectivo, del mismo modo que el peso dado al criado-tutor, custodio tenaz de la moral del joven inexperto, hace lo propio con su vida y honor. También aquí se rebaja la pintura de la crudeza de los vicios de la alta sociedad y su peligro corruptor porque, aunque el Barón de la Puente sea un hombre peligroso («depravado» y «tirador excelente»; II, 7.^a), la Condesa que enamora al protagonista es más una coqueta que una corruptora, lo que hace que se vuelva atrás de su intento de seducción del joven cuando ve que lo va a perjudicar gravemente. No hay solidez ni contundencia todavía en la trama, ni en los personajes ni, por supuesto, en el desenlace, que se busca que sea satisfactorio para los buenos y honrados, agrídulce para la Condesa y lesivo para el frío y peligroso Barón. Salvo en las dos escenas de enfrentamiento entre el Barón y la Condesa (antiguos amantes), Rubí está aquí más cerca de la comedia bretoniana que de la «alta comedia»; ha dejado asomar la sordidez moral y el peligro, pero sólo durante un momento y, además, ha sido conjurado. Los principios decentes (la sensatez, el respeto a la autoridad de los mayores, la moderación) y los afectos limpios (amor y fidelidad) tienen tanta solidez como para derrotar a los indecentes (la falsa amistad, el amor fingido, el vicio del juego, la falta de respeto a la vida) y, además, salir reforzados. No hay peligro. Ni siquiera se hace una crítica a la mayor parte de las clases altas porque Rubí deja claro que hay otra alta sociedad, de la que el Marqués de la Alborada y su prima (que, aunque no se nombra por el título, es Baronesa de Cinco Valles), que sí tienen principios morales y buen corazón; como dice Lorenzo a la Condesa: «Hay nobles que entre nobles / se pierden» (II, 7.^a). Podría objetarse que el amor que propone Amalia es el de una vida tranquila (en el campo, a ser posible) y que la fidelidad de Lorenzo condena al joven a

⁶ Pero la situación que plantea Rubí es engañosa porque evita la posibilidad de un contacto gradual o menos explosivo del Marqués con el gran mundo y porque de esta alta sociedad sólo se presentan individuos lamentables y reprobables. La idea moral es clara: la alta sociedad está llena de vicios y es preciso huir de ella, de sus mujeres caprichosas, de sus jóvenes necios y libertinos.

permanecer en una vida monótona y a renunciar a la alegría de vivir que le es propia por su edad (y posición social), eso, incomprensiblemente tan lejano para él que dice haber «soñado»: «un mundo, / una sociedad distinta / de la que aquí me rodea / donde hay movimiento y vida / y aventuras y saraos / y sensaciones distintas» (I, 4.^a). Pero parece que para el autor nada importa más que la tranquilidad de ánimo.

La hipocresía del vicio, de Bretón de los Herreros (1883c), desarrollará sólo tres años después (1848; aunque la estrenará en 1859) un argumento con aspectos concomitantes a *La entrada en el gran mundo*, de Rodríguez Rubí y con la misma mezcla de humor y seriedad. Bretón pone en escena a un joven de buena posición, de buen corazón y rectos principios morales que, no obstante, da en la obsesión de fingirse calavera en sociedad, tratando de pasar por un libertino jugador, mujeriego y pendenciero. Es encontrado en tal empeño por su tío y su hermana que regresan al país después de años de ausencia y, sin descubrir su identidad, urden una trama en la que ponen en serios aprietos al libertino fingido para escarmentarlo y volverlo al buen camino; propósito que, desde luego, consiguen. La comicidad risible ya es escasa en esta obra que, por el contrario, se juega con seriedad en las palabras admonitorias del tutor.

2.2. El hombre de mundo *de Ventura de la Vega: el protagonismo de la esposa virtuosa*

También de 1845 es *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, obra que intenta acabar con el drama romántico y romper con la comicidad sencilla de Bretón (Muro, 2003). *En esta obra* Ventura de la Vega da el paso importante de prescindir casi por completo de la comicidad y extender el tono serio a toda la obra⁷. En ella se plantea el contraataque

⁷ El tono de *El hombre de mundo* es predominantemente serio, aunque, como sucede en Bretón y Rubí, tampoco Ventura de la Vega es capaz de prescindir de una comicidad y de un enredo suplementario a la trama principal que, si bien pueden hacer divertido algún momento de la obra, vienen a atentar contra la finalidad del conjunto. Abundan los *quid pro quo* en los que se involucra a Emilia, hermana de la protagonista, y Antoñito, pretendiente de ésta. Junto a ello, mientras que el criado de Luis, Ramón, se vende de forma cruda a don Juan y contribuye a su intento de

vencedor al donjuán, al libertino que amenaza al matrimonio y a la familia. Aunque el uso del verso atenta contra el realismo y los apartes, los equívocos y el enredo son recursos fáciles con los que el autor evade la posibilidad de matizar o de profundizar en los problemas que plantea, lo cierto es que consigue una obra tensa, alejada del mero divertimento.

El donjuanismo y el donjuán se ven aquí sin ningún tipo de concesiones; al contrario, se señala con crudeza su absoluta falta de encanto y su sordidez y se hace, además, dando voz a la mujer decente y casada, como sucede ya en la tercera escena, cuando Clara dice burlona a su marido (que fue un calavera antes de casarse y sentar la cabeza): «como tú no has tratado / de acercarte sino a aquellas / de quienes ya se sabía / que eran materia dispuesta / para aventuras galantes, / sacas hoy la consecuencia / de que a ese círculo estrecho / que conoces, se asemejan / todas las mujeres; / y eso, permite que crea / que no es conocer el mundo, / sino conocerlo a medias» (I, 3.^a). También se dota a la mujer objeto de seducción de discernimiento y cualidad oratoria similares y aun superiores a las del donjuán (II, 11.^a) —tan alejada en ello de la doña Inés de Zorrilla— y de condición crítica para deplorar el distinto e injusto trato que se da a los deslices e infidelidades de hombres y mujeres (II, 11.^a).

El ataque al libertino es aquí solidario de la defensa a ultranza del matrimonio. Don Luis, el antiguo calavera, ahora feliz casado, sintetiza su idea de la felicidad en tener una «dulce compañera / una casa, una familia» y la del amor de esposa como «conjunto similar / de la amistad y el amor» (I, 7.^a). De este amor y del matrimonio se pasa al amor de la patria porque será la patria de los hijos. En suma, «el matrimonio [...] es origen [...] de las mayores virtudes de la tierra» (I, 7.^a). Contra esta sacrosanta institución y, en particular, contra el matrimonio de don Luis, atenta Don Juan, antiguo compañero de correrías. Su cinismo, su desprecio a la virtud de cualquier mujer y su insolencia son agresivos desde el primer momento, sin lenitivos ni ambages y grande el temor de Luis, en consecuencia: recuerdan mucho al Barón de *La entrada en el gran mundo*.

Junto con la defensa de la fidelidad en el matrimonio se desliza en el texto de Ventura de la Vega otro componente de gran importancia para la forma de ver la vida burguesa: la opinión ajena (que ya tenía peso en

seducción, Benita, la criada de Clara, es una necia que se insolenta con su señora y su ridiculez y el enredo afectivo en el que se enfanga con Ramón y con Antoñito destensan la trama.

los diálogos de la obra de Rubí). Por momentos, da la impresión de que el mayor temor de Luis si don Juan seduce a Clara es el de ser objeto de habladurías y ridículo. Cuando recuerda un caso pasado de seducción en el que el propio marido contribuyó al éxito del amante, teme horrorizado el «ridículo papel» que hizo aquel hombre y que ahora haría él; los versos con que enuncia esta situación quedaron como frase cómica en la época: «todo Madrid lo sabía, / todo Madrid menos él» (I, 8.^a).

La intención agresiva contra el libertino no se reduce aquí, como en el Tenorio de Zorrilla, a salvarlo *in extremis*, haciéndole pedir perdón a Dios por sus pecados. Aquí se va más lejos. Se trata de extirpar su aura de raíz, borrando cualquier aspecto positivo que pudiera tener tal condición y convirtiéndola en motivo de zozobra continua en el presente, como un justo castigo: «tu vida pasada / viene a envenenarlo todo», dice Clara (IV, 18.^a). Si en principio, la tesis general admitida por la sociedad es la de que es bueno que el marido haya corrido mundo para que tenga experiencia, esta obra defiende por boca de su portavoz ideológica, Clara, la idea de que «tener mucho mundo / no hace feliz a un marido», ni tampoco a la mujer porque no genera, sino sospechas entre ellos (IV, 18.^a).

2.3. Mi dinero y yo *de Bretón de los Herreros y el temor a incurrir en inmoralidad*

Lo que Bretón presentaba en *Mi dinero y yo* y que tanto asustó a sus doctos amigos a principios de 1846 era una historia en la que un Marqués (recién heredado título y fortuna y enamorado de una muchacha huérfana y humilde que le corresponde y desconoce esa mudanza), se empeña en reeditar la historia de *El celoso impertinente* pidiéndole a un conde libertino que intente seducir a su amada, empresa «execrable» (Bretón, 1883: 491) en la que se aplica sin ningún escrúpulo y con gran tenacidad, ayudado, además, por una tía venal de la muchacha. A esta línea principal de la trama se añade otra que intranquilizó todavía más a los amigos y consejeros de Bretón porque incluía a una bailarina, soltera, que tiempo atrás había sido amante del Marqués, personaje y condición que juzgaron inmoral y escandalosa. Esta comedia hubiera cuajado en alta comedia con ventaja sobre otras por su exposición cruda y descarnada del vicio y no sólo en cuanto a la seducción

y el descaro inmoral sino también en lo relativo al otro gran asunto que se iba a desarrollar, el de la ética y el dinero, el del «vil interés» y la «detestable codicia» (Bretón, 1883: 484 y 492). Pero, a pesar de las protestas de Bretón en una larga nota justificativa, faltó valentía para presentar delante del público historias de este tipo y hacerlo con seriedad, sin la edulcoración del humor. De hecho, incluso en una obra planteada con aquellos componentes, Bretón buscó atenuar los asuntos que trataba y las situaciones que presentaba con el recurso a la comicidad y, además, solventó de forma inverosímil los conflictos dándoles un final feliz, de comedia. Otro intento fallido.

3. UN TEATRO IDEOLÓGICO DE ESQUEMAS SIMPLES Y TONO INDEFINIDO

Como puede verse, estas comedias dramatizan el peligro del matrimonio amenazado por la corrupción moral y cuanto ello conlleva en orden a la estabilidad institucional y al respeto a afectos firmes y principios éticos sólidos. Al asunto del libertino seductor se le sumarán muy pronto los relativos a la corrupción económica y política, encaminándose estas obras, cada vez más, hacia el «drama de tesis» (Shaw, 1976: 127) para defender, en este caso, valores como la importancia del sentimiento verdadero, de la honestidad en el trabajo o de la dignidad personal; valores difícilmente objetables pero que, en el fondo, esconden la reticencia de la ideología conservadora al divorcio (y a cualquier avance en la liberación de la mujer) y a los cambios económicos y sociales que se estaban produciendo y conllevaban un riesgo claro para el mantenimiento de la sociedad tradicional y sus privilegios. Esto se hace sin acabar de definir el tono y sin atención a los matices ni a la complejidad de los problemas sino con distinciones maniqueas (y, como digo, taimadas) y una conclusión tomada de antemano, previsible, por tanto, y que fuerza el desarrollo dramático (Díez Taboada, 1997: 399-402). Teatro éste, por tanto, de escasa entidad ideológica y estética que habrá de esperar a la aparición de obras de alguna mayor complejidad como, sobre todo, varias de Adelardo López de Ayala: *El tejado de vidrio* (1856), *El tanto por ciento* (1861), *El nuevo don Juan* (1863) y *Consuelo* (1878), aunque siga siendo delgado su espesor psicológico y escasa la mejoría en la tosquedad moralizante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Cortés, N. (1968). «El teatro español en el siglo XIX». En *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, volumen IV, *Siglos XVIII y XIX, Segunda parte*, 261-337. Barcelona: Vergara.
- Andrés-Gallego, J. A. y De Llera Esteban, L. (coords.) (2014). *La cultura española del siglo XIX. Literatura y pensamiento*. Fuenlabrada (Madrid): Ediciones 19.
- Bretón de los Herreros, M. (1883a). *Pruebas de amor conyugal*. En *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, II, 409-429. Madrid: Ginesta.
- (1883b). *Mi dinero y yo*. En *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, III, 457-494. Madrid: Ginesta.
- (1883c). *La hipocresía del vicio*. En *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, IV, 96-135. Madrid: Ginesta.
- Coca Ramírez, F. (2006). *El género dramático en España en el siglo XIX. Estudio teórico desde la preceptiva literaria*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Díez Taboada, J. M.^a (1997). «La alta comedia». En *Historia de la literatura española*, Víctor García de la Concha (dir.), Siglo XIX (I), Guillermo Carnero (coord.), 399-408. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández Vázquez, J. M.^a (2014). *Aproximación al teatro español de la segunda mitad del siglo XIX*. Sevilla: Alfar.
- Hartzenbuch, J. E. (1883). «Prólogo a la edición de 1850». En *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, I, LI-LVII. Madrid: Ginesta.
- Gil y Zárate, A. (1826). *Dos años después de la boda*. Madrid: Imprenta de D.M. de Burgos.
- Muro, M. Á. (2003). «La comedia: De Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus». En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega (coords.), 1943-1975. Madrid: Gredos.
- (2005). «Bretón de los Herreros y la “Alta Comedia”». *Signa* 14, 277-297.
- (2017). «El seductor castigado en la comedia de Bretón de los Herreros». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, *Homenaje a José Antonio Pérez Bowie*, 281-295.
- Río, Á. del (1963). *Historia de la literatura*, II. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Shaw, D. L. (1976). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, t. 5. Barcelona: Ariel.

Nota de los editores: Puestas en escena de estas obras en diversos lugares pueden verse en «Estudios sobre teatro», en la web del SELITEN@T: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/> [10/09/2018].

La mitificación de la reina
María de Molina en el drama
de Mariano Roca de Togores.
Una reina para una nación liberal

*The mythification of queen María de Molina
in the drama by Mariano Roca de Togores.
A queen for a liberal nation*

Marieta Cantos Casenave
Universidad de Cádiz
marieta.cantos@uca.es

Resumen: El desarrollo del Romanticismo posibilita el cultivo de una literatura nacional de marcado contenido histórico. Algunas de las obras claves de este periodo pueden interpretarse no sólo como relecturas del pasado sino también como lecciones sobre el presente. Es el caso del drama *Doña María de Molina*, estrenado por Mariano Roca de Togores en 1837, en cuya heroína se quiere ver un modelo de reina castellana, al tiempo que una referencia a la política legitimista de la regente María Cristina, aliada con los liberales, en defensa de la unidad de España y de los derechos de su hija Isabel, frente a las pretensiones del carlismo. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Romanticismo español. Imaginario liberal nacional. María de Molina. Roca de Togores. Reinas españolas.

Abstract: The development of Romanticism made possible the cultivation of a national literature of significant historical content. Some of the key works of this period can be interpreted not only as re-readings of the past but

also as lessons about the present. This is the case of the drama *Doña María de Molina*, released by Mariano Roca de Togores in 1837, in which the heroine is seen as a model of a Castilian queen, as well as a reference to the legitimistic policy of the regent María Cristina, allied with the liberals, in defence of the unity of Spain and the rights of her daughter Isabel, against the pretensions of Carlism. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Spanish Romanticism. National liberal imaginary. María de Molina. Roca de Togores. Spanish queens.

1. EL IMAGINARIO LITERARIO ESPAÑOL EN LOS INICIOS DEL ROMANTICISMO

Desde que en 1833 Repullés inicia la publicación de su colección de novelas, puede decirse que la materia histórica es una de las vertientes fundamentales, aunque no la única del Romanticismo. Allí verían la luz *El primogénito de Alburquerque*, de López Soler, al que seguirían en 1834 *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, de Espronceda, *El doncel de Don Enrique el Doliente*, de Larra, *La catedral de Sevilla*, de López Soler, *Los expatriados o Zulema y Gazul*, de Estanislao de Kotska Vayo. En 1835 se publicarían *Ni rey ni roque*, de Patricio de la Escosura y *El golpe en vago*, de Villalta y, al año siguiente, *El caballero de Madrid en la conquista de Toledo por don Alfonso el VI*, de Basilio Sebastián Castellanos Losada.

Por estos años, y gracias a la aparición de revistas como *El Artista* (1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (1836), se produce también la divulgación de las nuevas tendencias poéticas, que rescatan algunos de estos mismos temas y en escena se ven representados dramas como *La conjuración de Venecia, año 1310* (1834), de Martínez de la Rosa, *Macías* (1834), de Larra, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del Duque de Rivas, *Blanca de Borbón*, de Antonio Gil y Zárate (1835), publicada en ese mismo año por Repullés dentro de la colección de «Comedias del teatro moderno» español y, el 1 de marzo de 1836, Antonio García Gutiérrez conoce un éxito sin igual con *El Trovador*.

El liberalismo, después de enfrentarse a un déspota como Fernando VII, tiene que «aliarse a un trono tambaleante», el de M^a Cristina, reina gobernadora en nombre de su hija Isabel, «por miedo a que el

extremismo conservador de don Carlos lograrse hacerse con él» (Navas Ruiz, 1970: 21). Este pacto coincide con los años claves para el despliegue del Romanticismo español, de la mano de una emergente literatura nacional —Larra abundaría en ese proyecto en su artículo sobre «Literatura» en 1836¹—, que encuentra ahora las circunstancias propicias para su desarrollo.

2. 1837: DOS DRAMAS PARA UNA REINA REGENTE, *DOÑA MARÍA DE MOLINA*, DE MARIANO ROCA DE TOGORES Y *FERNANDO EL EMPLAZADO*, DE BRETÓN DE LOS HERREROS

En este contexto, el de 1837 es un año clave para el drama romántico español. Los madrileños pueden asistir a la representación de *Los amantes de Teruel* (19 de enero), de Hartzzenbusch, *El paje* (22 de mayo), de Antonio García Gutiérrez, *Doña María de Molina* (11 de julio), de Mariano Roca de Togores, *Antonio Pérez y Felipe II* de José Muñoz Maldonado (20 de octubre), *Carlos II el Hechizado* (2 de noviembre), de Antonio Gil y Zárate, *Don Fernando el Emplazado* (30 de noviembre), de Bretón de los Herreros y *El rey monje* (18 de diciembre), nuevamente de García Gutiérrez (Caldera, 2001: 107).

De entre estas obras, he centrado mi atención en *Doña María de Molina*, que tiene como protagonista a una reina, María Alfonso de Meneses, que hubo de ostentar la regencia de la corona en tres ocasiones: primero como mujer de Sancho IV, luego como regente durante la minoría de su hijo Fernando y, por último, a la muerte de éste, durante la minoría de su nieto Alfonso. Roca de Togores propone el modelo de una mujer excepcional que rige sabiamente los destinos de

¹ En su artículo «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», después de hacer un repaso sobre la decadencia de las letras españolas y el afrancesamiento de la literatura, expone cuál debía ser el objetivo deseable para que la literatura española lograra un deseable progreso: «quisiéramos sólo abrir un campo más vasto a la joven España; quisiéramos sólo que pudiese llegar un día a ocupar un rango suyo, conquistado, nacional, en la literatura europea». Cf. *Figaro*, publicado en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 79, lunes 18 de enero de 1836, 4.

la patria, apoyándose en la Providencia y en el pueblo. Tangencialmente me interesa *Don Fernando el Emplazado*, por ocuparse de la vida y muerte del hijo de Sancho IV y María de Molina, carácter este último que no figura, sin embargo, en la *dramatis personae* del exitoso drama de Bretón, sino meramente mencionada en boca de otros personajes.

Efectivamente, Pedro Carvajal la alaba como apaciguadora de las rivalidades entre dos familias la suya —la de los Carvajales— y la de los Benavides. Sin embargo, no siempre su intervención es apreciada, pues su propio hijo lamenta las injerencias de doña María. Por ese motivo, Gonzalo Carvajal, tratará de hacerle ver las buenas intenciones de la reina y hará de ella el siguiente retrato:

*Ya en venturosa paz Castilla duerme,
y esa paz se la dio doña María.* 300
*Sagaz, prudente, valerosa reina
cual madre tierna y viuda sin mancilla,
triunfó de tres monarcas coligados,
y de alevoso acero parricida
cien veces os salvó huérfano débil.* 305
*Si una diadema en vuestra frente brilla,
bien que don Sancho os la legó muriendo,
de vuestra madre fue noble conquista.
Sólo este amor solícito de madre
mueve su afán de veros; no codicia* 310
*de vana autoridad. Ni os agraviara
si de madre a las plácidas caricias
añadiera sus pródidas lecciones;
que sois, ¡oh Rey! muy mozo todavía,
y aunque holló vuestra madre a los perversos* 315
aún fermenta en el lodo su semilla.

Por sus cualidades de pacificadora, sagaz, prudente, valiente, madre tierna y viuda intachable, Carvajal considera que deben ser atendidas las razones de doña María, pero Fernando rechazará escuchar los consejos políticos y las advertencias de su madre contra el lisonjero infante Don Juan. Al contrario, el rey le exige quedarse en Castilla y ser «ejemplo de obediencia a mis vasallos» (I, vv. 367), del mismo modo que demanda el pleno y riguroso vasallaje de su pueblo. Gonzalo Carvajal lamentará que el esfuerzo de esta «mujer varonil» haya sido anulado

por los aduladores del joven rey, que es retratado por su tío Don Juan como «altivo, indómito, temerario», y sin otro «guía que el impulso de sus vehementes pasiones» (I, vv. 706-709).

Frente a ese rey inexperto y caprichoso, y sobre todo, frente a los enemigos de la reina, el pueblo se levantará en la escena XIII en «tumultuosa conmoción» al creer que doña María está en prisión, «mueran, gritan, los traidores / y viva doña María» (vv. 729-730), voces que con alguna variante vuelven a repetirse en la Escena XVI: «¡Viva María! / ¡Mueran, mueran los traidores!» (I, vv. 758-759).

Del resto de la obra, la figura de doña María desaparece y sólo volverá a reaparecer al final, como madre, cuando Fernando, «mori-bundo», se dé cuenta de su error y pida perdón, tanto a ella, como a su esposa, a su hijo Alfonso y, finalmente, al único superviviente de los Carvajales, Gonzalo.

Tanto *Doña María de Molina* como *Don Fernando el Emplazado* se inspiran en supuestos acontecimientos históricos que cobran vida en crónicas, leyendas y romances, algunos de los cuales habían sido recogidos por Durán. Del mismo modo, ambos temas habían sido objeto previamente de sendas elaboraciones dramáticas en el Siglo de Oro, como ocurre para la primera con *La prudencia en la mujer*, obra de Tirso, publicada en la *Parte Tercera de Las Comedias Del Maestro Tirso de Molina* (1634) y reeditada en 1834 por Agustín Durán, que Mariano Roca dice haber conocido «mucho después de concluido este drama»²; sobre la leyenda del ajusticiamiento de los Carvajales por orden de Fernando IV y la casi inmediata y repentina muerte de este rey, Lope de Vega había escrito *La inocente sangre*, publicada en la *Parte diecinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1624).

² Así lo señala el autor en la segunda de las «Advertencias»: «Mucho después de concluido este drama llegó a mis manos el que con el mismo argumento y bajo el título de «La Prudencia en la mujer» compuso dos siglos ha el célebre M. Tirso de Molina, y ha publicado en nuestros tiempos en su Talla Española el distinguido literato don Agustín Durán. Si hubiese sabido la existencia de esa admirable obra antes de comenzar la mía, probablemente no hubiera entablado una competencia en que he quedado vencido; pero en cambio, ignorante de ella, mi pobre drama no habrá perdido nada de su originalidad. Así, pueden comprobarlo los que se tomen el trabajo de comparar una y otra composición» (Roca de Togores, 1837: 175). No es éste el momento de emprender ese trabajo que quedará para otra ocasión, pero efectivamente las diferencias con la obra de Tirso son notables.

En todas ellas queda de manifiesto que María de Molina representa a la mujer fuerte y prudente que sabe acabar con todo intento de los enemigos de su marido, Sancho IV «El Bravo», y como madre procura velar por la educación y los derechos de su hijo, el futuro rey Fernando IV, durante su minoría de edad (1295-1301), lo mismo que hará luego (1312-1321) con su nieto Alfonso XI de Castilla. Por ello, es significativo que, como ya han señalado Caldera (1970: 124, nota 20) y Ribao Pereira (2016: 179), el futuro marqués de Molins eligiera este personaje para crear un drama que contribuyera a ensalzar los valores de una reina gobernadora que también había de enfrentarse a los enemigos de su difunto marido, Fernando VII y velar por los derechos de su hija Isabel, menor de edad. El estreno de la obra hubo de demorarse por la coyuntura política, dado que las circunstancias que dieron lugar a la sargentada de agosto de 1836 no parecían ofrecer el momento más oportuno para proponer una obra en la que si bien se elogiaba a la reina, también podía alimentar los deseos de libertad y la rebelión del pueblo contra la tiranía. Una vez superados, aunque no olvidados, los acontecimientos que habían desanimado al autor a continuar este proyecto dramático, la obra se estrenó con motivo de la onomástica de M.^a Cristina, tal como recoge la reseña de la *Gaceta de Madrid*, el 27 de julio, y alcanzó ocho representaciones consecutivas (Caldera, 2001: 123-124), además de ser una de las más repuestas en las temporadas siguientes hasta el último tercio del XIX (Ribao Pereira, 2016: 179).

3. ENTRE LA HISTORIA MEDIEVAL Y LAS CIRCUNSTANCIAS DEL DÍA, UN DRAMA NACIONAL

Más allá de los antecedentes literarios que Roca de Togores pudiera haber tenido presentes, es evidente que el autor tiene especial cuidado en dejar constancia de las fuentes no ficcionales sobre las que erige su drama «histórico». De ello dan testimonio las numerosas notas en las que el autor consigna las referencias bibliográficas que le sirvieron de base y sobre las que registra las ocasiones en que se toma alguna licencia. Entre las obras más citadas se encuentran la *Historia general de España*, compuesta, emendada y añadida por el Padre Juan de Mariana (Madrid: Joaquín de Ibarra, 1780), la *Crónica de Fernando IV*, posiblemente la *Crónica del muy valeroso rey don Fernando* (Valladolid: Sebas-

tián Martínez, 1554), atribuida a Fernán Sánchez de Tovar o a Fernán Sánchez de Valladolid —para algunos la misma persona— y las *Memorias de las reinas católicas, historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León, todos los infantes, trajes de las reinas en estampas y nuevo aspecto de la Historia de España* (Madrid: Antonio Marín, 1770), del padre Enrique Flórez.

A estas se añaden, con carácter más puntual, alusiones a los *Anales de Aragón* de Jerónimo Zurita (Zaragoza: Colegio de S. Vicente Ferrer, 1610), *Los Reyes de Aragón en anales históricos*, por el padre Pedro Abarca (Madrid: Imprenta Imperial, 1682), las *Memorias de don Alonso el Sabio*, que posiblemente se refiera a *Memorias históricas del Rey D. Alonso el Sabio, i observaciones a su Crónica*, obra póstuma de Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza (Madrid: Imprenta de D. Joaquín Ibarra, 1777), la *Crónica de Alfonso el Sabio*, mandada escribir por Alfonso XI y que abarca también los reinados de Sancho IV y Fernando IV, por lo que se conoce con el nombre de *Tres crónicas* o *Crónicas de los tres reyes*, la *Historia de Sahagún*, que posiblemente apunte a la *Historia del real monasterio de Sahagún, sacada de la que dejó escrita el Padre Maestro Fray José Pérez*, aumentada por el Padre Fray Romualdo Escalona (Madrid: Imprenta de D. Joaquín Ibarra, 1782), la *Colección de cortes de los reinos de Castilla y León*, publicada por la Academia de la Historia, el *Viaje de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse*, de Antonio Ponz (Madrid: Imprenta de D. Joaquín Ibarra, 1772-1794), el *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal...* (1826-1829), de Sebastián Miñano y Bedoya y el *Ensayo histórico crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los reinos de León y Castilla, especialmente sobre el código de D. Alonso el Sabio, conocido con el nombre de las Siete Partidas*, de Francisco Martínez Marina (Madrid: Imprenta de la Hija de D. Joaquín Ibarra, 1808), reeditado en 1834.

Este esfuerzo sería reconocido por la crítica que alabó en numerosas ocasiones el rigor con que acudió a estas fuentes para poner en pie la historia de la reina María de Molina. Es el caso de N. —posiblemente Navarrete—, crítico de la *Gaceta de Madrid*, que destaca la erudición de «las notas con que ha ilustrado el texto de aquella en la impresión, y muestran el estudio que ha hecho de la época en que ha colocado su drama, y lo minuciosamente que se ha informado de los más insignificantes pormenores» (26 de julio de 1837) 4; 70, del 30 de julio de

1837, destaca su «respeto a la verdad histórica que se convertirá en una de las exigencias fundamentales de la dramaturgia romántica», una opinión que, según García Mínguez (2006: 487-496), compartió Musso y Valiente en la crítica publicada en *El Porvenir*.

Por el contrario, Donoso Cortés en la reseña inserta en este mismo periódico el 28 de julio, luego publicada al frente de las *Obras poéticas* de Roca de Togores en 1857, señala los defectos del tratamiento del asunto histórico:

Obedeciendo, sin advertirlo ciertamente, a la inevitable impresión del aire que respira y de la atmósfera que le rodea, ha dado una tinta de un bastardo filosofismo a los personajes de su drama: yo no puedo comprender qué significado tienen en el siglo XIII las palabras libertad y tiranía; me es imposible encontrar en esas oscuras edades de la España pueblos que fueran libres, reyes que fueran filósofos o tiranos. [...] Yo no concibo, en fin, sin una unidad social, pueblos libres; y sin unidad política, reyes tiranos (Roca de Togores, 1857, II: XXIII-XXIV).

Con todo, a pesar de que la obra se abordaba como una relectura del pasado medieval español, lo cierto es que tanto el público, como parte de la crítica, interpretó algunos pasajes al calor de los acontecimientos que habían tenido lugar recientemente. Así, *El Eco del Comercio* señalaba:

Doña María de Molina, madre del niño rey don Fernando el IV; el infante don Juan, pretendiendo la corona del heredero de Sancho el Bravo, y el pueblo castellano combatiendo por la libertad y por su legítimo rey, presentan exactamente el cuadro animado de nuestra gloriosa revolución. Así es que halló (y no podía menos de suceder así), muy vivas simpatías en el público madrileño, liberal por excelencia y amante decidido de sus reinas (29 de julio de 1837).

De la misma manera, aun sin restarle mérito, el redactor de la *Gaceta* consideraba que el éxito que la obra había alcanzado lo debía a la identidad entre el argumento y la situación política del momento:

[...] modelado, por decirlo así, a las circunstancias del día, muchos contemplaban en María a nuestra excelsa Gobernadora; en D. Juan al fanático Pretendiente. Y el autor, para más asegurar el éxito de su obra, ha cuidado de hacer presentes ciertas alusiones, que en un pueblo liberal

hallan siempre eco y reciben numerosos aplausos (Gaceta de Madrid, 27 de julio de 1837, 4).

Por su parte, Donoso coincide en subrayar los paralelismos con el presente:

También reina en España en nuestros días una huérfana cuya cuna se mece en las turbulentas olas de mares irritados; también silban sobre esa cuna providencial las serpientes; también una mujer cuyo nombre vivirá puro, grande y glorioso en la historia, preside con cetro de oro a la consumación de nuestros altos destinos; también los vándalos la maldicen, y los pueblos la vitorean; también, en fin, triunfará; y dado al aire su pendón, vivirán los españoles, bajo su pacífico reinado, días de paz y de bonanza, días apacibles y serenos (Roca de Togores, 1857, II: XXIII).

Esta recuperación del pasado, reactualizado para el presente, es también uno de los méritos señalados por Agustín Durán en la reseña publicada en el *Observatorio Pintoresco* el 30 de julio, donde asegura que «ya hemos obtenido un teatro nacional», pues el drama se separaba de los modelos franceses para inspirarse en los clásicos españoles. El examen que insertaba *La España*, firmado por Bretón, destacaba su carácter político y consideraba que su interés histórico hacía que superase la categoría de «drama de circunstancias» (Sanz Sánchez, 2015: 274).

Del mismo modo, el anónimo crítico de *El Patriota*, reconocía el talento del autor para tomar un asunto de la historia y el tacto para «quitar mucho de una acción histórica, y dejarla sin embargo completa», aunque consideraba que la obra se resentía de cierto «colorido falso» por «haber sembrado en su composición algunos principios e ideas ajenos del siglo en que pasa la acción» (Sanz Sánchez, 2015: 271).

A este respecto, Musso, asesor del autor en ciertos puntos históricos³, no achaca a éste la intencionalidad de establecer un paralelismo entre ambos reinados que, en su opinión, era en parte mera coincidencia, por eso anota en su diario, con cierto disgusto, la tendencia del público a aplaudir ciertas frases interpretándolas en clave de actualidad:

³ Así lo declara el autor en la nota 27.

Verdad es que los aplausos recayeron sobre expresiones de circunstancias, alusiones a sucesos y opiniones actuales. Parte de esas alusiones proviene de la casual semejanza entre la situación actual de Castilla a finales del siglo XIII y la presente, parte de que el autor aprovecha las ocasiones de poner en boca de los personajes lo que ahora se dice o se opina sobre lo que va sucediendo (García Mínguez, 2006: 489-490).

En este sentido Salas y Quiroga daba por sentado que no debía suponerse en el autor la intencionalidad de establecer un paralelismo entre la España de María de Molina y la de la reina M^a Cristina —ni por la condición del pueblo, ni por el efecto que podría derivarse de una reunión de Cortes en una y otra época—, como tampoco existía tal similitud entre ambas reinas gobernadoras. Por otra parte, en contra de la opinión mayoritaria, discutía que el drama fuera respetuoso con la verdad histórica:

Si por historia no se entiende ni la exactitud de las fechas, ni la propiedad de los trajes, ni la verdad de las decoraciones, sino más bien la expresión de las costumbres, la filosofía de los sucesos, la pintura de las creencias, forzoso nos será declarar que en Doña María de Molina no se ha observado muy fielmente la historia (No Me Olvides, 13-8-1837: 8).

En general, la crítica consideraba que la libertad de que gozaban los castellanos en el siglo XIII no podía ser igual a la que se disfrutaba en el XIX y que, por este motivo, la conducta de Alfonso era del todo punto impensable en su época. Agustín Durán, sin embargo, consideraba que si bien el autor erraba al atribuir una libertad tan amplia a aquella época, no había incoherencia en el carácter de este procurador del pueblo (Sanz Sánchez, 2015: 271).

4. MUJER, VIUDA, MADRE Y REINA. LAS CLAVES IMAGINARIAS DE LA PROTAGONISTA DE DOÑA MARÍA DE MOLINA

Creo que lo primero que salta a la vista, más allá de la soledad de María de Molina, que apenas tiene apoyos en la defensa de los derechos de su hijo (Ribao, 2016: 180-181), es su excepcionalidad. Además de la singularidad de su carácter, sobre el que luego volveré, la

reina es la única mujer, el único personaje femenino⁴, a excepción de la Abadesa del convento de las Huelgas, en toda la obra. Algo similar ocurría en el drama de Bretón, sólo que en ese caso, la única mujer es Doña Sancha, hermana de Juan Benavides, enamorada de Pedro Carvajal, que la pretende por esposa y a quien don Juan niega. Tampoco era mayor la presencia de mujeres en la obra de Tirso, pues sólo una aldeana, Cristina, es, más allá de la reina, la única representante femenina, si bien aparece sólo en el último acto y con apenas unas frases. El protagonismo mayor de las mujeres se debe a Lope, quien en *La inocente sangre* incluye a Doña María, Doña Ana de Guzmán, Isabel, su criada, una villana y una guarda. Por ello, podría decirse que de los modelos que tenía a su alcance, Roca de Togores ha optado por reducir al máximo la presencia femenina, limitándola a su protagonista, lo que se traduce en su particularidad, en una rareza que hace que las virtudes que pudieran atribuirse a este personaje difícilmente pudieran alcanzar a representar al resto de las mujeres de su época, lo que viene a confirmar, en parte al menos, la intencionalidad política de su autor.

De cualquier manera, en este trabajo me interesa examinar hasta qué punto pesa su condición femenina y su maternidad, frente a su detentación de poder, aunque sea éste de carácter provisional. Para ello voy a trabajar con la edición de 1837, publicada por la madrileña imprenta de José María Repullés⁵.

Para empezar, diré que Doña María de Molina aparece en el listado de «Personas» como Reina regente, lo que se abrevia en las mayúsculas con el nominativo de «Reina», con que se da paso a cada uno de sus intervenciones, mientras que la palabra «regente», acompañada de una valoración positiva o negativa en cada caso, se utiliza por parte de otros personajes en 6 ocasiones; condición ésta la de «regente» que comparte

⁴ A este propósito, señalaba Donoso Cortés: «En este drama no hay mujer: ved ahí el defecto de este drama, o por mejor decir, el defecto de su asunto; porque, ¿cómo convertir en mujer a Doña María de Molina, ese hombre de Estado, esa soberbia amazona? Y no siendo ella mujer, ¿qué mujer no quedaría eclipsada en su presencia?» (Roca de Togores, 1857, II: VI).

⁵ Me sirvo para ello de la edición digitalizada por *Internet Archive* en 2014, que permite realizar búsquedas dentro del texto y posibilita así que el recuento léxico se haga con facilidad, aunque no me limitaré a este tipo de análisis.

excepcionalmente con Enrique el Senador, llamado así en una ocasión por el médico hebreo Tubal (Roca de Togores, 1837: 42), porque este codicioso personaje ayuda al viejo senador en sus no menos ambiciosos planes de reinar en nombre del todavía niño Fernando.

La condición femenina aparece en 14 ocasiones, aunque no siempre referida a María de Molina, pero sí es relevante porque, por ser mujer, se la considera débil para ejercer el poder, tal como pondrán de manifiesto el abad y don Enrique.

Con respecto al título de «madre», es designada así en 12 ocasiones bien por ella misma, que se define como tal y trata de justificar su conducta por esta condición, que le lleva a velar por el bienestar y felicidad de su hijo, o bien para tratar de captar la voluntad del hijo o de otros interlocutores, como los «ancianos» del pueblo a los que solicita ayuda en el acto V (Roca de Togores, 1837: 145), para que se enfrenten a los enemigos de su hijo, que tratan también de esclavizar al pueblo castellano.

Del mismo modo, su condición de viuda es aludida en tres ocasiones. La reciente muerte del rey es el detonante de la acción, pues siendo un niño el sucesor, sus derechos no están garantizados. Así no es casual que su presentación y la primera referencia a su estado estén en boca del procurador del pueblo, Alfonso, después de haberla vitorreado como regente. Precisamente por esta doble condición de viuda de rey y madre del infante, María de Molina es aclamada como rectora de los destinos de la patria y garante de la legitimidad dinástica. El pueblo, por boca de Alfonso, se siente incapaz de desatender la llamada de «un rey niño y una hermosa / viuda» (p. 4).

Conviene, no obstante, tener en cuenta que su estado civil resulta de mayor interés dramático, porque se trata de una viuda joven, y hermosa, lo que anima a los aspirantes al trono a pretenderla en matrimonio. Esta circunstancia, que encuentra su fundamento en la *Crónica de Fernando IV*, es aprovechada por el autor para mitificar al personaje como paradigma de viuda ejemplar en varios momentos de especial relieve dramático, aunque la temática política prime por encima de cualquier otra.

La primera mención que se hace de doña María es en boca de Fernando, «hombre del pueblo», que se limita a brindar por ella y de Alfonso Martínez, procurador del pueblo que la alaba en su condición de regente, para a continuación, en un parlamento más extenso en que

se refiere a ella como «hermosa viuda», exponer que ha sido la reina quien ha solicitado el auxilio del pueblo.

Este mismo Alfonso es el que, versos más adelante, recuerda el «tino y prudencia» con que se condujo doña María para calmar a su esposo en su enfrentamiento con su sobrino don Diego López de Haro, señor de Vizcaya, así como la clemencia demostrada cuando, a la muerte del rey, volvió a rebelarse y estuvo a punto de ser castigado por ello. Con similar benevolencia actúa en la escena IV, cuando el infante don Pedro de Aragón y el señor de Vizcaya, Haro, que llegan a Valladolid con una demanda del rey de Portugal, son acometidos por el pueblo por haberse resistido a dar vivas en honor de la reina. Doña María les ofrece protección y presenta su nombre como prenda de «paz y amor», además de invitarlos a exponer sus embajadas ante las Cortes.

Si el acierto y la sensatez son rasgos personales que suelen atribuirse a los hombres, y sólo excepcionalmente a las mujeres, la feminidad de doña María se pone de relieve en el trato maternal con su pueblo, tal como queda de manifiesto, cuando el pueblo se acerca a rendirle pleitesía y, frente a los que quieren impedirlo, doña María se dispone a recibirlos con amoroso agrado, pues «cual tierna madre entre sus hijos caros, / ni el soberano fausto me envanece, / ni temo el golpe de alvoso brazo». Esta actitud es alabada por Alfonso que destaca su falta de vanidad, el desprecio del lujo y la confianza en su pueblo, al tiempo que Haro recuerda su generosidad.

La adhesión a Doña María no es, sin embargo, generalizada, como se encarga de subrayar el abad de Sahagún que, si bien se suma al «general aplauso» y la exhorta a que se descargue de sus cuidados y confíe en Dios, le pide también, no sin maldad, que no se deje llevar por las hablillas de un vulgo, inclinado a mirar mal el gobierno de una mujer, «porque tal vez recuerda con espanto / de Berenguela el tiempo revoltoso / y de Urraca el impúdico reinado» (Roca de Togores, 1837: 13-14).

No serán los únicos que recelen del ejercicio del poder por una reina, por eso necesita la fuerza del pueblo que, por boca de Alfonso, que no entiende de «cómoda política», le pinta con toda crudeza la situación en la que se haya, y le advierte que está rodeada de enemigos que cada día ven con inquietud crecer su poder. No obstante, María se muestra confiada en que esta debilidad se verá compensada por la ayuda de Dios:

*Bendigo la mano omnipotente
que guía oculta mis inciertos pasos
por la senda del bien; la Providencia
vela sobre Castilla; sin su amparo
¿qué hiciera una mujer? Ella sin duda
trajo en mi apoyo a Alfonso el denodado
émulo de Guzmán, que vio a su hijo
morir también en los altares patrios* (Roca de Togores, 1837: 14).

Alfonso es, pues, el instrumento de la divinidad, el brazo que Dios ha puesto para triunfar de sus enemigos, al tiempo que representa las ansias de libertad del pueblo español frente a la tiranía del pretendiente don Juan. Con estos apoyos, Doña María desprecia «que los déspotas juntos en mi daño / acaudillen las huestes homicidas», pues cuenta entre los españoles a los valientes que, para preservar «su libertad, su religión, sus leyes» y movidos por ellas:

[...]
*se alzaron en Gijón, y desde entonces
tanto lidiaron y vencieron tanto
que ya tremola en el hercúleo estrecho
la vencedora cruz de don Pelayo* (Roca de Togores, 1837: 16).

Esta doble confianza en Dios y en el pueblo sirven para suplir la debilidad femenina que ella misma asume y se escenifica también en su disposición a convocar las Cortes, frente al planteamiento tradicional del abad, que considera que los reyes sólo deben dar cuentas a Dios. Al contrario, la reina se vanagloria de haber sido la primera en reunir a los estamentos:

[...]
*y en acatar esas leyes
me honro de ser la primera.
Así por mi voz llamados
sus dignos procuradores
por las ciudades nombrados
llegan ya, con los prelados
y ricos hombres mejores,
de antiguo y noble solar* (Roca de Togores, 1837: 21).

Ante el abad dice tener presente a Dios en sus obras y después de exigir a don Pedro y a Haro que olviden sus rencillas, se dispone a visitar su propia tumba y a rogar a la Virgen por su hijo y por la patria. María de Molina se presenta, pues, como una mujer virtuosa, que respeta a su pueblo y cuenta con él, y temerosa de Dios.

Pero, en realidad, Doña María sólo es frágil antes Dios y por eso puede ser admirable a ojos de Haro, que reprime su amor, como reconoce ante Don Pedro en el acto II, consciente de que declarárselo «su virtud lo hiciera inútil» (Roca de Togores, 1837: 33), así que está determinado a sofocarlo y aun a ignorarlo él mismo.

Si Haro no se atreve, don Enrique no contiene su ambición de someter la voluntad de la reina. Para ello, intenta socavar su determinación de sostenerse como regente advirtiéndole de quienes confabulan contra su hijo, pero Doña María reitera su fe en la fuerza del pueblo. Don Enrique, entonces, le hace ver que el Papa ha declarado nulo el matrimonio y el derecho de su hijo, a lo que María contrapone nuevas embajadas en Roma. Insiste entonces Don Enrique en la debilidad de su situación, tanto por ser ella una mujer y su hijo aún infante, como por la pobreza en que se haya sumergida Castilla. Doña María confía en salvar la situación con la convocatoria de Cortes, decisión de la que Don Enrique trata de disuadirla:

*Nunca el pueblo se atreve
a sacudir el yugo del tirano;
empero el cetro arrebatar procura
si lo mira llevar en débil mano* (Roca de Togores, 1837: 51).

Por eso, para contrarrestar la fragilidad de su posición, y pacificar el reino, le propone que se case con el infante de Aragón, con la intención de que así «Don Pedro allá embriagado / en amante frenesí» le deje las riendas del reino, pero Doña María rechaza enérgicamente «entregar mi Castilla a un vil tirano». Don Enrique la exhorta a que siga el ejemplo de otras reinas que admitieron el nuevo matrimonio para «guardar a sus hijos las coronas», pero nuevamente la Reina rechaza tal proyecto:

*[...]. Extraño ejemplo:
¿a qué citar de débiles matronas
en la patria de Sancha y Berenguela?*

*¿queréis tal vez que al hijo de mi vida
sujete al férreo yugo del infante?* (Roca de Togores, 1837: 54).

Doña María no cree que el matrimonio sea la única alternativa y opta por seguir la conducta de otras mujeres que, como las citadas Sancha y Berenguela⁶, han permanecido intachables en su viudedad⁷. Por eso, ante la obstinación de Don Enrique, asegura: «Primero el rayo mi cerviz confunda / que la doble cobarde a su coyunda» (Roca de Togores, 1837: 55).

El acto III, «El banquete», constituye una oportunidad de sentir el cariño del pueblo, pero también una nueva amenaza para la reina. Por una parte, el pueblo está satisfecho con doña María, al considerar que «reina en Castilla / un ángel de Dios», que ha abominado de la tiranía. Asimismo, contempla la generosidad con que la reina se sacrifica, al subastar sus joyas para «atender / a la urgencia del Estado». Luego ve cómo premia la lealtad de Alfonso y celebra la unión «del pueblo con la corona». Mientras, Don Enrique se prepara para derribarla del trono. En primer lugar, intenta que don Pedro la seduzca con promesas de matrimonio, pero Doña María lo rechaza, amparada en su condición de reina y madre del infante:

*Jamás. ¿Qué osas decir? Dónde te arrastra
tu insensata pasión? ¿Acaso olvidas*

⁶ Sancha de Castilla decidió ejercer la regencia a la muerte de su marido Alfonso II en 1196 en nombre de su hijo Pedro. Berenguela era abuela de María de Molina (Rodríguez Arango, 1975: 59-87). Roca de Togores (1837: n. 12) recoge una extensa cita del capítulo 3.º de la *Crónica de Fernando IV*, donde doña María, en su conversación con don Enrique, pone por ejemplo a otras jóvenes reinas viudas «muy señaladas de su linaje» que no se volvieron a casar «y que fincaron con sus hijos pequeños que les ayudara Dios».

⁷ Roca de Togores prefiere hacer uso de la nomenclatura española, en vez de recurrir a ejemplos del repertorio clásico, tal como Artemisa, esposa de Mausolo, prototipo de la viuda inconsolable que ordenó erigir un espléndido monumento funerario en su memoria. Así ocurre, por ejemplo, en la obra de Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, (v.151): «Pues cuando en viudez llorosa / la mujer más ordinaria / al más ingrato marido / respeto un año le guarda; cuando apenas el monjil / adornan las tocas blancas, / y juntan con la tristeza / la gloria de vivir casta; yo que soy reina y no menos / al rey don Sancho obligada, / que Artemisa a su Mausolo, / que a su Pericles Aspasia» (Tirso de Molina, 1968²: 906).

*que te escucha la madre de Fernando,
que en mí su vida y su diadema estriba?
y en mí también el castellano pueblo
su libertad y su ventura fia.
Si deberes tan santos olvidase,
si sucumbiese yo, no fuera digna
de tu amor ni tu nombre, y despreciada
de mi esposo, del mundo, de mí misma,
muriera de dolor: por piedad huye* (Roca de Togores, 1837: 91-92).

Estos versos permiten matizar la afirmación del firmante de la crítica de *El Eco del Comercio* que aseguraba: «Pasiones no las hay, o están poco desleídas: los amores de Haro y del infante de Aragón son una prueba de esta verdad» (*El Eco del Comercio*, 29 de julio de 1837). En el caso de Haro, su amor se ve refrenado por la virtud de Doña María y en el caso de Don Pedro, el ansia de poder es superior a cualquier otra pasión, hasta el punto de que, movido por el despecho, la amenaza con acabar con la vida del rey niño. Por el mismo motivo, no acabo de comprender la negación de Donoso Cortés a propósito del carácter femenino de la heroína:

Pero ¿dónde está la mujer? ¿Dónde está esa frágil criatura que derrama el néctar de los dioses sobre el campo de la vida? ¿Dónde su naturaleza delicada, expuesta bajo un cielo inclemente al viento del infortunio? ¿Dónde su flaco corazón, devorado por una llama misteriosa? ¿Dónde su voz suave y virginal que llena los espacios de armonía? ¿Por qué no está sobre su seno de nieve el velo púdico y flotante? (Roca de Togores, 1857, II: VI).

A no ser que quisiera reducir lo femenino a la debilidad de un alma delicada y sensible.

En el acto IV, Doña María, advertida de la conjuración, da muestras de su discreción y arrojo, y obliga a don Enrique a desvelarle los planes de sus enemigos. Tubal, acordándose de Atalía, reina de Judá, asesinada por el sacerdote Joyadá, se dispone a conspirar con Don Juan para acabar con la reina —a quien considera responsable del sufrimiento de su pueblo— y con el niño, pero el infante Don Pedro se resiste a herir a «una débil hermosura». Tubal trata de convencerlo invocando la muerte de Jetzabel, pero Don Pedro rechaza una vez más su propuesta para no convertirse en «asesino de niños y mujeres»

(Roca de Togores, 1837: 112). En la escena VI, la reina sorprende a los conjurados. Don Juan, el pretendiente, se arroja a sus pies. Doña María, altiva, lo interpela:

*¿Cómo ha de ser respetado
por pueblo tan denodado
lo que tan fácil derriba
la planta de una mujer?* (Roca de Togores, 1837: 117).

Tubal se dispone entonces a asesinarla, pero Alfonso lo intercepta y le da muerte. Una vez más, la reina se muestra justiciera y, frente a los deseos de venganza del pueblo, exige que los traidores sean puestos a disposición de la ley.

Convocadas las Cortes, Don Enrique, que busca la alianza de Alfonso, reconoce las cualidades de Doña María —«Es la reina muy prudente, / magnánima, justa, noble: / ¿quién lo niega?»—, pero también le hace ver que su condición femenina puede malograrlos: «mas tal vez / nuestra pérdida ocasione, / que al fin es mujer» (Roca de Togores, 1837: 124). Alfonso, al rechazar este argumento por ser contrario al ordenamiento jurídico, «Linda razón contrapuesta / a lo que la ley dispone / de Castilla» (Roca de Togores, 1837: 124-125), dota de legitimidad el gobierno de la reina gobernadora y el de su hija.

Don Enrique, haciendo valer el punto de vista masculino —y el de los carlistas—, plantea: «agréguese algún pro-hombre / que dé fuerza a su gobierno, / que conduzca a sus legiones, / [...]». En realidad Don Enrique se está proponiendo a sí mismo —o a un pretendiente varón como Don Carlos—, pero el procurador —del pueblo— lo rechaza por viejo y por ambicioso.

En la escena III, la reina se presenta a las Cortes para dar cuenta de la situación de una patria acosada por la guerra, el hambre y la ambición. Para frenar tal calamidad, pide a las Cortes que haga justicia con los traidores, mientras el procurador Godínez reclama que frente a la «femenil prudencia» se elija a Enrique para hacer un escarmiento. A esto se opone Alfonso que sospecha que tal demanda esconda un propósito criminal y pide que sea la justicia la que se haga cargo. En medio de esta disputa, llega la noticia de que los rebeldes han escapado de prisión.

Las escenas V y VI constituyen la prueba del amor maternal. María contempla por la ventana cómo han secuestrado a su hijo, se sume en la desesperación y se ofrece como víctima. Nuño, el arzobispo y otros

notables tratan de impedir que ponga en peligro su vida. La escena VIII presenta a la reina «desgreñada y fuera de sí» al creer muerto a su hijo. Ya no le importa la vida del rey, sino la del niño a quien dio el ser:

*[...] Calla, no pronuncies
ese nombre fatal que yo maldigo
cual presagio de muerte: ¿qué me importa
el rey? ¿el rey? Soy madre; el amor mío
a mis brazos volved. Yo soy su madre,
su madre y nada más: odio, abomino
hasta el nombre real: ciego ambicione
su fútil pompa, su caduco brillo,
quien no estrechó jamás entre sus brazos
la prenda de su amor. Corred, amigos,
salvad a mi Fernando; los traidores
le arrastran ¿dónde? ¡oh cielos! al suplicio
(Roca de Togores, 1837: 143).*

Doña María, valiente, se derrumba ante la posibilidad de perder a su hijo y dispuesta al sacrificio, ofrece su pecho, alimento del hijo, pero también del «odio a la opresión, al despotismo, a los tiranos», para que el infante Don Juan le dé muerte.

La reina magnánima, la que fuera prudente, justa, y clemente, creyendo muerto al niño, pide ahora venganza: «no, parricida, / no sufre el pueblo de Pelayo invicto / profanado el dosel de Berenguela / con el sangriento pie del asesino» (Roca de Togores, 1837:144). Herida en lo más íntimo, «no cual reina, cual madre os lo suplico», insta al pueblo a rebelarse:

*[...] Perezcan,
perezcan, y que el pueblo envilecido
que su yugo tolere, en premio logre
hambre, desolación, guerra, exterminio,
y baldón perdurable. Castellanos,
nunca la patria el sobrenombre indigno
lleve de esclava, nunca (Roca de Togores, 1837: 145).*

Esto lleva a la *Gaceta de Madrid* a valorar muy positivamente el carácter de la heroína: «El carácter de la Reina está copiado fielmente, y se presenta noble, elevado, magnánimo: sobreponiéndose a las insti-

gaciones del ambicioso, y desechando los consejos del intrigante, excita siempre el mayor interés, y conmueve y admira a la par».

En la escena última, «sale Alfonso y en sus brazos el rey niño», la reina, al ver entrar a su hijo, «toma la corona que está sobre la mesa, atropella por entre los magnates que la rodean, y la pone en la cabeza del joven Fernando IV», mientras le dice:

*Éste es el rey de Castilla. Le pone la corona.
Le colma de caricias.
Y el pueblo le da esa silla al trono.
después que Dios y la ley,
pues venció la infame grey
el pueblo* (Roca de Togores, 1837: 148).

Agustín Durán comenta, «que cuando doña María llora al ver salvada la vida de su hijo, al final del quinto acto, queda «reducida a mujer, a sólo mujer» (*Observatorio Pintoresco*, 30 de julio de 1837). Un llanto que, por cierto, no aparece explicitado en el texto de los actores, así que podría atribuirse tal vez a la intérprete, pues Ribao Pereira demuestra que el texto editado trata el aspecto maternal de doña María de Molina con una intensidad que, en general, disminuyó en la representación, más centrada en la dimensión política del personaje (1999: 149).

Precisamente, a destacar esta política de alianza con el pueblo obedecen las últimas palabras que pronuncia Alfonso, que ratifican el deseo de que en el respeto a ese pueblo debe ser educado el rey:

*[...]
y sepa en teniendo edad
que no debe a cortesanos,
sino a honrados ciudadanos,
vida, trono, y libertad* (Roca de Togores, 1837: 148).

El drama, pues, propone la alianza de la reina con la ciudadanía, para salvar la patria y la monarquía misma. García Mínguez respalda tal interpretación, al considerar que el drama de Roca de Togores, en clara implicación con la política legitimista, presenta a una «Reina madre, abnegada, valiente, honesta, cristiana y generosa», que intenta también «poner de manifiesto los sacrificios que la carga del trono conllevan» (2006: 487-496).

La mitificación del personaje encuentra mayor eco en la reseña inserta en *El Patriota* el 29 de julio:

[...] tan dramático como el de *Andrómaca*, tan brillante como el de *Semiramis*: es una amalgama de estos dos grandes caracteres de la antigüedad, pero purificada en el crisol del cristianismo. Una mujer virtuosa, además, una madre desgraciada, no puede menos de interesar en la escena del teatro como interesa en la del mundo (Sanz Sánchez, 2015: 274).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

No cabe duda de que la coyuntura histórica en que la obra de Roca de Togores fue estrenada y publicada favoreció una interpretación política alineada con la defensa legitimista de María Cristina apoyada en el pacto con los liberales, con una justificación legal fundamentada en el drama en las *Partidas*, a las que se alude en varias ocasiones, y en otro en los decretos firmados por Fernando VII antes de su muerte, que encuentran así un apoyo en la tradición.

Además, al contrario de lo que señalaba Donoso, también es notorio que al autor le interesó mitificar el carácter de esta reina abundando en su condición de viuda intachable. Doña María, aún joven, decide rechazar el amor y un nuevo matrimonio, para concentrar toda su maternal ternura tanto en el cariño con que vela al rey niño como en el que derrama sobre su pueblo, cuya condición liberal es, por otra parte, evidentemente extemporánea y un claro guiño al presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caldera, E. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.
- Donoso Cortés, J. (1857). «Juicio crítico de *Doña María de Molina*, drama original en cinco actos por Don Mariano Roca de Togores, publicado en el número 84 de *El Porvenir*, correspondiente al día 28 de julio de 1837». En *Obras poéticas de Don Mariano Roca de Togores*, tomo II. Madrid: Tejado.
- Freire López, A. M.^a (1997). «El teatro político durante el reinado de Fernando VII». En *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX* (I), Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), vol. 8, 293-300. Madrid: Espasa Calpe.

- García de Lorenzo, L. (1976). «Bretón y el teatro romántico». *Berceo* 90, 69-82.
- García Mínguez, T. (2006). «El drama histórico *D.^a María de Molina* en el *Diario* de José Musso Valiente». En *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez-Santos Campoy García (eds.), vol. II, 487-496. Murcia: Universidad de Murcia / Ayuntamiento de Lorca.
- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Navas Ruiz, R. (1970). *El Romanticismo español*. Madrid: Anaya.
- Ribao Pereira, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: EUNSA.
- (2016). «La teorización política en el drama romántico: “Doña María de Molina”, de Mariano Roca de Togores». Edición digital a partir de *Romanticismo 8: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bologna: Il Capitello del Sole (edición de 2002, 179-192. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q6x6> [03/05/2018]).
- Roca de Togores, M. (1837). *María de Molina. Drama original histórico en cinco actos en prosa y verso*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés.
- (1857). *Obras poéticas de Don Mariano Roca de Togores*. Madrid: Tejado.
- (1881). *Doña María de Molina, Obras de Don Mariano Roca de Togores*. Madrid: Tello.
- Rodríguez Arango, M. Á. (1975). «María de Molina, Reina y personaje dramático». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (Palencia: Diputación Provincial de Palencia) 36, 59-87.
- Rubio Jiménez, J. (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- (1989). «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política». *Castilla* 14, 129-149.
- Sanz Sánchez, M.^a E. (2015). *Información y crítica teatral en los diarios madrileños «El Porvenir» (1837) y «El Piloto» (1839-1840)*. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense (en línea: <http://eprints.ucm.es/42310/1/T38680.pdf> [20/05/2018]).
- Tirso de Molina* (Fray Gabriel Téllez) (1968)². *La prudencia en la mujer*. En *Obras dramáticas completas*, tomo III. Edición crítica de Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar.

Nota de los editores: Puestas en escena de ésta y otras obras pueden verse en «Estudios sobre teatro», en la web del Centro de investigación: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/> [10/09/2018].

SIGLOS XX Y XXI



Del teatro por horas al microteatro

Short theater and microtheater

Antonio Castro Jiménez
Academia de las Artes Escénicas de España
antoniocastro54@telefonica.net

Resumen: En la España de la segunda mitad del siglo XIX apareció un subgénero escénico conocido como teatro por horas. Se relegaron las comedias de dos o más actos, dejando paso a piezas de corta duración que se ofrecían a precios económicos. Siglo y medio después se produjo un fenómeno similar conocido popularmente como microteatro. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Crisis. Teatro por horas. Microteatro. España. Economía. Popularidad.

Abstract: In the second half of the nineteenth century emerged in Spain a scenic subgenre known as «theater by the hour». The comedies of two or more acts were abandoned, giving way to shorter pieces that were offered at cheaper prices. A similar phenomenon, popularly known as «microtheater», took place a century and a half later. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Crisis. Theater by the hour. Microtheater. Spain. Economy. Popularity.

1. ANTECEDENTES

1.1. Tiempos de crisis

En 1866 los impagos a las empresas constructoras del ferrocarril en España provocaron la quiebra de todas ellas y de muchos bancos que

las financiaban. El Reino entró una situación económica desesperada que afectó a toda la sociedad. El descontento generalizado de la población desembocó en el derrocamiento de Isabel II dos años más tarde. A la crisis financiera se unió una prolongada y devastadora sequía que arruinó al campo español. Con esta losa encima, los españoles rozaban —o estaban inmersos— la pobreza. ¿Cómo iban a gastar dinero en acudir a los teatros?

1.1.1. El café teatro

Los madrileños de la segunda mitad del siglo XIX ya tenían unos locales modestos en los que divertirse a la medida de sus posibilidades. Los cafés han sido siempre puntos de encuentro fundamentales en la vida social. En muchos de ellos la oferta no se limitaba a la comida o las bebidas. Eran los *cafés teatro*, cuya actividad era escasamente recogida en los periódicos, que sí dedicaban espacio a los teatros más o menos importantes. Aun así, hemos encontrado un artículo de *El Imparcial* que se refiere a este tipo de locales:

En los cafés de Capellanes, del Recreo y otros se hacen comedias en un acto y se ejecutan algunas piezas de canto. De aquellas hemos visto algunas bastante lindas y no faltan aficionados entre los que las representan, con buenas disposiciones para el difícil arte de la declamación (El Imparcial, 30-9-1867: 3).

Muchos años más tarde, en una serie de artículos titulada *Recuerdos teatrales*, firmada por Enrique Lustonó y publicada en *La Correspondencia de España*, leemos:

En dichos lugares (Recreo y Capellanes), consagrados a fortalecer el cuerpo y el alma, las funciones se dividían en tomas. Entraba uno en el café y pedía; inmediatamente servían lo pedido y un billete. Apurada la taza de café, o la copa de ron y marrasquino, pasaba el consumidor a ocupar un puesto en la sala. A la conclusión del primer acto, o se marchaba uno a la calle, o volvía a tomar algo si quería ver el segundo. La afición al verso iba acompañada del amor a los licores. Con tres copas de ron, por ejemplo, podía cualquier mortal ver tres actos. Si no tenía más que para una copa, se quedaba sin saber el desenlace del drama (Lustonó, 1900: 3).

Los empresarios encontraron en los estudiantes del Conservatorio la plantilla artística —y barata— que necesitaban para proporcionar el entretenimiento. Les pagaban doce o catorce reales diarios, dándoles un café o refresco por la tarde y cena al terminar. Las artistas solían ir siempre acompañadas por mamá, que se quedaba en el salón toda la velada. Julio Nombela explica que había dos tipos de café cantante:

En los unos está el escenario colocado de modo que todos los parroquianos puedan ver la función desde sus asientos e ir pasando las comedias a tragos. En los otros el teatro es independiente del café y los parroquianos adquieren el derecho a entrar a ver un acto por cada taza de café o vaso de leche merengada que consumen. Los primeros son los más favorecidos por el público (Nombela, 1867: 4).

Algunos de estos locales, como el Salón Capellanes, sufrieron numerosas transformaciones hasta convertirse en teatros convencionales (Cómico). Otros tuvieron corta existencia, pero en ellos creció el embrión del teatro por horas.

1.1.2. El teatro del Recreo

Por allá por donde no se sabe si Dios daría las siete voces, porque de seguro no se le oiría, se eleva un teatrillo llamado del Recreo... (El Siglo Ilustrado, 5-5-1868: 3).

En la madrileña calle de la Flor Baja estuvo el convento dominico del Rosario que, tras la desamortización de Mendizábal (1836), se destinó a cuartel de alabarderos y, finalmente, a colegio. Ya en diciembre de 1863 apareció en las carteleras un teatrillo llamado *Recreo* en la calle Flor Baja, 1. Anunciaba escenas navideñas y obritas cortas. Al final de 1864 se realizaron algunas reformas para asemejarlo a los teatros, construyendo palcos y plateas. En diciembre de 1867 se anunció la reapertura del Recreo, pero el edificio estaba al abrigo de la vecina plaza de Santo Domingo y en condiciones generales ruinosas. El 21 de enero de 1868 se hundió el techo de una de las capillas y de la sacristía del convento al que estaba adosado el teatro. El derrumbe afectó al primitivo salón teatral, que en el mes de mayo había realizado algunas mejoras, como la ampliación de las localidades y la ventilación del

local. Por eso algunas gacetillas hablaron de que había resultado dañado el nuevo teatro. Tras la nueva reconstrucción se reabrió el 13 de febrero de 1868 con un aforo anunciado de 700 espectadores. Ese día se representaron *La pensión de Venturita* y *Cazar y pescar*. Los historiadores de la escena española sitúan en esa época y escenario el nacimiento del teatro por horas, o por *secciones*.

1.1.3. Los precursores

En 1868 Madrid tenía seis grandes teatros, o de primer orden, con aforos por encima de los 1.000 espectadores: Circo, Español, Novedades, Real, Variedades y Zarzuela. Además, abrían y cerraban continuamente teatritos de segundo y tercer orden, más pequeños y baratos. Durante el verano la oferta se incrementaba con los circos de temporada. Llenar todos ellos, aunque fuera a medias, se había demostrado ya imposible y las empresas quebraban una detrás de otra, propiciando cierres temporales a veces prolongados. Un cálculo publicado en el *Diario Oficial de Avisos* el 9 de marzo de 1868 estimó que, cada día de plena temporada, se ponían a la venta 36.400 localidades, incluyendo las de la plaza de toros, juegos de pelota, cafés cantantes y locales donde se ofreciera algún espectáculo, por modesto que fuera.

Tres actores, José Valles, Antonio Riquelme y Juan José Luján, decidieron representar obras cortas en el teatro Recreo, con varias sesiones cada día y, obviamente, a precios muy reducidos. Las funciones eran a las siete, las nueve, las diez, las once y las once y media, con una obrita distinta en cada una de ellas. El éxito fue inmediato. Valles ya actuaba en el Recreo antes del derrumbe, hacia 1866, compaginando su actividad remunerada como cajista de imprenta. Valles no era un actor sin suerte. Los aficionados de la época llegaron a llamarlo el joven Romea, porque les recordaba al legendario don Julián. Terminada la etapa por horas, siguió siendo un actor de prestigio en los mejores teatros. Sus otros dos compañeros de aventuras, Riquelme y Luján, habían estado actuando en otro salón, el Lozoya. Luján, nacido en un pueblecito de Cuenca, se trasladó a Madrid con apenas treinta años tras haber trabajado como carpintero. La mayor parte de su carrera fue en esta compañía. El incendio del teatro Variedades, donde trabajaban en enero de 1888, les provocó la ruina. El actor falleció al

año siguiente a los 58 años. Antonio Riquelme también había sido cajista de imprenta. Murió de una pulmonía en abril de 1888, con sólo 43 años, y se dedicó íntegramente a esta compañía aunque, en sus últimas semanas de vida, estuvo en el teatro de Lara. Completaban la compañía intérpretes como las señoras Trinidad Vedia, González y Collado. El actor Enrique Chicote, en un libro de memorias, también incluyó entre los creadores de este teatro al actor Ramón Mariscal, esposo de Trinidad Vedia. En septiembre de 1869, los fundadores del *teatro por horas* se trasladarían al Variedades de la calle Magdalena, 40, continuando con el éxito popular.

La vida de este teatrillo no fue excesivamente larga ni brillante. Pero entró en la historia por alumbrar el teatro por horas. En el año 1870, los sábados y domingos llegaba a tener siete sesiones, desde las cuatro de la tarde hasta las once y media de la noche. Ese ritmo de teatro por horas se mantuvo en las siguientes temporadas. El precio de la butaca para cada sección era de un real. Por lo menos hasta 1885 siguieron apareceron algunas reseñas anunciando funciones en el teatro de ese nombre —o como café-teatro del Recreo— o bailes de sociedades recreativas como la *Romeo y Julieta*, el *Liceo Rojas* o *Los amigos de confianza*. Presumiblemente eran funciones de aficionados, sin continuidad. En la necrológica del actor Juan José Lujan, publicada en *La Época* el 12 de enero de 1889, se dice textualmente: «hizo su debut en la escena humilde del teatro del Recreo, en la calle de la Flor Baja, teatro que se ha derribado recientemente». Es la última referencia que hemos encontrado sobre este modesto local.

El año 1870 los precursores del teatro por horas se trasladaron al teatro de Variedades, ya citado, porque tenía una capacidad muy superior, lo que permitía grandes ingresos. El Variedades se había inaugurado en 1844 y tuvo una azarosa vida empresarial hasta que el fuego lo devoró la madrugada del 26 de enero de 1888. Esta moda revolucionó las costumbres del público. El diario, *La Época*, analizó la afición teatral ante los entonces frecuentes cierres de los locales:

El pueblo de Madrid es muy aficionado al teatro. Esta afición, que en tiempos antiguos radicaba en la clase alta y en la clase media, se ha difundido por las clases más modestas, en términos que sin exageración puede decirse que la afición al teatro constituye hoy una pasión nacional. No hay regocijo público, ni privado, no hay acontecimiento alguno venturoso para

la patria o para la familia que no se celebre concurriendo al teatro (La Época, 19-1-1867: 3).

Pero, concluía el artículo, esa afición no bastaba para llenar los locales porque esas clase medias y bajas no podían frecuentar los teatros. Otro diario, *La Nación*, con firma de *Emilieto* (Emilio Nieto) analizó la temporada 67-68 muy duramente:

Para nadie es un misterio que la actual temporada dramática, próxima ya casi a terminar, ha sido una de las más desastrosas de que tenemos memoria. Los dos espectáculos que se encuentran en un teatro, el de telón afuera y el de telón adentro, han sido deplorables hasta lo inverosímil. En el uno vacío de público; en el otro vacío de buenas obras. El espectador que ha ido una vez no ha vuelto: la obra que se ha representado una noche no ha aparecido la siguiente. El público ha huido de las comedias y las comedias del público. Dispersión general (Emilieto en La Nación, 29-3-1868: 2).

Cuando, ya en el siglo xx, la profesora María Pilar Espín estudió el teatro por horas no dejó de señalar lo que supuso para los espectadores:

Para el público de fines del siglo XIX, el Teatro por Horas o por secciones constituyó una novedad absoluta, por cuanto rompía sus esquemas habituales de asistencia al teatro: un espectador podía asistir al espectáculo a la hora que le conviniera y elegir, en función de la misma, una obra u otra (Espín, 1988: 37).

2. EL GÉNERO CHICO

2.1. Nacimiento de un género

Casi a la vez que los teatros se llenaban con piezas cortas repetidas en las distintas secciones, apareció el género chico, conjunción de textos breves y páginas musicales. Muchos de los grandes compositores de zarzuela de la segunda mitad del siglo XIX crearon partituras para el teatro chico, algunas muy inspiradas que han sobrevivido al paso del tiempo. Hay varios ejemplos que siguen en repertorio en el siglo XXI: *La Gran Vía* (1886), *La verbena de la Paloma* (1894), *La Revoltosa*

(1897) o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897). Si bien el más popular, y recordado, nombre de este tipo de obras fue el de *chico*, hubo otros muchos:

Al repasar los estrenos de los teatros por horas, lo primero que sorprende es la enorme variedad de denominaciones genéricas que los libretistas les aplicaron: sainete lírico, juguete cómico lírico, viaje extravagante, humorada, pasillo, etc... y un largo etcétera que bien podría llegar al centenar (Espín, 1988: 83).

Entre 1890 y 1900, la década considerada de máximo esplendor del teatro por horas, se calcula que se estrenaron 1.500 piezas sólo en los teatros madrileños. Más allá de los estudiosos de la escena española y de sus publicaciones, no ha quedado nada de aquella enorme producción. Hasta un autor que todavía estaba en los primeros peldaños de su carrera, José Juan Cadenas, tenía poca esperanza en un género que él mismo cultivaba:

En todo el teatro chico, sacando algunos sainetes de Vega y Burgos, no hay nada, absolutamente nada... Pasará la afición al género y apenas quedarán unas cuantas partituras... las obras no dejarán el menor recuerdo. Desde ese monumento que llama La verbena de la Paloma hasta Venus-Salón, todo lo que se ha producido es sencillamente deleznable (Cadenas, 1905: 4).

El tiempo le dio la razón y Cadenas se convirtió en uno de los grandes empresarios de la primera mitad del siglo xx, promoviendo la construcción de los madrileños teatros de la Reina Victoria y Alcázar.

2.1.1. Decadencia de un género

Finalizando el siglo xix la fórmula de piezas cortas o modestas producciones de género chico comenzó a vislumbrar su final. *El Diario del Teatro* publicó un extenso artículo arremetiendo ferozmente contra esta modalidad. Aunque el periódico afirmaba no compartir la crítica adversa, justificó su publicación al haberla escrito *un distinguidísimo actor de brillante historia*. El texto llevaba la firma de *Uno*. Podemos leer en él:

¡El teatro por horas! Es decir, el arte del menudeo. ¡El imperio del microbio! Teatros caseros, pero donde paga el público y donde los artistas que hacen tres o cuatro obritas diarias y de seis a ocho los días festivos, no disponen del tiempo preciso para hacer un estudio detenido y profundo de su trabajo, resultando de esto la más cruel deficiencia en la ejecución de las obras y la perversión artística de sus intérpretes, que más parecen aficionados que artistas de profesión. El teatro por horas lo ha pervertido, todo lo ha perturbado y todo lo ha empequeñecido (Uno en El Diario del Teatro, 20-01-1895).

Esta arremetida tuvo respuesta del actor José Riquelme, una de las estrellas del teatro por horas e hijo del fundador del género. La publicó el mismo diario y el actor decía, entre otras cosas:

Quiera o no quiera el del artículo, no tenemos más hacienda que la que el público da, y ya sabe que no acepta gato por liebre y que juzga con arreglo a su conciencia. De modo que, si le gustan los chistes y morisquetas con que le regocijamos, es porque lleva su cuenta y razón. ¡Quién paga, manda!

*Nos tilda de jornaleros
del teatro; pues bien, sepa
el mantenedor del arte,
que yo recuerdo la época
en que primeros actores
reñían con las empresas
a capa y espada, por si
no se les daban velas
bastantes... para pintarse¹.
Ahora con la luz eléctrica
no hay luchas por ese lado,
pero entremos en materia.
Entiendo, y como yo muchos,
que para que verdad fuera
ese amor al arte,*

¹ El actor Enrique Chicote (?1944?: 106), en su libro *La Loreto y este servidor*, dice lo siguiente: «Como no había instalación de luz en los cuartos (camerinos), para poder vestirnos y caracterizarnos nos alumbrábamos con velas y era condición de contrato dar la empresa el número de velas según la categoría del actor».

*lo primerito que debieran
hacer los actores, es
ceder su sueldo y a fuerza
de sacrificios, probar
que viven para la escena
sin retribución, más que
aplausos por recompensa.*

(Riquelme en *El Diario del Teatro*, 24-01-1895).

Con el teatro por secciones, por horas o género chico acabaron los salones de variedades y los teatros de primer orden que se impusieron a los locales más pequeños y populares. No debemos olvidar que, además, en 1896 un nuevo invento, el cine, ya había hecho su aparición en Madrid. Iniciado el siglo xx todavía mantenían este tipo de programación el Martín, el Cómico, el Moderno y el Lara. En la primera década de ese siglo el Romea o el Salón de Actualidades acaparaban el género ínfimo. El teatro grande tenía los escenarios del Español, Princesa, Comedia, Price, Zarzuela, Lírico y Novedades. Que en esos primeros años del siglo xx el teatro breve tenía problemas podemos intuirlo también en este párrafo extraído de un texto de Nancy J. Membrez en un volumen que analiza las obras de Arniches:

Hay tres promociones de ilustres de «ilustres saineteros» que escribían para el teatro por horas, los cuales se agrupan según la década de su nacimiento: 1840, 1860 y 1880 (advierto al lector que sólo apunto los nombres que más destacan). La primera promoción —firmada por el gaditano Javier de Burgos, los madrileños Tomás Luceño y Ricardo de la Vega— se mostró mucho más conservadora en su manejo del lenguaje popular que los de la segunda promoción compuesta de los madrileños Antonio Casero, José López Silva y el alicantino Carlos Arniches. En la tercera promoción de principios del siglo xx figuran los autores que escribieron para la fiesta del sainete, festival establecido y patrocinado por la Asociación de la Prensa en 1906 a fin de reanimar el género moribundo; a saber, los madrileños Antonio Estremera, Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo (Membrez, 1994: 80-81).

La mencionada Fiesta del Sainete fue ampliamente difundida en todas sus ediciones por la prensa del momento. Esta autora, como algunos de los defensores del teatro por horas, alude al sainete, esa pieza dramática popular a lo largo de casi toda la historia de nuestro teatro.

El Heraldo de Madrid mantuvo una polémica sobre este teatro de corta extensión en el final del año. Alejandro Saint-Aubin escribía:

¡Morir el género chico! Por sus méritos estamos todos obligados a defenderle a capa y espada, pluma en ristre y despierto el caletre. El género chico cumplió, cumple y cumplirá, a pesar de muchos defectos y chabacanadas, una alta misión educadora y civilizadora. El citado género arrancó millares y millares de parroquianos al inmundo espectáculo de los de los cafés flamencos y los tablados de astrosas bailaoras, bailaores y tocaores impresentables. Algo ha mermado también la concurrencia de gentes al tendido y la andanada (Saint-Aubin, 1904: 3).

Tres días más tarde, Carlos Arniches, autor de numerosas piezas cortas, se sumó a la defensa del género desde el mismo periódico:

¡Por Dios, señores! ¿A qué viene esta rabia, este odio, tan fieramente escupido sobre la cara picaresca y alegre del moderno sainete o la nueva zarzuela española? Un poco de calma y otro poco de piedad, mis nobles amigos. El género chico es una determinación de nuestras modernas costumbres, y por ellas ha nacido y ellas le sostienen. Hay que rendirse a la evidencia de esta manidísima vulgaridad los múltiples asuntos que en la vida actual solicitan y consumen nuestras actividades dejan al recreo y al esparcimiento del espíritu muy poco minutos. Añádase a esto la viveza y la inquietud del temperamento español, cualidades estimuladas por la verdad que antecede y se comprenderá por qué vive el género chico. Hoy se prefiere el cuadro pequeño, el libro corto, el teatro breve (Arniches, 1904: 2).

Arniches no dudaba en proclamar teatro del pueblo a esta fórmula y achacaba el rechazo a los pedantes que, por ejemplo, alababan los Ibsen y similares. Para don Carlos, si se llevaba a un carbonero a ver una obra del sueco, no iba a entender nada y se aburriría por *carecer de potencia intelectual* para saborearlo. Pero de su extensísima producción sólo trascendieron al paso del tiempo unas pocas de sus comedias largas: *La señorita de Trevélez* (1916), *La venganza de la Petra* (1917), *Los caciques* (1920) o *Es mi hombre* (1921)

En el mismo diario le respondió *Caramanchel* (Ricardo Caterineu) quejándose, sobre todo, de los malos libretos, de los textos escritos apresuradamente y, a veces, salvados por la calidad de las partituras. No dudaba en proclamar:

Lo malo se hundirá por su propia maldad. Y aunque el Sr. Saint-Aubin eche en la balanza para favorecerlo toda su buena intención y toda la fuerza de su importantísimo periódico, podrá retrasarse la debacle; pero vendrá al fin. Al género chico reemplazará el ínfimo. Esto matará aquello (Catarineu, 1904: 1).

El final no fue ni rápido ni abrupto. Este periódico fue, durante los primeros años del siglo xx, especialmente beligerante. Por eso cuando las variedades comenzaron a proliferar en los salones, *Juan Palomo* escribió:

Empieza el combate. El revuelo producido por la invasión triunfal del género ínfimo en los espléndidos hogares del género chico se extiende, crece, amenaza con tocar las nubes. Recuerdan estos días, tristes para las zarzuelas en un acto, aquellos otros luctuosísimos, en que las comedias y los dramas de tres o más cayeron vencidos ante la pujanza de los espectáculos por secciones (*Juan Palomo* en *El Heraldo de Madrid*, 30-3-1906: 1).

Si bien el género ínfimo, las variedades, lograron una supervivencia más prolongada, el teatro por horas y el género chico desaparecieron prácticamente de las carteleras en la segunda década del siglo pasado. Tendría que llegar a España otra tremenda crisis económica para que los cómicos recurrieran nuevamente al teatro por *secciones*. Sólo que entonces se llamó *microteatro*.

3. SIGLO XXI

3.1. *La crisis de 2007*

Tras graves problemas en el sector inmobiliario de Estados Unidos, el año 2006, la economía mundial entró en una virulenta crisis al año siguiente. En un mundo cada vez más globalizado, España se vio plenamente afectada por esta crisis. La explosión de la denominada «burbuja inmobiliaria» afectó a todos los sectores laborales del país. En el año 2007 España registraba dos millones de parados y la cantidad comenzó a crecer imparablemente hasta superar, en 2013, los cinco millones de desempleados. Obviamente este aterrador dato influyó en todos los sectores sociales, afectando al consumo, sobre todo de ele-

mentos prescindibles para la supervivencia cotidiana, como el ocio. Al disminuir también las inversiones en este sector —cine, teatro, música, danza— sus profesionales vieron reducidas las posibilidades de trabajar contratados por empresas privadas o instituciones públicas. La posibilidad de mitigar el impacto de la crisis se vio en la apertura de espacios de reducido aforo, con pocos costes corrientes de mantenimiento, y con apenas gastos de producción. Se volvió al modelo del «teatro por horas» bautizado ahora como *microteatro*.

3.1.1. Nace el microteatro

Este término se acuñó con la apertura, el 13 de noviembre de 2009, de un recinto bautizado como *Microteatro por dinero*. La primera sede estuvo en la calle Ballesta, 9. Poco después se trasladaron a la calle Loreto Prado y Enrique Chicote, 9. El círculo se cerraba porque los dos populares actores que dan nombre a la calle fueron los más prolíficos intérpretes de obras cortas en el final del siglo XIX y la primera década del XX.

El pionero microteatro madrileño tiene cinco minúsculas salitas en el sótano del edificio. En cada una entran, como máximo, quince espectadores por función. En los primeros años de funcionamiento cada sala tenía seis pases diarios. Posteriormente ampliaron la programación con espectáculos para niños o con funciones largas a última hora de la noche. La fórmula inicial consistía en representar textos que duraban entre 10 y 15 minutos. Por las dimensiones de la sala, difícilmente pueden ser interpretados por más de tres actores. La corta duración de la representación se refleja en el precio, costando las entradas, en la época de este estudio, cinco euros.

A la vista del éxito del microteatro original, con una programación en constante rotación que mantenía los estrenos durante un mes, comenzaron a abrirse otras salas por distintos distritos madrileños. Varias de ellas (El Escondite, Nada, La Puerta de al Lado...) copiaron la fórmula de representaciones cortas a precio muy reducido. Apareció también, imitando a Timbre 4, un proyecto puesto en marcha el año 2001 en Buenos Aires, el teatro en pisos particulares. Destacaron dos de ellos que funcionaron durante poco más de dos años entre 2013 y 2016: *La casa de la portera* y *La pensión de las pulgas*.

Muchos de estos locales encuentran una fuente de ingresos adicional con servicios de bar o cafetería gestionados por los responsables de los espacios. Tampoco esta mezcla de café y teatro es original porque ya se daba en los teatros por horas. El crítico y periodista Julio Nombela publicó en *La Época* un larguísimo artículo semi humorístico sobre los cafés teatro. Hay que resistir la tentación —y dosificar el espacio— para no reproducirlo íntegramente porque en él encontramos muchas claves de cómo eran esos establecimientos. Después de señalar su origen en París (*café chantant*) se pone en la mentalidad de los hosteleros madrileños:

¡Que diablo! se dijeron los dueños de los cafés. Los españoles necesitan después de haber estado holgando todo el día, pasar la noche divertidos; el teatro y el café son sus dos aficiones, pero si van al teatro no pueden disfrutar del café y viceversa. Hagamos algo que por poco dinero satisfaga su amor al arte, y su amor a ese brebaje que les propinamos con el pretencioso nombre de café. Y su meditación abortó el espectáculo hermafrodita que hoy se halla en todo su apogeo (Nombela, 1867: 4).

Si en un apartado anterior nos referíamos a la gran cantidad de textos estrenados, el fenómeno se repite en la segunda década del siglo XXI. Porque muchas de las pequeñas salas han apostado por textos más largos que los *micro*, pero no tanto como para impedir que en un mismo día pudieran representarse títulos diferente. Surgió así lo que podemos denominar *multiprogramación*, iniciativa copiada después por bastantes de los grandes teatros privados.

3.1.2. Multiprogramación

Durante los años en que funcionó un denominado «circuito alternativo» las pequeñas salas funcionaron copiando el modelo de los grandes teatros. Así, estrenaban una producción y la programaban mientras era rentable. A veces se incluían también espectáculos infantiles para complementar la oferta. Eran teatros en pequeño, con aforos en torno a las cien localidades y producciones modestas. Se configuró como una vía para dar oportunidad y descubrir nuevos valores escénicos. Así sobrevivió este circuito casi treinta años, entre 1980 y 2010. Todavía existen muchas de las salas de esos años, pero casi todas se han enganchado a la multiprogramación.

Al variar —a mejor— las condiciones laborales de los artistas, se ha reducido notablemente el número de representaciones semanales. Las empresas tienen así unos ingresos menores que deben suplir programando distintas compañías en un mismo día para intentar la rentabilidad de sus negocios. Esta dinámica favorece la creación dramática porque los teatros necesitan una gran cantidad de obras cada temporada. Los perjudicados por este sistema son, generalmente, los intérpretes y los autores porque se ha establecido lo que ya se ha dado en denominar *hacer bolos² en Madrid*. La clave para las productoras, y para sus contratados, estaba antes en permanecer varias semanas seguidas en una misma sala de la Capital. Así se garantizaba una estabilidad laboral y una actividad continuada que permitiera rentabilizar la inversión inicial y pagar varias semanas de sueldos. Este sistema ya sólo lo realizan las compañías de prestigio o popularidad reconocidos y los teatros públicos. Las cooperativas artísticas o las productoras ocasionales tienen que conformarse con realizar una o dos representaciones cada semana y no siempre en las horas más comerciales. No tienen, por tanto, muchas oportunidades de obtener beneficios económicos estimables para sus propuestas. Los actores trabajan sin continuidad muy pocos días al mes y los autores, con tan escaso número de representaciones, tampoco pueden percibir el porcentaje de sus derechos en cantidades apreciables.

3.1.3. Opiniones encontradas

Esta fórmula teatral y económica no es unánimemente reconocida en el sector profesional. En 2010 el Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED se dedicó al *Teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2011). La mayoría de los ponentes y comunicantes en el mismo se dedicaron al análisis literario y conceptual de este tipo de teatro. Fueron también numerosos los estudios sobre estas

² Con el término *bolo* se conoce popularmente en el mundo artístico a una actuación aislada en una población distinta a la de residencia de las compañías. A las temporadas por teatros de provincias, con una sola actuación por ciudad, se les suele llamar *hacer bolos* o *estar de bolos*.

obras en la producción de notables dramaturgos contemporáneos. Echo en falta —tal vez no era materia de estudio— las implicaciones formales y técnicas que conllevan la puesta en escena de estas obras cortas. O, dicho de otra manera, cómo afectan a la denominada «carpintería teatral». En el citado Seminario el dramaturgo José Moreno Arenas calificó a este teatro «de urgencias»:

¿Es el teatro de Urgencias una respuesta de los autores a esta sociedad que nos hace correr de un lado para otro so pretexto de alcanzar altos grados de bienestar? Si la contestación es afirmativa, habrá que hacerse otra pregunta que nos podía acercar al más puro surrealismo: ¿El teatro breve hace más feliz a la sociedad que el teatro de duración convencional gracias a su economía de tiempo? Nada tienen que ver las exigencias de la sociedad. La extensión de una obra depende exclusivamente de la decisión del dramaturgo: solo se requiere imaginación y capacidad de síntesis (Moreno Arenas, 2011: 106).

En la revista *Artescénicas* se pidió a dos escritores su opinión sobre el microteatro. Ignacio García May escribió:

El teatro es un arte, pero es también una industria. Una profesión con la que uno pretende ganarse la vida. Sin embargo, no es posible sostener legalmente una compañía cuando se está programando una obra de quince minutos un par de días a la semana. A no ser que uno acepte determinadas condiciones económico-laborales que son, no sólo indebidas, sino además particularmente cínicas e indecentes viniendo de un colectivo que se pasa el día reivindicando justicia social y denunciando los abusos laborales de «los demás» (García May, 2015: 37).

En el mismo número el crítico Raúl Losáñez defendía la propuesta:

En estos tiempos en los que el nuevo espectador demanda la inmediatez de entrada y salida que le proporcionan internet, el cine bajo descarga, la televisión a la carta, la videoconsola, etc., resulta de gran utilidad el formato breve para captar su atención. ¿Acaso no es lo que buscaban otras formas de teatro breve tradicionales como los pasos, los entremeses, las mojigangas...? (Losáñez, 2015: 36).

La Unión de Actores y Actrices, el sindicato más importante en España, tiene claro que el microteatro, como cualquier sala de

pequeño formato, se tiene que adaptar al *VI Convenio de Teatro de la Comunidad de Madrid*. Este convenio está acordado entre el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la Asociación de Productores y Teatros de Madrid (APTEM); Asociación de Empresas de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid (ARTE-MAD), la Unión de Actores y Actrices de la Comunidad de Madrid (UAA); la Federación de Servicios de Madrid de la Unión General de Trabajadores (FES Madrid-UGT) y la Federación de Servicios a la ciudadanía de Madrid-Región. En el artículo 30 de dicho convenio, remitido por la Unión de Actores y Actrices, se especifican las condiciones especiales.

Artículo 30. Retribuciones en salas de pequeño formato y sin contrato a caché

30.1 En actuaciones en salas de pequeño formato (menos de 200 localidades y siempre que la contratación no sea a caché) y en las compañías dedicadas al teatro escolar e institucional, entendiéndose por éstas aquéllas que contraten al menos el 90% directamente con colegios e instituciones, los actores/actrices percibirán indistintamente las retribuciones indicadas en el Anexo I para el actor/actriz de reparto sin distinción de categorías.

30.2 Serán considerados Reparto colectivo los elencos de las producciones en las que todos los intérpretes son considerados de la misma categoría profesional y por lo tanto comparten similar responsabilidad artística y profesional, siempre y cuando cumplan las siguientes condiciones:

a. Que la empresa productora tenga una facturación inferior a 400.000 € anuales.

b. Que el caché por función del espectáculo sea menor a 9.000 € más IVA.

c. Que el reparto no supere los 10 actores/actrices.

d. Que al menos dos de estos intérpretes hayan sido contratados por contrato de duración determinada de al menos 1 año o hayan sido contratados por la misma productora en sus últimas tres producciones o hayan sido contratados por la misma productora en los cinco últimos años.

En caso de contrato por bolos el reparto colectivo recibirá indistintamente con carácter diario la cantidad indicada en el Anexo I para el actor/actriz de secundario. En caso de contrato en Temporada dentro de la Comunidad Autónoma de Madrid recibirá indistintamente con carácter diario la cantidad indicada en el Anexo I para el actor/actriz de reparto. Para el reparto colectivo la media dieta se establece en base a la media dieta reducida.

El incumplimiento de alguna de las condiciones imposibilitaría a la empresa productora acogerse a la modalidad de Reparto Colectivo. En caso de acogerse a esta modalidad la Comisión Mixta Paritaria podrá solicitar a las diferentes empresas la documentación que acredite el cumplimiento de las condiciones.

Este sindicato no es indiferente a la situación socio profesional de sus afiliados por eso, al informar de este convenio apostilla: «*sabiendo de la precariedad del trabajo y del cumplimiento de las condiciones en estas salas estamos llevando una política que mejore la situación de las compañías que trabajan en estos formatos*».

4. CONCLUSIÓN

Es muy difícil aventurar hacia dónde se encaminará esta forma teatral y que duración tendrá. Como en el siglo XIX, las crisis económicas, sociales o políticas, se superan, pero, tras ellas, algo cambia. El *microteatro* y la *multiprogramación* pueden tener una larga vida, sobre todo la última.

La explosión de los pequeños teatros ha propiciado también un incremento notable de actores, directores y autores que aspiran a la profesionalización. Sin embargo, los datos proporcionados periódicamente por las entidades sindicales y de gestión indican que esa profesionalización no les sirve para vivir exclusivamente de su trabajo artístico. ¿Cuánto tiempo podrán mantenerse en esa situación? ¿Cuántos profesionales abandonarán definitivamente sus sueños de estar toda su vida sobre los escenarios? ¿Quedará alguna de las obras escritas para este circuito en el repertorio futuro?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arniches, C. (1904). «El género chico». *El Heraldo de Madrid*, 1 de noviembre, 2.
- Cadenas, J. J. (1905). «El dinero del teatro». *El Heraldo de Madrid*, 6 de enero, 4.
- Catarineu, R. (1904). «El género chico». *El Heraldo de Madrid*, 5 de noviembre, 1.

- Chicote, E. (¿1944?). *La Loreto y este humilde servidor*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- Espín Templado, M.^a P. (1988). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Editorial de la UCM.
- García May, I. (2015). «Cualquier cosa con tal de estrenar». *Artescénicas*, marzo, 37.
- Losáñez, R. (2015). «Macropropuesta en microformato». *Artescénicas*, marzo, 36.
- Lustonó, E. (1900). «Recuerdos teatrales». *La correspondencia de España*, 29 de noviembre, 3.
- Membrez, N. J. (1994). «La (re) invención de Madrid en el teatro por horas: tipomanía y lenguaje». En *Estudios sobre Carlos Arniches*, Juan A. Ríos Carratalá (ed.), 75-89. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Moreno Arenas, J. (2011). «Un teatro de urgencias». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 103-120. Madrid: Visor Libros. [Donde aparecen varios trabajos sobre el microteatro.]
- Nombela, J. (1867). «Un viaje de exploración a los cafés». *La Época*, 6 de agosto, 4.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- Saint-Aubin, A. (1904). «El género chico». *El Heraldo de Madrid*, 29 de octubre, 3.

La Danza de la Muerte en el arte
y el teatro del siglo xx:
casos de recreación y transformación
de la tradición medieval

*Dance of Death in twentieth century art and theatre:
some cases of re-creation and transformation
of the medieval tradition*

Urszula Aszyk
Universidad de Varsovia
uaszyk@aol.com

Resumen: Tras recordar la tradición medieval y renacentista, se trata de demostrar que, al ser recreada por las artes plásticas, sobre todo pictóricas de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX, la Danza de la Muerte vuelve a inspirar también las obras teatrales. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Danza de la Muerte. Iconografía de la muerte de los siglos XIX y XX. Teatro español. Siglo XX.

Abstract: After recalling the Medieval and Renaissance traditions, an attempt is made to demonstrate that, upon re-creation by the plastic arts, especially the pictorial art of the second half of the nineteenth and the twentieth centuries, the Dance of Death once again inspires theatrical works. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Dance of Death. Iconography of death of the nineteenth and the twentieth centuries. Spanish Theatre. Twentieth century.

1. INTRODUCCIÓN

El interés por las representaciones medievales y renacentistas de las Danzas de la Muerte que se pone de manifiesto en el arte europeo a mitades del siglo XIX y no desaparece en el siglo XX, alcanzando también la literatura y el teatro, es un fenómeno que merece un estudio aparte. Pues no es un hecho marginal. Parece, por tanto, justificado tratar de averiguar en qué contexto y cómo se produce aquella recuperación del género cuyo origen se relaciona con la Edad Media y el periodo en que la peste negra mató a la tercera parte de la población europea. Antes, sin embargo, cabe recordar las definiciones del género en cuestión.

Según James M. Clark, autor de uno de los primeros y más extensos estudios de la Danza de la Muerte medieval y renacentista, publicado en Glasgow en 1950:

[las Danzas de la Muerte son] *las representaciones literaria o artística de una procesión o danza, en la que toman parte tanto el vivo como el muerto. La Muerte puede ser representada por varias figuras o por una sola, la que personifica a la Muerte* (1950: 1)¹.

En parte, coincide esta definición con la elaborada unas décadas más tarde por Víctor Infantes, autor de otro exhaustivo e importante trabajo sobre la Danza de la Muerte. A diferencia del estudioso inglés, el español, trata de definir la Danza de la Muerte en su manifestación *completa*. Evita, asimismo, hablar de su doble existencia (*literary or artistic*) y la considera como:

una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central —generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición— y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales (1997: 21).

Es de notar que tanto en los estudios citados como en varios más se reconoce la importancia de la imagen en las Danzas de la Muerte.

¹ Como aquí, también más adelante, las traducciones al español del inglés o del polaco son de la autora del presente artículo.

Dado el común analfabetismo en la época medieval, se entiende que la representación iconográfica aseguraba la más eficaz transmisión del mensaje religioso y didáctico o moral, en el cual se resumía la antigua locución: *memento mori*, es decir: «recuerda que vas a morir», pero subordinada al discurso cristiano. Dicho esto, debemos aclarar que, dado el propósito de este trabajo, no es el mensaje didáctico-religioso lo que nos va a ocupar, sino los elementos constitutivos de las representaciones de la Danza de la Muerte que, bastante pronto, asimila también el teatro europeo. Y esto no extraña, porque en las más variadas imágenes medievales de las Danzas de la Muerte, las que se ven en «frescos, relieves, y bajorrelieves» y en lugares como «cementerios, iglesias, catedrales, puentes» (Infantes, 1997: 21), y las que se difunden también en libros, láminas, grabados o estampas², siempre se pone de relieve cierta dramaturgia y la figura de la Muerte se presenta en movimiento o, al menos, haciendo algún gesto.

Si en las xilografías editadas por Guyot Marchant en 1485, entre las que hay la reproducción de la más antigua *Danse Macabre*, la Muerte está todavía estática, en las posteriores, por ejemplo, en *La Danza de la Muerte* del pintor alemán, Michael Wolgemut (1493), los esqueletos danzan, saltando encima de un cadáver descompuesto. Décadas más tarde, Hans Holbein el Joven crea la serie de cuarenta y un grabados (publicados en 1538), titulados: *Totentanz (Danza de la Muerte)*, en los que la Muerte bruscamente arrastra a sus víctimas. Lo que llama la atención en estos grabados y en muchas otras representaciones medievales y renacentistas es el intento de expresar la tensión e incluso el horror que crea la llegada de la Muerte. En tales representaciones plásticas se inspiraron en la Europa medieval los espectáculos parateatrales, o como se diría hoy, performativos.

En España, hasta hace poco, se solía considerar como único texto de valores dramático-teatrales la *Dança general de la Muerte*,

² Polemiza con las opiniones comúnmente compartidas por Herbert González Zyma quien sostiene que al referirnos a «los ejemplos de manuscritos e impresos sí hablamos de una *Danza de la Muerte*», pero al referirnos a «los ejemplos de las artes plásticas deberíamos hablar de una *danza de vivos y muertos*» (2014: 26, en línea). Aquí nos servimos del concepto de la Danza de la Muerte, tal como lo entiende Víctor Infantes (1997).

o la *Danza de la Muerte* castellana del siglo xiv (o del xv), texto que se conserva en el Escorial. Es también común decir que, a diferencia de Francia, Alemania e Italia, «la *Danza de la Muerte* tuvo una difusión más literaria que iconográfica en España» (Rodríguez Pelaz, 1999: en línea) y que en las obras dramáticas de los siglos xvi y xvii destacaba más lo que se decía y menos el aspecto visual o espectacular. Tal impresión puede causar la lectura de los textos como el auto *Barca de la Gloria* de Gil Vicente, la *Farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, o el *Coloquio de la Muerte* de Sebastián de Horozco. En el auto sacramental *Las cortes de la muerte*, atribuido a Lope de Vega, la Muerte sale «vestida de esqueleto, con guadaña en la mano». A pesar de esta visualización, la obra en sí resulta más bien estática. Una mención aparte merece el auto sacramental calderoniano *El gran teatro del mundo*, cuyo origen, según Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (1991: 13-14), tiene que ver con las Danzas de la Muerte estructuradas a la semejanza de desfiles o procesiones medievales. Como demuestra Víctor Infantes, había más obras teatrales creadas a modo de la Danza de la Muerte y su recepción en «el terreno teatral» español medieval y renacentista fue «abundantísima e importante» (1997: 187).

Como se ha indicado ya, en la época medieval y renacentista se recreaban en las representaciones teatrales las imágenes que ofrecían las artes plásticas de la época, sobre todo las obras pictóricas. De esta manera, las obras de arte, al igual que entre sí, mantenían la relación intertextual con las literarias y teatrales, fenómeno que revivió en el siglo xx. Dicho esto, conviene acudir a los estudios de Jan Bialostocki, teórico e historiador polaco del arte. Siguiendo a Ernst H. Gombrich, quien sostenía que ningún pintor «parte desde el cero» y que el proceso de creación está siempre condicionado por la «norma de esquema y corrección», en consecuencia de lo cual un cuadro es el fruto de las operaciones de «corrección» o «modificación» de los esquemas o modelos existentes (Gombrich, 2000: 321), Bialostocki lanzó la teoría del «tema de marco» (*temat ramowy*) o «tema arquetípico» (Bialostocki, 1961: 160-168; 1982: 275-307). Esto quiere decir que los cuadros pintados se organizan en series gracias al tema que los une, lo cual permite relacionarlos también con las obras literarias. Resumiendo, las obras que pertenecen a

distintas formas de expresión —artística y literaria— pueden inspirarse mutuamente³.

Sirviéndonos de estas propuestas metodológicas, descubrimos, por ejemplo, que el cuadro dramático⁴, insertado por Calderón en la segunda jornada de *El mágico prodigioso*, no sólo recrea el similar cuadro dramático de *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, lo cual se había establecido hace tiempo ya, sino que se vincula indirectamente con las representaciones pictóricas medievales de las Danzas de la Muerte, además, con la *vanitas* barroca. Nos referimos al cuadro en que Cipriano, convencido de que está abrazando el cuerpo de su querida Justina, se espanta al quitarle el manto negro porque lo que ve es un esqueleto que no tarda en advertirle: «Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo» (Calderón, 2000: vv. 2549-2550). En esta frase se resume la reflexión que deriva de la medieval y que destaca en las barrocas representaciones de *vanitas*: «Vanidad de vanidades, todo es vanidad» (*Vanitas vanitatum omnia vanitas*). En cuanto a la escenificación del cuadro comentado, Calderón aconseja que el manto y la ropa se quiten fácilmente y que «quede un esqueleto, que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer por el viento» (Calderón, 2000: vv. 2524+). Huelga notar que a finales del siglo XIX la figura que simboliza la Muerte «vuela» en los cuadros como *La Muerte persiguiendo a la gente* de James Ensor y *The Plague* de Arnold Böcklin. Los esqueletos aparecerán también en las obras españolas del mismo siglo, sobre todo literarias, siendo *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, una de ellas⁵.

³ En esta parte de su estudio Bialostocki modifica el «método iconográfico» de Erwin Panofsky, el que le condujo a elaborar el «método iconológico». El modelo de análisis de Panofsky abarca «*imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*», lo que presupone «una familiaridad con *temas o conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias», escritas u orales (Panofsky, 2001: 21).

⁴ El «cuadro dramático», según Patrice Pavis, es la unidad «temática y no actancial», a la que «corresponde, casi siempre, un decorado particular» (1998: 104).

⁵ Rebeca Sanmartín Bastida (2008: 57-84) demuestra que en la literatura del siglo XIX es bastante frecuente recurrir a la Danza de la Muerte o a los elementos de los que se componen sus representaciones medievales. A comienzos del siglo XX su recreación «completa» la ofrece Emilia Pardo Bazán en el cuento *La sirena negra* (1908).

2. LOS FENÓMENOS DE RECREACIÓN DE LA DANZA DE LA MUERTE EN EL ARTE EUROPEO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX, Y DOS EJEMPLOS MÁS PARADIGMÁTICOS DE LA INFLUENCIA DE DICHO GÉNERO EN EL TEATRO

Volviendo a la pregunta planteada al principio de este ensayo sobre el contexto en que la Danza de la Muerte resucita a mitad del siglo XIX y comienzos del XX, debemos darnos cuenta de que en aquel periodo los consecutivos brotes de epidemia de cólera causaron la muerte de miles de gentes en Europa. Lógicamente, la reflexión acerca de la muerte tenía que intensificarse, al igual que luego, en el contexto de la primera guerra mundial. Nos enfrentamos entonces con una situación analógica a la que fue la raíz de los géneros iconográficos de la Danza Macabra, la Danza de la Muerte, la Danza de los Muertos y, por otra parte, del Triunfo de la Muerte, género libre del mensaje religioso. Así, otra vez en la historia de la cultura occidental europea, se multiplicaron las obras que aludían a la muerte y para muchas las medievales Danzas constituían una fuente de inspiración. Estas nuevas imágenes de esqueletos o cadáveres se convertían a veces en comentarios irónicos acerca de las desgracias vividas a diario ante las cuales el hombre se sentía impotente. Destacan en este contexto los grabados del romántico alemán Alfred Rethel, *La Muerte como asesino* y *La Danza de la Muerte* (1851), o en los cuadros antes recordados, *La Muerte persiguiendo a la gente* (1896) del pintor belga James Ensor y *La plaga* (1898) del suizo Arnold Böcklin. Y no olvidemos que la muerte es un tema recurrente de los cuadros de los prerrafaelitas ingleses y de los simbolistas y expresionistas europeos, y la Muerte se ve retratada de muchas y a veces sorprendentes maneras.

En las primeras décadas del siglo XX las obras de arte en las que se recrean las Danzas de la Muerte abundan, sobre todo en Alemania, pero transformadas o deformadas. Prueba de ello constituye el álbum dedicado a la Danza de la Muerte (Schuster, Ryzewska, 2002), en que podemos ver reproducidos, entre otros, el ciclo de dieciocho dibujos de Hans Gabriel Jentzsch (1904), la serie de doce litografías de Erich Markiewitz (1921), siete grabados en cobre de Ottohans Beier (1924) y una amplia serie de grabados (1924) de Ernst Barlach, así como las obras escultóricas de este último artista.

En cuanto al teatro europeo, abre el siglo xx *La danza de la muerte* (o *La danza macabra*) de August Strindberg, obra escrita en 1900. La idea de este drama se debe, al parecer, a la serie de pinturas tituladas *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, creadas en los años ochenta del siglo xix. Hoy en día se hallan estos cuadros en los museos de Nueva York, Berlín, Basilea y Leipzig. Su belleza, el misterio y la simbología siguen fascinando, pero a Strindberg le obsesionaron (Krahmer, 2002: en línea). Pese al título: *La danza de la muerte*, la obra de Strindberg no reproduce el modelo medieval de la Danza de la Muerte, no obstante, en varios momentos mantiene el diálogo con sus variantes artísticas y literarias. La protagoniza, como es sabido, un matrimonio metafóricamente muerto. Su casa, comparable con una torre, se encuentra en un lugar aislado del mundo. Cuando llega allí un «tercero», explota el odio que los esposos sentían uno hacia el otro desde hace tiempo. Su vida se convierte entonces en una feroz lucha y, aunque no aparezca su figura, la Muerte está allí presente todo el tiempo, como si bailase y hablase con ellos.

No es nuestro propósito comentar aquí todos los intentos de recrear las Danzas en el teatro europeo del siglo pasado, no obstante, creemos justificado recordar que en las últimas décadas del siglo mencionado, en cuyo inicio apareció el paradigmático drama de Strindberg, el artista polaco, Tadeusz Kantor, recurriendo a la representación de la Muerte, fundó las bases de un nuevo modelo del teatro⁶. Partiendo de su experiencia de pintor de vanguardias, este escenógrafo y director de escena, conocido también como creador de las «acciones» y «happenings», estrenó *La clase muerta* (1975), que, al igual que sus posteriores producciones, *Wielopole, Wielopole, Que los artistas revienten* y *Nunca más volveré aquí*, causó un enorme impacto en el ámbito artístico y teatral internacional. En España confirman haber estado bajo su influencia Rodrigo García y Juan Mayorga, pero las huellas de las visitas de Kantor se veían en las producciones de varios más hombres de teatro.

Las escenificaciones del «Teatro de la Muerte» de Kantor, se componen de fragmentos de diversos textos, elementos plásticos y acciones escénicas, constituyendo en cuanto al procedimiento creativo unas

⁶ En el párrafo dedicado a Kantor me sirvo de mis propios recuerdos y del libro de Jan Klosowicz (1991).

variantes del teatro posmoderno y posdramático. Así fueron concebidas dos representaciones de dicho ciclo: *Que los artistas revienten* y *Nunca más volveré aquí*. Lo que destaca en ellas son unas claras referencias a las Danzas de la Muerte. En la primera, en sí autobiográfica, sale a la escena una Puta-Ángel de la Muerte (Dziwka-Aniol Smierci), simbólica y perversa encarnación de la Muerte, y se une con los que bailan, formando «locamente» una rueda. La imagen así descrita se parece a las representaciones pictóricas como la que se encuentra en la Iglesia de san Bernardo de Siena de Cracovia, cuadro del anónimo del siglo xvii, *La Danza de la Muerte*. Los hombres y las mujeres vestidos decentemente danzan allí formando una rueda, la que en Kantor tiene su equivalente en un movimiento grotesco.

En el espectáculo *Nunca más volveré aquí*, considerado como «testamento artístico» de Kantor, se han señalado los rasgos de una Danza de la Muerte «moderna» (Siles, 2002: en línea). Entre los despojos de la civilización occidental del siglo xx y de los decorados de las escenificaciones anteriores de Kantor, actuaban allí los actores-personajes kantorianos vistos varias veces antes. En la parte final paseaba delante de ellos Esta Señora (Ta Pani), una nueva encarnación de la Muerte, pues siendo una mujer joven de aspecto elegante, presentaba rasgos opuestos a los de la Puta-Ángel de la Muerte. Llevaba un fraque negro que contrastaba con la camisa blanca y detrás del sombrero de copa negro que cubría su cabeza destacaba su cabello rubio recogido en cola de caballo.

3. LA DANZA DE LA MUERTE COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: OBRAS DE VALLE-INCLÁN Y GARCÍA LORCA

En lo que concierne al teatro español del siglo xx cabe empezar recordando a Valle-Inclán. Algunas de sus obras evocan las imágenes que al espectador hacen pensar en la pintura española, en los cuadros como *El espejo de la muerte* (1929) de José Gutiérrez Solana o, en cuanto al ambiente (dominación del color negro y ambiente fúnebre), en los de Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorrolla y Julio Romero de Torres. Hay, además, en el teatro de Valle-Inclán toda una serie de imágenes

de cadáveres y esqueletos que invitan a compararlas con las pictóricas representaciones de las Danzas de la Muerte, los Triunfos de la Muerte y con la barroca *vanitas* (Aszyk, 2012: 219-244).

En numerosas ocasiones se ha dicho que las obras teatrales de Valle-Inclán son «como un conjunto de cuadros y que su visión, tal como aparece en las acotaciones, es una visión pictórica» (Stembert, 1986: 41). Se ha señalado también que sus obras mantienen con el arte «un diálogo constante sobre la filosofía de la belleza y los fundamentos artísticos» (Monge, 2003: 21). Tal procedimiento se observa en el caso del cuadro dramático que forma parte de la estructura de *El Marqués de Bradomín* (1906). Dejando aparte el origen novelesco de este drama modernista, fijémonos en lo que sucede después de la despedida de Concha y su amante Bradomín. Decidida a dedicarse por entero a su marido moribundo, le saca de paseo en litera. Se forma entonces un cortejo encabezado por aquel hombre «detenido por un milagro delante de la muerte» (Valle-Inclán, 1971: 230). Su figura alude a «un vivo en descomposición», el personaje que, según leemos en el libro de Víctor Infantes, aparece a veces en las Danzas de la Muerte en lugar del esqueleto o cadáver (1997: 21). Por otra parte, el cuadro valleincliniano hace referencia a las Danzas de la Muerte representadas como desfiles o procesiones, que hemos mencionado antes. La imagen creada por Valle-Inclán difiere, desde luego, estéticamente de aquellas, ya que en su fondo se halla un jardín de mirtos y fuentes adornadas de los tritones que «borbotean su risa quimérica» (Valle-Inclán, 1971: 243), es decir, unas fuentes construidas al estilo modernista.

Otro cuadro dramático que, aunque de una manera lejana, se relaciona con las Danzas medievales se halla en la parte final de la escena duodécima de *Luces de bohemia* (1920)⁷. Se habla allí de la muerte, pese a que el diálogo está enfocado en los temas del arte y literatura. Cuando Max confiesa estar muriendo, Don Latino primero se va, luego vuelve, y se va otra vez. Este modo rítmico de andar evoca los pasos de alguna danza que se podría comparar con el característico movimiento de la Muerte en las Danzas de la Muerte medievales. Si lo miramos con más atención, nos damos cuenta de que en dicho cuadro dramático se reproduce un «episodio» de *El triunfo de la Muerte* de

⁷ Nos servimos de la edición de Alonso Zamora Vicente (1979).

Brueghel: en el extremo izquierdo de la parte inferior de este cuadro hay un esqueleto que está robando lo que son los tesoros del rey que agoniza o está muerto ya. Don Latino hace algo similar: se acerca a Max Estrella para robarle su cartera. Es un momento en que se manifiesta la ironía del autor gallego. La misma ironía resalta también en las escenas de la muerte en sus *Comedias bárbaras*, de las que algunas igualmente remiten al bruegheliano cuadro *El triunfo de la Muerte*.

Menos espectaculares son los intentos de Federico García Lorca de introducir la figura de la Muerte en el teatro. En su pieza juvenil *Sombras* (1920), diálogos de ultratumba⁸ marcados por el humor negro, se oye incluso el comentario: «ya todos somos iguales», el que alude al tópico que la iconografía medieval y barroca de la muerte utilizaban constantemente: *La muerte iguala a todos* (*Omnia mors aequat*). En dicha obra se vincula con el arte medieval de modo más que obvio el cuadro en que la Sombra 2 cuenta lo ocurrido en el último momento de su vida terrestre. Dicha Sombra es un hombre que se llama Pérez y que en los tiempos de Práxedes Mateo Sagasta trabajaba en el Ministerio de Hacienda. Cuando un día se puso enfermo y estaba «sufriendo lo indecible», entró en su cuarto «una señora ordinaria y burlona, con los dientes llenos de hormiguillo, portadora de una mellada guadaña» (García Lorca, 1994: 305). La referencia a las personificaciones medievales y posteriores de la Muerte es aquí evidente, además, el discurso de la Muerte remite a los diálogos medievales, pese a que su tono es irónico:

Mira, Pérez, ya es hora de que dejes tu arrugada carne para pasto de los pobrecitos gusanos, lo cual es muy razonable, y vuelas un poco por todos los mundos en busca de emociones nuevas... Debes ser buenecito y dejarme cortar tu cuello con este instrumento venerable... Después de todo para los españoles la muerte debe ser cosa muy divertida. El espíritu aventurero de la raza debe de sentirse emocionado frente a las tinieblas (García Lorca, 1994: 305).

Tras la discusión entre los dos, «la terrible señora levantó su guadaña mellada» sobre la cabeza del hombre, y él, aún esperando que le

⁸ La forma de los diálogos es de tradición antigua, pero para crear «sombras» Lorca podría encontrar la inspiración en el relato *Un sueño* de Jean-Paul Richter, el que —según Eutimio Martín— probablemente conoció en versión de Madame de Staël (García Lorca, 1994: 47 y n.102).

dejase vivir más tiempo, le rogó: «No matadme todavía, esperad [...]». El asustado Pérez empezó a tener visiones y cuando se le presentó todo en rojo, sintió «un gran golpe en la cabeza» (García Lorca, 1994: 306). Como vemos, lo serio de las medievales representaciones cobra aquí el carácter cómico-irónico.

Una escena al estilo de la Danza de la Muerte con el personaje de la Muerte encontramos también en los fragmentos de *Comedieta ideal* (1917), la obra juvenil lorquiana no acabada. Décadas después, Lorca pondrá el título: *Danza de la Muerte* a su poema incluido en el tomo de *Poeta en Nueva York*. Allí es el Mascarón que «viene del África a Nueva York» y danza en esa ciudad que se cubre de cadáveres.

La relación intertextual con las Danzas medievales o renacentistas se observa también en el episodio de *Bodas de sangre*, protagonizado por la Mendiga. A esta figura que oculta ser Muerte, la describe Lorca como: «Anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas se le verá el rostro entre los pliegues» (García Lorca, 1997: 458). Retratada así, la Mendiga, aunque no lleva guadaña, se asemeja al personaje medieval de la Muerte a veces así representado. Cuando el Novio, que está buscando a la Novia, la que acaba de fugarse con su ex-novio, tropieza con la Mendiga y le pregunta por el camino ella se presenta dispuesta acompañarle. En este momento los dos se parecen a las parejas formadas por la Muerte y un mortal en las Danzas medievales. Aquí los diálogos de los leñadores: «Ay muerte que sales! / Muerte de las hojas grandes» (García Lorca, 1997: 461), constituyen un significativo fondo de dicha imagen. Como diría Jan Bialostocki, se produce en este caso una enmarcación temática del cuadro dramático (literario) con las representaciones pictóricas de las Danzas de la Muerte.

4. DOS VARIANTES POSMODERNAS DE LA DANZA DE LA MUERTE EN EL TEATRO ESPAÑOL: *INTERVIEW DE MRS. MUERTA SMITH POR SUS FANTASMAS*, DE AGUSTÍN GÓMEZ ARCOS Y OCAÑA Y *EL FUEGO INFINITO (FARSA SOBRE LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE)*, DE ANDRÉS RUIZ LÓPEZ

Detengámonos por fin en dos obras de dramaturgos españoles, concebidas en los años setenta y ochenta del siglo pasado, en las que el

modelo medieval se transforma más radicalmente y el personaje de la Muerte se trivializa y hasta se vuelve vulgar.

En *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, de Agustín Gómez Arcos (1972)⁹, el lugar de la acción queda descrito como «templo dedicado a un culto espacial», en el que hay una «cabina de hibernación del vehículo espacial de Mrs. Muerta Smith» (Gómez-Arcos, 1991: 18). El centro de atención lo ocupa aquí los Restos Mortales de una americana acompañada por su Perro-Boby. Su cadáver protegido por el hielo y elegantemente vestido nada tiene que ver con las imágenes macabras que ofrece, por ejemplo, Valle-Inclán en *Romance de lobos*, donde Montenegro, al abrir la tumba de su esposa y al levantar la tapa del ataúd, siente «un aire de húmeda pestilencia, que le hace sentir todo el horror de la muerte» (Valle-Inclán, 1971b: 60). Pero ya antes del entierro el cuerpo de la muerta se presentaba descompuesto: «Los gusanos le corrían. Formaban nido en la cabeza y los brazos» (Valle-Inclán, 1971b: 50).

En Gómez Arcos no hay un ambiente tan macabro. El cadáver de Mrs. Smith actúa como una persona viva, una dama rica y caprichosa. La visitan numerosos personajes, todos llamados «Perros». Los sucesivos diálogos tratan de los temas actuales: crímenes, drogas, LSD, la crisis mundial, girando en torno a la muerte, violencia, crueldad y sexo. Cuando por fin la Mrs. Muerta Smith emprende su viaje espacial, lo comenta el Perro-Periodista, subrayando que ella va a entrevistarse con Dios, Creador del hombre (Gómez-Arcos, 1991: 53). El transgresor encuentro con el Perro-Dios termina en la escena en que Mrs. Muerta Smith le arroja fuera de su vehículo y ordena: «¡Proa al infierno!» y a continuación conocerá al Perro-Satán. Pero entrar en el infierno no es fácil. Hay que pecar. Así, ante las puertas del infierno, Mrs. Muerta Smith interviene en un perverso acto sexual con dos hombres (Perros) vivos e inicia la «danza de pecado, lúbrica; bíblica, cáliz sagrado en las manos, cáliz fálico que acaricia las más secretas partes de su cuerpo sin vida» (Gómez-Arcos, 1991: 18). Queda claro que Gómez-Arcos subvierte totalmente el modelo medieval de la Danza de la Muerte y, en general, el modelo del drama religioso convencionalmente comprendido.

⁹ Se estrenó la obra en 1991, en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, bajo la dirección de Enrique Centeno.

Cierra la obra el regreso del vehículo espacial a la tierra: sus puertas se abren, «como una granada en explosión» (Gómez-Arcos, 1991: 92). Mrs. Muerta Smith pierde la memoria y ni siquiera reconoce la cabeza de su hijo que aparece de modo similar a la «cabeza alucinante» en el cuadro de Gustave Moreau, *L'apparition* (1876). Allí Salomé está señalando con su mano la cabeza decapitada de San Juan Bautista que se halla en el fondo del cuadro como si fuera colgada y detrás iluminada. En Gómez-Arcos la cabeza del hijo de Mrs. Muerta Smith se mantiene quieta poco tiempo, ya que al ver a su madre se pega a su pecho y muerde su «teta izquierda». Tras esta acción transgresora y subversiva, la grotesca figura de Mrs. Muerta Smith, con una cabeza colgada en su pecho, desaparece «en el horizonte trágico», mientras Perro-Boby se suicida.

Diferente, aunque también marcado por los efectos grotescos y la transgresión artística, se nos presenta la obra de Andrés Ruiz López, *Ocaña, el fuego infinito (farsa sobre la vida, el amor y la muerte)*, escrita en 1986 y galardonada un año después con el Premio Calderón de la Barca. Es una libre dramatización de la carrera del artista andaluz, José Pérez Ocaña (1947-1983), y de su trágica muerte, consecuencia de unas quemaduras sufridas al encenderse su traje durante la actuación en Cantillana, su pueblo natal. Evitando crear una pieza puramente biográfica, Ruiz López exponen en ella «varias» caras de Ocaña: la del hijo querido por su madre y la de un declarado homosexual y amante, y, por supuesto, la de un pintor y artista de mucho talento, inconformista y provocador. Las representa como máscaras: Ocaña 1.º, 2.º, 3.º que dialogan entre sí. Como subraya Antonio José Domínguez, *Ocaña, el fuego infinito* es «una interesante aportación al teatro español contemporáneo, no sólo por la dimensión trágica, sino por los recursos originales que utiliza su autor» (Ruiz López, 1989: 18)¹⁰.

En la pieza comentada desde la primera escena se mueve entre los vivos la Muerte, un personaje mudo. Al llegar el desenlace: «Encenderá un cigarrillo, jugará con una cerrilla breve que se ha introducido en la boca, e incluso iluminará con una antorcha el espacio de la sala» (Ruiz López, 1989: 39). Llegando este final, el Ocaña 1.º se despidе del

¹⁰ Me sirvo aquí de los resultados del análisis en el que se basa mi ensayo ya publicado (Aszyk, 2017: 261-271).

Ocaña 2.º y del Ocaña 3.º, y empieza «una danza extraña con el personaje de la Muerte», en cuya compañía Ocaña 1.º va subiendo la escalera (Ruiz López, 1989: 139 y 140). Forman los dos una pareja similar a las de los grabados de las Danzas de la Muerte más antiguos. Con el fuego se descompone este cuadro y hace referencia al fuego al que los esqueletos de *El triunfo de la Muerte* de Brueghel echan a los vivos. El Ocaña envuelto en llamas grita que no quiere morir, pero en vano. El fuego, que según Jung es uno de los símbolos eróticos, aquí simboliza la destrucción, pero, de acuerdo a las creencias más antiguas, este fuego puede ser considerado también como «purificador y ahuyentador de la acción demoníaca que se ha apoderado de un individuo» (Pérez-Rioja, 1988: 216).

5. NOTAS SOBRE LA RELACIÓN INTERTEXTUAL ENTRE EL DRAMA *EL CARNAVAL DE LA MUERTE ALEGRE (PERIPLO DE BALBOA Y PEDRARIAS)* DEL BOLIVIANO CARLOS JOSÉ REYES Y LAS DANZAS DE LA MUERTE EUROPEAS

Antes de acabar este breve ensayo proponemos dedicar un párrafo a la obra que comprueba la asimilación de la tradición iconográfica de la Danza de la Muerte europea en el teatro latinoamericano. Se trata de *El carnaval de la Muerte alegre (Periplo de Balboa y Pedrarias)* (1992), del autor colombiano Carlos José Reyes. Como indica el título, es el tiempo de carnaval. A uno de los participantes de la fiesta se le ocurre llamar a la Muerte. Sorprendentemente, ésta llega enseñada. Como en los cuadros de Hans Baldung: *La muerte y la doncella* (1518-1520) y *El caballero, la joven y la muerte* (1505), también aquí la Muerte está detrás o al lado de los vivos. El autor aconseja darle una mascarilla de mano, similar a las de los carnavales de Venecia y proveerla de una guadaña. La mascarilla hace que este personaje asuma una doble dimensión, carnavalesca y «real», según la situación dramática. Lleva ella un traje largo «con una llama en la cual se insinúan los huesos del esqueleto» y llega «de un salto al centro de la escena», preguntando quién quiere jugar o bailar con ella. De esta manera remite a las figuras estereotipadas de la Muerte que derivan de las Danzas de la Muerte.

Se le pide que «devuelva» a «algunos que no se hallan en este mundo» y ella reacciona con «una carcajada», pero finalmente cede y los protagonistas, uno tras otro, se convierten en figuras históricas: Núñez de Balboa, Isabel de Bobadilla, Francisco Pizarro, Fray Luis de León, Quevedo, etc. Terminadas las fiestas, los personajes vuelven a «su estado original y olvidan por completo las identidades que han asumido durante la función» (Reyes, 1992: 125). La Muerte se aleja con su cortejo. Al grupo que ha intervenido al comienzo del drama le preocupa la ausencia del flautista y, cuando por fin le encuentran, él está muerto. Alguien le ha matado, es decir, la Muerte no ha pasado por allí en vano. Al final de la obra, la Muerte regresa, esta vez «envuelta en una capa de color rojo encendido» y se presenta «dispuesta a abalanzarse sobre los espectadores» (Reyes, 1992: 128). Se aclara que esta es una Muerte «de todos», como la Muerte de la *Danza de la Muerte* castellana que «no encarna la imagen de ningún personaje vivo concreto» y que es «una representación abstracta que abraza a toda la humanidad» (Herrera Guillén, 2004: en línea).

En lo que concierne al aspecto estético de la obra de Carlos José Reyes lo condiciona el uso de máscaras. A este recurso teatral y carnavalesco recurre casi un siglo antes el pintor en este trabajo varias veces citado, James Ensor, autor de una serie de cuadros «de máscaras». En dos de ellos, *La muerte y las máscaras* (1897) y *Masks Confronting Death* (1898, *Las máscaras confrontándose con la Muerte*), se ve la calavera que simboliza la Muerte rodeada por las máscaras. Lo que es una fascinación en el caso de Ensor, para el autor colombiano es parte de su cultura, al igual que el Carnaval. Y es donde los dos, Reyes y Ensor, se encuentran. Y los dos, en distintas épocas y muy distantes lugares geográficos, parecen decir lo mismo: ocultar la cara no significa que la muerte no te vea.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar de las transformaciones y modificaciones, a veces chocantes, en las obras dramáticas del siglo pasado en este trabajo estudiadas se recrea, como hemos visto, el elemento fundamental de las representaciones gráficas y pictóricas de las Danzas de la Muerte medievales: la figura de la Muerte, o el personaje que la simboliza, acompaña a los

mortales. Y como en la iconografía medieval, la Muerte a veces danza, a veces habla con los mortales y a veces se queda muda. En algunos casos se la presenta como personaje que mata, con lo cual se afirma lo advertido ya en este trabajo: los autores del siglo xx, al igual que los pintores, no se preocupan por la pureza genérica y, tanto los modernistas como los posmodernistas, asimilan elementos propios de diversos géneros medievales protagonizados por la Muerte. Hay, además, obras que mantienen similitudes con las imágenes barrocas de la *vanitas*. Es la tendencia que conduce a la hibridización de los géneros en el teatro contemporáneo, donde se transforman, además, los mensajes medieval o barroco. Si en los cuadros como *Finis Gloriam Mundi* (1672) Juan Valdés Leal expone la idea de que todo el hombre termina igual en carroña, en *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, al colocar el cadáver en una cápsula llena de hielo, Agustín Gómez Arcos alude a la convicción de que algún día será posible conseguir la «eternidad» gracias al desarrollo de la ciencia. Queda claro, no obstante, que el mismo autor ridiculiza esta idea. Y ni él ni otros autores del siglo xx transmiten el mensaje religioso. En todo caso, lo sustituye la reflexión sobre la vida y la muerte, o más bien, sobre el destino del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aszyk, U. (2012). «Las representaciones de la muerte en el teatro valleinclaniano ante la tradición iconográfica de la muerte». En *Valle-Inclán y las artes*, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.), 219-244. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela / Cátedra Valle-Inclán.
- (2017). «La vida y muerte del artista Ocaña representada por Andrés Ruiz López». *Los hombres olvidados, Theatralia, Revista de Poética del Teatro* [Jesús G. Maestro (ed.)], 261-271.
- Białostocki, J. (1961). «Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i Ikonografia». En su obra, *Teoria i twórczo. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, 160-168. Poznań: Prace Komisji Historii Sztuki.
- (1982). *Symbol i obrazy*. Warszawa: PWN.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *El mágico prodigioso*. Bruce W. Wardropper (ed.). Madrid: Cátedra.
- Clark, J. M. (1950). *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: University of Glasgow Press.

- García Lorca, F. (1994). *Teatro inédito de juventud*. Andrés Soria Olmedo (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1997). *Teatro. Obras completas II*. Miguel García Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Gómez Arcos, A. (1991). *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. Madrid: Teatro 15, *El Público* / Centro de Documentación Teatral.
- González Zymla, H. (2014). «La danza macabra». *Revista Digital de Iconografía Medieval* VI.11, 23-51. También en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>[28/12/2016].
- Herrera Guillén, R. (2004, en línea). «Danza general de la muerte. Reseña». En Biblioteca Saavedra Fajardo: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/NOTAS/RES0013.pdf>[10/02/2017].
- Infantes, V. (1997). *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Klosowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr*. Warszawa: PIW.
- Krahmer, C. (2002) «Strindberg y Böcklin. Embarco hacia *La isla de los muertos*» [Un amplio resumen en español del libro publicado en francés]. En http://facartes.unal.edu.co/catedra_creacion/ENBARCAMIENTO_HACIA_LA_ISLA_DE_LOS_MUERTOS.pdf[12/01/2016].
- Monge, J. M.^a (2002). «Valle-Inclán y las Bellas Artes. 1889-1915». *Cuadrante. Revista Cultural de Asociación Amigos de Valle-Inclán* 6, 20-47.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pérez-Rioja, J. A. (1988). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1991). «Introducción». En *El gran teatro del mundo*, Pedro Calderón de la Barca, 13-14. Barcelona: Planeta.
- Reyes, C. J. (1992). *El carnaval de la Muerte alegre (Periplo de Balboa y Pedrarias)*. Madrid: Teatro 22, *El Público* / Centro de Documentación Teatral.
- Rodríguez Pelaz, C. (1999). «La Danza de la Muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII». *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* 18, 275-317. También en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/18/18275317.pdf>[10/01/2016].
- Ruiz López, A. (1989). *Ocaña, el fuego infinito (farsa sobre la vida, el amor y la muerte)*. Madrid: Teatro 2, *El Público* / Centro de Documentación Teatral.
- Sanmartín Bastida, R. (2008). «La Danza de la Muerte revisitada: contexto y reacción en *La sirena negra* de Pardo Bazán». *Revista de Poética Medieval* 21, 57-84. También en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/>

- 10017/17361/ladanza_sanmartin_RPM_2008.pdf?sequence=1 [12/01/2016].
- Siles, J. (2002). «Kantor y el teatro de la muerte». En <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Kantor-y-el-teatro-de-la-muerte/5437> [23/01/2017].
- Schuster, E. y Ryzewska, E. (coords.) (2002). *Taniec smierci: od poznego sredniowiecza do końca XX wieku*. Traducción de Izabella Milkiewicz. Szczecin: Zamek Książat Pomorskich.
- Stembert, R. (1986). «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura» [fragmentos]. En *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición*, 41-50. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Valle-Inclán, R. M.^a del (1971a). *La marquesa Rosalinda. El marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral).
- (1971b). *Romance de lobos. Divinas palabras. Luces de bohemia*. Madrid: Aguilar.
- (1979). *Luces de bohemia*. Edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe (*Clásicos Castellanos*).

Alcance epistemológico del teatro filmado: un esbozo de análisis sobre algunas puestas en escena de *La casa de Bernarda Alba*

Epistemological scope of recorded theatre: a sample of analysis to regard some stagings of La casa de Bernarda Alba

Julio Huélamo Kosma
Centro de Documentación Teatral (INAEM)
jubuelamo@gmail.com

Resumen: El progresivo incremento y la mejora de la calidad de las grabaciones de espectáculos teatrales, así como de las herramientas tecnológicas que permiten su más amplia difusión, conceden a los estudiosos y profesionales de la escena un instrumento epistemológico de primera magnitud, pero todavía en estado incipiente. En este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se esboza, como ejemplo de ello, el análisis comparativo de unos breves fragmentos extraídos de algunas de las más memorables puestas en escena de *La casa de Bernarda Alba* en las últimas décadas.

Palabras clave: Grabaciones teatrales. Herramienta epistemológica. Puesta en escena. *La casa de Bernarda Alba*.

Abstract: The progressive increment and improvement of the theatrical shows recordings quality, as well as the development of technological tools, have allowed a broader dissemination which grants scholars and professionals from the scene a top-tier epistemological means but still in a budding stage. This article, in homage to the professor José Romera, illustrates, as an exam-

ple of this, the comparative analysis of brief extracts from some of the most unforgettable stagings of *La casa de Bernarda Alba* in the last decades.

Key Words: Theatrical recordings. Epistemological tools. Stagings. *The house of Bernarda Alba*.

Resulta cada vez más obvio que los materiales documentales de naturaleza audiovisual alcanzan creciente importancia dentro de los cauces epistemológicos por los que discurre la investigación escénica¹. Y ello sobre todo porque, al haber invadido mutuamente sus ámbitos la reflexión teórica y la práctica escénica, las «lecturas» de un texto dramático y de su puesta en escena, ya tenga lugar ésta de modo presencial o por medio de su reproducción grabada, han ido adquiriendo y consolidando una relación cada vez más estrecha. A lo que han contribuido, basándose en la aceptación de la movilidad del signo teatral, conceptos como la polivalencia del texto dramático, una realidad tan admitida como su consecuencia, es decir, la imposibilidad de considerar como adecuada o verdadera una única representación (como una única lectura o interpretación). Hoy, cuando la generalización de éste y otros muchos criterios han venido a remodelar la consideración crítica de los productos textuales y sobre todo los de naturaleza escénica², creo que a nadie le resultaría extraño sostener, por ejemplo, que la interpretación semiológica completa de un texto dramático en su conjunto (esto es, sobre el texto literario y sobre el texto espectacular, incluida su representación virtual) realizada por uno o varios lectores especializados (es decir, la crítica, en sentido amplio), resulta similar, salvo en su finalidad pragmática, a la de ese otro lector, igualmente especiali-

¹ Así tuve la oportunidad de indicarlo hace más de una década, dentro del ámbito concreto de la documentación, durante el 25.º Congreso de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de las Artes del Espectáculo, celebrado en Barcelona (Huélamo Kosma, 2008: 169-183).

² Lo señaló magistralmente Patrice Pavis (2010: 101) al subrayar los diversos criterios con que se ha venido entendiendo en las últimas décadas la función de la crítica y el concepto de puesta en escena, que, no obstante, más allá de la brecha entre críticos y directores de escena, «continúa siendo en todos los sentidos el terreno y la apuesta de la producción teatral y la crítica dramática».

zado, que es el director de escena, encargado de dar forma efectiva a la representación real donde se anudan los diversos códigos sémicos empleados³.

La eventual aceptación de todo ello abona un hecho relevante: al abordar críticamente y de forma integral una obra dramática, resulta insoslayable no sólo realizar un recorrido por las diversos juicios que cada comunidad interpretativa o cada crítico en concreto han realizado sobre el texto literario, sino también analizar las «lecturas» realizadas en las diversas puestas en escena, al fin lecturas susceptibles a su vez de ser sometidas a juicio por la crítica filológica, los teatrólogos, la crítica teatral de los medios, o por quienes propongan renovadas prácticas escénicas sobre tal texto. En todo caso, y es lo que parece decisivo, serán lecturas que contribuyen a la creación de un determinado sentido y, por tanto, deben formar parte de esa gran Biblioteca del Teatro, que hoy ha de incluir no sólo aportaciones escritas (sean publicadas bajo pautas regulares, un libro, o constituyan literatura gris, un cuaderno de dirección), sino todas aquellas fuentes documentales de carácter objetivo, sobre todo las de orden audiovisual, que permitan, esquivando su natural evanescencia, analizar con el mayor detalle posible los espectáculos objeto de estudio⁴. Lo que hoy ya, afortunadamente, es una realidad por cuanto estudiosos, críticos y creadores empiezan a contar con herramientas tecnológicas que, atenuando las exigencias espacio-temporales que impone el conocimiento presencial de la representación, posibilitan un grado de conocimiento muy considerable y aplicable a la valoración crítica de las producciones teatrales⁵.

³ Esta aproximación entre crítica y dirección escénica ya era apuntada en los ochenta por el crítico Georges Banu: «...el crítico tiene tanto de «aficionado ilustrado» como de dramaturgo, en el sentido alemán del término, que dispone de una teoría, de una certeza [...]» («Le critique: utopie et autobiographie», *Théâtre/Public*, n.º 50). Cito por Patrice Pavis (2010: 98).

⁴ De algún modo esta herramienta afirma el carácter aprehensible y descriptible de la puesta en escena como obra plástica al mismo tiempo que contraría su adscripción a lo que, en la terminología de Yves Michaud (2003), y ello conduce a entronizar la experiencia estética del espectador, se denominó como «arte en estado gaseoso».

⁵ Es el caso de la *TEATROTECA*, plataforma pública que administra el Centro de Documentación Teatral (INAEM. Ministerio de Cultura) que, en un arco temporal que arranca desde comienzos de los años ochenta del pasado siglo hasta la actualidad, aloja y permite el acceso, también a través de una aplicación móvil, a

En efecto, admitiendo esta presuposición, cada vez más factible por la continua mejora técnica de las grabaciones filmadas (en sus formatos y calidades) y de los medios para su difusión (plataformas web para uso en línea), puede indagarse en la eventual utilidad del diálogo entre diversos modos de lectura: por ejemplo, la que se deriva del texto dramático consolidado frente a las que se generan en la mutabilidad de los signos escénicos, en el mundo de la representación; o, sin ir más lejos, la posibilidad de valorar críticamente, a través de su cotejo, los diferentes productos originados en otras tantas «lecturas de representación».

Tomemos, como piedra de toque, *La casa de Bernarda Alba*, uno de los textos más conocidos/leídos de nuestra literatura dramática, y, al mismo tiempo, quizá podríamos decir también de nuestra dramaturgia por lo menos en el último medio siglo (en el archivo del Centro de Documentación Teatral se constatan en este periodo más de ochenta puestas en escena de *La casa...* en los escenarios españoles). Y aunque renunciemos desde ahora, es inevitable, a indagar por extenso sobre el texto dramático de Lorca en relación con sus virtualidades escénicas como tampoco, claro está, a llevar a cabo una comparativa sosegada de aquél con los espectáculos escénicos a que ha dado lugar y de éstos entre sí, podemos realizar alguna cala que permita bosquejar algún determinado aspecto de interés en ese camino que va del texto a la escena y viceversa.

Por ejemplo, la mayoría de los críticos del texto, cuando caracterizan a Bernarda, lo hacen basándose casi exclusivamente en las actitudes que transmiten sus diálogos y acciones, de modo que alguna de las frases del texto (así, «Bregando como un hombre»), su rechazo a cualquier atisbo emocional (el llanto de Magdalena), su propensión al mandato, la amenaza o a la violencia verbal y física (la vara, la escopeta), su ocupación de los asuntos económicos (las tierras, la herencia) ayudan a caracterizarla con atributos masculinos. Y así lo han subrayado, con diversas modulaciones, numerosas puestas en escena (incluso en algún caso empleando para el papel de Bernarda un intérprete masculino). En realidad, es conocido, todo ello parte del rechazo visceral de Bernarda a los hombres, con quienes rivaliza con sus mismas

miles de grabaciones que han servido para fijar, conservar y difundir otras tantas representaciones escénicas: <http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice> [02/05/2018].

armas a través del cronotipo de esa masculinidad expresada en su afán de dominio, en su apego a la norma, en el rango viril de sus quehaceres, en su rudeza y violencia, incluso hasta la crueldad⁶.

Ni que decir tiene que rasgo de carácter tan principal ha de determinar su presumible caracterización escénica en relación con su físico, su dicción, su cinesis, su indumentaria, de su acicalamiento personal e incluso en la decisiva elección del intérprete que aborde el papel; en las secuencias de las cuatro producciones seleccionadas y presentadas más adelante, se deja ver la importancia que la modulación del conflicto con la masculinidad alcanza en las diferentes intérpretes elegidas para el papel de Bernarda, y ello, es sólo un ejemplo, tanto en la gradación cromática de sus respectivos vestuarios (del negro riguroso al estampado de blancos y negros) como en el estilo de su atuendo (desde el ropaje prácticamente talar al uso de faldas de muy diferente porte y distinción). Como también en sus propios perfiles físicos e interiores: frente a la austeridad y pleno sentido de la dominación en el papel interpretado por Berta Riaza, a los atisbos de feminidad y sensualidad no exentos de fortaleza que encarna María Jesús Valdés; frente a la robustez y el brío grandilocuentes de Margarita Lozano, la rica gama de matices que van desde la garra sostenida a base de esfuerzo al abatimiento más desesperanzado en Nuria Espert.

Naturalmente, y con similar intención, cabría proceder también a analizar cuantos signos ayuden de manera global a interpretar críticamente el texto de la obra (indicaciones cromáticas, sonoras y lumínicas, la configuración espacial a la escenografía), todo ello en un marco

⁶ Un análisis deductivo de algunos datos, a veces latentes y diseminados por el texto, acerca tanto del doble itinerario matrimonial de Bernarda como del perfil del difunto marido amplía de forma indirecta la base de esa atribución: si el primer matrimonio, de mayor lucro económico, bien pudo ser, a tenor de la edad de Bernarda, que frisaba la veintena, uno de esos matrimonios por compensación (juventud a cambio de seguridad) impuestos por los padres, el segundo, como no era raro en tantas viudas que aspiraban a superar las menguas derivadas de su nueva situación, quizá se presuponga originado como remedio de conveniencia para mantener al menos las apariencias de estado y solemnizar la casta. Relaciones, pues, originadas en ambos casos en situaciones sin una necesaria presuposición afectiva o, dicho de otro modo, relaciones sin amor (las nulas referencias afectivas de Bernarda hacia el difunto así como el recuerdo de la Criada sobre sus infidelidades lo abonan) que probablemente puedan ayudar a comprender la actitud de Bernarda para con los hombres.

de exhaustividad y coherencia que dé sentido propio a cada propuesta de lectura, ya tenga ésta como finalidad la intelección del texto literario o su conversión en objeto de representación.

Ahora bien, en ese análisis global, y ésto resulta decisivo, no basta con aplicar en exclusiva la propia lente, al fin una serte de empobrecimiento; hay que, acabamos de sugerirlo al referirnos al papel de Bernarda, «mirar la mirada» de otros; y ello supone no sólo considerar la lectura e interpretación teóricas de otros críticos, sino incluir las que se derivan de las sucesivas puestas en escena.

Parece exigible, y hoy resulta posible, pues, apelar a la necesidad de revisar previamente el repertorio, es decir, la tradición escénica del texto dramático que, en las diversas puestas en escena, enriquece el diálogo interpretativo del mundo de signos que es la obra.

Tomemos de nuevo como punto de partida, y remitiéndonos otra vez a *La casa...*, cuatro montajes relevantes de la historia escénica del texto, a los que antes me he referido de pasada, correspondientes a un tramo que cubre 25 años, desde 1984 a 2009⁷. El primero, dirigido por José Carlos Plaza en el Teatro Español de Madrid, y estrenado en noviembre de 1984; montaje con escenografía de Andrea D'Odorico y vestuario de Pedro Moreno, con un elenco artístico que encabezaban Berta Riaza como Bernarda, Marí Carmen Prendes como Poncia Ana Belén como Adela, y Aurora Redondo como María Josefa. La segunda puesta en escena, producida por Focus y estrenada en noviembre de 1998, tuvo lugar bajo la dirección de Calixto Bieito, con escenografía de Alfons Flores y vestuario de Mercè Paloma; entre sus intérpretes, María Jesús Valdés, en el papel de Bernarda; Julieta Serrano, como Poncia y Roser Camí, interpretando a Adela. La tercera, dirigida por Entrecajas, fue dirigida en 2006 por Amelia Ochandiano, con escenografía y vestuario respectivamente de Ana Garay y María Luisa Engel, con música de Enrique Morente, y protagonizada por Margarita Lozano como Bernarda, María Galiana como Poncia,

⁷ Utilizamos para ello, por pragmatismo y buscando el sentido ilustrativo acerca del valor de estos materiales, la selección y edición de fragmentos grabados que ha realizado y difunde en acceso libre el Centro de Documentación Teatral (2010), bajo el título «*La casa de Bernarda*. Material para el estudio» y que resume, para su comparación, lo más destacado de estas cuatro puestas en escena: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=xYtAqGbURU> [12/05/2018].

Adriana Ugarte como Adela y Concha Hidalgo como María Josefa. Por último, nos fijamos en la coproducción del TNC y el Teatro Español, estrenada en abril de 2009, con dirección de Lluís Pasqual, escenografía de Paco Azorín, vestuario de Isidre Prunes, y en el elenco interpretativo, Nuria Espert representando a Bernarda, Rosa María Sardá, a Poncia, Almudena Lomba a Adela, y Teresa Lozano a María Josefa.

Mi propuesta, muy limitada en su alcance, pasa por elegir una secuencia, el espacio no permite siquiera una escena, y comparar su diverso tratamiento textual, escénico, y sobre todo escenográfico, en los cuatro montajes, lo que permite seguir secuencialmente las referencias aquí señaladas.

De nuevo a título ilustrativo, al inicio de la obra, el texto de Lorca define el primer espacio de la casa bajo pautas generales de sobriedad, apenas quebrado por algún signo decorativo —cuadros «con paisajes inverosímiles o reyes de leyenda»— que, sin desbordarse en la ostentación, sí podría esconder un cierta y disimulada pulsión hacia el brillo, quizá oropel, prendido del exotismo y nobleza antiguas (por lo demás, nada inhabitual en quienes, en ámbitos demasiado apegados a lo local, pretendían significar alguna marca de identidad alternativa y superior, aunque fuera en perjuicio del buen gusto); semejante consideración cabría hacer de las cortinas de yute, rematadas con pequeños adornos, de uso muy extendido en ambiente rústico, sobre todo en la época de entresiglos cuando fue masivamente exportado a Europa desde la India. Se trata de una habitación interior, bien amplia a tenor del número de vecinas que acoge en el duelo, y que por algunas referencias contextuales —las sillas, la alacena de cristal, el vidriado— parece la sala grande de recibir, que quizá también pudiera hacer las veces de comedor en alguna celebración especial. Habitación propia de una casa que, por lo que luego conocemos en varias alusiones, cuenta con diversas dependencias (portón grande de entrada de acceso a un patio con pozo y un corral, dependencias como sala de recibir que pudiera hacer las veces de comedor en determinadas celebraciones, dormitorios con ventanas, quizá una habitación de costura, cocina, galerías, despensa... corral, fachada a más de una calle con reja...), como es lo característico de una casa de labor, típica de la arquitectura rural andaluza, perteneciente a un propietario de nivel más bien alto, que podemos referir como propio de una burguesía

agrícola bien consolidada (no hay que olvidar que la casa es heredada al menos en tercera generación, según advierte Bernarda en el texto al referirse a su abuelo)⁸. Caracterizaciones de orden social que coexisten con otras más particulares: el monocromatismo obsesivo del blanco en las paredes, que subraya el texto, y que, si bien, remitiéndonos al mismo contexto arquitectónico, es absolutamente generalizado en las fachadas exteriores, no lo es en el interior donde el blanco suele convivir con cierto gusto por el contraste y la policromía: se trata de un rasgo que el autor del texto parece haber manejado más allá de la caracterización costumbrista y social del espacio como componente escenográfico de valor simbólico plurifuncional (blancura perfecta como imagen del sentido hipertrofiado de la honra que alienta en Bernarda, connotaciones conventuales, signo de vida, y de *eros*, frente al negro del luto que simboliza la muerte, *tánatos*, pero al mismo tiempo blanco de esterilidad que excluye el juego proteico de la vida representado en los colores ausentes...). En semejante plano simbólico, también siguiendo el texto, habríamos de instalar las puertas en arco, al fin un referente que aproxima el espacio a un ámbito religioso, conventual, donde residen, según este código, las cinco hijas-vírgenes de Bernarda. O los gruesos muros, que, insistiendo en parecida clave espacial, la excede para subrayar la sensación oclusiva, carcelaria, de las habitantes, en una doble dirección: su apresamiento, del que no pueden escapar, y su impuesta invisibilidad para cualquier agente exterior (sea Pepe, o los vecinos).

Se significa así que el texto lorquiano se abre desde el principio a una doble clave de lectura con valor incluyente, como por lo demás revela el texto en toda su complejidad y extensión. Pues bien, el alcance y el nivel de integración de cada uno de esos planos, al fin una clave básica, para dirimir el sentido de la obra, hallan campo para la discusión en el discurso que subyace en cada una de las diferentes puestas en escena, las antes mencionadas y otras muchas más, con que la obra ha sido abordada en la práctica escénica.

Por regresar de nuevo a las referencias anteriores, comenzamos con el montaje dirigido por José Carlos Plaza en 1984 y retomamos, como

⁸ Véase, por ejemplo, el breve texto monográfico de Juan Agudo Torrico, *Arquitectura popular andaluza*: http://www.andalupedia.es/p_termino_detalle.php?id_ter=1229 [25/04/2018].

antes lo hemos hecho a partir del texto lorquiano, el espacio escénico y los componentes escenográficos con los que se abre la representación. En ausencia de telón, lo cual promueve la familiaridad del espectador con lo que sucede en la escena, aparece, a todo lo ancho del escenario y desde su boca, una habitación de dimensiones muy amplias, con dos puertas centrales de doble hoja acabadas en montantes de forma arqueada y cortinas o cobertores de tejido vegetal, ¿yute?, situadas en segundo plano; la habitación actúa como espacio de distribución hacia otras dependencias, situadas en diversos planos de profundidad (dormitorios, acceso a la cocina / despensa, ventanas no practicables, distribuidor de acceso por donde se llega desde la calle). Todo ello, por la proliferación de puertas interiores y ventanas cerradas que se distancian del exterior y dificultan el libre acceso visual por medio de cortinas o cristales traslúcidos y no transparentes, por la acumulación de planos diversos que favorecen la sensación de profundidad, por la cantidad de dependencias semivisibles o solo aludidas, alienta una imagen de laberinto marcado por una sensación oclusiva. Un laberinto, cierto es, que en modo alguno renuncia a las características propias de una vivienda que, siendo neutra en cuanto a su carácter urbano o rural —no es una casa de labranza, sino una casa propia «de la pequeña burguesía andaluza», significaba un crítico⁹—, subraya su asimilación a esa clase en la amplitud general del espacio, reforzada incluso en el plano vertical por la ausencia de techos y una prolongación de vanos indefinidos en una altura superior; en el mobiliario, que excede la modestia de las sillas de anea del texto lorquiano con un mobiliario completo de comedor que, sin lujo, se revela de estilo; en la acumulación de otros enseres (alacena con vajilla de loza, banca) y otros detalles (la solería de baldosas) que refuerzan por un lado el interés por denotar el rango social, por otro, la instalación de la historia en un ámbito de naturalidad que bien podríamos ubicar en línea con el costumbrismo. Algo que, en esta puesta en escena, alejaba el drama lorquiano de su dimensión simbólica y metafísica para poner el acento en los aspectos sociales y humanos. Algo también que, por su énfasis naturalista, lo acercaba, y así lo señaló parte de la crítica en el momento del estreno, al puro drama e incluso a la comedia dramática (algún

⁹ Enrique Centeno (1984), «*La casa de Bernarda Alba* en clave naturalista».

crítico llegó, naturalmente por otros motivos añadidos, sobre todo relacionados con la interpretación que en ocasiones rozaba una comicidad paródica, a hablar de cierta familiaridad con el drama rural o la zarzuela)¹⁰.

En línea con ello tiene lugar el abandono de las claves cromáticas fundamentales (se desatiende el contraste del blanco exacerbado de las paredes con el negro del luto, o el grosor de los muros), lo que atenúa la proyección simbólica del drama: se concilian los elementos en pugna en busca de la naturalidad y la verosimilitud; valga como ejemplo que el color dominante en la escena es el de los tonos marrones y ocres un tanto apagados y sobre todo gobernados, por la impresión general, de escasez de luz exterior, de oscuridad y silencio («silencio umbroso» lo llama el texto de Lorca) como convenía en la práctica habitual del luto en la época, cuando era costumbre cerrar puertas y ventanas como señal del duelo; siguiendo idéntica intención costumbrista, la contraposición entre el blanco y el negro, el montaje es muy respetuoso con el texto, queda reducida al detalle consuetudinario que enfrenta el lienzo negro donde ha reposado el féretro del difunto antes de la celebración del funeral y las flores blancas que cumplían su misión ornamental a los pies del ataúd. Naturalismo sobre simbolismo, También lo social, que no reivindicativo, sobre lo trascendente (lo subrayan la morosidad de la acción, la naturalidad pronunciada de los actores, las campanadas, solemnes, de iglesia catedral).

Catorce años después, en el montaje de Calixto Bieito, el espacio se plantea, desde una perspectiva desrealizadora y antinaturalista, como una gran caja negra, resonancias de laboratorio teatral, pues, en cuya pared de fondo se despliega verticalmente, cubriéndola casi totalmente, un enorme lienzo blanco, cuya luz se prolonga a través del suelo del escenario; austeridad cromática extrema cuya proyección bivalente, intensificada por el riguroso negro del vestuario, intensifica el juego de contrarios que conceptualmente nutre el drama y al que ya me he referido (el propio Bieito, consciente de ello, declaraba, en la prensa de la época, el débito del escenógrafo con Zurbarán)¹¹; la simplicidad y des-

¹⁰ Eduardo Haro Tecglen (1984), «Un Lorca de antes de Lorca».

¹¹ Pedro Vóllora (1998), «He preferido una “Bernarda” más sensual y femenina, no un marimacho».

nudez de la propuesta favorece que el espectador concentre la atención en lo esencial, en la palabra y el gesto desnudos de los personajes, que por sí solos revelan el plano inmediato de la obra, el que acerca la trama terrible de las mujeres encerradas por el poder dictatorial de una madre apoyada en un código inhumano de restricciones. Del otro lado, de la clave de desrealización aludida, se alinean cuantos factores potencian los aspectos simbólicos del drama que, si en el texto lorquiano se articulan soterradamente, aquí declaran ostensiblemente su presencia. Tan es así que, por ejemplo, la puesta en escena prescinde de los personajes externos a la casa (las vecinas) que, en su aparición, son sustituidos metonímicamente por sillas que descienden lentas y con sugerencias amenazadoras sobre el fondo blanco del panel vertical. Rasgo, pues, deshumanizador que se refuerza en el juego de sombras que proyecta, recortándose sobre el fondo blanco, la negra silueta de los personajes. Además, se prescinde casi de forma absoluta, las sillas son la única excepción sólida, de enseres domésticos, lo que acentúa la sensación de orfandad, de desamparo, por falta de asideros a la realidad, en los personajes. Por otra parte, la ausencia absoluta de aberturas (ventanas o puertas) en ese espacio ya de por sí cerrado que es la caja negra enfatizará esa onerosa oclusión, en definitiva, la falta de salida, de esperanza. Por acabar con el cromatismo, su carácter dual ofrece después múltiples variaciones bien a través de ricas modulaciones de la luz, bien de significativas rupturas del código a lo largo de la obra (la aparición completamente excepcional de cualquier otro color detona su valor: la mancha roja sobre el panel cuando llegan los segadores; el color verde del traje de Adela).

Este sustrato simbólico del montaje alcanza quizá máxima expresión en la incorporación al drama, en su apertura y presumiblemente como declaración de intenciones del director, de esa especie de introito dramático que protagoniza la joven desnuda que, tras abandonar su inicial posición de espaldas en un rincón del fondo, queda asida en posición invertida a una cuerda que cae desde el telar del escenario hasta el suelo, para, como si de una trapecista circense se tratase, ir ascendiendo, en un bamboleo remarcado sonoramente por el doble de las campanas (como «mujer-badajo» la calificó algún crítico teatral)¹²,

¹² Rosana Torres (1998), «María Jesús Valdés crea una Bernarda femenina y sensual».

hasta perderse entre telares. Los mismos desde los que, al final de la obra, y con el mismo artificio técnico, descenderá, ahorcada, Adela. Sin intentar agotar la proliferación de sentidos que aquí se dan cita, sugiero pensar en ciertas resonancias míticas (la mujer-Eva que sucumbe a la tentación de la «serpiente-cuerda» para perseguir a toda costa su idealizado anhelo, aquí sin duda cifrado en *eros*), en las connotaciones azarosas y fúnebres que ese «viaje a lo alto» tienen para la joven y que consueñan imaginativamente con la imagen arriesgada del trapecio y con el balanceo de unas campanas cuyo sonido mortuario suena de fondo. A tenor de todo lo cual, nada más natural que asociar a la joven y su fracasado tránsito (la posición invertida de su cuerpo lo delata) con el recorrido dramático de Adela en la obra, de forma que este breve preámbulo es el inicio que anticipa el final, o sea la inevitabilidad trágica del sacrificio que prefigura el ahorcamiento, crucifixión sugería algún otro crítico¹³, de la hija menor de Bernarda.

Lo importante, sin embargo, es significar que el montaje de Bieito, y presumiblemente esa apertura de la obra actúe como declaración de intenciones del director, dota de protagonismo ostensible al plano simbólico de la obra hasta convertirlo, apoyado en una propuesta abiertamente experimental, en emblemático del sentido integral del drama (así se dejaba ver también en el programa de mano del espectáculo estrenado, con claras resonancias del teatro independiente).

Como tercer eslabón, nos fijamos en el montaje de Amelia Ochandiano ocho años después; montaje de difícil encaje en los términos comparativos hasta ahora empleados; el espacio y la escenografía, de insólitas hechuras en algunos aspectos, parecen mezclar detalles abiertamente costumbristas (la sencillez de mesas y sillas, de madera poco noble, la escalera de trabajo desde donde limpia la Criada, la azulejería, un portacirios...) con otros signos de difícil integración: el más llamativo, esa especie de extraño artefacto conformado por una columna de apariencia metálica y doble basamento de material cerámico; aunque sin certeza, pudiera ser una estufa de masa térmica (quizá con base de hipocausto o gloria si identificamos como tales lo que en el fondo de la estancia semejan rejillas de distribución calórica) con cámara de combustión encastrada en la fábrica de albañilería y chimenea, situada

¹³ Juan Antonio Benach (1998), «Lorca en blanco y negro».

en medio de la sala y de color negro intenso. Si así es, reforzaría la sensación de calor asfixiante que reaparece insistentemente a lo largo del texto, e incluso el valor metafórico de la imagen de infierno con que algún personaje caracteriza la casa. Más allá, sin embargo, de su valor funcional, su ubicación preeminente y su color parecen dotar al artefacto de un sentido totémico, emblemático, de connotaciones fúnebres, casi como de un catafalco se tratase. Junto a ello, la identificación funcional de la pieza resulta complicada: aunque aparecen rasgos propios de una cocina, los azulejos, blancos y pequeños, parecen vincularse a sensaciones de desinfección propias de un espacio clínico (un laboratorio, un hospital), como también la ventana del fondo y los gruesos barrotes que cierran el vano lo hacen a un ámbito carcelario: elemento, pues, todos ellos —casa de salud, prisión— que recurren en el entramado metafórico del texto.

Por lo demás, los espacios laterales tampoco alcanzan una integración definida en el conjunto: las paredes de la caja escénica son en gran parte disímiles: en el lateral izquierdo parece identificarse un gran enrejado de madera con puerta que cubre toda la pared y deja penetrar la luz del exterior; enrejado que puede desprender una cierta asociación con lo religioso tanto por su sugestiva apariencia de inmenso confesionario como por la imagen de cruz que proyecta la luz exterior en el muro opuesto, este conformado sin aparentes sentidos subyacentes. Poco más allá cabe ir en un montaje cuya base escénica se revela poco diáfano en la identificación del sentido de su propuesta: los signos parecen constituir una acumulación escasamente articulada de elementos con propensión a la originalidad, sobre todo en el orden simbólico, pero revestidos de escaso valor poético; más bien parecen fundarse en algunas resonancias aisladas entresacadas del texto, pero, aparentemente al menos sin integrarse en un sentido último coherente con el todo.

Por último, nos acercaremos al montaje dirigido por Lluís Pasqual en 2009. Puesta en escena que avanza un tratamiento del espacio escénico rupturista en relación con las propuestas anteriores; mientras estas se decantaban por la solución de un escenario a la italiana, Pasqual opta por una disposición envolvente que coloca al público en dos gradas enfrentadas en paralelo y a lo ancho de la caja escénica, de modo que la imaginaria cuarta pared se desdobra en los dos frentes desde los que observan las gradas opuestas de espectadores. El espacio en altura,

al nivel de la última grada, lo cubre, a modo de tapa, una especie de toldo de vela blanco, lo que convierte al escenario en una caja en forma de prisma rectangular que sólo es visible por sus caras laterales más anchas, aunque mediatizadas por sendos telones de gasa traslúcida, casi tela de araña, que, hasta ser izados, únicamente permiten una visión neblinosa del interior, y sólo después tolera su contemplación abierta en doble plano simétrico por el público. Todo ello, gracias además a la proximidad del escenario a las gradas, no sólo debilita la separación entre el mundo real y el ficcional, sino que facilita el análisis objetivo, casi científico, de esos entes encarnados que recorren esa caja escénica, casi un tubo de vidrio cerrado, como si de un experimento en vivo para la observación de su comportamiento se tratase, sensación esta última en la que colaboran los azulejos blancos de las paredes laterales (algún crítico habló de apariencia de «interior clínico»¹⁴), la luz blanca, potente y fría, que también sugiere un ámbito desinfectado, y esa especie de gasa antiséptica que simétricamente constituyen los dos telones enfrentados. Experimento, pues, con raíces artísticas naturalistas que conecta directamente con la declaración intencional del texto lorquiano de erigirse en un documental fotográfico, en el que también subyace la indagación objetiva. Ciertamente, por el contrario, que esa misma cercanía al espectador también posibilita la participación, la identificación del público con los actores, y favorece, como es sustancial a la tragedia, la inclinación a la piedad. No es raro a este efecto que el propio Pasqual declarase sobre la puesta en escena su intención de humanizar a los personajes («La gente verá las arrugas de esta mujer... descubrirá una Bernarda humana»)¹⁵, de atenuar en cierto modo su estereotipo simbólico. Planteamiento escénico, pues, de ida y vuelta que compromete la mirada del espectador en una alternativa que va desde la lente rigurosa que propicia el análisis frío de los hechos y sus causas (el drama social) al filtro empático que conmueve emocionalmente por vía de consentir con la desgracia de los personajes (la tragedia). Drama y tragedia que no se excluyen sino que se complementan y se enriquecen mutuamente en la textura tanto del texto lorquiano como en la puesta en escena de Pasqual. Es sólo el espectador quien,

¹⁴ Juan I. García Garzón (2009), «Fieramente humanas».

¹⁵ María Güell (2009), «Quería que los personajes fueran de carne y hueso».

optando, conforma el sentido. Se convierte así al público, su actitud, en elemento determinante del sentido de la obra: su juicio, como el de los vecinos de cuya mirada intenta protegerse Bernarda a toda costa, puede ser indiferente o compasivo, o ambas cosas a la vez. Sobre todo, porque cada espectador también se percibe objeto de la mirada evaluadora que, en el lado opuesto del escenario, le devuelven, desde el otro graderío, otros espectadores e incluso, si entendemos la disposición simétrica con intención especular, de él mismo en su condición de observador observado (como, por otra parte, la experimentan los personajes de la obra). Juego de miradas, pues, que compromete al público hasta convertirlo en juez y en parte del drama, tragedia o tragedia dramática, según decantación de cada espectador, que es *La casa*.

Por lo demás, la escenografía, sencilla, se ajusta en sus componentes a un delicado equilibrio de elementos cuya dimensión primaria, costumbrista o simbólica, no se suele revelar excluyente, de modo que una y otra se superponen e incluso se funden. Las múltiples sillas que aparecen sobre el escenario al comenzar la representación se ajustan a pautas de un realismo claramente enfatizado: el número, que alcanza una larga treintena, como conviene a la recepción de un duelo marcadamente amplio según la costumbre de la época («doscientas mujeres» dice el texto lorquiano con gracejo andaluz), y la lógica irregularidad en su forma material, son detalles ajustados a un incontestable costumbrismo, pero, ubicadas a lo largo de la caja escénica mientras el cortejo, con riguroso luto y como procesión ritual, hace su entrada en ordenada sucesión, dota al espacio de un sentido simbólico en absoluto gratuito de modo que el inmenso número de figurantes alineados al borde del escenario, se asimila no ya un coro trágico al uso, sino a un nutrido grupo de monjas, dispuestas en torno al coro conventual a comenzar sus rezos siguiendo la indicación de la Superiora (aquí encarnada en Bernarda). Casi sin que el espectador lo perciba, la casa ha adquirido la dimensión conventual que refuerza multitud de paralelismos con la situación dramática (virginidad, lejanía del exterior, clausura, jerarquización...) y los transfiere a un ámbito que trasciende la realidad. Algo parecido podría decirse de las formas arqueadas que se levantan encima de las puertas, y que sin duda alcanzan imaginativamente resonancias religiosas, o los dos pequeños lavaderos dispuestos simétricamente junto a las dos entradas del escenario que, más allá de su evidente sentido funcional, parecen evocar sendas pilas de agua

bendita, subrayando de paso la obsesión por la limpieza, exterior e interior, que domina a Bernarda. Por su parte, la luz adquiere en el comienzo una tonalidad blanca, más ominosa que impoluta, que contrasta una vez más con los componentes negros del duelo anunciando la pugna de conductas (en el transcurso de la obra, sin embargo, esa blancura se torna en perfiles distintos y modulados según el cambio de situación: el tema de los segadores se acompaña de un filtro cálido mientras el final nocturno se rodea de un blanco azulado y lunar).

Esta configuración contrastiva, sin embargo, no es enfatizada por Pasqual, a diferencia de lo que sucede en los otros montajes; tal resulta perceptible en la forma de los personajes, cuya caracterización el director elabora en un juego de matices, de claroscuros, que los humaniza más allá del estereotipo y las convenciones: buen ejemplo de ello es el final de su Bernarda, que, lejos de proyectarse como una tirana irredenta, como la esclava, sin liberación posible, de una ética cruel, o como imagen de esa mujer cuya deshumanización no admite la vuelta atrás, ante el suicidio de su hija rompe su máscara inconvencional para mostrarse madre y mujer herida en lo más profundo y sumida, contra sus propias palabras, en un llanto incontenible. Personaje, pues, que en línea con ese fundamento constructivo del montaje ya aludido permite la convergencia fluida, sin esfuerzo, de planos de traza sólo aparentemente insolidaria: el símbolo se humaniza y lo humano trasciende; de la misma forma que lo local se universaliza, que la realidad se transmuta en poesía y el conflicto social deviene en pugna que sobrepasa los límites naturales.

En realidad esta integración de planos, perfectamente ensamblados aunque por medios poco ostensibles, es, y creo que así lo demuestra la soltura con que Pasqual la emplea, la clave para buscar un sentido convincente de *La casa...* (también a otros textos lorquianos): lo manifiesto, el plano amplio y sintético del que habla Lorca al referirse a *Mariana Pineda*, guarda sentidos ocultos —el doble fondo también en palabras del dramaturgo— del mismo modo que el símbolo sólo se esclarece en la inmediatez de lo real. Así que atender con preferencia a uno u otro plano equivale a percibir con más intensidad un sentido u otro. Sólo quien es capaz de lanzar una mirada que integre exhaustiva y coherentemente ambas dimensiones, y a ello se acerca este último montaje, puede estar a la altura e incluso enriquecer un texto de gran complejidad y riqueza sémica.

En esa aproximación, creo que el análisis de las diversas puestas en escena del texto, dialogando entre sí, como también con otras interpretaciones semiológicas ajenas a la práctica de la escena, puede ayudar a fundamentar lecturas más ricas y orientadas. Quizá a este empeño pueda servir este mínimo análisis del comienzo de cada grabación, apenas dos minutos, que reúne esas cuatro puestas en escena y que deja ver cómo todas ellas oscilan en su coherencia interpretativa y en la riqueza de su lectura. Lo que, creo, convierte este tipo de material en una herramienta de gran utilidad en la búsqueda de sentido. Como también ocurre con cualquier ensayo de naturaleza puramente filológica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudo Torrico, J. (e.l.). *Arquitectura popular andaluza*. En http://www.andalupedia.es/p_termino_detalle.php?id_ter=1229 [25/04/2018].
- Benach, J. A. (1998). «Lorca en blanco y negro». *La Vanguardia*, 13/11.
- Centeno, E. (1984). «*La casa de Bernarda Alba* en clave naturalista». *Liberación*, 18/11.
- García Garzón, J. I. (2009). «Fieramente humanas». *ABC*, 18/09: 76.
- GÚELL, M. (2009). «Quería que los personajes fueran de carne y hueso». *ABC*, 25/04.
- Haro Tecglen, E. (1984). «Un Lorca de antes de Lorca». *El País*, 19/11.
- Huélamo Kosma, J. (2008). «Le nouveau rang imparti aux sources audiovisuelles dans la documentation scénique». En *Du document à l'utilisateur. Rôles et responsabilités des centres spécialisés dans les arts du spectacle*, Actes édités par Mathias Auclair et alii, SIBMAS, 25^o Congrès, 169-183. Barcelona. P.I.E., S.A. / Bruxelles: Peter Lang.
- Michaud, Y. (2003). *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. París: Stock.
- Pavis, P. (2010). «Puesta en escena y crítica dramática». En *Apuntes de teatro*, 97-103. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Torres, R. (1998). «María Jesús Valdés crea una Bernarda femenina y sensual». *El País*, 7/11.
- Víllora, P. (1998). «He preferido una "Bernarda" más sensual y femenina, no un marimacho». *ABC*, 12/11.



El público según Àlex Rigola: Lorca en el abismo (escénico) de su deseo

El público *according to Àlex Rigola:*
Lorca in the (scenic) abyss of his desire

Emilio Peral Vega
Universidad Complutense de Madrid
peralvega@filol.ucm.es

Resumen: Este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, pretende desgranar las claves simbólicas de la puesta en escena que Àlex Rigola dirigió en el Teatro de La Abadía de Madrid (2015) a partir de *El público* de García Lorca. No se pretende realizar un análisis exhaustivo de todas las escenas sino, más bien, apuntar aquellos logros escenográficos, simbólicos y actoriales que han convertido este montaje en un paradigma, a la altura del ya mítico estreno de la pieza comandado por Lluís Pasqual en el año 1986.

Palabras claves: *El público*. Federico García Lorca. Àlex Rigola. Teatro de La Abadía.

Abstract: This article, in homage to the professor José Romera, aims to describe the symbolic keys to the staging that Alex Rigola directed at the Teatro de La Abadía in Madrid (2015), based on *El público* de García Lorca. The aim is not to carry out an exhaustive analysis of all the scenes, but rather to point out those scenographic, symbolic and acting achievements that have made this production a paradigm, at the level of the already mythical premiere of the piece directed by Lluís Pasqual in 1986.

Key Words: *El público*. Federico García Lorca. Àlex Rigola. Theater of La Abadía.

En una coproducción del Teatro de La Abadía y el Teatre Nacional de Catalunya, Àlex Rigola se enfrentaba, allá por octubre de 2015, a uno de los retos más exigentes de su dilatada (y casi siempre aplaudida) carrera. Y lo hacía con la obra más hermética entre las pergeñadas por Federico García Lorca: *El público*¹. El texto, escrito en 1930, presenta un haz fecundo de imágenes surrealistas mediante el cual el poeta pretendía —ya se ha dicho en múltiples ocasiones— enfrentar dos concepciones del teatro. Por un lado, el «teatro al aire libre» o, si se prefiere, el teatro de la máscara y la mentira; y, por otro, el «teatro bajo la arena», aquél que, silenciado una vez tras otra, ansiaba abrir los escotillones de la clandestinidad para gritar alto y claro la verdad (cruel y trágica) del deseo. No creo que se trate, en ningún caso, de explorar el deseo en su «dimensión más universal» (Huerta Calvo, 2017: 82) sino de adentrarse, «con honestidad [...] artística y personal» (García, 2015) en su vertiente más descarnadamente homoerótica (Peral Vega, 2015), por mucho que, plagada, como no podía ser de otra forma para un poeta de principios de siglo, de múltiples contradicciones. Como la copiosísima crítica lorquiana se ha encargado de señalar (Huélamo Kosma, 1996; Harretxe, 2000), Lorca buscaba resolver escénicamente el propio enigma de su deseo, en una etapa turbulenta de su existencia a resultas de una doble decepción: la que lo separó de sus amigos Dalí y Buñuel, y la que, desde una perspectiva puramente sentimental, le apartó definitivamente del escultor Emilio Aladrén.

La apuesta lorquiana por un teatro de vanguardia había quedado abortada luego de su asesinato y de la imposición, a las bravas, de un régimen dictatorial en la España de la posguerra. Los escenarios habrían de esperar cincuenta años para ver *El público* sobre ellos, en concreto de la mano de Lluís Pasqual. En 1986 llevó primero al Teatro Picolo de Milán y, algunos meses después, al María Guerrero de Madrid una propuesta que aunaba belleza visual y visceralidad en la interpretación

¹ El interés por esta obra «oscura» de la producción dramática lorquiana no sólo editorial sino también escénico explica que *El público* llegara, en febrero de 2018, al Teatro Valle-Inclán de Madrid, en una producción de la compañía japonesa KSEC ACT. Se trataba de un montaje mucho menos ambicioso desde el punto de vista escenográfico pero enormemente efectivo, por cuanto el estatismo de los actores y su encomiable capacidad para los movimientos mimados, otorgaba al conjunto una concepción de ritual sacramental latente en la pieza lorquiana.

del texto lorquiano. Una especie de vómito depositado en medio del páramo o de un grito lanzado en el desierto. Aun a pesar de la condición mítica de esta puesta en escena, se hacía necesario —como apuntó Villamor para las páginas de *El País*— mostrar este texto esencial de la dramaturgia española contemporánea a otra generación (2015), y hacerlo a partir de unas premisas muy diversas. María M. Delgado indicó, con acierto, en el que, a mi juicio, es el acercamiento más lúcido al montaje que nos ocupa, que «Rigola offers a more contemplative aesthetic. His is a dreamlike stage, of action realized almost as if in slow motion. Rigola's approach might be compared to the staging of a thought process» (Delgado, 2016). En efecto, una lectura escénica de carácter menos visceral, más estética e intelectualizada, que Marcos Ordóñez, en su elogiosa y detallada crónica para *El País*, no dudó en cifrar como fría: «¿Qué le falta a *El público* de Rigola? A mis ojos, algo más de temblor, algo más de miedo, más imágenes que nos hagan volar» (2015). El resultado fue, más allá de pequeños matices, casi unánimemente aplaudido por la crítica, si exceptuamos alguna salida inconveniente del tiesto. Me refiero a la desafortunada reseña de Raúl Losáñez para *La Razón*. La Abadía asumía, a sus ojos, la ardua empresa de rescatar un texto «enrevesado y aburridísimo» que Lorca, siempre según este plumilla, «parió como un desahogo personal» (2015).

Para llevar el proyecto a buen puerto, Rigola se rodeó de un excelente plantel de actores —entre los que descollaban Nao Albert (Caballo Blanco y Pastor Bobo), David Boceta (como Gonzalo) e Irene Escolar (como Julieta y Señora)— y un equipo técnico de primera magnitud entre cuyos miembros hay que citar de forma expresa a Max Glaenzel como creador del espacio escénico, «mitad cabaret galáctico, mitad otro lado de la luna» (Villamor, 2015), y a Carlos Marquerié al frente de la iluminación.

No es mi cometido en esta ocasión llevar a cabo un análisis pormenorizado de cada escena, de acuerdo con la versión de Rigola, sino, más bien al contrario, señalar los principales aciertos de un montaje que ya hoy, menos de tres años después de su estreno, ha adquirido una dimensión paradigmática, como así lo prueba la inclusión de su director en un sintagma nominal que lo une a la pieza de Lorca: «*El público* de Rigola».

El primer gran logro del director catalán fue crear un espacio escénico rotundo, iluminado inicialmente por las tonalidades azules pro-

pias del ensueño, y presidido por unas cortinas «de flecos color plata [que] cerra[ban] casi todo el espacio del teatro, incluidas las butacas del público» (García, 2015). Con ello, Rigola llevaba a cabo un proceso de ficcionalización del espectador que era introducido, sin poder oponer resistencia, en este sueño irreverente, puesto que, como el propio director señaló, «la mejor manera de escenificarlo es contarlo todo como un sueño que sucede en la cabeza de Lorca» (García, 2015). Se trata de un procedimiento muy similar, *mutatis mutandis*, al pretendido algunos años después por el propio Lorca en *Comedia sin título* (Peral Vega, ed., 2018).

De acuerdo a la anarquía lógica que preside cualquier incursión onírica, vemos inicialmente imágenes de la vida pública —y real, si se quiere— de Federico al frente de La Barraca, proyectadas todas ellas en pequeños retales de tela portados por camareros con el rostro tapado por una media negra. El espectador, aún en el duermevela, es invitado a introducirse en los pasillos del inconsciente lorquiano a través los acordes, sabiamente ensamblados sin pausa, de un son cubano y de varias piezas de jazz americano, síntesis perfecta del viaje iniciático que experimentó Lorca a partir de junio de 1929 y que le llevó, como es bien sabido, a Nueva York, primero, y a la isla del Atlántico después. Un viaje biográficamente real que ahora se hará forma en imágenes sucesivas que nos informan de su yo más íntimo y, por tanto, menos impostado. La música se detiene y el rostro del poeta se proyecta sobre las cortinas plateadas. El espectador queda definitivamente instalado en el sueño, el ámbito más recóndito y, por tanto, menos transferible de la intimidad del *yo*. Y Rigola nos sumerge en tres dimensiones muy diversas del Lorca más íntimo: «un[a] que representa el ideal de lo que querría ser, el homosexual abierto; otr[a], su versión más femenina, y un[a] tercer[a], ese falso heterosexual que se niega a salir del armario» (García, 2015).

Apunta María M. Delgado, que «a giant chandelier that rises and falls to meet the demands of each scene also references the bourgeois theatre that Lorca sought to challenge with his more audacious writings» (2016). En realidad, son dos grandes lámparas ornamentales que caen, a diferentes alturas, sobre este escenario onírico. Conuerdo con la profesora británica en su simbolismo primario, puesto que parecen remitir a ese teatro de reminiscencia burguesa contra el que Lorca levanta los escotillones. Sin embargo, que sean dos resulta enorme-

mente importante. Cuando el «sueño» —y sigo, con Rigola, esta asunción de la pieza— comienza a deshacer los hilvanes de lo racional, uno de ellos, el que ocupa un lugar central y cuelga desde más alto, apaga sus luces, como evidencia de que la revolución que muestra las entrete-las íntimas ha conseguido acallar algunas de las falsedades. Por el contrario, y a pesar de que la coloración indirecta de la escena se tiña del azul proyectado por las cortinas y del rojo del sacrificio crístico de Gonzalo (en el tranco final de la acción), nunca la segunda de las lám-paras llegará a extinguir su brillo por completo. La revolución no se ha completado, razón por la cual el cobarde Director —Enrique—, tras su diálogo con el Prestidigitador, permite el paso del público de siempre.

Otro de los aciertos de la concepción visual del espectáculo es haber prescindido del biombo, elemento esencial del texto por detrás del cual pasan los distintos personajes para que se manifieste su verdadera identidad. A pesar de esta importancia central que ocupa en el original lorquiano, un elemento como el descrito casaba mal con la estética de frialdad azul diseñada por Max Glaenzel. Como biombo actúa en sentido estricto la cortina plateada que cubre el fondo del escenario, ámbito del que brotan los impulsos primarios que guían nuestra conducta (los Caballos Blancos) y las proyecciones de nuestro propio *yo* acalladas en la vida «al aire libre». Sin embargo, Rigola se apoya en una serie de instrumentos básicos a partir de los cuales se da paso escénico a todo aquello que late tras aquellas cortinas. Me refiero, por ejemplo, a un carmín rojo con el que Enrique tiñe sus labios —acción idéntica a la que instantes después protagonizará el Hombre 2— para propiciar, de inmediato, la aparición de su propia proyección, bajo la forma de un efebo (con el cuerpo desnudo y sólo provisto de unos calzoncillos blancos) con gola enorme al cuello (Arlequín blanco).

Frente a la atmósfera fría creada a partir de la cortina plateada y la coloración azulada de la iluminación, la superficie escénica está cubierta por un «material deliberadamente poco firme (arena o corcho que nos recuerdan en qué pantanosos territorios nos movemos) hasta el borde mismo del patio de butacas» (P. Unamuno, 2015). Es evidente que, en primer término, esta arena remite a una de las metáforas mayores del drama, aquella que define el teatro de la verdad y de la viscera («bajo la arena») que debe constituir el objetivo de la revolución escénica —y también sexual, por qué no decirlo— que se plantea ante los espectadores; en segunda instancia, como apunta el crítico citado, la

calidad del material transmite la inestabilidad de los terrenos morales por los que un osado Lorca se movía a la altura de 1930; en último lugar, esta «arena» o este «corcho» —lo mismo da— fuerza un movimiento pausado, casi estatuario, para todos los protagonistas en escena, aspecto que otorga a la pieza un carácter de auto sacramental que la emparenta con otras obras de Lorca, en particular con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y, claro está, con *Comedia sin título* (Peral Vega, 2018).

Pero *El público* en manos de Rigola presenta también indudables aciertos en la resolución escénica de algunos de los pasajes más oscuros de la pieza. El primero, optar por actores completamente desnudos —con pieles de un inquietante matiz aceitoso— para encarnar a los Caballos Blancos, símbolos de la «animalidad esencial» (García Garzón, 2015) y del deseo en su dimensión más desinhibida. Dos de los tres caballos son hombres y el tercero una mujer, contundentes todos ellos en la exhibición provocadora de sus atributos. En este sentido, se preguntaba María M. Delgado: «if, for all Laia Durán's animated performance as the Third Horse, the unbridled masculinity embodied by the horses is somewhat dissipated by the female body on stage» (2016). A pesar de que, insisto en ello, lo que se coloca ante los espectadores es un grito descarnado que clama por la posibilidad de mostrar, vital y escénicamente, el deseo entre hombres, incorporar un tercer caballo interpretado por una mujer otorga un sentido añadido a la escena, toda vez que el deseo es una bestia desbocada y contradictoria, más aún cuando se observa a través de los latidos del sueño. La desnudez corpórea de estos caballos (humanos) se resemantiza con la posterior aparición del Caballo Negro —tan oscuro como el deseo—, completamente cubierto de ropas de dicho color y, sin embargo, connotado de forma más positiva que sus congéneres. ¿No es la desnudez, pues, un recurso escénico más para epatar al público burgués y esconder la verdadera identidad de este *amor oscuro*?

En este sentido, conviene destacar la fuerza escénica de Julieta, interpretada por una inconmensurable Irene Escolar, cuyos matices interpretativos fueron calificados por Marcos Ordóñez como «una lección de teatro, voz y gesto de auténtica tragedia» (2015). Y es que ella se yergue en el contrapunto para el poder aplastante de los caballos, por mucho que el deseo que ellos encarnan acabe imponiéndose de forma inevitable. En palabras de la propia actriz:

A través del Caballo Blanco ella pierde su inocencia por completo; ella es la imagen del amor verdadero, el que sentía por Romeo, pero la aparición del Caballo Blanco hace que todo se transforme en erotismo. Y aunque ella rechaza ir a ese lugar al que la quiere llevar, en el fondo siente la pasión y la necesidad sexual que intenta reprimir (Bravo, 2015).

En la retina del espectador atento quedará la escena, de una intensidad lírica y estética difícilmente igualable, en la que, al modo del triángulo clásico —o si se quiere leonardesco— de las pinturas con vírgenes, Julieta, en la parte superior del cuadro, acaricia a los sumisos caballos postrados a sus pies.

En el haber de Rigola está también, qué duda cabe, la sencillez con la que plantea la escena de la «Ruina Romana», protagonizada por esas dos proyecciones de Enrique (Director) y Gonzalo (Hombre 1) que son la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos. Dos hombres jóvenes y desnudos (salvo por el calzoncillo blanco que cubre sus partes pudendas) aparecen en escena ataviados con una corona dorada de cartón, un elemento que los convierte en semidioses frágiles, ajenos al mundo mientras debaten, casi como en un juego infantil, qué papel le toca a cada uno de ellos en la posesión sentimental del otro; pero también aterrados —hasta el punto de perder la corona Pámpanos— cuando irrumpe el Centurión como avanzadilla del Emperador, nunca materializado escénicamente en la propuesta de Rigola. Un nuevo acierto de nuestro director, pues que la *voz en off* que reemplaza a este último personaje lo hace inasible, imprevisto y aún más turbador en tanto que representación de la censura contra el deseo entre iguales.

El Centurión y un grupo de congéneres idénticos aparecen en escena ataviados como conejos —diríamos, de forma más específica que el espectador reconoce en ellos al animalito del famoso anuncio de las pilas Duracell—, provistos, eso sí, de un falo desproporcionado que cuelga ostensiblemente de sus entrepiernas. María M. Delgado encuentra en ellos incluso «reminiscent of Banksy in the blood splattered *Energizer Bunny* rabbit costumes of the Centurion's troops-embodiment of a decadence and dirt that speaks to a soiled world» (2016). Más allá de que para unos remitan a *Energizer* y para otros a la ya citada *Duracell*, todos ellos simbolizan el lado más violento y decadente, pero también la vertiente más castradora de una sociedad regida por convenciones heterosexuales que repudía el deseo entre iguales, aunque entre las

sombras lo utilice como medio de satisfacción. Convertir a esta tropa en conejos de Duracell disturba inicialmente a los espectadores por su condición de contrapunto grotesco en una pieza de dimensiones trágicas, pero, después, multiplica exponencialmente el sentido primario de las palabras lorquianas, pues, como rezaba el lema de una de las marcas comerciales aludidas, la opresión *dura y dura*, por lo que la resistencia a ella debe estar siempre en guardia.

Otro de los logros simbólicos de la propuesta de Rigola es la concepción del enigmático Arlequín Blanco, proyección de Enrique (o si se quiere, del Director). Lorca, que establece una correlación entre la máscara y la mentira, asume la primera como un vehículo transitorio —teatral— para colocar ante los espectadores la verdadera identidad de su deseo. En este juego no definitivo, Enrique, tras su paso por el biombo, aparece como una máscara de la tradición teatral: Arlequín. Sin embargo, como he estudiado en un trabajo previo, «no se trata aquí de un Arlequín burlador —de una máscara connotada heterosexualmente— [...], sino de un remozado Arlequín que renuncia a sus alegres vestimentas para convertirse en estandarte —vestido completamente de blanco, como blancos son los caballos que irrumpen en escena— de ese nuevo teatro esencial que se busca con ahínco» (2008: 116). Un Arlequín, como se ve, mucho más próximo a su contendiente natural, esto es, Pierrot; ésta sí es una máscara continuamente presente en el imaginario lorquiano que remite, con claridad, al deseo homosexual (Peral Vega, 2015). Si seguimos con el razonamiento, Enrique queda proyectado en una máscara, mentirosa como todas, pero aún más falsaría por el hecho de pretender ser Arlequín (heterosexual) siendo Pierrot (homosexual). Rigola, de forma clarividente, y evitando cualquier reminiscencia a la *Commedia dell'arte* más tradicional, presenta a Enrique como un joven efébo, casi desnudo, cuyo único aderezo es una enorme gola que le abraza el cuello. Obviamente, es este último un elemento prioritariamente *pierrótico*, como es fácil advertir en el nutrido grupo de dibujos que Lorca dedica a este personaje (Hernández, ed., 1998). La gola, en todos ellos, y también en el Enrique que presenta Rigola, es un elemento desproporcionado que simboliza la incapacidad de sus portadores para proclamar, libre y abiertamente, el deseo que abrazan en la intimidad.

La agudeza de nuestro director va, sin embargo, mucho más allá, ya que Gonzalo (Hombre 1) es partícipe también de ese juego de pro-

yecciones *pierrrotizadas*. Así, este personaje que reivindica su forma de amar ante los otros —«te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque he conseguido arrancártela» (2017: 177)— es caracterizado de forma idéntica a su contendiente —Enrique—, con porte efébrico y una gola igualmente desproporcionada que no abraza su cuello —él clama abiertamente su deseo— sino su cintura, como el *tutú* de una bailarina clásica. No está castrado en la verbalización de su forma de amar sino en su plena realización erótica, que no encuentra en su amado Enrique la necesaria complementariedad.

Frente a la teoría desarrollada inicialmente por José Rubia Barcia (1986), luego continuada por el profesor Huerta Calvo (2017), no creo que la «Canción del Pastor Bobo» deba ubicarse al principio de la pieza, puesto que se trata de una canción de contenido metateatral y de un mecanismo de rompimiento de la ilusión teatral, a la manera de la irrupción de los *duendes* en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, se trata (Peral Vega, ed., 2018). En esta misma línea de interpretación, considero un acierto mayúsculo que Rigola haya mantenido la ubicación más consensuada del cuadro y que, además, la haya resuelto como lo que es, una canción, interpretada de forma soberbia, y hasta diría que turbadoramente conmovedora, por Nao Albert. La escena, no obstante, no queda en la mera interpretación de esta canción, un alegato en contra de la máscara como forma consensuada de mentira —«El pastor bobo guarda las caretas, / las caretas / de los pordioseros y de los poetas / que matan a las gipaetas / cuando vuelan por las aguas quietas» (2017: 118)—, sino que sus versos ripiosos van acompañados del movimiento mímico y atiterado de una actriz vestida de negro, casi una metáfora de nuestra condición de peles si nos acunamos en los brazos de la falsedad estereotipada y complaciente.

Como apuntaba con anterioridad, no se trataba de hacer un análisis exhaustivo, escena a escena, del ya nominado *El público* de Rigola, sino más bien de apuntar la extrema sagacidad de un director para afrontar uno de los textos más enigmáticos e influyentes de nuestra dramaturgia contemporánea. El reto era doble, puesto que consistía en realizar una puesta en escena igual de exigente, pero estéticamente diversa a la que había llevado a cabo casi treinta años antes Lluís Pasqual; pero también la apuesta radicaba en dar a conocer a las nuevas generaciones el texto en el que García Lorca clama por su derecho a desnudarse en escena y reivindicar, a través de diversas proyecciones,

la legitimidad de su deseo. Rigola consiguió con nota, como he pretendido demostrar en estas páginas, este doble desafío.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barranco, J. (2015). «Àlex Rigola se enfrenta a *El público*, el poético viaje de Lorca a su interior». *La Vanguardia*, 28 de octubre.
- Bravo, J. (2015). «Estoy enamorada de Lorca». *ABC*, 23 de octubre.
- Delgado, M. M. (2016). «The Unknown, the Unexpected, and the Uncanny: A New Lorca, Three New Catalan Productions, and a Few Extras». *European Stages* 6. Disponible en línea: <http://europeanstages.org/2016/04/08/the-unknown-the-unexpected-and-the-uncanny-a-new-lorca-three-new-catalan-productions-and-a-few-extras/> [18/06/2018].
- Doria, S. (2015). «El teatro como poema visual». *ABC* (Cataluña), 19 de diciembre.
- García, R. (2015). «Viaje lunar a la cabeza de Federico». *El País Babelia*, 24 de octubre.
- García Gazón, J. I. (2015). «Raíces profundas». *ABC*, 30 de octubre.
- Güell, M. (2015). «En la cabeza de Lorca». *ABC* (Cataluña), 18 de diciembre.
- Harretxe, M. E. (2000). *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos.
- Hernández, M., ed. (1998). *Libro de dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress / Grupo Tabacalera / Fundación Federico García Lorca.
- Huélamo Kosma, J. (1996). *El teatro imposible de Federico García Lorca. Estudio sobre «El público»*. Granada: Universidad de Granada.
- Huerta Calvo, J., ed. (2017). *Federico García Lorca, El público*. Madrid: Espasa.
- López, E. (2015). «*El público*. Un grito contra la hipocresía burguesa». *Guía del ocio*, 23 de octubre.
- Losáñez, R. (2015). «Sobre retos raros o imposibles». *La Razón*, 6 de noviembre.
- Millán, J. (2015). «Tórrido y todo un gran montaje». *El Mundo*, 3 de noviembre.
- Ordóñez, M. (2015). «Tiritando bajo el polvo». *El País Babelia*, 14 de noviembre.
- Peral Vega, E. (2008). *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos.
- (2015). *Pierrot / Lorca. White Carnival of Black Desire*. Woodbridge: Tamesis.

- Peral Vega, E., ed. (2018). Federico García Lorca, *Comedia sin título (seguida de «El sueño de la vida», de Alberto Conejero)*. Madrid: Cátedra.
- Rubia Barcia, J. (1986). «Ropaje y desnudez de *El público*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434, 385-398.
- Unamuno, P. (2015). «Viaje al cerebro de García Lorca». *El Mundo*, 28 de octubre.
- Villamor, N. (2015). «La homosexualidad de Lorca se desnuda en La Abadía». *El País*, 23 de octubre.



La literatura dramática de Luis Araquistáin

The dramatic literature of Luis Araquistáin

Manuel Aznar Soler
GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona
manuel.aznar@uab.cat

Resumen: La literatura dramática de Luis Araquistáin anterior a 1939 es una laguna de nuestra bibliografía teatral y el presente trabajo se centra en el análisis de sus tres primeras obras dramáticas: *Remedios heroicos*, *El coloso de arcilla* y *El rodeo*. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Luis Araquistáin. Teatro español del siglo xx. Drama. Estrenos.

Abstract: The dramatic literature of Luis Araquistáin before year 1939 is a lagoon in our theatrical bibliography and the present work focuses on the analysis of his first three dramatic works: *Remedios heroicos*, *El coloso de arcilla* y *El rodeo*. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Luis Araquistáin. 20th Century Spanish Theater. Drama. Premiere.

Sorprende el escaso interés que la obra dramática de Luis Araquistáin, personalidad intelectual y política relevante (Bizcarrondo, 1975; Monferrer, 2016), ha suscitado entre los historiadores del teatro español del siglo xx, eclipsada sin duda por su libro *La batalla teatral* (1930), muy valorado en la historia de nuestra crítica teatral (Pérez

Bowie, 2003: 2087, 2256-2258 y 2263-2264). Un olvido generalizado, salvo honrosas excepciones (Castellón Molina, 1992 y 1994; Díez-Canedo, 1968; Fernández Insuela, 2003) de sus tres obras dramáticas: *Remedios heroicos*, «drama en tres actos», estrenado en el Teatro Español de Madrid el 21 marzo de 1923, con Margarita Xirgu en el papel de Marina durante tres funciones (Dougherty-Vilches, 1990: 417); *El rodeo*, «drama en tres actos», estrenado por la compañía de María Palou y Felipe Sassone en el Teatro de la Latina de Madrid el 19 de mayo de 1925, que se representó durante quince funciones (Dougherty-Vilches, 1990: 422); y, por último, *El coloso de arcilla*, «drama en tres actos y en prosa», estrenado en el Teatro del Centro de Madrid el 14 de diciembre de 1925 por la compañía de Enrique Borrás, representado durante seis funciones (Dougherty-Vilches, 1990: 233). Sin embargo, según Antonio Castellón Molina, Araquistáin es también autor de *La rueda de la virtud*, de 1930, obra que no he podido localizar (Castellón Molina, 1992: 97).

I

Remedios heroicos, «drama en tres actos», cuya acción dramática se sitúa al «*fin de verano. Huerto de una casa de campo en la costa cantábrica*» (Araquistáin, s. f: 9), está protagonizado por Octavio, un personaje obsesionado por el determinismo fisiológico, por la herencia genética de un padre difunto que él padece como un castigo sin culpa. Como le dice el médico Manuel del Valle a Marina, la madre de Octavio, «es algo así como un fatalista que se suicida lentamente; que se quiere morir cuanto antes porque cree que se tiene que morir pronto» (57). Un médico que denuncia ese naturalismo ambiental como «la obsesión del siglo»: «Se está abusando de estos problemas de herencia, y no sólo en los libros y publicaciones de los especialistas, que ahí tienen su propio lugar, sino en la Prensa diaria y hasta en las novelas y en el mismo teatro. Es la obsesión del siglo» (Araquistáin, s. f.: 40).

El médico era amigo de Pablo Calderón, el padre de Octavio, quien acusa a Marina de haberse casado con él por conveniencia, de haber contraído matrimonio con un hombre cuyo «cuerpo era un cadáver viviente» (58), de haber perpetrado «un crimen» del que su hijo es

ahora víctima. El «remedio heroico» que le propone a Marina consiste en «una mentira piadosa» que implica su deshonra social. En efecto, la cura de este enfermo imaginario podría realizarse según el médico mediante la mentira de hacerle creer a Octavio que no es hijo de Pablo Calderón sino de Rodrigo Solana, tal y como le dice Marina en la escena séptima del acto segundo de este drama: «Tu padre, Octavio, no es Pablo Calderón, mi marido» (91).

Lo sorprendente es que esa «mentira piadosa» recomendada por el médico responde a la verdad y Marina, en una larga confesión a su hijo que tiene lugar en la escena novena y última del acto segundo, resume la historia de su matrimonio infeliz, contraído por conveniencia entre un hombre viejo y rico y una mujer joven y humilde, en el que, por decisión de Marina, las relaciones sexuales no existían porque Pablo le repugnaba físicamente. Sin embargo, ella deseaba tener un hijo: «¡Yo también suspiro por un hijo; pero no tuyo, Pablo, no; pues creo que nacería muerto o que viviría toda la vida como un cadáver! (...) “¡Aunque sea de otro!” —exclamó él en un arrebato, como demente—. ¡Aunque sea de otro!...» (101). Pablo decía también desear un hijo, «pero mentía, no quería, no, un hijo, sino a mí, sólo a mí. ¿Aunque sea de otro? —pregunté yo con extrañeza. —“¡Sí, sí, sí!” —contestó enloquecido—. Dicho y hecho: Marina se acostó con «un mozo del lugar», con su antiguo novio, que poco después emigró a Buenos Aires: «Quince días después se marchaba el muchacho, que no era otro que mi antiguo y único novio. Aquel fue el hombre señalado por mi instinto. Tú naciste a los nueve meses de su marcha, y aquel hombre se llama Rodrigo Solana, que ha vuelto hoy, a los veinticinco años de ausencia» (102).

Esta confesión de su madre impacta lógicamente a Octavio, quien a lo largo del acto tercero, con la lógica implacable de que goza de unos bienes que no le pertenecen, reacciona inicialmente con sentido del honor calderoniano para plantearle a su madre «el fantasma de su deshonra» (104) social y tomar una serie de decisiones, enloquecidas a juicio de su madre, como la de regalar «los prados de Pablo Calderón» (116) a Basilio y Elisa, sus criados. En cualquier caso, Octavio ha pasado de la depresión obsesiva a la euforia vital y, en su despedida de vuelta a la ciudad, el médico, quien llama ahora «Solana» a Octavio e, ignorante de la verdad, se congratula de su mentira y de los efectos de su «remedio heroico»: «Permítame la inmodestia de añadir que son de

médico prodigioso, pues no me negará que mi visita ha obrado un verdadero milagro sobre nuestro enfermo imaginario...» (140). Manuel está convencido de que «hay mentiras tan santas y bienhechoras que parecen verdad...», mientras que Marina le replica: «Y a veces, verdades que parecen mentira...» (142).

La tensión dramática aumenta ante la expectativa del encuentro entre Rodrigo y Octavio, entre padre e hijo, que se produce en la escena IV, y el desencuentro de Octavio hacia su padre biológico es absoluto. Además, el emigrante, de vuelta a su pueblo natal, se siente «planta marina, desarraigada. Quisiera echar otra vez raíces; pero no sé; ya veremos...» (141). Tras veinticinco años de ausencia, Marina y Rodrigo se sinceran mutuamente en la escena octava de este tercer acto. Rodrigo le confiesa su decepción con Octavio, Marina le replica que su hijo es «mi única ilusión» (145) y Rodrigo afirma que «*aquello* nuestro fue para mí menos que un sueño: una aventura agradable que se fue borrando con otras aventuras...» (146). Aclaradas así las cosas, un matrimonio entre ambos a estas alturas es absurdo, Rodrigo regresará a Buenos Aires y Marina sentencia: «Tú fuiste la ley de mi vida; yo para ti sólo una aventura» (148). Sin embargo, el desenlace de este drama lo va a protagonizar Octavio, quien pega fuego a la casa para que «arda todo el pasado» (153) y con ella todo el dinero que Rodrigo le ha entregado a Marina como administrador de los bienes familiares: «¡Que arda todo, todo! ¡A los muertos, lo que es de los muertos!» (156).

En definitiva, esta primera obra dramática de Luis Araquistáin, realista y de estructura convencional, no tiene excesiva calidad escénica y este drama ibseniano significa la irrupción teatral de un autor más relevante como intelectual, ensayista, político y periodista que como dramaturgo.

Enrique Díez-Canedo, sin duda uno de los mejores críticos teatrales de su época, escribió sendas reseñas de dos estrenos de Araquistáin: las de *Remedios heroicos* y *El coloso de arcilla*. Sobre *Remedios heroicos* destaca la «Divagación autocrítica» que el propio dramaturgo escribió y «que ha sido divulgada al público por *El Sol*, en el mismo día del estreno», en la que «cita los nombres de Bernard Shaw y François de Curel, como citará más adelante el de Ibsen para sentar su filiación dramática» (Díez-Canedo, 1968: 31). Una influencia que, sin embargo, matiza:

De Ibsen procede, en efecto, su actitud apasionada ante la verdad; Octavio, el héroe de Remedios heroicos, se busca, ante todo, a sí mismo. (...) Bien se ve, por lo tanto, que el ibsenismo está en el planteamiento del conflicto, no en la solución. Octavio no es el héroe del fracaso, sino el artífice de la victoria (Díez-Canedo, 1968: 32).

Esta larga «Divagación autocrítica» fue recogida como «apéndice» en la edición en libro de la obra y en ella Araquistáin confesaba abiertamente su deuda con el dramaturgo noruego:

Yo me complazco en reconocer aquí mi gran deuda a Ibsen, y sin él, Remedios heroicos es probable que no hubiera existido nunca o, en todo caso, en forma muy distinta. (...). Yo vivía en la Argentina —donde residí desde 1905 hasta 1908— cuando murió Ibsen en 1906, y a eso se debe quizás mi inicial filiación dramática con el insigne noruego. Después de mi descubrimiento del Quijote, en la linde entre la infancia y la adolescencia, quizás la noción de que existía un mundo ibseniano fue el suceso más emocionante en mi vida literaria, y todavía, cuando lo releo, gozo de aquel prístino entusiasmo, aunque hoy admire más las obras suyas inactuales, poemáticas, que las de temas más o menos políticos y, por tanto, transitorios (Araquistáin, 1923: 163).

Incluso llega a afirmar a continuación que «de haber seguido residiendo en la Argentina, lejos de la ardiente polémica europea, social e internacional, de los últimos lustros, es muy probable que yo hubiera comenzado a escribir para el teatro hace unos quince años; pero no me pesa la involuntaria demora» (Araquistáin, 1923: 168). Sin embargo, lo que ahora nos interesa constatar es que, según confiesa el propio autor, la lectura de *Espectros* influyó «de manera poderosa» en la génesis de su primer drama:

*El embrión de Remedios heroicos data de aquellos mis ya lejanos años de emigrante en la Argentina. Por una parte me impregnaba el difuso ibsenismo ambiente; por otra, sufrí por entonces una crisis mental alimentada por una obsesión no menos ambiente, la de la herencia patológica, a que tanto contribuyó *Espectros*, de Ibsen. Esta obra, tan difundida ya en aquel tiempo, influyó en mí, artística y psicológicamente, de manera poderosa. La idea de mi drama era originariamente la de Ibsen, pero tomada, no como realidad, sino como quimera de la razón: la enfermedad positiva de Oswald es imaginaria en Octavio. Pero como las enfermedada-*

des imaginarias pueden matar lo mismo que las reales, si no se las cura a tiempo, yo resolví el problema dramático, en un cuentecillo que escribí por entonces, dejando en el aire la duda, sin ir más lejos, de si lo aconsejado piadosamente por el médico era mentira o no. El desarrollo íntegro de la idea es Remedios heroicos (Araquistáin, 1923: 165).

Un personaje, el de Octavio, interpretado por Alfonso Muñoz, al que Díez-Canedo objeta «algún reparo»: «Diríamos que le falta un poco la vida interior del personaje» (Díez-Canedo, 1968: 35). Por su parte, siguiendo el análisis de los dos «caracteres» principales, su madre, Marina, «es la heroína del drama y en el drama se absorbe toda su personalidad; para ella no puede terminar de otro modo, convertido en una nueva y gris comedia de reposo apacible» (Díez-Canedo, 1968: 32):

La bellísima escena del primer acto en que Marina interroga al criado acerca del forastero es decisiva. Todo el segundo acto, que culmina en la confesión de la madre, está trazado magistralmente. Las escenas tienen tal ponderación, van graduándose de tal modo que se logra del todo el efecto perseguido. El drama toca a su punto máximo; actúa con cabal eficacia en el público (Díez-Canedo, 1968: 33).

Díez-Canedo elogia rotundamente la interpretación del personaje de Marina que ha realizado Margarita Xirgu: «La gran actriz (que ha sabido caracterizarse sobria y finamente) da a su personaje una constante virtud comunicativa» (Díez-Canedo, 1968: 35). Sin embargo, junto a estos elogios a la actriz hay también reparos y críticas al drama porque, a su juicio, «la mayor parte de los cuadros que nuestra escena ofrece son, si vale la expresión, naturalezas muertas. Nos falta, en general, el retrato hondo, el asunto noble, la composición grandiosa» (Díez-Canedo, 1968: 33).

Finalmente, el crítico saluda la aparición de un nuevo autor dramático en la escena española con estas palabras:

Remedios heroicos es, en opinión del que esto escribe —no influida por ninguna consideración ajena al aspecto literario—, la revelación en el teatro de un temperamento de escritor bien definido antes en otras manifestaciones. Esa claridad de visión, esa franqueza y solidez de lenguaje visibles en todos los escritos de Luis Araquistáin, logran su máxima eficacia en la escena. A la obra de hoy seguirán indudablemente otras muchas, porque, en realidad, no se trata de un intento más o menos laudable, sino

*de una cabal posesión de medios propios. La confesada y reconocida filia-
ción ibseniana no le engañará a nadie. Oigamos, pues, al nuevo autor que
aparece en esta literatura no muy abundante en ellos* (Díez Canedo,
1968: 34-35).

II

El coloso de arcilla, «drama en tres actos y en prosa», es la segunda obra dramática estrenada por Araquistáin: «*la acción ocurre en Ferraria, una ciudad fabril del Norte de España, a comienzos del siglo XX*» (Araquistáin, 1928a: 4) y su protagonista es don Víctor Zaldívar, un muy rico industrial de enorme proyección social y talento mercantil que, sin embargo, padece la degeneración moral de unos hijos que, con la excepción del pequeño, el escultor Arturo, dilapidan su fortuna en una vida ociosa sin impulsar ninguna iniciativa de trabajo y de provecho. Zaldívar, «conde de Ferraria y senador» (8), presenta síntomas en el acto primero de «fatiga nerviosa» (7) y por ello el médico le ha recomendado un reposo que turban las constantes peticiones de dinero de sus hijos, ninguno de los cuales presiente que va a dar continuidad a su obra: «¡Ferraria! ¡Cuánto me debe! Más que a ningún otro hombre. Yo modernicé su puerto, lo poblé de buques mercantes, levanté fábricas, abrí minas, construí Bancos; yo he sido la cabeza y el corazón de este gigante... Sin mí, ¿qué hubiera sido Ferraria? (*Con un estremecimiento, bajando la voz.*) Y sin mí, cuando yo no exista, ¿qué será?» (11).

Sin embargo, Zaldívar tiene ahora competidores, tiburones capitalistas como Herrera y Salazar, antiguos empleados y socios suyos que le han traicionado ahora y que le disputan la hegemonía industrial en la ciudad. Por el contrario, Martínez es «*un hombre de continente modesto y leal, antiguo obrero, hoy encargado de la fábrica*» (23), que en la escena X del acto primero le plantea la reivindicación de los ajustadores de un aumento de sueldo bajo amenaza de pasarse a trabajar a la nueva fábrica de Herrera. Ese aumento es imposible en buena lógica capitalista, pero Zaldívar, consciente de que la continuidad familiar de sus negocios es imposible y, por tanto, consciente de «lo frágil de mi obra» (25), va a recibir a una comisión de ellos para ofrecerles algo insólito e imprevisto: entregar la gestión de la fábrica a sus obreros por un plazo de un mes, que termina en el presente de la acción dramática.

La noticia ha conmocionado a toda Ferraria y, en especial, a los empresarios, representados aquí por Herrera y Salazar, quien en la escena tercera del acto segundo justifica su presencia ante Zaldívar con estas palabras: «Vengo a defender mis intereses y los intereses de una gran parte de la ciudad» (38).

La audaz iniciativa de Zaldívar, quien asume haber cometido un grave error («Hice cosas y no hice hombres. Ése fue mi error, y ésa es mi gran pesadumbre», 40), ha impulsado a los obreros de la fábrica de Herrera a exigir reivindicaciones de salarios y condiciones laborales para asemejarse a los obreros de la fábrica de Zaldívar, «pero hay algo peor, y es que ya corre por ahí el rumor de que se prepara una huelga de metalúrgicos para que les entreguemos las fábricas, como ha hecho Víctor Zaldívar... Hablan de democracia industrial y de no sé qué otras utopías. ¿Te parece que es para estar tranquilos?» (38). En definitiva, los empresarios industriales de Ferraria le exigen a Zaldívar el cese inmediato del «ensayo», de ese maldito «experimento» que atenta contra sus intereses capitalistas, tal y como le recrimina su yerno, el diputado Ramírez: «Querido suegro, confiese usted que se le ha adelantado un poco el reloj socialista...» (39).

En la escena quinta irrumpe en escena Angulo, representante de la junta directiva de la Sociedad de Metalúrgicos, para comunicarle a Zaldívar, defensor de la necesidad de «ir formando una nueva moral» (43), el acuerdo de «desentenderse de la fábrica» (44), un acuerdo que a los obreros les parece «una traición» (44) y por ello, en protesta, se han concentrado ante las puertas de la fábrica mientras «*arrecia la gritería en el descampado*» (47). Zaldívar decide en esta escena sexta del acto segundo agarrar el toro por los cuernos y, tras el impacto de piedras en los cristales de las ventanas y tras escuchar algún anónimo «¡Muera Víctor Zaldívar!» (48), se dirige a la multitud obrera y, tras reprocharle su actitud violenta, les renueva la gestión: «Por mi parte, no hay inconveniente en que la prueba continúe» (48). Ante el estupor de Salazar, Zaldívar les informa a todos que ha decidido donar la mitad de su fortuna a su familia y la otra mitad la invertirá en construir una colonia obrera, la Nueva Ferraria, un delirio para todos sus interlocutores, que le abandonan sin escuchar las palabras finales con las que concluye el acto segundo del drama: «En ese solar alzaré la ciudad futura, Nueva Ferraria. Construiré centenares de viviendas, limpias y ventiladas, con huertos y jardines. En el centro se erguirá un gran

edificio, alma de todos los otros. Será nuestra Universidad, donde las nuevas generaciones aprenderán, con las artes del trabajo, los principios de moral social, que va olvidando el mundo... (...) Acaso ya sea tarde para los hombres de hoy; pero un aire nuevo cambiará de raíz el alma de nuestros descendientes, ricos y pobres, dentro de veinte o treinta años...» (50).

La reacción de la patronal contra Zaldívar es inmediata y así, en la escena primera del acto tercero, el fiel Martínez le informa a Arturo, el hijo escultor de Zaldívar, quien vive solo y aislado en una casa de campo con vistas al mar porque «el aire de Ferrara» le «mata física y moralmente» (56), de «una reunión misteriosa en el Club Minero. Asistieron varios industriales y también Guillermo y el ex-diputado ése, Ramírez. Parece que la voz cantante la llevaron Salazar y Herrera» (52-53). A esta casa de Arturo viene también Amalia, su madre, que se ha separado de Zaldívar por causa del dilema que le ha planteado entre sus hijos y él: «Ellos o yo». Amalia defiende los intereses económicos de sus hijos y, por ello, está radicalmente en contra de la decisión de su marido de «querer destinar la mitad de su fortuna a una colonia obrera» (57). Una madre que explica a su hijo Arturo, el único que apoya a su padre, el plan de encerrar a Zaldívar en una casa de campo «hasta que olvide esa obsesión de la colonia» (59): «Herrera va diciendo por ahí que Zaldívar necesita una camisa de fuerza...» (59). Amalia pide a su hijo complicidad, pero, obviamente, Arturo reacciona en contra, califica el plan como «una indignidad» (59) y le niega su apoyo.

Inmediatamente después, en la escena sexta de este tercer acto, va a suceder un hecho simbólico: Isabel le informa a Arturo que se ha partido la cabeza de su escultura, la cabeza que representa la de Zaldívar: «¡Pobre padre! Ya ni el mismo barro quiere sostener su gran alma» (61). En rigor, Arturo está dedicado en cuerpo y alma a modelar una escultura compuesta por «un obrero desnudo, de cintura para arriba» (26), inspirado en el fundidor Gregorio, al que el escultor recuerda «medio desnudo, bañado en sudor junto a los hornos. Era una escultura viva de cobre. (...) Yo quise entonces fijar en barro el recuerdo de uno de aquellos hombres, del fundidor Gregorio» (26-27). Y si el cuerpo de su escultura está inspirado «en aquel Hércules de la fábrica» (28), Arturo le explica al fiel Martínez, en la escena XI del primer acto, que la cabeza será la de su padre: «Representará la inteligencia que ve y la voluntad que domina. La estatua se llamará el Coloso de Ferrara» (28).

Justamente cuando la cabeza escultórica acaba de partirse, cobra presencia escénica un eufórico Zaldívar, quien anuncia que «ya han comenzado los arquitectos a trazar los planos de la colonia» (62). Zaldívar es criticado por todo el mundo como un «anarquista millonario» (63), humillado al rechazarle un cheque el director del Banco de Ferrara, un antiguo empleado suyo que ahora dirige el Banco que él mismo fundó. Inclusive su familia, con la excepción de Arturo, «su único hijo» (65), lo ha dejado completamente solo, lo consideran un loco peligroso y el doctor Villasante recomienda al supuesto enfermo que dé «por concluido ese endemoniado experimento» (68). El médico le propone a Zaldívar regresar a la ciudad y es Arturo quien le alerta de «la celada» (69) que le preparan, ya que en realidad pretenden internarlo en un manicomio. Al conocer esa trampa, Zaldívar acusa a «toda Ferrara» de darle «muerte moral» (69): «¿Yo a un manicomio?... ¡Demente porque pienso en el mañana! ¡Demente porque busco la salvación de la ciudad! (...) ¡No, no! ¡Yo soy el cuerdo y ellos los locos! ¡Pero no me encerrarán, no me encerrarán!...» (70).

El desenlace no parece dramáticamente afortunado por su excesivo melodramatismo, ya que, a continuación, Zaldívar «*se echa la mano al corazón y a la garganta*» (70) y va a morir en escena mientras pronuncia sus últimas palabras, dirigidas a su hijo el escultor Arturo:

ZALDÍVAR.— *No... No me llevarán... (Cada vez más balbuciente.) Pero mejor es así... Matan mi obra... Era de arcilla... Como tu coloso... Como nuestra civilización... ¡Pero no deshonran mi idea... como querían!... Empecé demasiado tarde... La cabeza, sí... estaba sana... pero el corazón... Este pobre corazón... ¡Me ahogo! ¡Me ahogo! (En un grito supremo.) ¡Arturo, hijo mío! (Muere.)*

ARTURO.— *¡Padre, padre, padre! (Se arroja sobre Zaldívar. Martínez e Isabel caen de rodillas anegados en sollozos.)*

TELÓN (71).

En definitiva, Zaldívar no era un Coloso de bronce, sino de frágil arcilla.

Enrique Díez-Canedo asistió también al estreno de *El coloso de arcilla* dos años después del de *Remedios heroicos* y, tras constatar el interés que suscitaba cada estreno de Araquistáin, al que calificaba como «gran polemista» y «hombre de ideas claras y palabras rotundas»

(Díez Canedo, 1968: 36), expresaba una opinión inequívocamente negativa de esta obra:

Aplazado hasta hoy el estreno de El coloso de arcilla, no había decaído el interés que despertaron los primeros anuncios y el teatro estaba lleno, como lo está sólo en los estrenos de los autores de mayor crédito. ¿Cuáles han sido las opiniones de este público? Me conviene, ante todo, expresar claramente la mía. A mí no me agrada el nuevo drama de Araquistáin. Trataré de decir por qué (Díez-Canedo, 1968: 36).

El personaje de Zaldívar es, para el crítico, «la imagen del hombre que ha emprendido una grande obra y la ha dejado a medio hacer» (1968: 36). Díez-Canedo achaca al autor el haberse centrado excesivamente «en la soledad de un gran espíritu», en «la grandeza del hombre, abandonado por todos los suyos, menos por el hijo escultor (que da motivo a la expresión alegórica del título)» (1968: 37), un hecho que repercute negativamente en la caracterización de los demás personajes del drama:

Mas, al presentar así a su héroe, Araquistáin ha descuidado las demás figuras y las ha hecho insignificantes u odiosas; y no conforme con hacerlas odiosas por sus propias acciones, cometidas a la vista del público, ha caído en lo que para mí es grave yerro de ennegrecerlas con el relato de otras indelicadezas y villanías... (1968: 38).

La crítica se centra en la evolución de la madre en el acto tercero, pues «el pasaje a que aludo, en el acto tercero, comprometió el éxito de la obra, que tiene, sin embargo, bellas escenas» (1968: 38). Sin embargo, «otras escenas, por el contrario, son convencionales o lánguidas. Y esta sensación fue acentuada por los intérpretes, insuficientes a todas luces. Sólo Enrique Borrás, en algunos momentos, supo mostrarse el gran actor que siempre ha sido» (1968: 38). Finalmente, la valoración crítica del drama por parte de Díez-Canedo es negativa por la debilidad de «sus hechuras artísticas»:

¿Qué opinó el público de la obra? Se aplaudió al final de todos los actos y el autor salió varias veces a escena. Hubo, en las butacas, algunas muestras de desaprobación en el acto tercero. Comentarios, muchos. Algunos comentaristas, regocijados, pensaban que no había llegado aún el día de Ara-

quistáin. Eso pienso yo también; mas para mí en nada le hace desmerecer esta obra, sería en sus valores morales, débil en sus hechuras artísticas, que se llama, simbólicamente, El coloso de arcilla (1968: 38-39).

Este drama posee mayor interés ideológico y político que propiamente escénico o, como afirma Díez-Canedo, es una obra «seria en sus valores morales, débil en sus hechuras artísticas». Sin duda, *El coloso de arcilla* es el drama de Araquistáin que más ha interesado a la crítica. Marta Bizcarrondo, por ejemplo, afirma que la obra «más importante, desde un punto de vista político o de análisis social, es, sin duda, *El coloso de arcilla*» y acierta a resumir su argumento con las palabras siguientes:

Victor Zaldívar, industrial de Ferraria (Bilbao), ante el abandono de una familia que encarna todos los vicios y la inmoralidad latentes en la burguesía bilbatina, acaba por asumir la contradicción inherente a su condición de clase y entrega su fábrica a la Sociedad Obrera a fin de que la administre en régimen de cooperativa. La clave ideológica de esta curiosa parábola de la expiación burguesa se vuelve, en todo caso, más confusa con el quiebro argumental que supone el fracaso de la cooperativa debido a la actuación de «unos obreros incontrolados» (¿anarquistas?, ¿comunistas?) que exigen incrementos salariales y disminución en la jornada de trabajo, no compatible con la supervivencia del proyecto. Pensemos que es el momento en que Antonio Fabra Ribas desempeña una intensa campaña cooperativista en el marco del socialismo español. El buen patrono salva la explotación del fracaso reasumiendo la dirección de la empresa para, siguiendo la vieja idea owenista de que la educación del proletariado industrial ha de preceder a su emancipación, desarrollar una serie de reformas a favor de sus trabajadores: creación de una universidad obrera, casas para trabajadores, etcétera. En un melodramático final, agobiado por la presión social de los representantes del poder capitalista, que lo consideran un alienado, el industrial fallece, no sin antes efectuar una profesión de fe en el ideario socialista de transformación social (Bizcarrondo, 1975: 82-83).

III

Los celos de Genoveva por Marta, nuevo «drama en tres actos» de Luis Araquistáin, constituyen el tema central de *El rodeo*. Desde el

inicio de la acción dramática, que se sitúa «*en la casa solariega de los Montenegro*» (Araquistáin 1928b: 3), la sospecha de que «aquel noviazgo de chicos» (9) entre Marta y Julián, ahora marido de Genoveva, sigue vivo y que mantienen en la actualidad una relación sentimental, angustia y no deja vivir en paz a la hija de los dueños de la casa. En rigor, Marta, con quien pretende casarse Domingo, antiguo administrador corrupto de la casa, despedido fulminantemente por Julián, es «una recogida por caridad» (11), hija de Álvaro pero no de Matilde, los padres de Genoveva, sino de Antonia, «una mujer del pueblo» (17): «Marta no debió haber entrado nunca en esta casa. Su sangre pedía otro medio social...» (17), le recrimina Matilde a su marido.

Por su parte, si Julián es para Álvaro «una inyección de savia joven en nuestro roído árbol genealógico», el clasismo elitista de Matilde es tan feroz como excluyente: «Te equivocas, Álvaro; siempre te lo he dicho: la mezcla de sangres envilece los linajes. ¡Quién iba a decirme que un vulgar Julián Fernández había de emparentar con tus Montenegro y mis Argamasilla! (19). Matilde critica las «ideas liberales» de su marido, quien sin embargo defiende a Julián con argumentos que, asume, son egoístamente económicos: «Explico mis simpatías por Julián. Se hizo ingeniero a fuerza de sudores propios y sacrificios de su pobre familia. Yo le ayudé lo que pude. No era todo desinterés, no... Nuestra fortuna estaba deshecha; aquí tuvimos que refugiarnos para no vernos en la calle. (...) Un hombre de ciencia, joven, enérgico, necesitaba los restos de nuestra hacienda para echar nuevos brotes. Admite que no me equivoqué» (19). Para Matilde, sin embargo, tanto Julián como Marta son «dos extraños» (17) que han provocado la infelicidad de Genoveva, quien le plantea a Julián, en la escena octava del primer acto, el dilema: «¡Ella o nosotros, Julián; pero no podemos seguir los tres bajo el mismo techo!» (23-24). Un dilema al que su marido, quien lo interpreta como una injusticia, responde con rotundidad: «Si aquí no soy nadie, si eres tú quien manda y arroja a esa infeliz al arroyo, saldré por la misma puerta y en el mismo instante» (24-25).

Ante esta actitud inflexible de Julián, Genoveva va a cambiar radicalmente de estrategia durante el acto segundo y va a intimar con Marta a la espera de una operación que le han de practicar «de las más arriesgadas» (34), a vida o muerte, una actitud que desconcierta a su

madre, para quien se trata de un «misterio»: «Esa intimidad con Marta desde hace unas semanas y esa serenidad ante el peligro, repito que me llenan de inquietud» (30). Así, en la víspera de la grave operación, Genoveva les declara a Julián y a Marta la que pudiera ser su última voluntad: «Quiero que os caséis si yo no volviese. (...) ¡Jurádmelo mano sobre mano!» (36). Esta nueva actitud de Genoveva responde a un interés egoísta, ya que si ella muere Julián podría irse de la casa y abandonar a sus padres, con lo cual los Montenegro se arruinarían. En este sentido, Marta es la garantía de que Julián, al casarse con ella, no abandonaría la casa: «Es preciso que le retengas en esta casa, junto a mis padres, al frente de nuestra hacienda... (...) Julián es un hombre de honor y no te abandonaría. Sólo así estaría su voluntad en tus manos, y no yéndote tú, tampoco él podría irse» (44). Este cambio radical de estrategia desconcierta a todos los personajes de la familia, incluida Francisca, «ama de la casa» (2), la vieja criada y fiel confidente de Genoveva, quien intenta que le revele sus razones: «Te imaginas que he cambiado porque ahora consiento y ayudo a lo que antes me mataba; pero no; soy la misma, más atormentada que nunca. Sólo que los caminos de mi desesperación son ahora otros; pero el fin es el mismo... ¡Ella o yo!... ¡Ella o yo!...» (46-47).

En el tercer acto, la acción dramática se inicia cuando «*han transcurrido tres meses desde el segundo acto*» (47) y vemos a Julián trabajando febrilmente en su despacho, porque «tenemos que inaugurar la presa a fin de mes, y todavía quedan muchos cabos por atar» (48). Genoveva ha sobrevivido a la operación tras haber estado todo el tiempo entre la vida y la muerte y Matilde, su madre, quiere ir a la iglesia en acción de gracias, aunque nadie más la acompaña, ni su marido ni la propia Genoveva: «Se os han metido los demonios de la impiedad en el cuerpo. ¡Buenos estáis poniendo el mundo con vuestro condenado liberalismo!» (54). Matilde se mueve ante todo por «el qué dirán», por la imagen de unidad que debe proyectar la familia de cara a la galería social. La realidad es que la vuelta de Genoveva no ha alegrado a Marta ni a Julián y que de nuevo la relación entre ambas mujeres es ahora de abierta hostilidad. De hecho, el propio Julián le ha insinuado a Álvaro que a Marta le convendría un cambio de aires, porque «Marta anda algo delicada de salud de un tiempo a esta parte» (49), noticia que Matilde recibe como un presentimiento de que sus temores pueden haberse convertido en realidad. En efecto, en la

escena quinta Marta y Julián van a confesarse abiertamente sus miserias: ella deseaba en el fondo que Genoveva muriera y él se casó por conveniencia: «El brillo que todavía le quedaba a esta casa deslumbró mi pobreza y la humildad de mi cuna. ¡Aquello sí que fue un crimen, y tú, la víctima!» (57). Marta espera un hijo de Julián, quien sostiene que lo mejor será que abandone la casa cuando no pueda disimular ya el embarazo, aunque le asegura que volverá después del parto: «Yo te defenderé contra todo y contra todos, ahora más unidos que nunca por esa complicidad moral que nos hemos confesado y por aquel cariño de juventud que ha vuelto a encadenarnos para siempre con una nueva vida...» (57).

La acción dramática alcanza su clímax en la escena séptima, cuando Genoveva cobra presencia escénica y Julián le revela su decisión: «Marta abandonará la casa dentro de dos o tres meses, con una excusa cualquiera... (...) Y luego, cuando todo haya pasado... (...) Marta volverá a casa» (59). Naturalmente, Genoveva va a oponerse con clara y rotunda contundencia a su vuelta: «Esta mujer saldrá inmediatamente de esta casa y no volverá a pisarla más. (...) ¡Marta se irá para siempre!» (59-60). Julián le acusa de haberse sido «cómplice» de su amor, de haber avivado su pasión mutua, de haber instigado a Marta a acostarse con él: «¿Has olvidado que echaste a Marta en mis brazos la víspera de tu marcha? ¿Has olvidado la conversación que aquella misma noche sostuviste con ella para obligarla a ceder?...» (61). Genoveva, con fría lucidez, interpreta ahora el sentido de su perversa estrategia, de un «rodeo» que da título al drama, de un «juego» a todo o nada: «Fue sólo un juego desesperado de vida o muerte... (...) Si yo moría, nada perdáis y lo ganabais todo. Si sobrevivía a la operación, yo tendría por rodeo lo que no quisisteis por derechas. El juego ha sido leal, y tú lo has perdido, Marta. Echad la culpa a la suerte, que no quiso llevarme...» (62).

Con desvergonzado cinismo, Genoveva le asegura a Marta que no va a quedarse a la intemperie, que su porvenir está en casarse con Domingo, lo que provoca el asco y la indignación moral de una muchacha que decide irse de la casa y que conmina a Julián a que la siga. Sin embargo, ante su ciega desesperación, Julián prefiere una solución razonada y en la escena séptima su conversación con Genoveva no logra cambiar la actitud de su mujer: «Espero que el tiempo, la piedad y la razón te harán cambiar de pensamiento. (*Con pasión.*)

Pero una cosa te advierto: ¡esa mujer es sagrada para mí, y de su suerte sólo tú serás responsable, sólo tú!... ¡No lo olvidéis!...» (67).

El desenlace de la obra es previsible: Marta se suicida y Julián, quien «*se dirige a Genoveva con expresión vesánica*» (71), la hace responsable de su muerte: «¡Tu rodeo! ¡Tu rodeo! ¿Sabes adónde ha ido a dar tu rodeo? ¡A la presa! De allí acaban de sacar a Marta, sin vida. ¡Se arrojó empujada por ti! ¡Tú la has matado, tú! ¡Nadie más que tú!... ¡Tú asesinaste a mi hijo, sola tú, sola tú!... ¿Entiendes? ¡Mi hijo! ¡Mi ilusión, mi orgullo! ¡Sola tú!» (71). A continuación, Julián «*empuña un revólver*» (71), dispara contra el cuerpo de Genoveva y, al grito de «¡Justicia!», asesina a su mujer, quien, en su agonía, con sus últimas palabras le pide perdón a su marido y también a la difunta Marta: «De nadie es la culpa y de todos... Había de suceder... Ahora se ve claro... El rodeo iba a la muerte... Perdóname, Julián... Yo también te perdono... La muerte es dulce, porque viene de ti... Perdonadme todos... (*Levanta levemente la cabeza y eleva los ojos al cielo.*) ¡Y perdóname tú también, Marta! La vida nos separó... Para siempre va a unirnos la muerte. (*Cae pesadamente, muerta. Julián rompe a sollozar. Luego, con ojos de extravío, mira en torno. Ve el revólver en el suelo, se abalanza sobre él, lo recoge y sale rápidamente por la puerta de la derecha.*)» (72).

El suicidio de Marta, el asesinato de Genoveva por Julián y el suicidio final del ingeniero, estas tres muertes constituyen el desenlace, de nuevo exageradamente melodramático, de *El rodeo*, la tercera y última obra estrenada por Araquistáin, que no posee excesiva calidad escénica y que no fue precisamente un éxito. Obviamente, a partir de *El rodeo* el autor, aunque realizó algunas traducciones y versiones teatrales de otros dramaturgos, dejó de escribir teatro para dedicarse a otras actividades intelectuales que le proporcionaron mayores satisfacciones.

Antonio Castellón, el mejor estudioso hasta la fecha de la literatura dramática de Araquistáin anterior a 1939, afirma que Araquistáin, «en *El rodeo*, plantea la oposición entre el progresismo y la tradición. El inconformismo del protagonista es una clara manifestación neorregeracionista (Castellón, 1994: 243), mientras que Antonio Fernández Insuela sostiene que «en *El rodeo* (1925) el ingeniero emprendedor Julián, que ha salvado de la ruina a la familia de su esposa, se ve inmerso en un complejo mundo de amores del pasado y del presente, con un excesivamente trágico final, de tal modo que lo que se encaminaba por el mundo de la regeneración socioeconómica y el análisis

psicológico desemboca en el más exacerbado melodrama» (Fernández Insuela, 2003: 2025).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araquistáin, L. (s. f.). *Remedios heroicos, «drama en tres actos»*. Madrid: Ediciones Mundo Latino.
- (1928a). *El coloso de arcilla, «drama en tres actos y en prosa»*. Madrid: Prensa Moderna (Colección *El Teatro Moderno*, 127, 11 de febrero).
- (1928b). *El rodeo, «drama en tres actos»*. Madrid: Prensa Moderna (Colección *El Teatro Moderno*, 170, 24 de noviembre).
- Bizcarrondo, M. (1975). *Araquistáin y la crisis socialista en la II República. Leviatán (1934-1936)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Castellón Molina, A. (1992). «Las ideas teatrales de Luis Araquistáin». *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 1, 95-106.
- (1994). «Las ideas teatrales de Luis Araquistáin». En *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, apéndice 2.º, 241-253. Madrid: Endymión.
- Díez-Canedo, E. (1968). «Luis Araquistáin. Remedios heroicos. El coloso de arcilla». En *El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral. V. Elementos de renovación*, 31-35 y 35-39, respectivamente. México: Joaquín Mortiz.
- Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Fernández Insuela, A. (2003). «Galdós y el teatro social». En *Historia del teatro español, II: del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta (ed.), 2001-1030. Madrid: Gredos.
- Monferrer Catalán, L. (2016). «Luis Araquistáin Quevedo». En *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), tomo I, 182-185. Sevilla: Renacimiento (*Biblioteca del Exilio*, Anejos-30).
- Pérez Bowie, J. A. (2003). «Las ideas teatrales de 1900 a 1939». En *Historia del teatro español, II: del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta (ed.), 2239-2270. Madrid: Gredos.



«En la infancia está todo...».
El *Álbum de dibujos (1925-1931)*,
de Antonio Buero Vallejo

«*Infancy encompasses everything...*».
Antonio Buero Vallejo's Álbum de dibujos
(1925-1931)

Mariano de Paco
Universidad de Murcia
mdepacom@um.es

Resumen: Desde su niñez, Buero Vallejo trazó numerosos dibujos, muchos con temas extraídos del cine, del teatro y de la literatura; parte de ellos y de sus pinturas se publicaron en 1993 en *Libro de estampas*. Con ocasión del centenario del nacimiento del autor, junto a ciertos hallazgos relacionados con el mundo del cine, se ha enriquecido extraordinariamente la visión parcial que poseíamos, al darse a conocer los dos cuadernos que forman el *Álbum de dibujos* «amorosamente preparados y encuadernados» por el padre del dramaturgo entre 1923 y 1931. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Buero Vallejo. *Álbum de dibujos*. Dibujos. Cine. Teatro.

Abstract: Ever since childhood, Buero Vallejo was an avid artist. His sketches often drew on themes borrowed from movies, theater and literature. A selection of them was published along with some of his paintings in *Libro de estampas* (1993). In the wake of the one-hundredth anniversary of Buero's birth, and recent discoveries related to the world of cinema, our knowledge of Buero's biography has been significantly deepened through the discovery of these two notebooks that form the *Álbum de dibujos* «lovingly prepared

and bound» by the playwright's father between 1923 and 1931. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Buero Vallejo. *Álbum de dibujos*. Drawings. Movies. Theater.

El Seminario Internacional del llamado entonces Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (de la UNED), dirigido por el profesor Romera Castillo (ed., 2002) desde su primera convocatoria en 1991, tenía por tema en la undécima edición, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. A él tuvo la amabilidad de invitarme y, gracias a eso, tuve ocasión de profundizar, a propósito de «Buero Vallejo y el cine», en la afición de este gran dramaturgo, desde niño, a dibujar una y otra vez escenas que mucho tenían que ver con el mundo teatral y cinematográfico (De Paco, 2002).

En distintas ocasiones manifestó Buero que «en la infancia está todo o casi todo...» y en ella puede hallarse, en efecto, el germen de «toda» su creación. Fue él un niño que sentía una verdadera «pasión de dibujar» (Serrano, 2003) y gozaba de una extraordinaria sensibilidad por lo que muy pronto dejó plasmadas en hábiles trazos sensaciones y experiencias, que se iban acrecentando con rapidez a medida que pasaba el tiempo¹.

Ya en el Instituto, se reunía frecuentemente con algunos amigos y, «después de algunos juegos elementales», afirmó, «fuimos desplegando paulatinamente crecientes esbozos de un “teatro total” o de cine en vivo»². Uno de los compañeros de entonces, con el que mantuvo siempre gran amistad, el escritor Ramón de Garciasol, lo recordaba así ejerciendo como demiurgo en unas historias que se presentaban realizándose, en movimiento, dramáticamente:

Tus dibujos eran biográficos, sucesos que se desarrollaban temporalmente, contextos circunstanciales de unos personajes. Tu hermosísimo don de

¹ En «Brillantes», artículo publicado por primera vez en 1987, rememoró Buero (1994: II, 303-304) un lejano recuerdo, cuando sólo contaba cuatro años, que deja ver su singular capacidad imaginativa y creadora.

² «Apunte autobiográfico», en Buero (1994: II, 308).

fabulación se expresaba en aquellas líneas que cobraban cuerpo, que nos presentaban realidades a los ojos, mágicamente, viéndolas llegar de la nada al ser, en dibujos que nos maravillaban a todos, alguno de los cuales andaré perdido entre libros juveniles en algún pueblecito de la Alcarria. Y mientras dibujabas ante el primer público fiel que éramos tus condiscípulos, hablabas de la historia, del vestuario, del tiempo y peripecia de tus criaturas... (Garciasol, 1963: 26).

Cuando se celebró en Murcia, en noviembre de 1993, la Presentación de *Libro de estampas*³, en el que, gracias a su generosidad, cada ilustración se acompaña de un comentario inédito sobre ella, confesó el autor: «Me reconozco igual en este libro que en el conjunto de mi teatro» y manifestó el parentesco claro entre lo que quiso configurar a través de la labor pictórica y lo que había ido plasmando en las obras teatrales; «asuntos tratados en el teatro estaban ya en tempranos o no tan tempranos dibujos», a pesar de que, tras la estancia en prisión, «la pintura se me había enfriado dentro de una manera irremediable»⁴; para él, el teatro, entonces, era «pintar de otra manera» (Dixon, 2001).

Esta directa relación entre la pintura y el teatro del dramaturgo y el tránsito de una a otra ha sido ampliamente considerada por sus estudiosos⁵. Pero con la publicación del *Libro de estampas* quedó constan-

³ La Presentación fue grabada pero su texto no se ha publicado y es muy posible que no se conserve completo (De Paco, 2001: 161). *Libro de estampas* (Buelo, 1993a) no está paginado; por ello, para su identificación, cuando hay una cita, va acompañada del título que el autor puso a los textos correspondientes a las imágenes.

⁴ Al terminar el bachillerato, Buelo cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, que se interrumpieron con el inicio de la Guerra Civil; durante ella, participó con otros estudiantes de Bellas Artes en las labores de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico y, ya en el frente, escribió y dibujó en las sucesivas etapas del periódico *La Voz de la Sanidad* (Buelo, 2007). En las prisiones por las que pasó tras ser condenado, al finalizar la contienda, realizó numerosos dibujos de sus compañeros, reproducidos algunos en *Libro de estampas*, entre ellos el conocidísimo de Miguel Hernández.

⁵ En la citada Presentación señaló el autor: «Después de mi primer y mi segundo estreno, advertí que tenía que dejar a un lado la pintura y decidí hacerlo. Fue un proceso lento en el que la literatura fue ascendiendo y descendiendo la pintura». Ese cambio fue para él tan importante que en varios de sus dramas recuerda el paso (autobiográfico) de la pintura al teatro, así sucede en *Hoy es fiesta*, en *Las Meninas*, o en *Las trampas del azar* (De Paco, 2001: 159-160). En una entrevista concretó a Fernando Castán Palomar (1952: 16): «La pintura la he dejado totalmente hace aún

cia de esa unión y el testimonio gráfico (De Paco, 2015b) de una actividad entonces apenas conocida a través de dos exposiciones sin suficiente proyección en los correspondientes Catálogos⁶. Las 102 imágenes del libro, fechadas entre 1931 y 1986, presentan diversas técnicas (dibujos a lápiz y pluma, acuarelas y óleos) y una sorprendente variedad, desde apuntes y estudios a conseguidos logros⁷.

En el texto que abre *Libro de estampas* señaló el autor que su inclinación literaria, envuelta mucho tiempo por la pictórica, se insinuó «de vez en cuando en versitos o cuartillitas a los que tardé mucho tiempo en considerar como síntomas». Y avisa de que este libro presenta «una mínima selección de dibujos y pinturas, débil reflejo de la prolongada trayectoria de un pintor en ciernes que se detuvo en un recodo del camino para emprender otro». No fueron pocas las piezas que se perdieron y otras quedaron fuera por la necesidad de escoger, pero la selección la hizo teniendo en cuenta aquellas que «por sus atisbos, su estilo o su ejecución puedan acaso interesar un tanto al aficionado a la pintura, aunque no siempre como obras artísticamente logradas».

A continuación, indica que los primeros originales que en el *Libro* aparecen (y podemos añadir que igual ocurrió con los que antes pudieron verse en público) tienen los ocultos antecedentes de otros numerosos de años anteriores:

Conservo además dos álbumes, de los que aquí se prescinde, amorosamente preparados y encuadernados por mi padre, el cual también fue eligiendo

poco tiempo. Pero el momento íntimo en que deduje que yo sería escritor y no pintor fue en 1945. Hasta entonces venía pintando retratos y con ellos ganaba algún dinero. Más no veía claramente un porvenir en tal ejercicio y me encontraba desanimadísimo. En cambio, mis primeros ensayos teatrales me alentaban poderosamente para ser escritor de comedias».

⁶ Tuvo lugar la primera de ellas en el Teatro Español de Madrid, en 1986, y presentó 78 obras, dibujos en su mayoría, firmados entre 1931 y 1974. Algo después, entre abril y junio de 1987, la Biblioteca Nacional acogió la exposición sobre el autor, al que se le había concedido el año anterior el Premio Miguel de Cervantes. Junto a fotografías, documentos y libros se presentaban 71 obras, de 1932 a 1974, de las que el Catálogo recogía 9, en blanco y negro. Buen reflejo de su obra pictórica, contiene el catálogo de la exposición que, con posterioridad a la muerte de Buero Vallejo, en el verano de 2003, tuvo lugar en el Ayuntamiento de Almagro.

⁷ Puede verse una información completa del conjunto del *Libro de estampas* en De Paco (2015a: 183-200).

a su gusto lo que mejor le pareció en el farrago de todo cuanto realicé desde mis siete a mis quince años aproximadamente. [...] La incompleta recopilación recogida en estas páginas continúa aquellos álbumes inéditos y tal vez dé algunas luces, respecto de mi biografía y de mi teatro, al curioso de ambos. En cuanto a mí, repasar las láminas de este libro me causa sobre todo lo que me atrevo a llamar suave melancolía: la del recuerdo de un posible destino abandonado definitivamente⁸.

Contábamos con esos materiales que ofrecían las Exposiciones y, sobre todo, con *Libro de estampas*, también, con alguna muestra aislada anterior, como, por ejemplo, en un artículo Arcadio Baquero (1960). Las noticias sobre la actividad de Buero como dibujante tuvieron una ampliación muy notable cuando Luis Iglesias editó *Buero antes de Buero*, con numerosos dibujos realizados durante la guerra civil para *La Voz de la Sanidad* (Buero, 2007). Pero la publicación, con motivo del centenario del nacimiento de Buero Vallejo, del *Álbum de dibujos 1925-1931*, gracias a la generosidad de Victoria Rodríguez y de Carlos Buero y a la labor de los editores, ha constituido un hecho de suma importancia para el conocimiento del dramaturgo en esta primera etapa de su vida, como acentué en la Presentación del mismo, que tuve el honor de hacer en la clausura de los actos de los cien años, realizada en el precioso salón chino del Palacio de la Cotilla de Guadalajara, el 29 de septiembre de 2017. Con ello, la ciudad natal de Buero (de la que él había proclamado: «Guadalajara está siempre al fondo de mí») cerraba unas celebraciones que tuvieron presencia en sus calles y plazas y de las que fue destacada muestra la Exposición «Antes del teatro. La pintura en la vida de Buero Vallejo»⁹.

⁸ En *Conversaciones con Francisco Torres Monreal* (Buero, 1993b: 7), éste le pregunta si sus profesores del Instituto, de los que el dramaturgo guardaba muy buen recuerdo, pudieron estar en las raíces de su dedicación posterior, a lo que él contesta: «Las raíces de la literatura sí pudieron estar, en parte, en esos profesores. Pero las de la pintura eran anteriores. Recuerdo, y hasta los conservo, dibujos de mis cinco o siete años, muy malos evidentemente. Era un chico que, tumbado en el suelo, o sobre una mesa, no paraba de hacer monigotes. Como los hacía, dentro de mi escasa edad, con una intuición plástica algo mayor de lo habitual, pude ir para pintor.

⁹ La Exposición, organizada por el Patronato Municipal de Cultura de Guadalajara y comisariada por Pedro José Pradillo, tuvo lugar en septiembre de 2016 en el Teatro-Auditorio Buero Vallejo.

El volumen *Álbum de dibujos 1925-1931* hace visibles los dos «amorosamente preparados y encuadernados» por su padre, estrechando así la relación con *Libro de estampas*, muy lógica puesto que el final de aquel enlaza cronológicamente con el principio de este, lo que hace que formas y temas posean una continuidad dentro de la natural evolución¹⁰. *Álbum de dibujos 1925-1931* está editado por Espasa y cuenta con dos textos prologales, de Carlos Buero (2017: 8-13) y de Pedro José Pradillo (2017: 14-35). Los editores han colocado después un dibujo «suelto», fechado el 3 de julio de 1925, en el que, a la derecha de una esfinge, se lee la dedicatoria «A mi “padre”», como indicando la imaginada y justa gratitud del hijo hacia la labor paterna que sigue. En la página de portada del primer álbum, don Francisco Buero García (autor del recortado de los dibujos, de su disposición, de las notas, de los títulos e índices, en suma, de todo el conjunto cuya reproducción facsimilar se publica) escribió con muy esmerada caligrafía: *Cuaderno / de dibujos ejecutados / por / Antonio Buero y Vallejo. / 29 septiembre 1916. / 1923-1929*. Las 65 páginas del mismo están numeradas, así como los dibujos, hasta el 304 (tres más con un «bis»), en los que se apunta si son originales o copias. En una última, que no lo está, hay copias de los retratos de los abuelos paternos¹¹. Las imágenes están agrupadas bajo tres títulos: «Variedades», «Figuras» y «Retratos», que no suponen una verdadera clasificación. Dos índices complementan el «Cuaderno». El primero, fechado en «Guadalajara 25 de julio de 1929», da los títulos correspondientes a cada número; el segundo es un meticuloso «Índice analítico» con los siguientes apartados: «Retratos y caricaturas», «Tipos y asuntos militares», «Tipos y asuntos de Corte», «Estudios fisonómicos», «Asuntos religiosos», «Asuntos animales», «Tipos y asuntos varios» y «Variedades».

La portada del segundo dice así: *Album / de dibujos ejecutados por / Antonio Buero Vallejo. / Cuaderno 2º. / 1929-1931*. Las imágenes, en las que hay una mayor agrupación temática, van acompañadas por un

¹⁰ Casi la mitad de las imágenes de *Libro de estampas* son anteriores a 1936 y 17 son de 1931; en el *Álbum*, 25 están fechadas ese mismo año pero no hay ninguna que figure en los dos volúmenes.

¹¹ Aunque el primer año del título es 1925, los dibujos comienzan en 1923. En la página 1, los diez primeros están fechados el «15-IX-1923», cuando Buero estaba a punto de cumplir los ocho años. El último del «Cuaderno» está fechado el «25-6-1929».

título, no están numerados los dibujos ni las páginas y no hay índices ni otras indicaciones. Curiosamente, los primeros y los finales son de 1930, aunque los hay de 1929 y de 1931, y los tres «Paisajes» de la última página no están fechados. En total, componen el cuaderno 270, aunque en algunos recuadros figuran varios dibujos (así, los once «Tipos egipcios» o los treinta de las cinco tiras del «Breve resumen de la historia del traje»).

Carlos Buero, impulsor de la publicación, destaca en su texto la importante representación de la infancia en estos «maravillosos álbumes», revela experiencias familiares unidas a ellos y valora la trascendencia de la labor de su abuelo para la obra de su padre, que, gracias a él, «disfrutó de un entorno lleno de estímulos culturales que alimentaron su imaginación creadora»; su perspicaz visión tuvo un alcance que él no podría haber sospechado:

De alguna manera, esos álbumes que mi abuelo preparó como forma de motivar indirectamente a que su hijo perseverara en la práctica del dibujo y la pintura lograron el mismo objetivo con una generación posterior; la de esos nietos a los que nunca llegó a conocer. Gran parte de ese logro se debió a que puso en el empeño tal cuidado, dedicación y criterio estético que, a mi hermano y a mí, los álbumes nos parecieron una auténtica maravilla que queríamos volver a ver (Carlos Buero, 2017: 13).

En el primer párrafo de su introducción resume Pedro José Pradillo el singular valor del *Álbum*, preparado con los dibujos que, realizados entre los siete y los quince años, alcanzan su pleno valor desde una perspectiva posterior:

Esta dimensionada colección de apuntes y esbozos trazados en el albor de la vida, inédita en la biografía de cualquier persona —incluso de la mayoría de artistas plásticos—, cobra aún mayor interés al tener como principal protagonista a uno de los escritores en lengua castellana más sobresalientes del siglo xx (Pradillo, 2017: 14).

A lo largo del detallado análisis del contenido de los cuadernos deja ver Pradillo la estrecha relación entre las imágenes y la biografía del niño y del joven Buero, que este siempre reconoció, así como la importancia para la confección de los dibujos de las experiencias vividas precisamente en el ámbito de una ciudad cuya historia le es tan familiar.

No es nuestra intención hacer, ni sería ahora posible, una revisión pormenorizada del *Álbum*, pero sí queremos insistir en su importancia porque en esos «monigotes», entre los que el autor se veía desde que tenía cuatro años, se iba perfilando la personalidad, los gustos y las inquietudes del que se convertiría en uno de los mayores dramaturgos del teatro español. Y será necesario acudir también al *Libro de estampas* para advertir de qué manera estaba imbricado el mundo de la acción dramática en juegos y dibujos, como se recuerda a propósito de «El esclavo y la princesa»:

Hacia 1931 algunos chicos nos reuníamos todas las tardes para engolfarnos en los fascinadores juegos de que he hablado más de una vez. [...] Dejando atrás el inolvidable teatrillo de encantadoras decoraciones e ingenuos libretos disfrutado en mi infancia, teatro eran también estos juegos, pero mucho más libre: colectivo y casi improvisado. Todo lo diseñábamos: los diminutos y numerosos personajes recortados en cartulina conforme a modelos muy variables para cada juego; los edificios, los objetos, los caballos... Preparar cada una de estas diversiones llevaba largos días y en ellos, como si fuesen sugestivos ensayos, disfrutábamos no menos que con el juego mismo.

En el *Álbum* conviven sencillos ejercicios con el entretenimiento del niño que dibuja. Las dos primeras páginas del «Cuaderno 1.º» muestran bien esta dualidad complementaria, desde los distintos tipos de prendas para cubrir la cabeza (tricornio de la Guardia Civil, chambergo del siglo xvii, casco, casco de General, morrión, corona, casco con celada echada, casco con celada abierta, morrión de húsar), hasta los pasos de Semana Santa o las ingeniosas «cabezas con dos fisonomías». Dos de ellas, por cierto, la del mochuelo y la del búho, que se convierten al dárseles la vuelta en Sr. «Patillas» y Sr. «Feucho», nos traen a la memoria el segundo dibujo de *Libro de estampas*, «El señor búho» (1931) y el significativo comentario que lo acompaña: «A la imaginación le gusta fantasear caprichos como éste. La humanización de animales, propia de tantos cuentos infantiles, origina ese impulso, que animó bastantes míos de aquellos años».

De inmediato pueden percibirse la variedad de temas, pero también los que serán recurrentes en sus dibujos. En el n.º 44 (de 1924) aparece Cervantes, primer personaje identificado (presentado nueve veces en este «Cuaderno»), precedido de un general francés y de damas

de la corte, y a él siguen cortesanos, caballeros, distintos tipos (borracho, pobre, charlatán), personajes de cuentos, mosqueteros, y, ya en 1926, el segundo nombre propio, el cardenal Richelieu. Junto a algunas caricaturas, ilustres personajes como Felipe II, María de Médicis, Enrique VIII de Inglaterra, Mazarino, Quevedo, Dante, Zorrilla, Góngora y Velázquez, dos veces su cabeza y otra «pintando» un gran lienzo, como en el cuadro de *Las Meninas* (lo recuerda en su «Apunte autobiográfico», Buero, 1994: II, 305), y con el esbozo del espejo al fondo (con la fecha III-1926); tras él, copias de los actores cinematográficos William Hurt, Harry Carey y Charles Ray (las tres fechadas el mismo día, 31-III-1926). Después, Colón, Danton y Robespierre, D. Juan de Austria, reyes de Francia y de España, Dumas, Quevedo, Wells, una copia del retrato de Goya de Vicente López y otra del autorretrato de El Greco. No pretendemos una enumeración exhaustiva y hemos dejado interesantes títulos referidos a personajes y situaciones de la vida diaria para mencionar nombres que hacen ver las inclinaciones y los conocimientos del niño Buero, que, si no con los mismos resultados, avanza siempre en la ejecución. Como escribe Pradillo (2017: 22):

A medida que pasa el tiempo, en el transcurso de los meses de 1925 y 1926 —cuando nuestro ilustrador tenía nueve y diez años—, detectamos en los personajes dibujados una progresión y no sólo en la proporción, el encaje y perfilado de las siluetas, siempre correctos y adecuados, sino también en la técnica y en el modo de resolver el acabado y el detalle interior de las figuras.

Decía Garciasol que los dibujos de Buero constituían «sucesos que se desarrollaban temporalmente» y, en efecto, el movimiento es elemento esencial de muchos de ellos y con frecuencia se repiten los personajes en acción y las más variadas «escenas»: de mosqueteros, de *cow-boys*, de militares, de caballeros y cortesanos, marítimas, de toreros y toros...; procesiones, luchas, desafíos, torneos, desfiles... De 1923 son las escenas del cuento «El mago de la Cruz Verde» y de la película «El puente de los suspiros», ésta con especial idea de reflejar el movimiento. Pero son muchas más las imágenes que llevan esa palabra en su título; de 1924: «Escena de animales disfrazados», «Escena de la película «Los tres mosqueteros»», «Escenas de corte en el siglo XVII», «Escenas entre cow-boys»; y dos que reflejan el «Episodio de los moli-

nos de viento de «El Quijote» (de 1925 y 1926). De 1929 son las dos imágenes de «Un sueño raro», que en el índice llevan por título «Escenas de un cuento». Efectivamente, Buero era «un niño teatral» y son frecuentes sus «Sueños». Completa esa perspectiva la atención al vestuario de los personajes que podemos resumir en el colorista «La moda en el siglo xvii» (1928) o, ya en el «Cuaderno 2.º», el imaginativo «Breve resumen de la historia del traje».

Este «Cuaderno 2.º» (del que me ocuparé sucintamente) comienza con un «Estudio de mano» (1930), que nos hace pensar en el «Estudio de pies» (1932) del *Libro de estampas*, sobre el que el autor escribió: «Son los míos, correctamente copiados mientras descanso en la cama. Una insólita variante de autorretrato». Se trata, en realidad, de ejercicios en los que el artista ensaya y perfecciona su destreza. Del mismo modo que en otros pone a prueba la resolución de problemas técnicos, como sucede con el de la luz (tan importante luego en su teatro); así el «Estudio» (1930), en el que se focaliza la luz de una cerilla al encender un cigarrillo, o de «Humo», del mismo año, en el que se disuelve el de dos solitarios cigarrillos encendidos sobre un cenicero. Recordamos con ellos la acuarela del *Libro de estampas* «El problema del sol» (1941), que tiene el comentario:

No obstante, otras anteriores y posteriores tentativas estilísticas más libres, al pintor que quise ser le importaba sobremanera el aprendizaje del oficio, incompleto si no se abordan los problemas de la realidad cromática y lumínica. Y entre ellos, el problema máximo es el del sol. Problema nunca soluble del todo, consistente en suscitar la impresión de luminosidad directa de este astro incluyendo su imagen en el interior del cuadro.

En este Álbum hay escenas de llamativa teatralidad, como la patética «La muerte de Artagnan» (1929), «La estocada de Nevers» (1930) o «Carlota Corday ante el tribunal revolucionario» (1930), uno entre los del muy tratado tema de la Revolución francesa. También abundan los referidos a la creación, especialmente la literaria: «Athos, Porthos, Artagnan y Aramis, Protagonistas de la novela de A. Dumas *Los tres mosqueteros*» (era el de los mosqueteros el motivo que más atraía a Buero en sus juegos); Hamlet; *La Pimpinela Escarlata*; una escena de *Tragedias de la vida vulgar*, de Fernández Flores... O más abstractos: «La inspiración», «La creación», «La musa de Mozart».

Si la milicia y sus personajes son materia repetida en los dos «Cuadernos», hace en el 2.º su presencia la guerra no como algo general y lejano sino como un problema concretado expresamente en sus años «1914-1918». Hay en él tremendos dibujos de 1929 («La guerra», «Un episodio de la gran guerra») y de 1930 («La guerra» y «Alegoría de la Gran Guerra») que dejan ver un sentimiento muy parecido al que expresa en el comentario de un dibujo a pluma de 1932, «Evocación de la gran guerra», en *Libro de estampas*:

Antes de que los horrores de la segunda guerra mundial nos hiciesen olvidar los de la primera, las escenas de ésta ejercieron larga impresión general... [...] Puse en primer término a los alemanes porque sus cascos me gustaban más, pero me sentía más aliadófilo que germanófilo dentro de la repulsa hacia la guerra que mis dibujos conllevaban.

Es la «repulsa» que se manifestará después en tantos momentos de su teatro.

Hemos visto que el cine estuvo en el origen de su creación pictórica («Con sus vaqueros, sus mosqueteros, sus escenas de misterio o de terror, el cine inspiró a menudo mis dibujos desde la infancia...»); en el «Cuaderno 2.º» aparecen dos escenas de la novela *El fantasma de la ópera*, fechadas en 1930, y, un año después, en *Libro de estampas*, el dibujo «El fantasma de la ópera», sobre la película del mismo título, cuyo comentario puede ser buen final para el análisis que hemos hecho de *Álbum de dibujos*:

A los muchachos de aquellos años nos impresionaban fuertemente las tremebundas caracterizaciones de Lon Chaney. Cuando vi en 1930 El fantasma de la ópera, fijé en un par de toscos dibujos dos momentos de la película y al año siguiente aún compuse, con mayor elaboración, su situación más estremecedora; sustituí sin embargo la espantosa cara con que el famoso actor presentó al personaje de Erik por otra más cercana a la de una calavera, siguiendo la novela de Leroux, también leída entretanto.

Buero sintió también en su madurez atracción por varios campos del mundo del cine. Por amistad, participó, en *Llanto por un bandido*, de Carlos Saura (1963); en *El arte de vivir*, de Julio Diamante (1965); y en *Oscuros sueños de agosto*, de Miguel Picazo (1967). No han sido muchos, sin embargo, los textos suyos que han pasado a la gran pan-

talla, tan solo cuatro de sus obras (en los años cincuenta, *Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad* y *Madrugada*; mucho después, *Esquilache* —sobre *Un soñador para un pueblo*—). A ello me referí en el trabajo citado al comienzo de este artículo, en el que dedicaba una frase a una supuesta colaboración en algunos guiones cinematográficos y un párrafo a la versión castellana del texto de Shakespeare para la película de Orson Welles *Campanadas a medianoche*. En uno y otro caso carecía de más noticias e, incluso, daba por perdida esta versión (De Paco: 2002, 93-94 y 98).

Sin embargo, en el año en el que se celebraba el centenario del nacimiento de Antonio Buero Vallejo se publicó, con un completo estudio del mismo, el libreto realizado por Buero. La clasificación de los «papeles» que Carlos Buero ha venido llevando a cabo, tras la muerte de su padre, ha permitido que, afortunadamente, afloren este y otros valiosos documentos. El de *Campanas a medianoche* es el título que propuso con fundadas razones el propio Buero. Deltell y Massó, los editores, ofrecen interesantes noticias acerca de la «insólita participación» del autor español en el rodaje de la película y explican por qué el dramaturgo quiso olvidar esta «amarga experiencia» hasta el punto de exigir «que desapareciese toda huella de su vinculación a la película de Orson Welles» (Welles-Buero, 2016: XXXVI). Como ellos recuerdan, el productor confió a Buero Vallejo, cuando el rodaje estaba casi terminado, la escritura de una versión literaria y de calidad de la traducción que se había presentado a la Junta de Censura; Buero, que acababa de tener un gran éxito con su versión de *Hamlet*, era un dramaturgo muy considerado y tenía experiencia con el lenguaje cinematográfico, aceptó el encargo y, a pesar de las constantes modificaciones que los cambios del director en el rodaje requerían, consiguió un trabajo muy apreciable, con el resultado de que «los diálogos de Buero Vallejo muestran una rotundidad y elegancia que rara vez alcanzan los del doblaje que finalmente se produjo» (Welles-Buero, 2016: XXXV). Pero eso mismo causó ciertas dificultades con el doblaje que llevaron a tales modificaciones del texto que el autor, con su habitual probidad, pidió que su nombre se suprimiese en los créditos. En cualquier caso, este hallazgo nos permite el acercamiento a un nuevo y particular texto de Buero Vallejo y al accidentado proceso del montaje de una de las grandes películas de la historia del cine.

En cuanto a la redacción de algunos guiones, sabíamos que Buero había participado, con José Romillo Fernández¹² y Antonio Pérez Sánchez, en el de *Historia de una escalera*. Gracias a la ordenación de Carlos Buero a la que nos hemos referido, ha salido a la luz un folleto mínimo, en el que los tres aparecen como autores del guion cinematográfico original, titulado *Si yo volviera a nacer*, cuyo «Argumento» se presenta en dos páginas¹³ y se resume en cuatro apartados y tres espacios. El primero y el último de ellos cierran un círculo en «España. Época actual». Un pequeño cofre del *cuatrocento* italiano ha llegado a las manos de Fernando, un pintor, que tiene la sensación de haberlo visto en un incierto y distante pasado. El segundo momento nos traslada a «Italia. Siglo xv. Pequeña ciudad del Milanesado»; un joven pintor «lleno de altos ideales e ilusiones», trasunto de Fernando, tiene en su poder el misterioso cofrecillo por cuya posesión muere, víctima de las intrigas de quienes consideraba sus amigos; sus últimas palabras son precisamente «Si yo volviera a nacer...».

«Francia. Ciudad provinciana. Entronque de los años 1792-1793» son los datos de espacio y tiempo de la tercera escena, en la que el innoble Enrique, identificado con los protagonistas anteriores, pero de muy distinta condición, se ve perdido por su propia ambición y a causa de un documento comprometedor que guarda el cofre; cuando es conducido a la guillotina, sus palabras finales son: «Si yo volviera a nacer...».

Voy a permitirme la cita completa de la última, «España. Época actual», para que el lector pueda hacerse una idea de la concisa y expresiva prosa de las anteriores, así como de la hábil identificación de personajes entre las distintas escenas que se sugiere y que, lógicamente, apunta a la caracterización que se realizaría al desarrollar por completo

¹² José Romillo fue buen amigo de Buero Vallejo. Un ejemplar de su libro de 1948, *Hijos de los hombres. Poemas al niño*, con dedicatoria a Buero, se conserva en el Ateneo, donado por los herederos del dramaturgo. En él figura un retrato de Romillo, fechado en XLI, que Buero le hizo en la cárcel y que pondera Leopoldo de Luis en «Una generación amarga», artículo publicado con motivo de la muerte del autor (De Paco, 2000: 43-44). El dibujo, muy poco conocido, se reproduce al final de este artículo. Agradezco su atención y eficaz información a Carlos Buero y a Manuela Sánchez, del Ateneo de Madrid.

¹³ La referencia de impresión es: «Imp. B. Hernández. Juan de Austria, 11. Teléf. 236190. Madrid».

el argumento; del mismo modo, muestra la resolución proyectada de la historia:

Fernando, el actual dueño del cofre, es un humilde pintor, que lucha por salir adelante fiel a su arte. Adela, su esposa, le anima en la lucha. El cofre pone en relación al pintor con Soledad, (Hipólita, Susana), mujer de vida libre, que se desenvuelve en altos medios. Encaprichada con el pintor, le pone en camino de triunfar, fuera de la esfera de su arte y Fernando se deja arrastrar por la mujer y su brillo. Soledad explota a un «caballo blanco», el banquero Ordóñez, (Marsilio, Granille) y se vale para sus manejos de Alberto, (Gianozzo, Grouçon), hombre de presa. Fernando se aparta de su mujer, de su vida, se corrompe. Mas en última instancia, mezclando el corazón y la cabeza, sabe renunciar a todo, volver a su esposa, a su humilde y callada lucha por conseguir su ideal. Parece pesaroso por la renuncia que ha tenido que hacer. «Si yo volviera a nacer...» —dice a su mujer—. Y ante la interrogación de ella, completa: «Volvería a hacer lo mismo que ahora».

No parece conveniente ni justificado un análisis detenido de este «argumento», dado su carácter, el momento de su escritura y la pluralidad de su autoría, pero creemos innegables su curiosidad, así como la presencia de rasgos buerianos, desde el simple de nombres presentes después en sus obras (Fernando, Adela) o épocas como la revolucionaria hasta las más significativas, como la caracterización del artista-pintor, soñador y hombre de acción, o la estructura circular de *Historia de una escalera*.

Desde su niñez se unieron en Buero Vallejo pintura, cine y teatro por una sensibilidad artística singularmente precoz. Con motivo del centenario de su nacimiento, hemos recibido notables datos que han ensanchado nuestra perspectiva sobre el dramaturgo, pero es el *Álbum de dibujos*, que su padre preparó durante años, la más sobresaliente novedad, como hemos podido ver, para el mejor conocimiento de uno de los más valiosos autores de la historia de nuestro teatro y del teatro occidental contemporáneo.

ANEXO

Retrato de José Romillo dibujado por Buero Vallejo en 1941



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baquero, A. (1960). «Buero Vallejo, pintor». *La Estafeta Literaria* 198, 1 de agosto, 14-15.
- Buero, C. (2017). «Estos son aquellos maravillosos álbumes». En *Álbum de dibujos 1925-1931*, Antonio Buero Vallejo, 8-13. Barcelona-Madrid: Espasa Libros.
- Buero Vallejo, A. (1993a). *Libro de estampas*. Edición al cuidado de Mariano de Paco. Murcia: Fundación Cultural CAM.
- (1993b). *Buero por Buero. Conversaciones con Francisco Torres Monreal*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (1994). *Obra Completa, I. Teatro. II, Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe (*Clásicos Castellanos*).

- (2007). *Buero antes de Buero*. Luis Iglesias Feijoo (ed.). Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (2017). *Álbum de dibujos 1925-1931*, 8-13. Barcelona-Madrid: Espasa Libros.
- Castán Palomar, F. (1952). «Buero Vallejo ya no pinta retratos, actividad en la que se iniciara cuando no había resuelto de manera formal dedicarse a escribir comedias». *Dígame*, 29 de abril, 16.
- Dixon, V. (2001). «Pintar de otra manera»: Art in the Life and Work of Antonio Buero Vallejo». *Estreno XXVII.1*, 13-21.
- Garciasol, R. de (1963). «Antonio Buero Vallejo». *Cuadernos de Ágora* 79-82, 26-27.
- Paco, M. de (2001). «Buero será su obra...». En *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), 149-164. Murcia: CajaMurcia.
- (2002). «Buero Vallejo y el cine». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*, José Romera Castillo (ed.), 91-105. Madrid: Visor Libros.
- (2015a). «Buero Vallejo, pintor: Libro de estampas». *ALEC* 40.2, 183-200.
- (2015b). «El teatro en el Libro de estampas de Antonio Buero Vallejo». *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos* 0, abril, 264-274 (<http://www.ucjc.edu/universidad/publicaciones/>).
- Paco, M. de (ed.) (2000). *Memoria de Buero*. Murcia: CajaMurcia.
- Pradillo, P. J. (2017). «Buero Vallejo en sus primeros dibujos». En *Álbum de dibujos 1925-1931*, Antonio Buero Vallejo, 14-35. Barcelona-Madrid: Espasa Libros.
- Romera Castillo, José (ed.) (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor Libros.
- Serrano, V. (2003). «Antonio Buero Vallejo, la pasión de dibujar». En *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo*, Manuel Lagos (coord.), 37-41. Ciudad Real: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Caja Castilla-La Mancha.
- Welles, O. y Buero Vallejo, A. (2016). *Campanas a medianoche*. Edición de Luis Deltell y Jordi Massó. Doral, FL: Stockcero.

Memoria y rebelión: homenaje
a José Martín Recuerda y su drama
La llanura (1947-1948)

*Memory and rebellion: honoring
José Martín Recuerda and his drama
La llanura (1947-1948)*

Cerstin Bauer-Funke
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
cerstin.bauer_funke@uni-muenster.de

Resumen: Este trabajo, en honor al profesor José Romera Castillo, está planteado como un homenaje a José Martín Recuerda y su drama *La llanura*, escrito en los años 1947-48, un reconocimiento, por tanto, en el 70.º aniversario de la redacción de ésta. En efecto, *La llanura* es una obra excepcional y fundamental para la historia del teatro antifranquista porque tematiza de forma abierta y políticamente audaz las consecuencias materiales, psicológicas e ideológicas de la Guerra Civil española. Este estudio indaga cómo funciona el modelo dramático de crear una realidad intraliteraria que se basa en la oposición del «espacio cerrado» y del «espacio abierto» y que refleja abiertamente la situación extraliteraria de la España bajo la dictadura.

Palabras clave: José Martín Recuerda. *La llanura*. Teatro antifranquista. Espacio cerrado y espacio abierto. Lugar de memoria. Guerra Civil.

Abstract: This article, in homage to the professor José Romera, honors José Martín Recuerda and his drama *La llanura*, 70 years after it has been written in 1947-48. *La llanura* is an exceptional and fundamental drama in the history of the Spanish theater of the antifranquist opposition. It analyzes in a very open and politically courageous way the material, psychological,

and ideological consequences of the Civil War in Spain. This study shows the dramatic construction of a realistic action and setting which are based on the opposition of an open and a closed space and which reflect in a harsh way the life during the Franco dictatorship.

Key Words: José Martín Recuerda. *La llanura*. Antifranquist theater. Closed space and open space. Memory space. Spanish Civil War.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo está planteado como un homenaje a José Martín Recuerda y su drama *La llanura*, escrito en los años 1947-48, un reconocimiento, por tanto, en el 70º aniversario de la redacción de éste. En efecto, *La llanura* es una obra excepcional y fundamental para la historia del teatro antifranquista porque tematiza de forma abierta y políticamente audaz las consecuencias materiales, psicológicas e ideológicas de la Guerra Civil española: evoca el periodo de aislamiento internacional y de estancamiento económico de España durante la autarquía política, alude a los «años de hambre», marcados por la escasez de alimentos y el enorme desempleo, y, por último, presenta, por primera vez en el teatro de la posguerra, a la oposición antifranquista, que, a partir de mediados de los cuarenta, lucha mediante protestas en el campo laboral y militar por mejores condiciones de vida. Asimismo, la obra remite simultáneamente a todas las «ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la religión católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Gran Cruzada Nacional» (Gubern, 1981: 23), de las que las autoridades de censura habrán de encargarse que queden proscritas de la memoria colectiva. La imagen ficticia de la sociedad española de posguerra que desarrolla *La llanura* se contrapone diametralmente a la visión de un «país en orden, y además alimentado, trabajando y feliz» (Sinova, 1989: 246) que el estado franquista celebra como avance de su «Gran Cruzada Nacional». Ahora bien, este estudio indaga cómo funciona este modelo dramático de crear una realidad intraliteraria que refleja abiertamente la situación extraliteraria de la España bajo la dictadura.

Como ya he demostrado en otros trabajos¹, tal modelo se basa en la oposición del «espacio cerrado» y del «espacio abierto», oposición que señala el principio estructural central de los dramas de la «Generación Realista». Así, en la obra estudiada, se recurre a ejemplos del concepto de heterotopía de Foucault para indicar la rebelión en contra del Estado, sea ésta de naturaleza política o privada, y que persigue sugerir la esperanza de un cambio sociopolítico. Es precisamente por tal motivo que este drama recluta a sus personajes en las partes oprimidas, necesitadas y marginadas de la sociedad, como son las víctimas de la Guerra Civil. De ahí que el compromiso personal de los protagonistas con la revolución, que acaba de forma trágica, aparezca en fuerte contraste con el vislumbre de esperanza para la sociedad en general, tal y como la obra permite ver.

2. RECEPCIÓN DE *LA LLANURA*

El mismo José Martín Recuerda definió *La llanura* como «teatro rebelde y realista»². Éste ciertamente, más que ningún otro drama suyo, muestra la rebelión contra el régimen dictatorial a través de una mujer que se opone al dictado de silencio y olvido de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil. Aunque Martín Recuerda desarrolló su concepto estético del «iberismo» a finales de la década de los 50, el análisis que aquí se presenta de *La llanura* demostrará que ya en esta temprana pieza se revelan aspectos fundamentales del «iberismo».

A *La llanura*, drama estrenado en 1954, no se le ha concedido hasta hoy la importancia que merece: como Martín Recuerda apuntó varias veces³ y como este estudio puede subrayar, *La llanura* también debió ocupar la posición que se le asignó a otros dos dramas en todas las cla-

¹ Cf. Bauer-Funke (2007, 2011, 2013, 2016). Este estudio se basa en una versión del análisis más amplia que se publicó por primera vez en Bauer-Funke (2007: 273-304). La traducción del texto es de A. López-Abadía y C. Bauer-Funke.

² Martín Recuerda en entrevista con Vicente Mosquete (1987: 11-13).

³ Martín Recuerda se queja de la escasa atención prestada a *La llanura* en la «mesa redonda» organizada por Monleón en Granada en el año 1975 (cf. Martín Recuerda, 1976: 44; así como su estudio *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (Desde la Restauración hasta la Dictadura de Franco)* (1979: 59s.).

sificaciones tradicionales de literatura y teatro españoles: de un lado, la pieza *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, estrenada en 1949, que desde hace décadas se ha celebrado como el inicio de la oposición crítica al régimen franquista⁴, y de otro, el drama *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, estrenado en 1953, que —de acuerdo con los críticos— es la primera obra después de la Guerra Civil que evoca críticamente el conflicto militar⁵. Esta posición de los estudiosos, que coincide con la que se dedica al teatro de Martín Recuerda —por ejemplo, Clare Bretz en su libro *The Tragedy of Spain in the Dramas of José Martín Recuerda* (Bretz, 1981: 1-2, 21-39; Torres, 1993: 3, 5)—, es la razón por la que *La llanura* no ha sido hasta ahora bastante trabajada⁶; así, no se ha subrayado hasta qué punto Martín Recuerda rompe por primera vez en *La llanura*, y antes de la introducción del «drama social» de Sastre, con los tabúes más rigurosos de la censura franquista y pone con ello de manifiesto las consecuencias psicológicas, ideológicas y materiales de la Guerra Civil, que en la retórica oficial del régimen eran inexistentes, tal y como resume Benigno Vaquero Cid, en 1977, cuando la revista norteamericana *Estreno publica* *La llanura* en su versión «original sin cortes»⁷:

⁴ Significativamente, Weingarten (1980: 4-6) incluso se adhiere a esta tesis, confirmando la destacada posición de *Historia de una escalera* como un «landmark play» del «social drama» e interesándose luego por *Las salvajes en Puente de San Gil*, sin señalar los correspondientes paralelismos con *La llanura*. También Torres (1993: 3) asigna este rol pionero a Buero Vallejo y a Sastre.

⁵ Tampoco Torres (1993: 3) discute esta posición de *Escuadra hacia la muerte*.

⁶ El tratamiento de *La llanura* en la crítica literaria e historia teatral es apenas de carácter sumario y se limita, si acaso, a un mero resumen de la acción dramática, tal como aparece en Oliva (1989: 263s.); Ruiz Ramón (1995: 503); Pedraza Jiménez / Rodríguez Cáceres (1995: 325s.); Serrano (2003: 280). Tampoco en estudios dedicados a la obra completa de Martín Recuerda se analiza la fuerza sociopolítica de la pieza. Cf., por ejemplo, Oliva (1978: 118-122), que tacha al drama de una «estética andaluza» no del todo definida y de falta de «unidad estilística», interpretándolo entonces desde un punto de vista meramente biográfico. E, igualmente, los estudios de Bretz (1981), Mills (1989), Weege (1999). Por otro lado, los siguientes trabajos ni siquiera contemplan *La llanura*: Giuliano (1971), Holt (1975), Pérez-Stansfield (1983), Marchant Rivera (1999).

⁷ José Martín Recuerda (1977), *La llanura, Estreno* 3.1, T 1-T 16, cita T 1. Todas las indicaciones de página entre paréntesis corresponden a esta edición. La publicación del drama en la editorial Escelicer en 1972 fue censurada por los motivos mencionados. Morales (1982: 8-38) publicó una versión revisada por el autor en 1982.

[...] vemos en *La llanura* no sólo una obra de arte, sino también el testimonio y el mensaje más auténtico, real y valioso que haya podido lanzarse después de la guerra. Es valiente porque pone el dedo en la llaga, esa llaga que, por culpabilidad, por cobardía, por conveniencia y alguna vez por piedad, interesa mucho ocultar. *La llanura* monumentaliza el dolor veraz, humilde y grandioso de la gente sencilla, médula y cimienta de nuestra España. [...] Por eso *La llanura* es tan real, tan del pueblo, tan española, tan de todos: un grito elocuente, concreto, desgarrador, universal, un grito que aterra sobre dispersos montones de cadáveres, un mensaje prohibido —por ahora— en nuestro suelo (Vaquero Cid, 1977: 18).

De igual modo, hay que constatar una tardía representación del drama, lo cual aparece en correlación directa con la fuerza explosiva de su tema: las autoridades de la censura aprobaron sólo en 1953, bajo «sesión única», una representación limitada a Granada, Sevilla y Madrid, luego de que el autor borrara la mención de la Guerra Civil y la palabra «fusilado» del texto⁸. Las escenificaciones posteriores del drama tuvieron lugar después de la muerte de Franco: en 1979 por parte de un grupo de teatro de estudiantes en Granada (cf. Bretz, 1981: 22), y de nuevo en 1980 y 1984⁹, así como en 1999, con motivo de la celebración de un homenaje a Martín Recuerda en Granada (cf. Lima, 2000: 5-7), y en el año 2004, a cargo de la compañía de teatro «José Martín Recuerda», también en Granada.

Como se mencionó más arriba, la investigación sobre este drama no ha sido satisfactoria. Dicha investigación ha estado marcada además por la casi total atención que se dedica a otra pieza emblemática de Martín Recuerda: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciana*, de 1970. Esto se manifiesta en el hecho de que los dramas anteriores y posteriores a esta pieza tematizan conflictos y emplean medios dramáticos que se asumen como anticipación o continuación, respectivamente, de los aspectos que se observan en *Las arrecogías*. Esta tendencia de apreciar *La llanura* desde la perspectiva de constituir un drama anterior determina, asimismo, la investigación de Clare Bretz, que de

⁸ Cf. Cobo Rivas (1998: 125-131) para el estreno y los procedimientos de la censura, así como los resúmenes de la crítica. Sobre los documentos de la censura, cf. también Muñoz Cáliz (2005, 2006: 168-171).

⁹ Ambas escenificaciones las documenta Torres (1993: 387).

igual forma se ocupa intensivamente de *La llanura*¹⁰, sin llegar a plantear la pregunta en torno a los elementos realistas que la conforman. También Denise G. Mills (1989: 156) deja de lado la cuestión, cuando sólo ve en el drama el conflicto entre madre e hija. Si bien Cornelia Weege remite al carácter opositor de la pieza, vuelve a concentrarse, no obstante, en la relación entre madre e hija, en los distintos tipos de mujer y en la representación del «amor verdadero» en *La llanura* (1999: 49-55, 127s., 166).

Teniendo en cuenta este estado de la investigación, cabe concluir que tanto la relevancia drámatica como temática de *La llanura* no han sido debidamente reconocidas hasta ahora¹¹. Junto a su innovativa configuración temática es también la primera pieza de la posguerra con la que José Martín Recuerda actualiza el modelo dramático del «Teatro del *Huis-clos*» que Federico García Lorca había desarrollado en *La casa de Bernarda Alba* (cf. Ruiz Ramón, 1978: 195-214). Debido a que Ruiz Ramón en sus *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo* comienza la historia del «Teatro *Huis-clos*» (cf. Ruiz Ramón, 1978: 195-214, aquí 196) con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, queda, como se mencionó atrás, *La llanura* al margen, mientras que la pieza de Buero Vallejo se postula como la esencia del teatro antifranquista¹².

A sabiendas de este olvido u omisión en la historia teatral, a continuación se investiga aquí *La llanura* para resaltar en qué medida la dramaturgia del «espacio cerrado» de Martín Recuerda se relaciona con un cierto modo de la construcción de la realidad intraliteraria. Esto también es de naturaleza autobiográfica y sobre todo documental:

¹⁰ El análisis sustancialmente descriptivo de Bretz abarca un resumen del contenido (23-27), una clasificación del drama en tres partes (23), una presentación de las canciones y su función dramática (28-30), una descripción de los personajes (30-35), una descripción del tratamiento de los lugares (35-37), sin señalamiento del «espacio cerrado», y, finalmente, una observación sobre el motivo de la «fiesta» (37-39), en la cual Bretz incluye las distintas canciones.

¹¹ Ninguna de las fuentes citadas hasta ahora da cuenta de la enorme crítica política y social de *La llanura*. También en trabajos que abordan la crítica social en Martín Recuerda se echan de menos señalamientos concretos. Cf., por ejemplo, Torres (1993: 11, 1994: 140-145).

¹² Cf. Ruiz Ramón (1978: 198s.), que distingue explícitamente a Buero Vallejo y a Sastre como los «primeros en escribir un teatro crítico contestatario».

Martín Recuerda vivió el fusilamiento del padre de un camarada, lo que lo motivó a componer *La llanura*.

3. LA LLANURA APUNTA A LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

El tema de la obra son las distintas estrategias psíquicas para tratar el trauma nacional, que se ejemplifican mediante las reacciones contrarias de miembros familiares y habitantes de la ciudad frente al asesinato de un revolucionario a principios de la Guerra Civil: aprehendido durante la madrugada, el revolucionario fue arrastrado y posiblemente fusilado en la «llanura». La Madre, esposa del revolucionario fusilado y protagonista del drama, que no pudo encontrar su cadáver días después, visita desde entonces el lugar con el fin de erigir allí una tumba que sea un espacio para el luto y al mismo tiempo un monumento político en contra del olvido. La función de La Madre en esta sociedad dividida es la de personificar la lucha contra el olvido¹³. A causa de su empecinado intento de identificar a los responsables del asesinato, ella junto con su familia se vuelven seres marginados dentro de la sociedad; la pobreza y la soledad marcan su vida. Cuando ella se entera que la planicie va a ser vendida, su rebelión toma una forma concreta. Su Hija sufre del aislamiento social y no puede comprender a La Madre; El Hijo, por su lado, desea escapar de la marginación social haciéndose militar y facilitar con ello su emigración. El Abuelo ciego, como su hija y su nieta, totalmente separado del mundo exterior en la casa familiar, es alcohólico, pero vislumbra la tragedia: La Nieta, en cuanto que prostituta, trata de atraer personas y medios financieros que le permitan escapar en pos de una mejor vida. A la postre no utiliza su dinero para sí misma, sino que lo acaba usando para equipar al hermano con el uniforme militar. Cuando la partida del hermano es inminente, ella se quita la vida. La Madre, quien en el ínterin logra reunir a otras mujeres a favor de la lucha por la justicia, y eso a pesar de las amenazas de los habitantes del pueblo, viene entonces a reconocer la magnitud de la tragedia familiar con la pérdida de ambos hijos.

¹³ En algunos trabajos la figura de La Madre se compara a la de Hécuba. Cf. Morales (1982: 19s.), así como Mukhopadhyay (1994: 38-39).

La referencia a la situación histórica mencionada influye así en la caracterización de las figuras cuando en el drama todas ellas aparecen tipificadas¹⁴ y sus destinos se elevan de individuales a colectivos por medio de roles sociales establecidos¹⁵. Al designar a los personajes como La Madre, La Hija, El Hijo y El Abuelo, Martín Recuerda los coloca más allá de todo estatus social, profesión y edad, como una proyección del destino colectivo de todos aquellos «vencidos», cuya tragedia del lado de los «vencedores» se calla con repudio. Pero también las figuras dentro del grupo de los «vencedores» aparecen desindividua-lizadas y en parte hasta anónimas, como seres esperpénticos, desfigura-dos, que de igual manera son modelos de roles sociales y familiares fijados, y que representan distintas actitudes en relación con el pasado. La división del país entre los vencedores y los vencidos tiene su corres-pondencia con la doble funcionalidad de las figuras: de un lado, la repartición de destinos colectivos e individuales y, de otro, la reparti-ción de vista exterior e interior, cada una de las cuales pone al descu-bierto la multidimensionalidad aparente de las figuras individuales.

A través de acontecimientos históricamente fidedignos paralelos al destino de García Lorca y a innumerables opositores, Martín Recuerda combina ficción y realidad, y echa las bases para la constitución de una obra de realidad inmanente, apoyada en la analogía entre la acción del drama y los sucesos fechables, auténticos, de la realidad extraliteraria. De ahí que en la obra se encuentren indicaciones temporales concretas del fusilamiento de republicanos o de socialistas («en los primeros días de la guerra civil», [T 8]) y de la Guerra Civil («en esta guerra civil» [T 3], «Esta guerra no puede durar» [T 11]). Este fusilamiento es el punto de cristalización del conflicto de la obra; la acción misma se lleva a cabo unos cuantos años después del fin de la guerra, de forma que el tiempo ficticio resulta idéntico al del tiempo en que surge la pieza, situado entonces *hic et nunc* en los alzamientos y huelgas referi-

¹⁴ El término de «figuras tipificadas» no remite aquí al uso de tipos específicos en la tradición dramática, como por ejemplo en la *Commedia dell'arte*, sino que obedece a patrones de comportamiento psicológicos y sociológicos pertenecientes a una situación sociopolítica en concreto.

¹⁵ Cf. Bretz (1981: 30), quien interpreta la tipificación de las figuras como un signo de la abstracción de España y con ello de la universalización, lo cual, sin embargo, se contrapone totalmente al «iberismo» de Martín Recuerda.

das en el drama en Barcelona: se trataría de las revueltas organizadas por el CNT de Barcelona entre los años 1946 y 1947, que marcan el principio de una ola de protestas, que luego se extienden de Madrid a Valencia y Andalucía, hasta el País Vasco y El Ferrol¹⁶. De este modo, Martín Recuerda plantea el carácter subversivo de la obra e inicia una protesta en contra del régimen, que parte de Barcelona y Andalucía —representadas en el matrimonio del Revolucionario y de La Madre—, hasta llegar al lugar de nacimiento del dictador, origen según el dramaturgo de todos los males sociopolíticos. Martín Recuerda no deja lugar a dudas sobre los responsables de la opresión, ni del clima hostil que reinaba en el país. En vista del contenido crítico de este pasaje al franquismo y a la ruptura de tabúes de la normativa de la censura —el silencio, el miedo, el terror, la muerte de los disidentes por causas políticas, las oposiciones incipientes, las subversivas tematizaciones de los problemas regionalistas y la envenenada atmósfera de mutua desconfianza—, resulta apenas comprensible por qué las autoridades de la censura «sólo» exigieron borrar las palabras del comienzo mencionadas atrás. Escasas obras de la «Generación Realista» han criticado posteriormente el régimen franquista con la franqueza que lo ha hecho *La llanura* de Martín Recuerda, una crítica que a través de la pronunciada caracterización negativa del representante del «vencedor» se acentúa aún más.

La realidad contemporánea de la posguerra española se va a extender escénicamente a una o dos semanas en la acción dramática —no hay puntos exactos que fijen la duración—. En la acción se integran, además, sucesos de la historia anterior por medio de distintos *flash-backs*. La base concreta de la acción en una situación sociopolítica e ideológica se refiere, por consiguiente, no sólo a la representación del tiempo que representa el drama, sino también a la duración del comienzo de la historia que le antecede («en los primeros días de la guerra», T 8) hasta el punto final del texto, un suspenso que de nuevo aparece idéntico al de principios de la Guerra Civil, hasta los levantamientos en Barcelona y en Andalucía de 1946-1947. Mientras que se fijan dos fechas concretas inequívocas de la historia, la acción de la

¹⁶ Sobre el «estallido huelguístico» a partir de 1946, cf. Ferri/Muixí/Sanjuán (1978: 74-93).

historia se destaca, asimismo, por el sufrimiento de la familia, proyectada en la obra en un *continuum* más bien marcado por una estructura temporal abierta. Como se ha dicho anteriormente, el tiempo representado no puede medirse debido a que la distancia temporal entre cada una de las escenas no es reconstruible. Resulta, sin embargo, notorio la creciente tensión psíquica que produce una y otra vez la partida próxima del joven hermano de La Hija, a quien abandona a su suerte dejándola convertirse en el catalizador de la tragedia. Esta tensión aumenta en la tercera parte por medio de los cada vez más breves intervalos señalizados por el silbido de la salida del tren.

4. EL ESPACIO CERRADO COMO SEMANTIZACIÓN DE LA TRAGEDIA COLECTIVA

Confirmando la tesis de Francisco Ruiz Ramón, que comprueba que en las piezas de la «Generación Realista» el «espacio cerrado» representa la situación sociopolítica contemporánea de España, *La llanura* coincide con este tipo del *Huis-clos*. La vivienda de la familia simboliza de forma ideal su aislamiento social y la imposibilidad de encontrar una salida a su situación, que se reduce a la búsqueda de los responsables por parte de la madre. Los hijos, por el contrario, intentaron escapar de la prisión de este «espacio cerrado». A la indiferencia generalizada que sugiere el dramaturgo hacia el destino de los «vencidos» corresponde la no definición de la ubicación geográfica de la acción en «[u]n barrio de una ciudad del sur de España» (T 2), que igualmente articula la percepción insistente de la realidad creada por el drama y razón por la que el enfoque a la periferia de España apunta a un aspecto del «iberismo». Una función localizadora típica del «iberismo» la asumen también los granadismos¹⁷, ahondando ocasionalmente en la realidad, así como también la canción del «Cantaor» y las menciones sueltas de fiestas, el «cante jondo» (T 5) y las «sevillanas rocieras» (T 9-10), porque añaden un colorido local andaluz. También el típico calor insoportable de Andalucía, como la cercanía a una cua-

¹⁷ Por ejemplo: «liao», «reló» (T 3), «desolao», «cerraor» (T 4), «hería», «cazaor» (T 6), como muestra de una modalidad del idelecto andaluz.

dra de infantería, cuya retreta sugiere la perenne presencia del poder militar, contribuyen a la atmósfera opresiva. Esto se corresponde con la situación económica de la familia, cuya pobreza sale a relucir de forma similar por medio de la escasez presente en el escenario y la falta de sábanas que se señala¹⁸, lo mismo que la queja de la hija de poseer sólo un vestido negro ya desgastado, la venta del último recuerdo que les queda del padre y, finalmente, la adquisición del traje militar del hermano sólo posible mediante los ingresos de la prostitución. Sin embargo, la renuncia a la descripción detallada del escenario no significa en ningún sentido la renuncia al impacto visual de éste: como se muestra a continuación, la concepción en que se basa esta estilización del espacio tiene una fuerte función para la construcción de la realidad, ya que la habitación no sólo es la reproducción de la vivienda de una familia empobrecida, sino que funge, asimismo, de espacio simbólico que abarca tanto la habitación visible en el escenario como el campo *off-stage*, esto es, la «llanura», extendiendo así la conciencia de las figuras en el espacio.

La concepción sobremanera compleja y antitética del espacio del drama no se limita, por tanto, únicamente al «espacio cerrado».¹⁹ Mucho mayor es la intención del drama de establecer la oposición entre espacio interior y espacio exterior, entre apertura y encierro, visibilidad e invisibilidad. Esta compleja dicotomización de la concepción espacial, heterotópica de por sí en el sentido de Foucault, no sólo se refleja en la conciencia de los personajes; es también y sobre todo un rasgo fundamental de todos los elementos del drama, poniendo de manifiesto la multidimensionalidad de la estética dramática que viene a utilizarse aquí, y por medio de la cual se apunta hacia la división del país desde el punto de vista del tema de la guerra fratricida, siguiendo la idea del «iberismo» de Martín Recuerda.

¹⁸ La posesión y el estado de las sábanas como signo de bienestar o de pobreza, respectivamente, parece haber sido un tropo contemporáneo, como Martí Gómez (1995) evidencia en su estudio. También en *El grillo* de Carlos Muñiz la reparación de las sábanas es un signo de pobreza.

¹⁹ En referencia a la investigación esbozada aquí, quisiera decir que ninguno de los estudios sondea el «espacio cerrado» en la concepción del espacio. Mills (1989: 18-20), aborda el espacio herméticamente cerrado en tanto que señala la «oven-like appearance» del espacio y ve el creciente aislamiento acústico de las figuras por medio de la ventana de la insistente vida citadina (por ejemplo, del ruido de las fiestas).

5. LA LLANURA: ESPACIO CERRADO Y ESPACIO ABIERTO COMO LUGAR DE MEMORIA

Por consiguiente, el potencial crítico de la obra se desarrolla al máximo nivel en el contraste del título con situaciones sociopolíticas de determinadas vidas «cerradas» (*Huis-clos*) de las figuras. Este contraste no es sólo válido para la vida y el comportamiento de los miembros familiares específicos, sino también para todos los habitantes del pueblo, a quienes se les va a recordar igualmente su crimen mediante el simbolismo asignado por La Madre a la «llanura». Mientras que los habitantes de la ciudad abogan por la venta de la llanura, favoreciendo con ello el olvido del crimen, La Madre insiste en que la llanura funcione en la conciencia colectiva como punto de partida de una revolución:

¡Yo quiero que esta tierra sea santa! Que no pasen bestias por ella. Madre mía, que nadie esté conmigo a la hora de la verdad. ¡Saber que ninguna puerta me van a abrir, que todos quieren olvidar! ¡Cobardes! ¿Por qué no pedís la justicia conmigo? ¿Por qué no queréis aclarar los hechos? ¿Por qué no queréis descubrir a tanto asesino como se tomaron la justicia por su mano? ¡Cobardes! Entre esta tierra dejo la cruz clavada. (Con la mayor furia clava la cruz.) Así. Así. Así. Así. Mirarla. ¿Quién se atreve a tocarla? ¿Quién? ¿A ver quién tiene valor para arrancarla de esta tierra donde mis manos la han puesto? ¡Acercaos! Tocarla si podéis. ¡Os falta sangre para llevar a cabo la rebelión que todos sentís! ¡Sois una raza de muertos! ¡Cobardes! (Martín Recuerda, 1977: T 11).

De la pluralidad de sentido del título del drama se deducen, por ende, la complejidad y la riqueza de las asociaciones: la llanura va a servir de plano de proyección de las consecuencias psicológicas, ideológicas y materiales de la Guerra Civil. Para La Madre, la llanura significa el plano ideal de su lucha en contra del olvido. De este modo, la apertura y amplitud de la planicie sugieren la libertad e invitan a las protestas en contra del Estado, lo mismo que la posibilidad de escapar a la libertad, siempre también presente por medio de la ventana del cuarto de los hijos encerrados y, de forma violenta, mediante el suicidio y la emigración. Por otro lado, la planicie significa el punto final de los innumerables «paseos» que llevan a fosas comunes, y que La Madre quiere elevar, en relación con la dimensión política y personal,

a lugar simbólico de la memoria histórica y de la resistencia²⁰ para liberarse al fin, en solidaridad con otras mujeres, de la situación opresiva y especie de exilio en que vive. En este sentido, la llanura simboliza no sólo un lugar de memoria y de luto personal²¹, sino de esperanza de un cambio en las relaciones sociales dominantes, una esperanza que, a pesar de todas las divisiones ideológicas que aparecen en el pueblo, se señala en la solidaridad de La Madre con otras mujeres.

La dicotomía del espacio interior y exterior y de apertura y encierro, al que apuntan simbólicamente el título y la concepción espacial, indica también la estructura de la acción de la pieza de un acto, que no obstante se deja agrupar en tres partes²². Los componentes antievasivos, antiburgueses e innovativos del drama permiten corroborar en este respecto la estética dramática. La ruptura de la unidad de la acción, del espacio y del tiempo por medio de la técnica escénica, la serie de escenas sueltas, la fusión de distintos planos temporales mediante *flashbacks* y visiones futuras, la presentación escénica del pasado, la integración de monólogos interiores y la inclusión de música y danza, no cercenan el efecto de ilusión, ni significan tampoco una superación del modelo realista en general. Más bien, fundamentan la semantización espacial de acuerdo con la oposición del «espacio abierto» y el «espacio cerrado». Asimismo, la técnica innovadora de simultaneidad escénica y visualización en la segunda parte, original del film y de los medios de comunicación, es testimonio de la estética dramática poco convencional del drama, que aquí se ha distinguido como uno de los criterios de oposición dramática realista.

²⁰ Aquí Martín Recuerda conforma la llanura como un lugar plural de la memoria, en el sentido en que Aleida Assmann (1999: 298-339) llama a los lugares «Generationenorte» (lugares generacionales), «Heilige Orte und Mythische Landschaften» (lugares santos y paisajes míticos), «Exemplarische Gedächtnisorte» (lugares ejemplares de la memoria), «Gräber und Grabsteine» (tumbas y lápidas de piedra), así como «Traumatische Orte» (lugares traumáticos).

²¹ Este aspecto lo vislumbra Morales (1982: 19-21) por medio de *La hija de Dios* de José Bergamín, *La llanura* y *Las bicicletas son para el verano* de Fernán Gómez.

²² Mientras que Bretz (1981: 23-27) propone dividir la obra en tres partes —una decisión coherente, que también se adopta en el presente estudio—, Morales (1982: 21s.) es de la opinión que la acción debe subdividirse en dos partes, es decir, la primera parte, y una segunda que abarca lo que aquí se asume como la parte segunda y tercera.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del análisis de *La llanura* se han explicado los procedimientos de producción de un modelo ficcional realista: de un lado, mediante la analogía propuesta entre los sucesos históricos y las circunstancias sociales en España y las situaciones narradas en el drama, así como por medio de la caracterización de los personajes y el tratamiento de la acción. De otro lado, Martín Recuerda busca devolver la tragedia nacional a la conciencia del espectador, tragedia cuya mera existencia niega el régimen franquista. La imagen de la «España real» que se construye en la obra, reviste su decorado con el catálogo de tabúes de la retórica franquista, recurriendo Martín Recuerda a la historia actual de España, tematizando a la vez la Guerra Civil, desenmascarando al régimen, al jefe del Estado, a las instituciones y a los altos mandatarios de los «vencedores», nombrando las imágenes enemigas políticas que conducen la moral católica sexual y familiar *ad absurdum* y, por último, sacando a la luz el suicidio, el alcoholismo, el odio, la injusticia y la presión por medio de sus figuras inconformistas y antiburguesas sociológica y psicológicamente. El contrapunto de la «España oficial», esa «anti-imagen» dibujada por el dramaturgo ya en 1947-48, es decir, antes de la *Historia de una escalera* bueriana, evoca, por tanto, un país en agitación, dividido por el odio y el crimen, marcado por la pobreza y la desgracia.

A través de la puesta en escena de estas situaciones, circunstancias y conflictos, Martín Recuerda cultiva una gran autenticidad que se corresponde con la concepción sociológica anticonformista, antiburguesa y antifranquista de sus figuras. Por medio de la amalgama de la perspectiva interior y exterior, el dramaturgo logra presentar, a un mismo tiempo, destinos individuales y colectivos, que se erigen en tipos distintivos análogos a la realidad extraliteraria y que, en suma, plasman de forma ideal los criterios del «iberismo». Para culminar la aclaración a la pregunta, ¿en qué medida Martín Recuerda ha logrado un drama realista con *La llanura*?, establézcase un vínculo con la opinión del dramaturgo. La meta de Martín Recuerda en aquellos años de posguerra de la dictadura franquista es el desquite agudo en extremo, como él manifiesta en la «Autocrítica» en la función en Madrid:

No quiero traicionar a mi tiempo ni a mí mismo, por eso, me obsesiona llevar a las tablas nuestra historia vivida e íntima. La llanura fue un trozo

de nuestra historia: herida, llaga y consuelo de muchos. Sobre su creación hablaré algún día... Sólo quiero verdades ante las tablas (Martín Recuerda, 1954).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: C. H. Beck.
- Bauer-Funke, C. (2007). *Die «Generación Realista» — Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann (*Analecta Romanica*).
- (2011). «La Generación Realista: Bibliografía». *Don Galán. Revista audiovisual de investigación sobre artes escénicas* (Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Cultura) 1. En línea: <http://teatro.es/contenido> [21/05/2018].
- (2013). «La Generación Realista: ediciones de sus textos teatrales». *Don Galán. Revista audiovisual de investigación sobre artes escénicas* 3. En línea: <http://teatro.es/contenido> [21/05/2018].
- (2016). «Espacios urbanos y sus funciones en el teatro de la Generación Realista». En *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Cerstin Bauer-Funke (ed.), 51-91. Hildesheim: Olms.
- Bretz, C. (1981). *The Tragedy of Spain in the Dramas of José Martín Recuerda*. Diss. Phil., Pennsylvania State University.
- Cobo Rivas, Á. (1998). *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- Ferri, L.; Muixí, J. y Sanjuán, E. (1978). *Las huelgas contra Franco (1939-1956). Aproximación a una historia del movimiento obrero español de post-guerra*. Barcelona: Planeta.
- Giuliano, W. (1971). «José María Rodríguez Méndez». En su obra, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, 242-244. New York: Las Américas Publishing Company.
- Holt, M. P. (1975). «José Martín Recuerda». En *The Contemporary Spanish Theater (1949-1972)*, 150-153. Boston: Twayne Publishers.
- Lima, R. (2000). «Homenaje a Martín Recuerda y memorias de una colaboración a distancia». *Estreno* 26.2, 5-7.
- Marchant Rivera, A. (1999). *Claves de la dramaturgia de José Martín Recuerda*. Málaga: Universidad.
- Martí Gómez, J. (1995). *La España del estraperlo (1936-1952)*. Barcelona: Planeta.
- Martín Recuerda, J. (1954). «Autocrítica». *ABC*, 04/03.

- (1976). Comentarios de Martín Recuerda en la Mesa redonda: «Cuatro autores españoles en Granada». En *Cuatro autores críticos. José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, José Monleón (ed.), 41-55. Universidad de Granada: Gabinete de Teatro.
- (1977). *La llanura. Estreno* 3.1, T 1-T 16.
- (1979). *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (Desde la Restauración hasta la Dictadura de Franco)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mills, D. G. (1989). *José Martín Recuerda: The Maturation of a Dramatist*. Diss. Phil., State University of New York, Buffalo.
- Morales, A. (1982). «Dos estudios preliminares: A *La llanura* y a *El Cristo*». En *La llanura. El Cristo*, de José Martín Recuerda. Granada: Editorial Don Quijote.
- Mukhopadhyay, A. (1994). «La mujer y la guerra: reencarnaciones de Hécuba en *La llanura* de Martín Recuerda y en *Historia de unos cuantos* de Rodríguez Méndez». *Estreno* 20.1, 38-39.
- Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- Oliva, C. (1978). «José Martín Recuerda». En su obra, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* [Carlos Muñoz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda], 115-149. Murcia: Universidad.
- (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Pedraza Jiménez, F. B. y Rodríguez Cáceres, M. (1995). *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Pérez-Stansfield, M. P. (1983). *Direcciones de [sic] teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, 150-155. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Ruiz Ramón, F. (1978). «Un teatro del *Huis-clos*». En su obra, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, 195-214. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.
- (1995¹⁰). «José Martín Recuerda». En su obra, *Historia del teatro español. Siglo xx*, 502-509. Madrid: Cátedra.
- Serrano, V. (2003). «Los autores neorrealistas». En *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta Calvo (ed.), 2789-2819. Madrid: Gredos.
- Sinova, J. (1989). *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa Calpe.

- Torres, S. E. (1993). *The Theater of José Martín Recuerda. Spanish dramatist: dramas of Franco and post-Franco Spain*. Lewiston: Mellen.
- (1994). «The Nonconformist Character as Social Critic in Martín Recuerda's *Las salvajes*». *Journal of Evolutionary Psychology* 15.1-2, 140-145.
- Vaquero Cid, B. (1977). «Sobre *La llanura*». *Estreno* 3.1, 18-19.
- Vicente Mosquete, J. L. (1987a). «*Las salvajes en Puente San Gil*. Una vieja historia de palpitante rebeldía». *El Público* 50, 9-10.
- (1987b). «José Martín Recuerda: Lo que pasa es que no he sabido venderme...». *El Público* 50, 11-13.
- Weege, C. (1999). *Bild und Rolle der Frau im dramatischen Werk von José Martín Recuerda*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Weingarten, B. E. (1980). «Form and Meaning of José Martín Recuerda's Social Drama: *Las salvajes en Puente de San Gil*». *Estreno* 6.1.



Antonio Gala, literatura y compromiso

Antonio Gala, literature and commitment

Françoise Dubosquet Layris
Université de Rennes 2
francoise.dubosquet@univ-rennes2.fr

Resumen: En este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, sobre el escritor polifacético y amigo común Antonio Gala, aludiremos a los trabajos e investigaciones compartidas. Digno heredero de una larga tradición literaria española, Antonio Gala ha acompañado con sus escritos (teatro, guiones, crónicas y novelas) la transformación de España, del franquismo a la democracia actual. Recordaremos su compromiso ciudadano en el reaprendizaje de la democracia que pasa por este concepto de *poiesis* aristotélica que transforma la mínima crónica de prensa en una verdadera obra literaria. Así se afirma como digno heredero de estos escritores comprometidos como Larra, de un regeneracionista como Camus con su tiempo y su pueblo.

Palabras clave: Antonio Gala. España xx-xxi. Intelectual. Literatura. Prensa.

Abstract: In this article, in homage to the professor José Romera, alluding to a polyhedral writer and common friend Antonio Gala, we will evoke shared works and researches about this creator. Worthy successor from a long Spanish literary tradition, AG has accompanied through his writings (drama, scripts, press chronicles and novels) the transformations of Spain from Franquism to the current democracy. We will remind his citizen commitment in the new learning process of the democracy that goes through the concept of Aristotelian *poiesis*, which transforms any of his press chronicles into a true literary work. So/in this view, he truly belongs to these generations of committed writers, like a Larra, a regenerationist, or even a Camus were.

Key Words: Antonio Gala. Spain xx-xxi. Intellectual. Literature. Newspapers.

En este volumen, dedicado al querido colega y amigo José Romera Castillo —un gran investigador, romanista, semiólogo, crítico literario y teatral español—, evocar a Antonio Gala, figura singular de las letras españolas, es revelar el origen de una larga amistad y de una fiel compañía. Este lazo nació en los años 80, al empezar mi doctorado sobre el escritor andaluz, fue cuando conocí al profesor Romera Castillo. De investigador y guía de referencia en la dramaturgia y creación de Antonio Gala, se volvió un amigo fiel. Sabemos todos lo que significa nuestro trabajo de investigador y docente: no sólo tenemos que abrir caminos y ampliar nuestros conocimientos sino también aprender a compartir, transmitir y formar a las nuevas generaciones. Este trabajo de relevo, de comunicar el amor por su trabajo, por su cultura y sus múltiples expresiones, me lo regaló José Nicolás Romera Castillo. Este texto no es nada más que un humilde agradecimiento a su presencia de ayer, de hoy y de mañana, una forma de seguir acompañándolo, compartiendo este *hortus clausus* al que nos invitó en los años 80 nuestro amigo común, el poeta, dramaturgo, cronista y novelista, Antonio Gala.

1. TRAYECTORIA DE UN COMPROMISO

A finales de los 90, publiqué en la revista *Signa*, dirigida con magistral mano por el profesor Romera, un artículo titulado «Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual» (Dubosquet, 1997: 161-187), en el que proponía algunas reflexiones sobre la creación y la recepción de este autor polifacético, un intelectual con un imponente historial, celebrado por un amplio público y sin embargo, que era un tanto marginalizado por la crítica o por círculos universitarios. Aunque Antonio Gala no sea miembro de la Real Academia Española —pese a un dominio magistral tanto de la cultura española como de la lengua—, ni siquiera se le ha concedido el Cervantes, posee más de quinientos premios en su haber, entre los cuales podemos destacar el Premio «Las Albinas» de relato (1963); el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca (1963); el Premio Ciudad de Barcelona de Teatro (1965); el Premio Foro Teatral (1971); el Premio del Espectador y de la Crítica (1973); el Premio Quijote de Oro (1973), el Premio César González Ruano de periodismo (1975) por su crónica «Los ojos

de Troylo», el Premio Planeta por su obra *El manuscrito carmesí* (1990); el Premio «León Felipe a los valores cívicos» (1989); el Premio Cooperación por la Asociación de Periodistas Árabes en España (1996); el Premio Andalucía de las Letras (2005), el Premio de periodismo de la Asociación Pro-Derechos Humanos de España, (2012)... Pero además de estos reconocimientos por su labor en varios dominios de la literatura se añaden distinciones y misiones de las cuales destacaremos la presidencia del Centro Español del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO) hasta 1998, la de presidente fundador de la Asociación de Amistad Hispano-Árabe (1981), o la de Andalúz Universal por la Junta de Andalucía (1985), y como símbolo de su compromiso cívico la Presidencia de la plataforma del NO a la OTAN (1986).

A través de esta breve evocación de algunos premios y distinciones, se dibuja una personalidad singular y múltiple: poeta, dramaturgo, novelista, cronista, guionista. Estas diferentes actividades comparten un mismo núcleo: el arte de la palabra y el compromiso, o, mejor dicho, el compromiso de la palabra o la palabra como compromiso. Más allá de estos reconocimientos oficiales, tampoco se puede olvidar la dimensión pública, por no decir popular —en el primer sentido de la palabra, perteneciente al pueblo— fácilmente comprobable cuando se le acompaña por las calles de Madrid o por cualquier lugar de la geografía española. Como escritor ha logrado tener una multitud de lectores, y su participación semanal en la prensa desde *Sábado Gráfico*, *El País Semanal*, *El Independiente* a *El Mundo* —por citar sus colaboraciones más sonadas a lo largo de estos últimos 45 años—, aliada a sus múltiples apariciones en la televisión, «esa pequeña pantalla, verdadero cajón y no de sastre que canoniza cuanto expone» (Romera Castillo, 1996: 15), han participado en su consagración pública tanto por la calidad de las series escritas (*Si las piedras hablaran*, *Paisaje con figuras*, etc.) como por su presentación personal de cada episodio desde su propia casa madrileña.

Hoy día, Antonio Gala ha dejado los escenarios y la televisión. Hace unos años publicó su última crónica de prensa «Vivir la vida» (*El Mundo*, 21/12/2015), para dedicarse a su Fundación de jóvenes creadores, en Córdoba, en el convento rehabilitado del Corpus Christi (s. XVII). La Fundación acoge a jóvenes pintores, escultores, músicos, poetas y novelistas, verdadero crisol de «promesas» para las Artes de hoy y de mañana. Quizá sea la palabra «promesa» la que más signifi-

cado tiene para Antonio Gala, por ser raíz de otra palabra: el compromiso. En efecto, el «com-promiso» es al mismo tiempo «promesa» y «misión» que se da a sus principios y se declara a los otros, es un abrirse a los demás y un ser fiel a sí mismo; una postura que nos recuerda tanto a Jean-Paul Sartre en cuanto al papel del escritor en la sociedad: «La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde, et que nul ne s'en puisse dire innocent» (Sartre, 1985: 29-30), como a Michel Leiris, que relaciona la integridad y la fidelidad a sí mismo: «il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler "littérature engagée" que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier» (Leiris, 1939).

En el marco de este breve artículo me parece importante detenernos en la reflexión sobre la herencia que propone Antonio Gala, no sólo a los jóvenes creadores que compusieron o componen las 16 promociones de becarios de la fundación sino la(s) forma(s) que toma tal compromiso, a lo largo de estos 50 últimos años. En estas primeras décadas del siglo XXI, en las que la Transición, mito fundador de la democracia española actual, se ve cuestionada y debatida, no parece inútil volver a los textos y creaciones publicados en el último cuarto del siglo XX y a la figura de un creador, un niño durante la Guerra Civil, que padeció el franquismo y acompañó con sus creaciones los años de transición y de democracia, un testigo comprometido durante años de la transformación de España de un Estado dictatorial a un Estado de derecho, años no tan pacíficos, ni tan seguros, un militante cívico de la Paz.

2. HERENCIA Y COMPROMISO

La relación que Antonio Gala tiene con España se puede comparar con la de los intelectuales del regeneracionismo. Fiel heredero de esta tradición, comparte con ellos esta honda preocupación por España, a veces dolorosa. Suele aparecer a lo largo de sus escritos como un terapeuta a la cabeza de una España doliente, tomándole el pulso, cuidando de su etiología, y sus crónicas se vuelven boletines de salud. Sin embargo, en ningún momento confunde el diagnóstico con la medicación. En efecto, según el autor: «El intelectual ha de ser el índice que señala como un ojo clínico que opina. Su campo es el diagnóstico, no

el quirófano» (Gala, 21/05/1977). Y subraya la función que la sociedad confiere al intelectual en democracia:

Lo mismo que en cualquier pueblo, en cualquier democracia elige a los gobernantes para poder dedicarse a otras tareas más útiles (...) de alguna forma (el pueblo) delega en los intelectuales ese papel crítico (Dubosquet, 1989: 81).

Así, comparte con Ortega y Gasset, Unamuno y Pérez de Ayala, esta misma reflexión, esta preocupación por su país sin renunciar ni un ápice a su escritura. En efecto, de formación universitaria clásica, Antonio Gala cultiva una lengua caleidoscópica, donde lo más castizo, lo más culto se mezcla con lo más popular. Y así lo confiesa:

Yo disfruto mucho sabiendo que de repente en un razonamiento pues bastante intelectual hay una caída absolutamente popular, con una frase desgarrada y arremangada del pueblo (Dubosquet, 1989: 437).

Sin embargo, notamos una notable diferencia con Ortega y Gasset por su rechazo de una forma de elitismo. En efecto, Antonio Gala quiere escribir para una mayoría silenciosa, estas clases que van emergiendo y estructurándose en un franquismo del consumismo y del «milagro» español de los años 60-70, una sociedad que va a apostar por una transición —imperfecta, quizás, pero real— y aprobar la nueva Constitución en 1978. Para conectar con un amplio público, no dudará en adaptar el estilo y el medio para comunicar lo más directamente pero sin renunciar «ni ceder una línea o conceder una metáfora de su primitivo estilo», como lo recalca Juan Cueto (1985: 23).

Nacido en 1930, Antonio Gala se siente cercano a la herencia de la llamada generación del 27, hijos contestatarios, vitales, viajeros, con esa curiosidad y atención a la cultura popular y a la poesía como lo ilustra su artículo publicado en *Sábado Gráfico*, en julio del 1977, y en el que recuerda lo que fue la España republicana del 36:

En el 36, participaban de España, habitaban sobre ella, trabajaban a todo gas para ella las tres generaciones. El país levantaba poco a poco la frente. Y sonreía. (...) El futuro aguardaba impaciente por entrar en escena. El 18 de julio de aquel año impidió que este futuro entrase... el poeta asesinado es el símbolo de este futuro que nunca llegó (Gala, 14-20/7/1977: 4).

Los años finales del franquismo, como los de la transición, fueron para él momentos llenos de esperanza y de indudables peligros, en los que le parecía imprescindible recordar no sólo la guerra civil sino lo que significó la Segunda República, el golpe de estado que la derrumbó y el origen de dicha guerra. En este último cuarto del siglo xx, en esta España del tardo franquismo, Antonio Gala comparte la misma suerte que sus conciudadanos: a los mayores le pesan la memoria de una guerra fratricida, el silencio agobiante; a los hijos, la culpabilidad heredada del «somos todos culpables» del franquismo imperante y a los nietos, nacidos en el desarrollismo, el desfase con un dictador moribundo y la esperanza de una España libre y europea. Son estos temas los que conforman el trasfondo de sus escritos y los del ser humano que busca su camino entre escombros y esperanza.

Sin embargo, a diferencia de Azaña, Antonio Gala rechazó cualquier compromiso político. En efecto, lo único que aceptó fue la presidencia de la Plataforma Cívica para la salida de España de la OTAN, en 1986, por ser un compromiso cívico y pacífico (una dolorosa experiencia también). En su artículo «Mi historia electoral», publicado el 21 de mayo de 1977, vuelve sobre su decisión de no entrar en política mientras acaba de enterarse de la presencia de su nombre como candidato a senador en una lista del PSOE y reafirma su voluntad de «visceral independencia»:

Lo que de mis escritos no puede desprenderse es mi afiliación a partido alguno, porque mi visceral independencia no me lo permitiría. Ni me lo permitiría el afincado y personal concepto que del escritor —y del intelectual— mantengo. Porque pienso que ha de tener las manos libres —sin más compromiso inmediato que el que consigo mismo contrae y con su pueblo, sin hipotecas en cabeza ni estómago— para realizar mejor su trabajo de acusación o aplauso allí donde se den motivos de una u otro (...)

Si no se esconde en una torre de marfil —o de plástico— tratará a la sociedad en la que vive, la conocerá, notará sus carencias y las denunciará. En poder de los políticos es donde se halla el instrumental de las intervenciones. Un escritor transformado en político acaba por ser ni carne ni pescado (...); pierde aquello que escriba en adelante su última y rectilínea credibilidad, y el sosiego del tiempo y la imparcial intimidad que una obra literaria requiere se le irán yendo, poco a poco al garete (Gala, 21/4/1977).

Como vemos, pese al respeto a sus mayores, su compromiso se diferencia y se basa en dos pilares: la literatura y la independencia. El concepto de escritor o el de intelectual le parecen incompatibles con una responsabilidad o un compromiso político. Reivindica una distancia necesaria para preservar una forma de neutralidad y credibilidad. El matiz que subraya entre el ojo clínico y el cirujano lo ilustra perfectamente, su postura se limita al análisis, su papel es el de avisar. Quiere ser un «lanceur d'alerte», un compañero de camino, en ningún caso es quien decide. Reivindica un compromiso cívico, el de propiciar la reflexión y la responsabilidad para asentar una verdadera democracia. Recobrar la autonomía, la libertad de pensar, de expresarse en una sociedad herida y callada desde hace demasiado tiempo, se vuelve su primera preocupación y para mayor credibilidad, la independencia de tono le parece irrenunciable. Percibe con agudeza las dificultades que se acercan, los consensos y acuerdos que los políticos herederos del franquismo, los exiliados o los responsables de la oposición tendrán que fraguar en estos años de transición. Ninguno de ellos es capaz de imponer a los otros ya sea dictadura o república, por lo tanto tendrán que hablar y encontrar un camino consensual. «La soberanía ha vuelto al pueblo», declaraba Adolfo Suárez, pero más allá de la mera declaración, después de 40 años de franquismo, el pueblo tiene que acceder a decidir, a elegir, un camino difícil en el que los intelectuales tienen que cumplir con su función.

A lo largo de este último cuarto del siglo xx, la mirada de Antonio Gala es la de un español, heredero, de una herencia truncada, que quiere encontrar el hilo cortado de una historia colectiva, de la memoria colectiva, recobrar una cultura prohibida, olvidada. Preparar y hacer la transición de la dictadura a la democracia es aprender a descifrar, a pensar y a poder elegir a sus representantes. Sabe el escritor que España ha tenido pocas ocasiones de enraizar durablemente una tradición democrática, por eso el compromiso del intelectual se vuelve imprescindible en esta España en la que eligió quedarse a escribir, vivir y dar testimonio. La encuentra en los versos de Antonio Machado, a menudo amputados de la segunda parte del poema y sin embargo tan importante:

*Españolito que vienes
Al mundo te guarde Dios
Una de las dos España*

*Ha de helarte el corazón
Ya que hay un español que quiere
Vivir y a vivir empieza
Entre una España que muere
Y otra España que bosteza.*

Y es a esta España que bosteza a la que va dedicar su tiempo y su escritura. En ningún momento se trata de alimentar el mito cainita de España, sino al revés, de combatirlo y alimentar la esperanza que nace de una España en plena metamorfosis. Antonio Gala suele decir que «España, más que una unidad es una unión» (Gala, 1985: 220), recalcando así un necesario esfuerzo común en su construcción y la negación de un supuesto *fatum* cainita. Podemos decir que las semillas de la transición aparecen ya a finales de los años 50 y en los años 60, se hace casi ineluctable en los últimos años de vida del dictador (cf. Juliá, 2018). Y sin duda, los años 75-78, fueron año-clave. Obviamente, bajo Franco, los intentos de apertura aunque limitados habían fracasado, pero ya se notaba un nuevo discurso y, sobre todo, la sociedad había cambiado. La oposición, aunque dividida, se estructuraba; la Iglesia y su conferencia episcopal evocaban la «reconciliación» confesando sus errores; los debates y disensiones en el seno mismo del franquismo anunciaban el final de una época; el Ejército contaba en sus filas con un sindicato, minoritario, sin duda, pero que delataba en este cuerpo una evolución. En fin, existían una serie de indicios tanto internos como externos que alimentaban perspectivas de un cambio como lo denota la presión de los poderes económicos que se iban alejando del franquismo. Y claro, la muerte de Carrero Blanco, heredero ideológico del dictador, en 1973, había reducido las posibilidades de continuidad.

3. ESCRIBIR PARA CONSTRUIR

Es a esta España que se muere y a esta nueva que se despierta a la que Antonio Gala quiere acompañar, esta España que ve morir a Franco en su cama y que se prepara a pasar página de su historia hiriente para dar un paso adelante. Se suele decir que la transición trocó la amnesia por la amnistía, no se puede negar que la transición y su relato se erigieron en verdadero mito fundador de la actual demo-

cracia. Y como cualquier mito fundador se construyó y se pulió. Sin embargo, basta hojear las crónicas de prensa o volver a las series históricas de los años 70 y 80 para darnos cuenta de que la vuelta a la democracia no estaba tan asegurada. Fueron unos años transitados entre violencias e incertidumbres entre los intentos de golpes, como el 23F, sin olvidar las acciones de la ultraderecha, ni la actividad de ETA, GRAPO, FRAP o de los carlistas en una primera época¹. La participación en la reflexión colectiva, el papel de la prensa o «parlamento de papel» como lugar de debates y medio de comunicación de los intelectuales fue fundamental. Como lo subraya Antonio Gala ya en un artículo de marzo del 75, el silencio fue demasiado profundo durante demasiados años:

un silencio temeroso, como si ya con dejarnos respirar la Administración nos estuviese haciendo un favor impagable. Y eso es una mentira... contagiosa... aquí, de arriba a abajo, ha descendido una corriente de dictadorzuelos, de mandamases, de vociferantes, de nolimetángerres de pacotilla fortificados por la tradicional sumisión colectiva. Sumisión sólo hasta un momento dado en que salta la chispa y arde Troya (Gala, 22/3/1975).

Su compromiso va contra el olvido y a favor de la recuperación del pasado porque un pueblo que ignora de dónde viene no sabe a dónde va, como ya confesaba en 1974:

Me parece de verdad esencial que el español conozca su pasado para que aprenda a vivir con su presente y con su futuro. El pasado se nos ha enseñado muy mal, de una manera falsa. Los españoles no conocen cómo han llegado a ser lo que son, porque no saben lo que son. Ellos dicen: «España es diferente»... bueno, diferente, pero ¿de qué? (...) lo importante es definir, no ser diferente (Lara, 1974: 102).

Y lo reafirmaba en 1996:

La historia no retrocede nunca. Miramos con complacencia hacia el futuro porque el futuro es el reino donde no hay aún fracasos (...) pero los fraca-

¹ Así, en 1976 se cuentan 433 acciones violentas y 54 muertos; en 1977, 517 acciones violentas y 62 muertos; en 1978, 437 acciones violentas y 120 muertos; en 1979, 489 acciones violentas y 158 muertos (Baby, 2012: 477-486).

Los del pasado son los cimientos de tal futuro. Ni cabe ignorarlo, ni van a suprimirse por achacarlos a otros: hay que contar con ellos (Gala, 1996: 182).

Así, a lo largo de este último cuarto del siglo xx, Antonio Gala va a dedicarse a acompañar a su pueblo, año tras año, con obras teatrales, crónicas o guiones adaptando el tono y la voz a las circunstancias. Como lo subraya José Nicolás Romera Castillo, en su imprescindible estudio de la obra de Gala, *Con Antonio Gala* (Romera Castillo, 1996: 34-35), desde *Los verdes campos del Edén* hasta su última obra teatral, el escritor ha tenido presente la realidad española ya sea el franquismo, la transición, el 23F o la reflexión sobre la democracia tanto en sus obras llamadas realistas como en las de referencias históricas, sin dejar de ser siempre una profunda reflexión sobre el ser humano, el amor, la libertad, la rebeldía frente a los sistemas e idearios, la justicia social y la esperanza. Para cumplir con su misión de intelectual, va a dedicarse a los medios de comunicación que le parecen más cercanos, como la prensa y televisión, y dejar los escenarios teatrales de 1975 a 1980 tal como confiesa:

Me pareció que en ese momento el teatro estaba en la calle, el drama estaba en la calle y yo tenía que ser mucho más atento a lo que sucedía a mi alrededor que a lo que iba a suceder en el escenario provocado por mí (Dubosquet, 1989: 40).

Ya había colaborado en varias creaciones televisivas como *Al final la esperanza*, *4 conmemoraciones: Eterno Tuyo*, *Auto del santo reino*, *Oratorio de Fuenterrabia*, *Retablo de Santa Teresa*; *Cantar de Santiago para todos*, *Las tentaciones*. Sin embargo, destacaremos dos series ejemplares, emitidas por RTVE, para ilustrar la voluntad del autor de recobrar partes enteras de un patrimonio y de una historia ocultada. En la primera, titulada *Si las piedras hablaran* (1972-1973), realizaba un recorrido por los más importantes escenarios históricos de España, las imágenes iban acompañadas por la lectura en *off* de los textos de Gala. Los diferentes episodios fueron rodados por directores como Mario Camus, Claude Guerin, Ramón Masats, y los presentaba Natalia Figueroa. Fue seguida por una segunda serie, *Paisaje con figuras* (1976-1985). Cada uno de los episodios estaba dedicado a un personaje histórico español, una figura representativa «en el momento cumbre de su vida», en el paisaje

donde sucedió y que presentaba el propio autor. Estas dos series van a marcar un verdadero hito en su creación y la segunda participará en la mediatización del escritor. En estos 39 episodios, rodados en paisaje natural o sitios históricos, se devuelve la palabra a personajes olvidados de la historia de su país: de Averroes al Empecinado, de Azahara a Concepción Arenal, del marqués de Santillana a Rosalía de Castro, del Gran Capitán a Marina Pineda. Se recorre el pasado y se devuelve la vida a creadores, pensadores, políticos o figuras como Manuel Torre o Juan Belmonte, ante todo seres que sufrieron, amaron. Así participan de este afán de recobrar un patrimonio olvidado, un pasado común sobre el cual esa unidad de un país herido por la guerra fratricida y por una larga dictadura puede reconstruirse:

Nosotros vivimos en la «casa movediza del tiempo» (...) para que quede claro que en ese sitio por el que paseamos distraídos, en ese sitio por el que cruzamos sin mirar en tren o en coche, en ese sitio exacto ocurrió alguna vez algo trascendental para esta España que entre todos somos (Gala, 1985: 17-18).

Al recobrar la memoria, en este pasado, se reconstruye la identidad, se redescubre la noción de «ser», de pertenecer a esa comunidad en reconstrucción, España. Y Antonio Gala recalca en su presentación que «lo mismo que cada hombre es una historia, también cada país lo es: la suma de las historias individuales que configuran una gran historia colectiva» subrayando el concepto de unión, de construcción colectiva donde cada ser, en su individualidad, cuenta a la hora de construir algo común (Gala, 1985: 221).

A lado de este compromiso con la televisión, Antonio Gala escribe cada semana en la prensa, en la que se vuelve una de sus plumas más acer(t)adas y libres. Había empezado su colaboración con la prensa en los años 1959-60, con *Arriba*, sobre política internacional, luego en *Pueblo* (1966-1967), pero se afirmó en *Sábado Gráfico* (10/2/1973-24/12/1975) donde su tono libre y sus reflexiones acertadas le valen problemas jurídicos, amenazas y para la revista, secuestros. Recordaremos para ilustrarlo un famoso artículo de 5 de mayo 1976, titulado «Las Viudas», en el que sugiere a todos los nostálgicos y huérfanos de Franco:

por el bien común (...) se rocíen de gasolina como los buenos bonzos, sin salir de sus domicilios para mayor comodidad, y se decidan a prenderse

fuego. Con un rasgo así su fidelidad quedaría comprobada y sus compatriotas podrían dedicarse a lo que deben: a edificar una casa habitable en el solar que nos ha legado (Gala, 2005: 505).

Después de su experiencia con *Sábado Gráfico*, prosiguió sus colaboraciones con la prensa en *Reporter* (24/5-30/8/1977), *Primera Plana* (14/9/77-3/1/1978), *Actualidad Española* (21/1-26/3/1976), inició su colaboración en el suplemento dominical de *El País*, diario emblema de la transición, con una larga participación desde el 1/10/1978 hasta 20/7/1997. Paralelamente trabajó en el semanal y luego diario *El Independiente*, del que fue socio, del 13/6/1987 al 31/10/1991 y en *El Mundo* del 12/1/1992 hasta 21/12/2015. Estas colaboraciones semanales contribuyeron a su reconocimiento público. A través de estas crónicas semanales, instauró una forma de dialogo del que es testimonio el nutrido correo de los lectores, un éxito sin precedente que plasma la publicación de todos estos artículos bajo forma de volúmenes, reeditados posteriormente.

Queda claro, como ya señalamos, que Antonio Gala logró encontrar el tono justo para traducir:

las vivencias de tantos que no saben o no pueden o no se atreven a vestirlas de lengua, vivencias de algunos que ni siquiera han imaginado nunca que existían y se encuentran de pronto con todo lo que su pudor, su vergüenza impiden hacer lengua. Cada metáfora, cada elección, cada giro coloquial y expresivo encuentra eco, comprensión, correspondencia en un público que se siente circular por sus artículos muchos años de la historia de España (Díaz Castañón, 1985: 10).

Supo instalarse en la zona cordial y desbordada de cualquier hombre y cualquier mujer, acertó con los momentos minoritarios de la mayoría. Frente a los cambios, a los miedos e incertidumbres de una sociedad en plena mutación, Antonio Gala propuso una serie de reflexiones, recuerdos, experiencias autobiográficas —«quand je vous parle de vous, je vous parle de moi», decía Victor Hugo, dans *Les Contemplations*—. Cuando Antonio Gala habla de sus dudas, de sus esperanzas, teje con sus lectores un espacio íntimo de reflexión y de confianza, una relación que pasa por las palabras como lo ratifica el escritor: «Si alcanzan a mis lectores unas veces por vías cordiales, otras por vías intelectuales, otras por vías viscerales será porque las comparten» (Gala, 15/4/1984).

Esta concepción de la escritura nos evoca a otro intelectual del siglo xx, Albert Camus, un solitario solidario: «Je me sens d'abord solidaire de l'homme de tous les jours» (Camus, 1965, 1899). Como Camus, Antonio Gala escribe para «una muchedumbre solitaria». Como indica Juan Cueto: «transforma la actualidad en sentimientos, no trata de convencer por medios de los tradicionales procedimientos razonadores —aunque la suya sea una posición racional, racionalista en ocasiones— sino seducirnos con su verbo hecho carne tipográfica» (Cueto, 1985: 19). La literatura, el dominio de la escritura, es, según el propio autor, un don, pero también una responsabilidad, una obligación de destacar ciertas cosas para uno mismo, al mismo tiempo que se hacen transmisibles a los demás. Traduce esta voluntad de compartir su reflexión y adaptar su tono, no a la élite o a círculos intelectuales sino a esa mayoría silenciosa alejada de los medios culturales y educada bajo el franquismo, su pueblo, que en estos años iba recobrando su libertad.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Quisiera subrayar un último concepto muy presente en Antonio Gala, que habita en el conjunto de su polifacética obra, su primera vocación que en cierta forma nunca abandonó, la poesía, pero en el sentido aristotélico de la palabra, o sea:

una creación que, como un líquido, toma la forma del recipiente en que se vierte y es tal forma lo que diferencia unas artes de otras (...) La poesía puede muy poco más que ser sentida, que ser participada y compartida. Porque no reside en la rima ni el ritmo, ni siquiera en las palabras sino en el estremecimiento que suscitan, es lo que está en el beso y no es el beso (Gala, 1996: 297).

Desde 1963 hasta su última crónica de prensa, su escritura poética empapa su teatro, pasando por sus relatos, guiones y novelas. En ningún momento renuncia a lo que es, un poeta, un experto en la palabra. Éste es un don que le permitió compartir, divertir, suscitar y provocar la reflexión, la duda o sea acompañar y participar en este esperanzador y arduo reaprendizaje de la libertad. Escritura y compromiso con su momento y su pueblo, marcan la trayectoria de Antonio Gala, que dedicó su vida a la literatura como forma de lectura de una sociedad,

con tiempos de dudas y de reaprendizaje, con años de esperanzas y de desencantos. Un intelectual fiel a sí mismo, que supo acompañar en sus escritos a esa mayoría silenciosa. En estas primeras décadas del siglo XXI, donde a menudo el adanismo suele olvidar la violencia de los años de la transición, puede ser útil la lectura de sus testigos textuales con sus ojos críticos.

«El salto atrás en la historia —escribe Chirbes—, sólo nos sirve si funciona como un *boomerang* que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente» (Chirbes, 2010: 17), es la invitación que nos da Antonio Gala, a través de un ejercicio literario concebido como un espacio de reflexión, un ejercicio de pedagogía, o sea la literatura como forma de mirar para poner orden y dotar de sentido la infinita variedad en la que se nos ofrece la vida como la definirían autores como Walter Benjamin o Ricardo Piglia.

Con estas líneas, quisiera homenajear a dos amantes de la literatura, a dos andaluces (Gala y Romera) que supieron transmitir, compartir con su público o con sus estudiantes el poder y el placer de la palabra, la llama de libertad que nos regala su dominio y su aprendizaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baby, S. (2012). *Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Camus, A. (1965). *Essais*. Paris: Gallimard (*La Pléiade*, 183).
- Chirbes, R. (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- Cueto, J. (1985). «Prólogo». En *En propia mano*, Antonio Gala, 11-23. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díaz Castañón, C. (1985). «Prólogo». En *Samarkanda, El Hotelito*, Antonio Gala. Madrid: Espasa Calpe (*Austral*).
- Dubosquet Lairys, F. (1989). *Antonio Gala, un regard sur l'Espagne des années 80*. Rennes 2: Thèse de doctorat.
- (1997). «Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual». *Signa* 6, 161-186.
- Gala, A. (21/5/1977). «Mi historial». *Sábado Gráfico*.
- (15/4/1984). «Los sentimentales». En *Cuaderno de la Dama de Otoño, El País Semanal*.
- (1985). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- (1996). *El don de la palabra*, Madrid: Espasa Calpe.

- (2005). *Texto y pretexto, 1973-1978*. Madrid: Fundación Cultural MAFPRE.
- Infante, J. (1994). *Un hombre aparte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Juliá, S. (2017). *Transición, historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Lara, F. (1974). «Entrevista con Antonio Gala». *Tiempo de Historia* (Madrid) 102-103.
- Leiris, M. (1939.1973). *L'Âge d'homme*, precedido por *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris: Gallimard (Colec. Folio, 435).
- Romera Castillo, J. (1996). *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid: UNED.
- Sartre, J.-P. (1985). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.



Sobre *La mano en el cajón*, texto inédito de Jerónimo López Mozo

Hand in the drawer, *an unpublished work*
by Jerónimo López Mozo

Virtudes Serrano García
Investigadora teatral
virtudesjserrano@hotmail.com

Resumen: En *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, texto inédito de 2011, se congregan valiosas reflexiones de Jerónimo López Mozo sobre su espacio y su labor de escritor; sobre sus personajes, sus estéticas y sobre el teatro español y extranjero del siglo xx. Así mismo contiene guiones cinematográficos (*Horas y Contrapuntos*) y piezas teatrales (*Los personajes del drama y El caserón*). Sus reflexiones, divididas en capítulos, suponen, en muchos de los casos, verdaderas creaciones literarias próximas al monólogo teatral o al ensayo de autorreflexión a cerca de su obra. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo

Palabras clave: López Mozo. *La mano en el cajón*. Inéditos. Reflexiones. Teatro.

Abstract: In the *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, an unpublished work from 2011, contains valuable reflections by Jerónimo López Mozo on his place and his work as a writer. He shares insights into his characters, aesthetics and the theater of twentieth-century Spain as well as other countries. López Mozo additionally includes original movie scripts (*Horas y Contrapuntos*) and plays (*Los personajes del drama y El caserón*). His reflections, arranged by chapter, often amount to genuine literary creations in themselves, whether theatrical monologues or first-person essays on the author's own work. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: López Mozo. *La mano en el cajón*. Unpublished. Reflections. Theater.

En breve aparecerá en la colección *Letras Hispánicas* de la editorial Cátedra un volumen con tres obras de Jerónimo López Mozo; al recibir el encargo para realizar la edición, el autor me facilitó toda clase de materiales y, entre ellos, se encontraba un texto inédito de 2011, *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, en el que se recogen trabajos del dramaturgo de índole diversa y distintas etapas. Entre ellos se descubren valiosas reflexiones sobre su trayectoria y sobre el teatro; consideraciones sobre sus personajes y sus estéticas; un examen profundo en torno a su espacio y a su labor de escritor. Así mismo contiene una serie de inéditos (guiones de cine: *Horas* y *Contrapuntos*; textos teatrales: *Los personajes del drama* y *El caserón*); bocetos para obras que llegaron a escribirse o no; fragmentos de otras y capítulos que enlazan con los de creación o los presentan, que suponen verdaderas creaciones literarias próximas, unas, al monólogo teatral y, otras, al ensayo de autorreflexión sobre su obra.

He creído que sacar a la luz este material, con motivo del merecido homenaje a mi buen amigo y tenaz investigador José Romera Castillo, es una forma de hablar de dos grandes figuras del teatro entre siglos. Jerónimo López Mozo, como tantos creadores e investigadores entre los que me cuento, hemos sido participantes invitados a los magníficos Seminarios convocados por el profesor Romera y éste, a su vez, ha editado textos de López Mozo (2000). Al tratarse el que ahora nos ocupa de un inédito, pedí permiso al autor que se mostró de acuerdo sin reserva alguna. Mi intención al dar a conocer este corpus teórico-práctico se centra en descubrir múltiples facetas de una personalidad dramática de nuestra cultura que la enriquecen y completan. No se me oculta que, dada la magnitud del texto, su profundidad y extensión, sólo me será posible esbozar su contenido y destacar brevemente algunas de las cuestiones más relevantes presentes en él, pero será una puerta abierta a otros estudiosos y, desde luego, un descubrimiento para muchos, como lo ha sido para mí.

Después de años olvidado de ellos, al reencontrarse el dramaturgo con estos materiales, considera que no existen razones para mantenerlos en la oscuridad; ése es el motivo de que su mano se adentre en el cajón donde habían sido encerrados y los rescate; surge así un interesantísimo volumen de más de trescientas páginas desde donde, a veces, declara ciertas debilidades estético-constructivas y, otras, expone el

sistema de elaboración de sus textos o los cambios operados en su pensamiento creador¹.

El amplio Índice de capítulos comienza con «El lugar en el que uno trabaja» (6-8); no en vano el autor es dramaturgo, por lo que establece el espacio y los objetos que pueblan su particular escenario:

Un despacho, el mío, de apenas ocho metros cuadrados. Dos paredes cubiertas por estanterías repletas de libros, archivadores, pequeños objetos y fotos; otra, ocupada por un cuadro y varios diplomas enmarcados; en el centro, la mesa de trabajo y la del ordenador en el que escribo estas líneas; detrás del sillón, una ventana desde la que se contempla el acueducto de ladrillo del Canal de Isabel II que discurre paralelo a la avenida de Pablo Iglesias. Sobre la mesa, cuadernos, recortes de prensa, fotocopias de páginas de libros, programas de mano, la agenda en la que anoto lo que he de hacer y que, al cabo, me sirve para recordar el día a día de lo que hice... Advierto que no intento describir exhaustivamente este lugar de trabajo en el que transcurre la mayor parte de mi tiempo, de modo que, a lo dicho, sólo añadiré que, en mi desordenado despacho, también hay numerosas carpetas repletas de papeles con anotaciones de ideas que no quiero dejar escapar o que resumen lo que observo en mis visitas a exposiciones, en los espectáculos y demás actos a los que asisto o en mis paseos. Buena parte de estos materiales alimentan mis obras, pero, con frecuencia, el fruto se reduce a fragmentos de escenas que por diversos motivos no llegan a ver la luz (7).

Pronto el texto pasa de ser una didascalía a convertirse en el monólogo del autor-personaje que traslada, como en algunas de sus obras de creación, la paradoja del dramaturgo asediado por sus seres de ficción, algunos sólo «bocetos», o duda sobre si tomar la decisión de eliminarlos de un plumazo o dejarlos vivir en un texto. Ellos se manifiestan en contra de su naturaleza nonata y «pugnan por cobrar vida»:

Llaman con fuerza a las puertas de mi imaginación exigiéndome que acabe de darles forma. A veces son tantos y es tanta su insistencia que me

¹ La paginación que empleo refleja la del original inédito que el dramaturgo tuvo la gentileza de facilitarme. Dado que todas las citas del trabajo van referidas a este texto, al final de las mismas y entre paréntesis, figurarán solamente los números de página.

siento agobiado. O se van ellos o me voy yo, me digo. Mas ellos no pueden hacerlo, pues todavía no existen. Yo sí, pero de poco me sirve. Sabedores de que mis ausencias son breves, aguardan mi regreso y apenas entro en el despacho vuelven, tozudos, a la carga. En esos momentos, la estancia se convierte en un escenario en el que se suceden acciones disparatadas y en el que resulta imposible poner orden (7).

Resulta así la presentación de este original una piecicita dramática a cuyo conflicto, el escritor no da solución:

Lo que resulte no será una obra acabada ni pretendo del amable lector que, a sus ojos, pase por tal. Sí confío, en cambio, en que mis impacientes personajes caigan en el engaño y dejen, al menos durante algún tiempo, de importunarme (8).

Pero será en el segundo capítulo, «El viaje de Xavier de Maistre alrededor de su habitación» (9-13), donde, inspirado por el relato del autor de finales del siglo XVIII, condenado a arresto domiciliario, encuentre, según explica, como le ocurriera a su colega francés, un horizonte sin fronteras, más libre y extenso que el del exterior y el marco en el que se desarrollará su propia aventura.

Dos guiones cinematográficos «para cine mudo» se presentan en el capítulo tercero cuyo título, «Una de las carpetas más antiguas» (14-15), contiene alguna señal sobre la estética de los mismos. Se indica que esa carpeta de antaño guarda también originales de obras teatrales «escritas entre 1967 y 1969»:

Con una sola excepción, todas fueron publicadas entonces. Sus títulos: Blanco en quince tiempos; Negro en quince tiempos; Crap, fábrica de municiones y Guernica. La excepción es Matadero solemne, que ha visto la luz treinta y cuatro años después de su redacción. Hay también dos guiones para cine mudo —Horas y Contrapuntos— los cuales permanecen inéditos y que hice por encargo de Joaquín Arbide, entonces director del Teatro Universitario de Sevilla, quien había dirigido Los novios o la teoría de los números combinatorios, primera de mis obras que subió a un escenario (15).

Horas (16-22), el primero de los guiones se compone de veinte secuencias en las que el protagonista lleva a cabo otro viaje desde que baja de un tren, por la mañana, con un maletín en la mano y con cla-

ras muestras gestuales de pertenecer al mundo de la empresa, hasta su regreso al hotel donde se aloja después de sufrir ciertos desengaños. La primera parte de su itinerario se frustra tras una conversación telefónica de la que el receptor deduce un fracaso laboral. La segunda es un deambular sin rumbo por la ciudad a la que llega y donde ya no tiene un objetivo. El tropiezo fortuito con la joven actriz de una compañía de teatro le da un nuevo aliento, pero, al perderla de vista, sigue su vagar sin rumbo. El cruzarse de nuevo con la chica vuelve a marcarle un camino que se esfuma cuando ella, perseguida por el hombre, encuentra al joven con quien se había citado.

Coincide la piecicita con la línea del teatro gestual de los inicios del autor y con el tema de la soledad y la falta de alicientes de sus comienzos; este guion cinematográfico ofrece a un personaje que no tiene un plan de vida propio. El mundo se mueve a su alrededor en la estación, en la calle, en el vestíbulo del hotel, en bares y tabernas. Él permanece ausente, sólo contempla desde fuera. En el fracaso de su cometido profesional, está la raíz de su desconcierto. El efecto final de la secuencia 20, de vuelta a su cuarto del comienzo, supone la cosificación de este representante de un mundo caduco: «El hombre se mira en el espejo. Tiene la mirada vacía. No expresa nada. La imagen se congela como en una fotografía» (22).

El segundo de los guiones, *Contrapuntos* (23-25), encierra en su título el elemento de contraste que sigue al reconocimiento en cada una de las cuatro secuencias que lo componen («Música», «Pintura», «Bolos» y «Deporte») al percibirse el desacuerdo entre lo que se enuncia en los títulos y la calidad de sus receptores y ejecutantes. El absurdo, el desaliento ante la falta del receptor adecuado, la ironía, la crueldad, salpican los momentos seleccionados por el joven autor de los años sesenta del siglo pasado.

La música la escucha un «improvisado público» que se ayuda de «audífonos y trompetillas para sordos»; la pintura del artista «inconformista» la observan, «con honda emoción», personas con «gafas negras, bastones blancos, cupones de los ciegos en el pecho y, algunas, perros lazarillos». Cuando el juego de bolos de la tercera secuencia llega a su fin y los jugadores y el público se dispersan, el autor marca: «Primer plano de una bola rodando. Choca con algunos bolos, que caen. La cámara vuelve al punto de donde partió la bola. Un hombre al que le faltan los dos brazos está jugando a los bolos con los pies» (25). Por

último, en la secuencia denominada «Deporte», tras describir los pormenores de la llegada de los triunfadores, el glorioso recibimiento del que son objeto y la soledad en la que queda el espacio tras el torneo:

La cámara enfoca la meta. Todo el aparato instalado en ella ha sido desmontado y retirado. El cuarto corredor la cruza apoyado en dos muletas. Respira hondo. Se sienta en el suelo y deja los apoyos a su lado. Se pasa un pañuelo por la frente (25).

En el capítulo «Mis amigos los personajes» (26-29), que precede a su obra teatral, de 1987, *Los personajes del drama* (30-88), introduce una sugestiva declaración que se relaciona con sus cambios de punto de vista ante el teatro. Jerónimo López Mozo no se ha encerrado en unos inamovibles criterios procedentes de sus primeros descubrimientos teatrales, sino que va modificando sus actitudes creativas y estéticas al hallar nuevas perspectivas que le parecen adecuadas. En este texto, explica su vínculo con personajes venidos de otras latitudes:

Antes he confesado que algunos de mis personajes se quejan de la poca fortuna que han tenido y me acosan para obligarme a hacer algo por ellos. No he dicho, sin embargo, que también yo he perseguido a personajes que no me pertenecen y que aún hoy sigo haciéndolo, si bien no con tanta insistencia como antaño. Son seres que me fascinaron cuando los conocí (27).

Entre ellos nombra a los procedentes de las grandes figuras y obras del teatro extranjero descubiertos en España desde los años sesenta del siglo xx (Ubú, de Alfred Jarry; el matrimonio de *Las sillas*, de Ionesco; los vagabundos Vladimiro y Estragón, de *Esperando a Godot* de Beckett; y a otros, como Claire y Solange, las criadas de Genet). No obstante, su deseo de conocer lo lleva a buscar posibles elementos afines, para él poco explorados, en la literatura dramática española del primer tercio del siglo xx:

No tardé mucho en preguntarme si, en el teatro español, no habría personajes parecidos a éstos que estuvieran enterrados bajo montañas de indiferencia. Para mí, autor en ciernes e ignorante, fue una sorpresa descubrir que, a lo largo del primer tercio del siglo xx, habíamos tenido un teatro vanguardista que tan pronto desaparecía como asomaba la cabeza cuando y por donde menos se esperaba. [...] Años después escribí un largo artículo

titulado «La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana», en el que me ocupaba de tan singular fenómeno (27)².

Declara haber descubierto entonces a los seres surrealistas de Azorín, a los absurdos de autores como Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna, García Lorca, Miguel Mihura, Arrabal, todos ellos rompedores de los sistemas sociales, literarios y de construcción dramática al uso; y también a otros condenados por la censura: Max Estrella, de Valle-Inclán; el Galileo y la Madre Coraje, de Brecht; el Miguel Servet de Alfonso Sastre, «criaturas de ficción que pasaron a engrosar el círculo de mis amistades»:

Nunca dejé de visitarlos y de conversar con ellos. [...] En 1987, consideré que debía reconocer de forma clara la deuda que había contraído con ellos. No encontré mejor manera que reunirlos en una obra que llevaría mi firma y que titularía Los personajes del drama (28).

La pieza permanece inédita dentro del conjunto que nos ocupa, a pesar de la intención del autor de proporcionar a estas criaturas una «nueva vida». Tanto llamaron su atención que, al ir a escribirlos, comprendió que no podría hacerlos intervenir a todos:

Eran muchos y sólo unos pocos cabían en los folios que había dispuesto para acogerlos. Cuando tuve conciencia del problema que se avecinaba, decidí prescindir, siempre que me fuera posible, de los protagonistas, en beneficio de los personajes secundarios. Así, de El señor de Pigmalión me quedé con uno de los muñecos de la farsa llamado Juan el Tonto; de Tres sombreros de copa, con Don Rosario, sacrificando a Dionisio, a Paula, a Don Sacramento y demás criaturas grotescas; y de El público, con los cuatro caballos blancos que entran en el despacho del Director en el primer acto. No obstante, hice alguna excepción. Todos los personajes que tomé prestados a Ionesco, Beckett y Arrabal eran importantes y, en el caso de Gómez de la Serna, fui más lejos, ya que le incorporé a su galería de medios seres, por la sencilla razón de que siempre le he tenido por el más logrado de sus dramatis personae (28-29).

² En «La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana» López Mozo (2011) ofreció una nueva muestra de sus capacidades de ensayista y avezado conocedor de los fenómenos teatrales nacionales e internacionales.

Pero, a pesar de las restricciones que él mismo se impone, la nómina de personajes asciende a setenta y nueve, procedentes de tantos autores que el autor considera:

Si este texto llegara a representarse, repártanse los derechos de autor entre las siguientes personas o sus legítimos herederos: Eugenio Ionesco, Jacinto Grau, Jacinto Benavente, Ramón Gómez de la Serna. Juan Ignacio Luca de Tena, José López Rubio, Alfonso Paso, José Antonio Giménez Arnau, José María Pemán, Samuel Beckett, Miguel Mihura, Federico García Lorca, Fernando Arrabal, Ángel García Pintado, Miguel Romero Esteo, Luis Buñuel, Tadeusz Kantor, La Fura dels Baus, Carles Santes, William Shakespeare, Guirigay y Maurice Béjart. Es justo que así se haga (88)³.

En la obra, plantea López Mozo la lucha del teatro experimental por ocupar los escenarios y la reacción del sector más conservador por mantener unas estructuras de éxito ya contrastadas con el aplauso del público; se sirve para ello de personajes y diálogos de diversas piezas, descontextualizados de su original, pero con total sentido, para recrear esta lucha tan lorquiana por conseguir un nuevo público para otro teatro.

Su pericia constructiva vuelve a manifestarse en *El caserón* (93-114) donde, a través de personajes y conceptos, reivindica, como dice El joven, un teatro «contra la rutina, contra la pereza mental». *El caserón* viene precedido de un capítulo, «La casa del teatro» (89-92), donde el autor plantea la importancia del espacio participativo y añade un

³ Son habituales las experiencias de intertextualidades y de fusión de artes en la dramaturgia de López Mozo; sucede en *Yo maldita india...* con las crónicas; en *La Infanta de Velázquez* con la pintura, la estética de Tadeusz Kantor, *Las Meninas*, de Buro Vallejo, y otros textos, como he analizado en la citada edición en prensa; en *La bella durmiente* mezcla el relato infantil con «los turbadores grabados de las tres novelas gráficas de Max Erns» (López Mozo, 2012: 14). A este respecto, en el texto que nos ocupa ya hemos aludido a sus declaraciones sobre *Los personajes del drama*, y son de gran interés las explicaciones sobre la utilización de fuentes en *Bagaje (Interior español)* (115-122) y en «Algunas explicaciones a manera de prólogo» (López Mozo, 1988). La abierta declaración de su asiduo empleo de antecedentes se confiesa en «El engaño a los ojos: Confieso que he plagiado» (247-249). Este texto forma parte de un conjunto de cincuenta, publicado entre 2005 y 2010 para «la sección de teatro del suplemento cultural del diario ABC», bajo el rótulo general «El engaño a los ojos», de los que, en esta miscelánea, se reproducen trece.

comentario sobre su *Guernica*, en tanto que comparte con esta nueva pieza, de 1972, la misma conducta dramática interactiva. De hecho, gran parte del texto de *El caserón* obedece a una continuada acotación encaminada a indicar el movimiento escénico de los concurrentes, los objetos y los elementos de la escenografía. La intención del dramaturgo de mostrar el mundo que lo rodea viene en la oposición de los distintos bloques de personajes: Visitantes; Empleados y Celadores del inmueble; Miembros de la Comisión de Reformas Urbanas y de la Asociación para la Pronta Incorporación a la Comunidad de Propietarios de Edificios de Tres Pisos; Comandos del D.E.R (Demolición de Edificios Ruinosos) y Bomberos. Unos, espectadores pasivos ante la degradación que la finca contiene; otros, vigilantes que no vigilan; el resto, destructores de ese espacio que irremisiblemente se viene abajo. Por indicación expresa del autor: «El *happening* ha de desarrollarse necesariamente en un viejo caserón ruinoso y abandonado, en otros tiempos, sin duda, señorial palacete». La participación de los Visitantes, que itineran por el decrepito lugar, sería un comienzo para ese despertar del espectador pasivo que espera el autor: «Los VISITANTES podrían abrir un tercer frente ciudadano en la lucha contra lo viejo y caduco y contra las componendas». Pero el dramaturgo no desea cerrar el proceso, por ello propone cuatro posibles soluciones, dependiendo de los Visitantes⁴:

⁴ En el capítulo «El engaño a los ojos: obras inacabadas» (212-214), fechado por el autor «3-9 diciembre 2005», que forma parte del aludido conjunto de artículos «El engaño a los ojos», indicaba: «Confieso que me gustan las obras inacabadas. Me refiero a las de teatro y, de ellas, no a las que sus autores dejan de escribir porque abandonan el proyecto o porque tropiezan con alguna dificultad que no logran superar, sino a las que algo ajeno a su voluntad les impide concluir las [...]. Mi curiosidad por las obras inacabadas no es morbosa ni gratuita. Busco en ellas conocer mejor el proceso de creación de su autor, pues es en esa etapa cuando no es observado en su trabajo, cuando experimenta, cuando se arriesga por caminos que luego, quizás, desande, cuando nada ni nadie le impide escribir sin trabas lo que piensa, cuando todavía no tiene en cuenta las servidumbres que imponen las exigencias de los receptores del trabajo definitivo, esto es, los empresarios, los directores y el público. Ese período en el que la obra es un boceto, en el que el orden de las escenas es provisional y ni siquiera los personajes tienen asegurada su presencia en ella, en el que la escritura es descuidada porque habrá tiempo de corregirla y atrevida porque habrá ocasión de tachar lo que parezca inconveniente, ese momento, digo, es el de mayor sinceridad del creador, en el que se muestra cómo es de verdad» (213).

Final incierto el del happening. Depende de la fuerza y del entusiasmo de los grupos que participan en él. Téngase presente también que los VISITANTES, con su marginación o intervención a favor de unos u otros, pueden decidir, en caso de que haya cierto equilibrio, el lado del que se inclinará la balanza. No es posible, pues, anticipar el final. Mucho más sencillo es apuntar algunos desenlaces posibles (111).

En «Museo de invierno [el porqué de una escena y de su título]» (123-130), realiza un ensayo sobre el tiempo y los recuerdos; lo ilustra con secuencias de otros autores, lo que supone una muestra más de sus conocimientos literarios y de su estilo como escritor. Otro texto inclasificable es el titulado «La voz cantante» (131-138) sobre Esperanza Abad. Literariamente regido por la falta de leyes, técnica practicada por las vanguardias en otros géneros, contiene caligramas o poemas visuales, discurso caótico, supresión de signos de puntuación y mayúsculas; prosa poética o poemas en prosa del más rotundo verso libre. Le sigue: «Carta a Esperanza Abad sobre la música teatral» (139-145) donde, al tiempo que reconoce los méritos de la actriz y cantante y le pide colaboración, da curso a sus ideas sobre la necesidad de que la música no sea un mero adorno o subrayado de situaciones, sino que se entienda como un integrante natural del espectáculo teatral:

A quienes tenemos otro concepto del teatro y del papel que las diversas artes deben jugar en él, nos gustaría que la música abandonara su actual subordinación a las demás formas de expresión o a los caprichos de quienes se sirven de ella y se pusieran a la altura que le corresponde [...]. Nuestro propósito es que los artistas que intervienen en el hecho teatral abandonen las situaciones de dependencia que, con tanta frecuencia, como en el caso de la música, se producen (140-141).

Acomete a continuación un amplio análisis del empleo de «muñecos en el teatro en lo que va de siglo xx» en «Los personajes silenciosos» (146-171). Comenta las teorías de Gordon Craig sobre la supermarióneta y coincide, indica en su artículo, con Domingo Miras sobre los excesos del dramaturgo británico. Realiza a lo largo de estas páginas un primer acercamiento a la estética de Tadeusz Kantor, que desarrolla fecundamente en el capítulo dedicado al autor polaco, titulado «No se puede salir impunemente del cuadro» (199-205). Pero, antes, alude a su propia fórmula de escritura en un ensayo que vuelve a tener mucho

de monólogo autorreflexivo sobre el proceso creador, «Así escribía en los años ochenta» (172-174), fechado en 1983, y que comienza:

No soy de los que teniendo el tema de la obra y una idea de cómo empezarla, se sienta y la desarrolla en un abrir y cerrar de ojos siguiendo lo que su imaginación le va dictando. Por el contrario, antes de escribir una sola línea del texto, intento concebir en mi mente la obra entera y, cuando creo haberlo conseguido, traslado al papel el esqueleto de lo que he imaginado (173).

«El cuaderno azul» (175-190) lo describe «del tamaño de una cuartilla, de hojas cuadrículadas y tapas azules» y explica: «Empecé a escribir en él en abril de 1986 y lo hice, al menos, hasta finales de octubre». Éste contiene realizaciones y proyectos, pero también aspectos diversos de su pensamiento estético y de su relación con las artes plásticas. Esta última correspondencia lo lleva a Picasso, cuya pintura inspiró *Guernica*, en 1969; ahora serán sus Meninas el núcleo de atención:

Dando vueltas a esa idea de la creación continua o de la evolución del arte, me planteé escribir una obra en la que las infantas picassianas no fueran una variación de las pinturas velazqueñas, sino el resultado de haber intervenido directamente sobre ellas. Así, Velázquez sería el autor de los retratos y de los primeros retoques, pero, llegada la hora de su muerte, depositaría sus pinceles en manos de quien pudiera continuar la tarea. Ese alguien sería Picasso, quien daría cumplimiento a la voluntad del maestro aprovechando numerosas visitas nocturnas y secretas al museo del Prado (178).

Aunque poco después declara que, tras conocer la obra de Kantor, éste relevó a Picasso y que de su admiración por él surge *La Infanta de Velázquez*. En este capítulo, rico en confesiones y sugerencias, incluye el esquema de un trabajo que decide verter en estas páginas antes de devolverlo a su lugar «como testimonio de lo que fue una búsqueda infructuosa y sin aparente sentido». La propuesta se extiende a diecisiete páginas, fechadas, en las que, esquemáticamente, se proponen distintas concepciones del texto y del posible espectáculo respectivamente, basadas en las artes plásticas y en otros textos. En los dos capítulos siguientes, titulados «Cómo se salvó Wang Fô» (191-193) y «El retrato vivo de Dorian Gray» (194-19) recoge y relata sendas historias,

del relato homónimo de Margerite Yourcenar y de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Muy importante, en la evolución del artista y por su plasmación en la posterior escritura de su obra *La Infanta de Velázquez*, es el aludido capítulo «No se puede salir impunemente del cuadro»; allí cristaliza el nuevo giro de su dramaturgia, a partir del conocimiento de la obra de Kantor *Hoy es mi cumpleaños* y de la fascinación que ejercieron en él las imágenes escénicas de su director y el sentido que poseían; bajo la cita del autor de *La clase muerta*: «Un personaje cayó del cuadro y resultó que era solo una ficción», describe el arranque de su inspiración, desarrolla una reflexión sobre la forma y el contenido de los personajes de Kantor y su contacto con ellos y traslada sus imágenes de lo visto y sentido a una escena que representa un encuentro con forma dramática entre Kantor y un Guía del Museo del Prado; tal escena constituyó posteriormente la primera de *La infanta de Velázquez*⁵.

Antes se ha aludido a un bloque de capítulos que surgen del que-hacer periodístico del dramaturgo para el suplemento cultural de *ABC*; su lectura acerca indudablemente a las posiciones del autor sobre cuestiones varias del hecho dramático en diversas facetas. Ya han sido aludidos «El engaño a los ojos: Las obras inacabadas» y «El engaño a los ojos: Confieso que he plagiado», por tanto, le dedicaremos unas líneas al resto de los que configuran este bloque de quince capítulos que tienen como presentación el titulado «El engaño a los ojos [un título para una columna]». El sintagma inicial («El engaño a los ojos») precede, en trece de ellos, a la especificación temática que alerta sobre el contenido: «De escenografías», «Las obras inacabadas», «Actores virtuales», «El buen espectador», «La narrativa a escena», «El adaptador teatral», «El tercer acto», «Empezar la casa por el tejado», «¿Cuándo es de reír?», «Confieso que he plagiado», «El autor es personaje», «Pánico escénico», «Escenas congeladas».

El dramaturgo explica en la primera entrega la procedencia de dicho título común y el empleo polivalente que adquiere en sus manos:

⁵ De esta obra y de las influencias que dan origen al personaje y a la propia obra me he ocupado por extenso en la edición en prensa de *Letras Hispánicas* citada; así mismo, he analizado las ideas de López Mozo contenidas en el capítulo «No se puede salir impunemente del cuadro».

En octubre de 2005 empecé a escribir en la sección de teatro del suplemento cultural del diario ABC, que se publica semanalmente. Lo hice hasta enero de 2010 y en esos cuatro años largos aparecieron cincuenta y dos artículos. Los responsables de la publicación me pidieron que propusiera un título para la columna y me dieron libertad absoluta en lo relativo a su contenido, sin otra condición que la de no superar las cuatrocientas veinte palabras. Elegí, para aquél, «El engaño a los ojos», el mismo de una obra que concluí en 1997, cuyos protagonistas eran Cervantes y un tal Vagal, joven autor de teatro de nuestro tiempo, que venía a ser mi «alter ego». Debo explicar de dónde surgió tal título. Iba avanzando en la redacción del texto sin que me viniera a la cabeza ninguno que me gustara, de modo que llegué al final sin haber resuelto este necesario extremo. Repasando el prólogo al lector que Cervantes puso a sus entremeses, encontré una información que hasta entonces me había pasado desapercibida. Al final de él anuncia que está componiendo una comedia intitulada El engaño a los ojos. Puesto que nada se sabe de ella, no es aventurado suponer que no la escribió o que quedó sin concluir. No conocemos, pues, su argumento, pero a mí se me ocurrió que bien podía tratarse de una especie de trampantojo teatral en el que el autor nos hacía ver lo que no es. Puesto que mi pieza carecía de título y, al ideado por Cervantes, no seguía obra alguna, decidí apropiármelo (207).

La serie queda interrumpida en dos ocasiones; entre los artículos que ocupan en el índice del autor el octavo y noveno lugar se intercalan «Poet's Room» (233-235) y «The Prompter (El apuntador) o el representante de la memoria y su sombra» (236-243). En el primero desarrolla una idea que surge en «El engaño a los ojos: Empezar la casa por el tejado», después de ver una instalación de Horacio Sapere y concebir un espectáculo bajo la influencia de éste, del que sólo contamos con el proyecto que contiene el capítulo que le dedica:

Contemplando una titulada Poet's Room, de Horacio Sapere, tuve la sensación de estar delante de un escenario. Un escenario habitado por un centenar de sillas, todas diferentes, dedicadas a sus poetas preferidos. Un escenario silencioso que reclamaba la presencia de seres humanos que se movieran por él y le llenaran de palabras. Me propuse asumir esa tarea. Inventé tres personajes —un celador y dos visitantes— y les hice hablar. Fui anotando en una libreta lo que les dictaba. Así, pues, establecí, por primera vez en mi vida, un nuevo orden en el que la escenografía era anterior al texto e inspirador de él. Tenía la sensación de haber empezado la casa por el tejado. Resultó divertido (231).

El apuntador sí ha llegado a nosotros en forma de pieza breve (López Mozo, 2011); a él se refiere en estos términos:

En lista de espera está The Prompter, de Juan Muñoz, una superficie elevada algunos centímetros sobre el suelo. Al fondo, apoyado en el suelo, hay un tambor y delante, en lo que sería el proscenio, una concha de apuntador. Los personajes que llenen ese espacio serán figuras completamente blancas que, quizás, discutirán con sus propias sombras de la incomodidad de ser compañeros inseparables (232).

Sigue «Mi única novela» (277-280), donde explica el trayecto recorrido por su obra *El happening de Madrid*, desde su escritura «entre mayo de 1974 y febrero de 1978»:

Ocupa la novela 263 folios mecanografiados y consta de treinta y seis jornadas o capítulos y dos interrupciones situadas, respectivamente, tras las jornadas once y veintisiete. Sus protagonistas son dos hermanos siameses llamados Ainafis y Ainatisul, nacidos al rasgarse una piel de toro instalada en la plaza Mayor de Madrid, que permanece tensada con cuerdas atadas a las columnas de los soportales. Tienen más de veinte años y menos de cuarenta y están unidos por las nalgas. La acción transcurre a todo lo largo y ancho de la capital de España (278).

El autor da cuenta también de sus dudas sobre el género de la obra:

Cuando todavía estaba redactando la novela, publiqué la jornada cuatro en el número 1 de la revista Revolatura [...]. La titulé «Improvisación madrileña». En el índice figuraba en la sección de teatro. Quizás por ello o porque los diálogos aparecían en la forma habitual de los teatrales [...], precedidos los parlamentos por el nombre del personaje seguido de un punto y guion, [...] al referirse Alberto Miralles a este texto en su ensayo Nuevo teatro español: una alternativa social, creyó que se trataba de una escena de una obra de teatro (279).

Pero en 1979, al quedar finalista del Premio Blasco Ibáñez:

Mis dudas quedaron despejadas [...]. Lo que yo había escrito era, en efecto, una novela. También pensé por entonces, y sigo pensándolo todavía, que, a veces, las fronteras entre los géneros no están claras, lo cual me satisface (279).

Transcribe a continuación López Mozo seis de los capítulos o jornadas de su obra: «Jornada cuatro», «Interrupción uno», «Jornada diecisiete», «Jornada diecinueve [fragmento]», «Jornada treinta y una» y «Jornada treinta y cuatro». Todo ello impregnado por la intención que guía su producción entera y que expresa en la «Interrupción uno», al encontrarse ante el Confesor que lo acusa de tener una imaginación «salvaje» e incitadora a la violencia:

Mi imaginación es libre no salvaje. [...] No existe en la más reciente historia de nuestra cultura un sólo caso en que la obra de un artista haya desatado la violencia. [...] En mi obra me limito a relatar lo que he visto. [...] En Madrid se está celebrando un happening extraordinario. Salga a la calle y lo comprobará. Cada espectador puede interpretarlo de modo diverso, si es que podemos hablar de espectadores. En realidad, todos actuamos en el espectáculo, aunque algunos no se hayan dado cuenta. Cada vecino de Madrid tiene varios papeles a su disposición y puede asumir el que más le agrada. En este aspecto, es un privilegiado. En cuanto a mí... [...] Yo no sé si este happening de Madrid tendrá un final, pero, si lo tiene, estará íntimamente unido al carácter y al estado de ánimo de los participantes. Si están alegres, puede concluir en una gran fiesta. Si la voluntad general no es respetada, si unos pocos imponen sus criterios por encima de todo razonamiento, cundirá la desesperación (299, 300 y 301).

El volumen da fin con «Los escritos de la casa vieja» (333-349), un emotivo e interesante relato sobre sus primeros años de escritor, a los que el autor ha aludido, de forma más condensada, en otras ocasiones en entrevistas y textos publicados (López Mozo, 2012). Aquí, detalla sucesos y argumentos de obras no concluidas y liga su vida de los años biografiados a una casa ya demolida «en la planta baja de un edificio del paseo del General Martínez Campos», donde se inició en los libros y donde vivió «desde mi llegada a Madrid en 1950, con ocho años recién cumplidos, hasta 1973».

Como el autor indica en este último capítulo «voy acabando» y, como a él, me han quedado muchas otras cosas a las que referirme sobre este texto escrito en libertad por Jerónimo López Mozo y rescatado para el homenaje del incansable investigador y querido amigo José Romera Castillo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- López Mozo, J. (1988). «Algunas explicaciones a manera de prólogo». En *Bagaje*, 5-8. Málaga: Diputación Provincial.
- (1998). «La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana». En *Creación escénica y sociedad española*, Mariano de Paco (ed.), 73-98. Murcia: Universidad de Murcia,
- (2000). *Yo, maldita india... Combate de ciegos*. Edición y prólogo de José Romera Castillo. Madrid: UNED.
- (2011a). *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*. Inédita.
- (2011b). *El apuntador (The Prompter)*. En *Teatro breve actual*, con edición y prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo, 219-224. Barcelona: Edhasa / Clásicos Castalia, 2013.
- (2012). «Hurgando en la memoria: un repaso a mi trayectoria teatral». En «Nuevos artes de hacer comedias en estos tiempos (Testimonios)». *Anagnórisis* 6, diciembre, 1-17: [www.anagnorisis.es/pdfs/n6/lopez-mozo\(testimonio\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/lopez-mozo(testimonio).pdf) [28/06/2018].

Retorno a Mauthausen (estrategias para representar lo irrepresentable)

*Mauthausen revisited
(strategies to perform the irrepresentable)*

Fernando Doménech Rico

*Real Escuela Superior de Arte Dramático / Instituto del Teatro de Madrid
fernando.domenech51@gmail.com*

Resumen: Desde que Adorno proclamó que no es posible escribir después de Auschwitz, los campos de concentración nazis han sido un tema conflictivo. En este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se analizan las estrategias que han seguido Mariano Llorente, Laila Ripoll y José Ramón Fernández a la hora de abordar este tema en sus obras sobre los españoles presos en el campo de Mauthausen.

Palabras clave: Teatro español. Mariano Llorente y Laila Ripoll. José Ramón Fernández. Campos de concentración. Memoria histórica.

Abstract: Since Adorno proclaimed that it is not possible to write after Auschwitz, Nazi concentration camps have been a contentious issue. The article, in homage to the professor José Romera, analyzes the strategies followed by Mariano Llorente, Laila Ripoll and José Ramón Fernández when dealing with this topic in their works about the Spanish prisoners in the Mauthausen camp.

Key Words: Spanish Theatre. Mariano Llorente & Laila Ripoll. José Ramón Fernández. Concentration Camps. Historic Memory.

1. ESCRIBIR DESPUÉS DE AUSCHWITZ

En 1951 Theodor Adorno escribió en su ensayo *Crítica de la cultura y sociedad* que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Venía así a poner el acento sobre la necesidad de abandonar cualquier pretensión estética a la hora de escribir sobre lo inexpresable, el horror supremo representado por el *Lager*, el universo concentracionario creado por los nazis. Por esos mismos años se extendía por todo el ámbito de la intelectualidad europea la necesidad de que el escritor asumiera en su escritura un compromiso con la sociedad en que vivía, un compromiso que muy a menudo derivaba en una opción política clara.

Hoy día, cuando esta exigencia de compromiso está prácticamente olvidada, sigue, sin embargo, teniendo fuerza entre la crítica la afirmación de Adorno cuando se trata de obras que recrean el mundo del *Lager*. En el mundo de la crítica cinematográfica sigue vigente la condena de Jacques Rivette a la película *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, publicada en la prestigiosa revista *Cahiers de Cinema*, a causa del supuesto esteticismo de algunas escenas. Todo ello no ha impedido que se hayan rodado películas, con mayor o menor fortuna, sobre el Holocausto, desde la monumental *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, a las popularísimas *La lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, y *La vida es bella* (1999), de Roberto Benigni. Y todas ellas, especialmente las de Spielberg y Benigni, han renovado las discusiones acerca de la licitud de hacer cine comercial, incluso comedia, con el infierno que supuso el *Lager*.

Entre nosotros, la persona que ha dedicado mayor número de reflexiones al tema ha sido sin duda Juan Mayorga, quien es autor de una de las obras teatrales más incisivas y paradójicas sobre el tema, *Himmelweg* (Mayorga, 2014)). En su ensayo «La representación teatral del Holocausto», de 2007, se enfrenta al tema señalando los límites que supone mostrar lo inmostrable:

Ese teatro no debería aspirar ser espejo del acontecimiento. Las referencias documentadas pueden crear una apariencia de objetividad, y despertar en el espectador la ilusión de ser un testigo presencial. Pero no es éste el punto de vista en que nos sitúa el mejor teatro del Holocausto. [...] Como todo el teatro histórico, pero con más responsabilidad que nunca, el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético. Buscará un modo de representación

que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación, Ese teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio (Mayorga, 2016: 171).

Cuál sea esta misión que pide Mayorga, a qué riesgos se expone el autor que se adentra en este peligroso terreno, es lo que nos proponemos indagar en la obra de dos dramaturgos españoles que se han atrevido a escribir sobre uno de los más terribles *Lager* nazis, el campo de Mauthausen.

2. LOS ESPAÑOLES EN EL *LAGER*

En el prólogo que escribió para la edición de *El triángulo azul*, Emilio Silva Barrera, de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, se quejaba del olvido que ha caído sobre aquel terrible episodio de la Guerra Mundial que fue para los españoles una continuación de la Guerra Civil:

¿Dónde está la historia de esos miles de hombres y de mujeres que lucharon en la guerra civil española, que se exiliaron a Francia y que fueron deportados a los campos de concentración nazis y murieron o sobrevivieron a ese horror? ¿Dónde está relatada la historia de esos hombres que salieron de su pequeño pueblo para defender el Gobierno democrático de la República española, que se prepararon para las milicias, haciendo instrucción con un palo al hombro, y después derrotados llegaron a un campo de refugiados del sureste francés, en una playa y de allí a un tren de ganado que transportaba todo lo perdido y a un campo hasta agonizar a miles de kilómetros de su casa, del callejón donde aprendieron a caminar, de los abrazos de la gente que les quiso?

La historia de los hombres y mujeres españoles que terminaron en los campos de concentración nazis no está en los libros de texto, no está en la memoria colectiva, no está. Es como si no formara parte de nuestra historia, de nuestra memoria, de lo que un día fuimos. Su terrible vivencia está enterrada bajo un denso y pétreo silencio, como los testigos incómodos de un presente que teme mirar atrás, que teme verse a sí mismo (Llorente y Ripoll, 2014: 9-10).

Es una amarga realidad: para el público español es mucho más conocido el episodio de Schnitzler que las vicisitudes de los españoles de que habla Emilio Silva. En los últimos años sólo ha alcanzado cierta notoriedad el nombre de Mauthausen a causa del descubrimiento de la impostura de Enric Marco, recreada en la novela-ensayo de Javier Cercas *El impostor*.

Y, sin embargo, no faltan testimonios de lo sucedido, entre ellos los de algunos que vivieron en sus carnes la terrible experiencia de los campos. Max Aub, que pasó por varios de los campos de concentración franceses (se le consideraba un peligroso comunista alemán), lo contó en varios de sus libros, tanto en la novela (*Campo francés*) como en el cuento (*Manuscrito cuervo*), en el drama (*Morir por cerrar los ojos*) y en la poesía (*Diario de Djelfá*). Un caso semejante es el de Teresa Gracia, que con siete años salió de España con su madre y estuvo internada con ella en el campo de concentración de Saint Cyprien, experiencia de la que dejaría testimonio en la obra de teatro *Las republicanas* (Doménech, 2013).

Sin embargo, tanto Aub como Gracia lo que sufrieron fue el internamiento en los campos franceses. Ninguno de ellos llegó a conocer el infierno de los campos nazis. Sí que lo hizo, sin embargo, Jorge Semprún, y escribió su terrible paso por Buchenwald en su libro de memorias noveladas *El largo viaje* (Semprún, 2011). Mucho más conocido como novelista, memorialista y autor de guiones cinematográficos, Semprún fue también autor dramático, como ha revelado un reciente libro de Manuel Aznar Soler (2015). En su escasamente conocida obra teatral Semprún no dejó de tocar el mundo de los campos, al menos en dos obras: *Le retour de Carola Neher* (1995) y *Gurs, una tragedia europea*, (2004). La primera de ellas está dedicada a Carola Neher, una de las actrices de Brecht, que se exilió en la Unión Soviética tras la toma del poder por los nazis y que murió en una de las purgas de Stalin acusada junto con su marido de pertenecer a un grupo trotskista. Estrenada en Weimar, ciudad junto a la que se encontraba el campo de Buchenwald, la obra supone una reflexión sobre el mundo concentracionario y el destino de Europa. La segunda obra toca más de cerca el tema español, ya que Gurs fue un campo de concentración creado en 1939, cerca de Pau en la región de los Pirineos Atlánticos, para encerrar a los republicanos españoles tras la Guerra Civil. En los años siguientes sirvió para recluir a judíos, comunistas y opositores al régimen de Vichy.

Faltaban, sin embargo, obras que trataran sobre Mauthausen, al que a veces se llama «el campo de los españoles», no porque en él hubiera más españoles que presos de otra nacionalidad (hubo de todas, especialmente rusos), sino porque fue el destino de la mayoría de los republicanos exiliados en Francia y capturados por los nazis. Este hueco en la memoria colectiva, afortunadamente, se ha colmado en los últimos años con dos obras mayores del teatro español actual, *El triángulo azul* y *J'attendrai*.

3. ENTRE EL DOCUMENTO Y EL ESPERPENTO

El 25 de abril de 2014 se estrenó en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid (perteneciente al Centro Dramático Nacional) *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll. Estuvo interpretada por Manuel Agredano, Elisabet Altube, Marcos León, Mariano Llorente, Paco Obregón, José Luis Patiño y Jorge Varandela, a los que acompañaban los músicos Carlos Blázquez, Carlos Gonzalvo y David Sanz. La dirección estuvo a cargo de Laila Ripoll (Llorente y Ripoll, 2014: 14). La obra ganó el Premio Max a la Mejor autoría teatral en la XVIII edición de estos premios.

El título de *El triángulo azul* hace referencia al distintivo que llevaban los españoles prisioneros en los campos de concentración nazis, y que correspondía a los apátridas. Al serles negada la condición de españoles por las autoridades franquistas (eran combatientes republicanos que habían salido de España tras la derrota), se les consideró gente sin nacionalidad. Sin embargo, para distinguirlos de otros apátridas, llevaban una S de *Spanier* dentro del triángulo.

El título, pues, ya es un índice de lo que va a contar la obra. Y es que *El triángulo azul* es un relato lleno de datos auténticos de aquel mundo de horror: la brutalidad de los SS y de los *kapos*, el trabajo en la cantera, las ejecuciones, el hambre... Todo ello se organiza alrededor de una de las historias de heroísmo más asombrosas que se produjeron en el campo: la del fotógrafo Francisco Boix, militante comunista que logró conservar y sacar del campo decenas de fotografías y negativos que mostraron ante el mundo no solamente el horror de Mauthausen, sino, sobre todo, las visitas de los jefes nazis al *Lager*. Estas fotos se convirtieron en evidencias acusatorias definitivas en el juicio de

Nüremberg para personajes como Heinrich Himmler o Ernst Kaltenbrunner (Bermejo, 2015).



Figura 1. Francisco Boix en Mauthausen.

La obra tiene, en ese aspecto, algo de documento testimonial de un hecho histórico. Verdaderas son las referencias a la vida en el campo de Mauthausen, verdaderas las fechas, verdaderos los nombres, aunque a menudo se oculten los apellidos: Francisco Boix aparece como Paco; su compañero Antonio García, como Toni; Jacinto Cortés, el muchacho que sacó las fotografías del campo, es en la obra simplemente Jacinto. El oficial de las SS encargado del laboratorio fotográfico (que se llamaba, como aparece en la obra, Servicio de Identificación) aparece con su nombre y apellido, Paul Ricken. El sádico Martin Brettmeier, sin embargo, parece responder a un cruce entre Martin Heidegger, el filósofo simpatizante de los nazis, y Georg Bachmayer, capitán de las SS que fue comandante del campo de Ebensee, dependiente de Mauthausen y desde 1944 ayudante del comandante Ziereis. Y es prácticamente imposible descubrir si hubo una gitana llamada Oana obligada a prostituirse en Mauthausen (la práctica era habitual), tal como aparece en *El triángulo azul* (Brenneis, 2018).

Todas estas referencias a datos históricos, a nombres y a hechos reales dan un espesor de veracidad a la obra de Mariano Llorente y Laila Ripoll. Sin embargo, la sensación del espectador que tuvo la

fortuna de ver el espectáculo en la Sala Francisco Nieva de Madrid era muy distinta de la que produce un reportaje sobre los campos de exterminio. Partiendo también del hecho real de que los nazis fomentaban la existencia de bandas de música y a veces permitían que los prisioneros hiciesen pequeñas representaciones o jugaran partidos de fútbol para su propia diversión y la de los guardianes, los autores han trufado su obra de canciones de un hiriente sarcasmo que son imaginariamente las que cantaban los presos españoles. El relato del horror del campo, de esta manera, se llena de pasodobles de humor negrísimo, como el de la «Canción de la alambrada electrificada»:

*Sé que soy la tentación.
Ven, no pierdas la ocasión;
Ven, que tengo un cablecito
Que te arrea un calambrito.
Yo soy tu liberación.*

*Cuando estés desesperado,
Si del horror te has cansado,
Ven, que tengo un cablecito
Que te va a dejar fritito
Y todo se habrá acabado.*

*Mis besos te abrasarán,
Mi abrazo te quemará,
Ven, que tengo un cablecito
Que te deja pajarito
Y el sufrir terminará* (Llorente y Ripoll, 2014: 112-113).

El triángulo azul, por tanto, se configura como una obra de teatro musical. Un musical que está, eso sí, a muchas leguas del ñoñismo de *Sonrisas y lágrimas*, por citar una obra que habla también del tiempo del nazismo. Estaríamos más bien cerca de un cabaret grotesco influido por dos grandes figuras de la escena, Bertolt Brecht y Ramón del Valle-Inclán. La presentación de las canciones, la misma forma de estar escrita la obra tiene mucho que ver con *La ópera de cuatro perras* e incluso con *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*. Pero su estética es plenamente hispánica y deriva, en último extremo, del esperpento valleincliniano, del que se pueden encontrar influencias en obras anteriores de Laila Ripoll, como *Atra bilis* o *Santa Perpetua*. La escena del

delirio de Toni en el *Revier* es de un carácter absolutamente grotesco, emparentado por los autores con las fiestas populares de gigantes:

Toni en un camastro. Tiene temblores, fiebre altísima, una debilidad extrema. Acompañan su agonía los ayes quejumbrosos de otros moribundos que pueblan la oscuridad. Una puerta se abre. Haces de linterna primero y después una luz amarillenta y exigua que viene del techo permite distinguir una figura descomunal: un ser de unos tres metros de altura ataviado con bata blanca con una máscara de rostro impávido que gira sobre sí mismo en una especie de danza que recuerda las fiestas de gigantes y cabezudos de numerosos pueblos de España (Llorente y Ripoll, 2014: 110).

Entre el documento y el esperpento, la obra de Mariano Llorente y Mariano Ripoll supone un acertado intento de acercarse a un mundo atroz sin perder la esencia lúdica del teatro. Un carnaval grotesco y feroz que lleva dentro toda la carga de denuncia que nunca falta en la obra de los autores.

4. UNA CANCIÓN

Frente a la grotesca orgía del horror que nos proponen Mariano Llorente y Laila Ripoll, José Ramón Fernández ha escrito una auténtica miniatura, un delicado trabajo de filigrana alrededor de algo tan etéreo como una canción. Se trata de *J'attendrai*, un clásico de la canción francesa escrita, en 1937, por Louise Poterar y N. Rastelli, con música de Dino Oliveri y que se hizo enormemente popular en toda Europa en los años anteriores a la II Guerra Mundial. José Ramón Fernández incluye la letra de la canción como uno de los pre-textos de su obra:

*J'attendrai le jour et la nuit.
J'attendrai toujours ton retour.
J'attendrai car l'oiseau qui s'enfuit
Vient chercher l'oubli dans son nid [...]* (Fernández, 2017: 15).

Y, traducida por el personaje Yo, la misma canción aparece en un momento climático de la obra: «Esperaré, de día y de noche esperaré

siempre tu regreso. Esperaré porque el pájaro que se va viene a buscar el olvido en su nido [...]» (Fernández, 2017: 84).

De alguna manera, la canción viene a formular uno de los temas clave de la obra: la espera de la enamorada, espera infructuosa que sólo viene a recoger su fruto después de la muerte. Pero hay además un detalle importante que viene a unir la obra de José Ramón Fernández con *El triángulo azul*. En esta última obra se narra cómo organizaron las SS la ejecución del preso austriaco Hans Bonarewitz, que había huido del campo y fue capturado en la fuga. Después de torturarlo y pasearlo por todo el campo en un carro, lo ahorcaron ante todos los presos formados en la plaza del campo, mientras la orquesta tocaba, precisamente, *J'attendrai*. En la escena se reproduce aquel acto atroz:

Sobre el escenario Brettmeier interpreta J'attendrai. Suena la campana. En la Appelplatz del Lager el carrito de transportar los cadáveres, cubierto de adornos soeces y carteles infamantes, es tirado por varios presos. Abre la comitiva un payaso que ejecuta movimientos y contorsiones de bufón. Sobre el carro un cajón de madera y dentro el reo. Con la cara amoratada y adornada ridículamente, es paseado y mostrado al público asistente. Los músicos, con gorros y adornos festivos, preceden al carro. El reo, atontado por los golpes recibidos, agita un trapo sucio con la mano que le queda libre y saluda con la boca pastosa de sangre (Llorente y Ripoll, 2014: 37).

La canción, con su emotiva recreación de la espera de la mujer, que sin duda estaba en la mente de todos los presos, fue utilizada por los nazis para acabar con toda esperanza, para recrearse en la imposibilidad de que esa espera sirviera para algo, porque nadie saldría vivo del campo.

José Ramón Fernández narra esa misma escena y casi con las mismas palabras:

PEPE.— Lo vio todo el mundo. Hicieron un espectáculo con su muerte. Lo montaron en una especie de carretilla con las manos atadas y desfilaron por el campo. Delante de él iban cuatro músicos que tocaban una canción. Los alemanes sabían que con eso nos hacían daño. Era una canción que se había puesto de moda. Una canción de enamorados. (Canturrea, su voz se mezcla con la de Rina Ketty y la de Yo, que recita la letra.) (Fernández, 2017: 84).

La música, que tan extraña parece en el mundo del Lager, no era tan ajena al mismo. Jorge Semprún, en *El largo viaje*, recuerda la orquesta de jazz que creó su compañero Yves en Buchenwald: «Pasé a escuchar con mayor nitidez la melodía de “Star dust” tal como la tocaba a la trompeta aquel danés que formaba parte de la orquesta de jazz que Yves creó en el campo de concentración» (Semprún, 2011: 130). Pero es, sobre todo, al final de *El largo viaje*, cuando Semprún nos ofrece un amplio comentario de la importancia de la música en el infierno de los campos de concentración nazis:

[...] La música no suele faltar en el ceremonial de las SS. Los domingos, por ejemplo, después de la llamada de mediodía, los altavoces difunden música en todos los dormitorios, a veces canciones, con ritmo de vals, frecuentemente, a veces conciertos de música clásica. [...] Pasarán algunas tardes de domingo, por ejemplo, cuando llueva, o cuando nieve, acodados a la mesa del dormitorio escuchando un concierto de Bach entre el barullo de estas tardes de descanso, las más terribles, que les esperan [...] Sólomente razones técnicas impedían a las SS utilizar alguna partitura musical, bien escogida, noble y grave, para dar un último retoque, verdaderamente perfilado, a su disposición escénica de la llegada ante las puertas del recinto, tal vez una simple falta de créditos. Por otra parte, había música, y todos los días del año, cuando los kommandos salían al trabajo, al amanecer, y cuando volvían por la noche. [...] Esta salida con música hacia el trabajo de cada día, hacia las fábricas Gustloff, las Deutsche Ausrüstungs Werke, en abreviatura DAW, la Mibau, todo ese rosario de fábricas de guerra alrededor del campo, en el interior del segundo recinto, dentro del cual se encuentran ya, sin saberlo, el trabajo en las canteras, en las empresas de excavaciones. [...] Los músicos de esta orquesta llevan un uniforme con pantalones rojos enfundados en botas negras, y encima una chaqueta verde con grandes alamares amarillos, y [...] tocan marchas animadas, algo así como una música de circo, justo antes de la entrada en la pista de los elefantes, por ejemplo, o de la amazona rubia y de rostro colorado con el cuerpo enfundado en seda rosa. Sin duda alguna, ni Gerard ni su compañero hubieran podido dar muestras de tal imaginación, esta realidad de la orquesta del campo, de estas salidas con música, de estos regresos, derrengados, a los sonos animados de marchas pomposas y de relumbrón, esta realidad se encuentra todavía, no por mucho tiempo, todo hay que decirlo, más allá de sus capacidades imaginativas (Semprún, 2011: 238-240).

En efecto, resulta difícil para la imaginación del lector actual, como lo era para Semprún (aquí bajo el nombre de Gerard) y su compañero,

imaginar que la vida de los campos estaba marcada por la música, por esas marchas pomposas que tocaba una orquesta de pantalones rojos y chaquetas verdes. La realidad, por otro lado, podía ser más sórdida. En la fotografía de la ejecución de Hans Bonarewitz salvada por Francisco Boix se puede ver al grupo de músicos que preceden al carrito del condenado, algunos con lo que parece un uniforme y otros con el traje de rayas característico de los presos.



Figura 2. Ejecución de Hans Bonarewitz. Fotografía de Francisco Boix.

De este mundo de horror envuelto en músicas de brutal sarcasmo ha sacado José Ramón Fernández material para escribir una fábula sobre el papel salvador de la música, al menos de algunas canciones, como *J'attendrai*, la canción de enamorados que los nazis utilizaron en aquella ejecución para reírse de la esperanza de los internos en el campo. Porque la obra de José Ramón Fernández es un canto a la esperanza. En ella se cuenta la historia de Pepe, el Gafas, español deportado a Mauthausen, quien, como encargado de la herrería del campo, se encarga de enseñar al joven francés Claude, el Pájaro, las labores de un oficio que éste desconoce. La táctica de asignar a alguno de los internos a uno de los servicios esenciales del *Lager* era una forma de salvar de una muerte segura a los presos que la organización clan-

destina de los españoles, creada por el Partido Comunista, consideraba afines.

Claude, el Pájaro, ha llegado al campo con una historia amorosa detrás: residente en La Rochelle, tiene una novia española llamada Patricia, llegada a la ciudad con los refugiados asturianos de la Guerra Civil. En el breve tiempo que estuvieron juntos, bailaron a menudo la canción que estaba entonces de moda y Patricia le juró que ella le esperaría siempre. Pero Claude, que se unió a la Resistencia, no volvió. Pepe cuenta lo que le sucedió:

PEPE.— Se metió en un grupo de maquis, hicieron algunas cosas, pero los cogieron a los pocos meses. Lo metieron en un campo de concentración que se llama Mauthausen, en Austria. Los camaradas le consiguieron un buen lugar, lo metieron en la herrería, conmigo. Yo creo que llegó en noviembre o diciembre del 43.

CLAIRE.— ¿Cómo murió?

PEPE.— Aborcado [...] Él y otros se escaparon. Los cogieron enseguida. Eran unos críos idiotas (Fernández, 2017: 83-84).

A la liberación, Pepe va a La Rochelle, pero no se atreve a ir a hablar con Patricia y contarle lo que ha sucedido con su novio. Sólo será capaz de hacerlo mucho después, cuando, con 90 años y un comienzo de demencia senil, va con su nieto Vincent a París y descubre que hay un hotelito llamado *J'attendrai* cerca de La Rochelle. Es la casa de Patricia, regida ahora por su nieta Claire, y en el jardín lo esperan los fantasmas de ella y de Claude. Pepe le cuenta toda la historia a Claire y con ello permite que Claude y Patricia se encuentren por fin. La espera ha terminado. La canción tenía razón, porque el pájaro vuelve siempre a su nido.

Toda esta historia, llena de momentos emocionantes, tiene, no obstante, un testigo excepcional, que pauta toda la obra con datos históricos o con comentarios acerca de lo que sucedió o podía haber sucedido. Es un personaje llamado Yo, y de él comenta José Ramón Fernández en el *dramatis personae*:

Yo. (Quien ha escrito estas páginas propone dos opciones entre otras posibles: que el personaje Yo sea asumido por los cinco actores que tienen personaje en esta historia; o bien —y esto le gustaría mucho— que fuera interpretado por muchos actores y actrices sin personaje, de cualquier edad.)

Este Yo es, evidentemente, José Ramón Fernández. Su intervención tiene una función coral, y de esta función viene la idea de que sea interpretado por muchos actores y actrices sin personaje. Las escenas en que aparece tienen el rótulo de «Estásimo», que es la denominación de las intervenciones del coro en la tragedia griega. Estamos, por tanto, ante una tragedia. Sin embargo, este coro tiene una vinculación muy especial con la historia narrada en *J'attendrai*. En varias ocasiones Yo cuenta la historia de su tío Miguel:

YO.— Tu tío Miguel Barberán fue prisionero del campo de concentración nazi de Mauthausen. Había nacido el doce de diciembre de 1919. Así que, cuando llegó al campo, el 27 de enero de 1941, tenía veintiún años recién cumplidos. [...]

YO.— Tu tío salió vivo de allí, el 5 de mayo de 1945, cuando las tropas americanas liberaron el campo. [...]

YO.— [...] Después de ser liberado, Miguel fue a París. Allí conoció a tu tía Alicia, la prima de tu padre. Se casaron, tuvieron tres hijos, vivieron en París el resto de sus vidas. Miguel murió en la primavera de 1990. Cuando tu tío murió, una comisión de antiguos combatientes fue a sacar el féretro de su casa envuelto en la bandera francesa. Porque había combatido por Francia y ese país se lo agradecía (Fernández, 2017: 26-27).

En 1980 José Ramón Fernández fue con sus padres a visitar a sus tíos en Normandía. El tío Miguel hacía chistes acerca de su paso por el campo de concentración. Sin embargo, por la noche tenía terribles pesadillas de las que el joven José Ramón fue testigo. Nunca le preguntó qué le había sucedido realmente en Mauthausen. Esta herida, la falta de una conversación con su tío, persiguió al autor hasta que, como Pepe, el Gafas, fue capaz de escribir una historia que no es la de su tío Miguel, pero donde está el fantasma de su tío, como Claude, el Pájaro, en el jardín de Claire.

J'attendrai se estrenó en Francia, en el Teatro Toujours à l'Horizon de La Rochelle, con la dirección de Claude Landy, el 28 de enero de 2016. En España ha sido objeto de una lectura dramatizada en la Sala Berlanga de Madrid, dentro de un ciclo de lecturas organizadas por la SGAE, el 7 de noviembre de 2017. El propio autor dirigió la obra, y entre los actores estaba el veterano José Sacristán, en el papel de Pepe. La opción elegida por José Ramón Fernández para el personaje de Yo

fue la primera enunciada en el *dramatis personae*, la de distribuir el texto entre los cinco actores que tenían personaje.

5. CONCLUSIÓN

En *J'attendrai*, José Ramón Fernández se plantea si es posible contar la historia del horror de los campos nazis. Como su buen amigo Juan Mayorga, considera que la historia de las víctimas no se puede escribir, y a menudo expresa su perplejidad:

YO.— Ésta no es la historia de mi tío porque yo no conozco la historia de mi tío. Ésta es una historia sobre los vivos y los muertos, que sigo sin saber cómo escribir (Fernández, 2017: 28).

A pesar de ello, escribe esa historia sobre los vivos y los muertos porque hay algo que no se puede perder en el olvido:

Estásimo.

YO.— Además, a la historia se la come el polvo. A la literatura, a veces, no. Si la obra que escribo vale la pena como literatura, como arte, será leída dentro de veinte años, cuando yo ya esté muerto, cuando los hijos de esos españoles de Mauthausen sean ancianos o hayan dejado de existir.

YO.— Esta vez sí te gustaría trascender. Que esta obra viviera cien años. Ésta y las obras de Laila, de Raúl, las que se escriban, porque habrá más, estás seguro.

YO.— Porque eso servirá para algo. Servirá para que un espectador que se emocione con esta pequeña historia de amor busque en los libros. Para que un espectador no se olvide de aquellos locos españoles del triángulo azul (Fernández, 2017: 94-95).

De alguna manera, tanto Mariano Llorente y Laila Ripoll como José Ramón Fernández están negando esa «maldición de Auschwitz» que promulgaba Adorno. No solamente es posible escribir después de Auschwitz, sino que es necesario escribir después de aquel horror. Es necesario, como han hecho ellos, volver a Mauthausen, contar a los espectadores que apenas saben lo que sucedió allí, todos los matices del espanto y del heroísmo que se dio en aquel infierno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th. W. (2008-2009). *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- Aznar Soler, M. (2015). *El teatro de Jorge Semprún*. Zurich: Lit Verlag.
- Bermejo, B. (2015). *El fotógrafo del horror: la historia de Francisco Boix y las fotos robadas a los SS de Mauthausen*. Barcelona: RBA.
- Brenneis, S. J. (2018). *Spaniards in Mauthausen. Representations of a Nazi Concentration Camp, 1940-2015*. Toronto: University of Toronto Press.
- Doménech, R. (2003). *El teatro del exilio*. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Cátedra.
- Fernández, J. R. (2017). *J'attendrai*. Prólogo de Juan Mayorga. Valencia: Alupa Editorial.
- Llorente, M. y Ripoll, L. (2014). *El triángulo azul*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Mayorga, J. (2014). *Teatro 1989-2014*. Prólogo de Claire Spooner. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- (2016). *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Incluye una conversación con Ignacio Echeverría. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- Semprún, J. (2011). *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets.
- Soler, L. (2003). *Francisco Boix: un fotógrafo en el infierno*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



⊕

La conciencia del mito trágico en las obras de Raúl Hernández Garrido (*Los restos. Agamenón vuelve a casa*) y Rodrigo García (*Martillo*)

*The awareness of Tragyc Miths Plays
by Raúl Hernández Garrido
(Los restos. Agamenón vuelve a casa)
and Rodrigo García (Martillo)*

Diana M. de Paco Serrano
Universidad de Murcia
didepaco@um.es

⊕

Resumen: En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, realizamos un análisis de los modos de recreación de la tragedia griega, en particular en las obras que tienen como argumento el mito de los Atridas, en dos autores españoles contemporáneos: Raúl Hernández Garrido y Rodrigo García (*Los restos. Agamenón vuelve a casa* y *Martillo*), atendiendo tanto a la pervivencia y transformación de la estructura y la forma de las obras, cuanto a la recuperación y reescritura de los personajes y sus historias y a la actualización del mito.

Palabras clave: Raúl Hernández Garrido. *Los restos. Agamenón vuelve a casa*. Rodrigo García. *Martillo*. Teatro contemporáneo. Tragedia griega. Mitos.

Abstract: In this study, in homage to the professor José Romera, we carry out an analysis of ways of recreating Greek Tragedy, specifically the myth of the Atrides, in plays by two Spanish authors, Raúl Hernández Garrido and

Rodrigo García (*Los restos. Agamenón vuelve a casa* and *Martillo*). We will pay attention to how the structure and form of each play both respects and transforms the Greek model, recouping and rewriting its characters and their stories through the updating of the myth itself.

Key Words: Raúl Hernández Garrido. *Los restos. Agamenón vuelve a casa*. Rodrigo García. *Martillo*. Contemporary theater. Greek Tragedy. Ancient myths.

1. PREÁMBULO

Dedicamos con afecto y admiración este trabajo al profesor José Romera Castillo, como homenaje en su jubilación, y le expresamos nuestro profundo agradecimiento por su dedicación al estudio del Teatro Español, por su labor divulgadora y editora (2012, 2016) y su obra investigadora (2011) que se ofrece como un imprescindible tesoro para las generaciones de estudiosos de la literatura dramática española y para la dramaturgia española presente y futura.

El teatro de todos los tiempos, desde la antigua Grecia, ha recreado los mitos que la tradición legaba para poner en escena, siglo tras siglo, historias y personajes que transmiten una serie de significados imperecederos, sin ayer, hoy ni mañana. No es una excepción, como es bien sabido, la dramaturgia española contemporánea. Muchos son los títulos que evocan la tradición clásica entre los autores de nuestro panorama teatral¹. En distintos trabajos hemos dedicado nuestras investigaciones al estudio de la pervivencia del teatro griego en el teatro español contemporáneo (de Paco Serrano, 2003), en esta ocasión deseamos centrarnos en dos autores destacados en la dramaturgia contemporánea en lengua española: Raúl Hernández Garrido (Madrid, 1964) y Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) que han puesto su atención en la casa de los Atridas, en el retorno de Agamenón junto a Clitemnestra y en el conflicto entre éstos, Casandra, Egisto y sus hijos: Electra y Orestes, dramatizado por Esquilo en la *Orestíada* y por Sófocles y

¹ Los estudios sobre este campo de investigación son muy numerosos. Pionero entre ellos, en España, es el ensayo de M.^a José Ragué-Arias (1993), *Lo que fue Troya. Mitos griegos y teatro español actual*.

Eurípides en sendas *Electras*². Nos centraremos, en esta ocasión en las obras *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, de Raúl Hernández y *Martillo* seguido de *El regreso de Agamenón* de Rodrigo García³.

Al enfrentarnos al estudio de estas obras hemos de tener en cuenta la tradición posterior al teatro griego, el «filtro mítico» a través de una visión diacrónica, pues, como es bien sabido, el mito se ha ido recodificando en los distintos géneros y autores desde la literatura clásica y aspectos diversos han influido en su recreación posterior⁴. Pero también es necesario atender a otro aspecto fundamental para el estudio de la recepción: la postura del propio creador ante la misma, lo que, en palabras de Luis Gil (1975), se denomina «acto de toma de postura» que se puede resumir en tres categorías o perspectivas: integración⁵, proyección⁶, enfrentamiento⁷. Según esta clasificación comprobamos

² Como es bien sabido, este segmento mítico encuentra otras obras en el corpus eurípideo que completan la trayectoria de la leyenda: precedentes de la vuelta de Agamenón son los acontecimientos de *Ifigenia en Áulide*, las premoniciones de Casandra en *Troyanas*, en tanto que la línea mítica de hechos posteriores la constituyen *Orestes e Ifigenia entre los Tauros*, sin olvidar tanto las diferentes menciones o apariciones de los personajes de la familia en otras piezas, como por ejemplo *Hécuba* o *Andrómaca*. También Séneca se ocupa en el teatro latino de esta familia en su *Agamenón*.

³ Utilizamos para las citas de la obra de Rodrigo García el texto que fue publicado en el año 2000.

⁴ Remitimos a nuestro estudio *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX* (2003: 24 ss.), en el que presentamos un análisis más detenido de los aspectos que determinan la recreación del teatro griego en el teatro contemporáneo y definimos el «filtro mítico» que hará que la pervivencia del mito sea dinámica y flexible en su configuración diacrónica.

⁵ Según el autor (1975:17) se trataría de la incorporación en la nueva creación de todos los aspectos del mito que han sido descubiertos en versiones precedentes. En ella se distinguen varios grados que fluctúan desde la imitación servil a la superación de los modelos al haberse revalorizado alguno de los elementos del mito o al haber dotado de mayor coherencia al conjunto. El caso extremo lo constituye la «fusión mítica» que consiste en la total identificación del poeta con el argumento mítico, un personaje mítico, o con un personaje real al que la historia o la leyenda le han conferido la atemporalidad del mito.

⁶ Se trata del desplazamiento a unas determinadas circunstancias temporales y espaciales o en su determinación en el sistema de coordenadas axiológicas propias de una época dada.

⁷ El autor adopta una postura crítica frente a los datos del mito y los tergiversa o degrada desfigurando su sentido. Los diversos grados van desde la tragedia existencial a las piezas burlesca teatrales (Gil, 1972: 18).

que, a través de distintos procedimientos, ambos autores se enfrentan al mito, subvirtiendo sus valores y despojando de la calidad heroica a sus protagonistas, a su vez, tienen en cuenta y transforman a conciencia la estructura de la tragedia griega de episodios y estásimos.

Tanto Raúl Hernández como Rodrigo García pertenecen a la denominada «generación de los años 90» (Ragué-Arias, 2004: 16), junto a otros representantes como Luis Miguel González Cruz o Yolanda Pallín. Todos ellos «basan en el mito griego algunas de sus obras» que, como subraya Ragué-Arias (2004: 16), hablan de «las guerras de nuestro mundo contemporáneo: las del poder, las del racismo, las guerras económicas y las guerras civiles», expresando, tras los años de transición, el horror y la protesta frente a un mundo de abusos e injusticias que desaprueban y que reflejan a través de los módulos míticos que lega la tradición.

2. *LOS RESTOS...*

Raúl Hernández se interesa por el mito en varias de sus creaciones. En la serie *Los esclavos* se incluye *Los restos. Fedra* que a través de una personal estética y una original construcción retoma el mito del minotauro y la historia de Fedra y la pieza *Los engranajes* en la que, como ha señalado Pilar Pérez en el artículo introductorio a la obra de Hernández Garrido (2009: 36-37), se retoma el mito de Hefesto o vulcano recreado por Homero, y en la literatura latina por Virgilio y Ovidio, se descubre entre líneas en la pieza, pese a que no existan apenas referencias directas al mismo. En el año 2000 se publica en *Primer Acto* el texto *La noche de Casandra*, fruto de la creación colectiva⁸, una obra en la que la profetisa troyana defiende, según afirma José Monleón (2001: 10), «un nuevo concepto de justicia —lo que hoy llamamos los Derechos Humanos o Derechos Fundamentales— frente al aceptado sistema de venganzas nacionales, dirigidas por los intereses del poder».

⁸ La obra se estrenó el 20 de abril de 2001 en el Teatro García Lorca de Getafe. En *Primer Acto* se publican los textos individuales que los autores aportaron durante el taller de escritura realizado en noviembre de 2000 y que dio lugar a la dramaturgia final publicada en la misma revista en 2001 (46-65).

Por encargo de Carlos Rodríguez escribe, en el año 2000, *Si un día me olvidarás*⁹, obra ganadora del Premio Born 2001. En esta pieza se vuelve al mito de los Atridas rememorando a Electra, Orestes y Píldes para poner en escena, en palabras de Javier Villán (2001: 24), «una tragedia de nuestro tiempo» inspirada en las atrocidades cometidas en las dictaduras argentina y chilena.

La pieza de la que nos ocupamos en este trabajo, *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, consiguió el Premio de Teatro Rojas Zorrilla en el año 1996. Fue publicada por el Ayuntamiento de Toledo en 1997 y reeditada junto a *Los malditos*, *Los engranajes*, *Los restos. Fedra* y el ensayo *Los surcos de la lluvia* en el volumen titulado *Los esclavos* en el año 2009¹⁰. El interés de Hernández Garrido por la tragedia griega y por los mitos de la antigüedad queda patente en varias de sus obras y en sus reflexiones e investigaciones teóricas y él mismo deja constancia de él en entrevista, realizada en el año 2000, en la que reconocía: «en mi escritura parece que estoy condenado a toparme con el mito, no sólo cuando lo utilizo como pretexto o referente, sino que, incluso en obras en las que creo salirme de su inspiración, siempre hay un momento en que reconozco por debajo de la obra los moldes míticos», afirmando también su interés por recuperar, desde una reescritura contemporánea, los moldes de la tragedia griega a través del intento de realizar «una actualización formal de la tragedia griega a través de diálogo / monólogo, de la división en ésta entre episodios y estásimos»¹¹. Además, reconoce que, en el caso de la obra que nos ocupa, esta recuperación formal «hacía más pertinente la alusión irónica al mito».

Así también en su ensayo, *Los surcos de la lluvia. Algunas reflexiones sobre experiencias en la escritura teatral contemporánea* (1997: 7), subraya el objetivo perseguido con la exploración trágica en esta pieza:

⁹ Publicada en *Primer Acto* (2001) y en el monográfico dedicado a las representaciones culturales de la apropiación de menores en el franquismo y en Argentina (2014).

¹⁰ Citamos por esta edición.

¹¹ Como es sabido, Aristóteles en su *Poética* (1452b: 15 ss.) estructura la tragedia según su extensión: prólogo, episodio, éxodo y coral que, a su vez, se divide en párodos y estásimo. Más adelante indica la necesidad de que el coro sea considerado como uno más de los personajes (1456a 25-27).

La exploración que propone LOS RESTOS no es simplemente arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos fagocitado y simplificado.

Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista. Así, huyendo de la tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años. LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa trabaja así con la estructuración de la tragedia en episodios y estásimos.

La división escénica de la obra desvela desde su presentación esta doble perspectiva, en la que la recuperación del mito corresponde a las partes corales de la tragedia griega, en este caso ejecutadas como monólogos de los protagonistas, mientras que los diálogos, recuperan la actualidad de los personajes alejados aparentemente de sus referentes y del contexto espacio temporal el lenguaje utilizado refleja también esta doble dimensión. Los «estásimos monológicos» del texto de Raúl Hernández son, como hemos adelantado, las escenas en las que el referente mítico aparece de forma explícita¹², en los nombres de los personajes y en los recuerdos y reflexiones de los mismos, en tanto que las partes dialogadas presentan a dos personajes sin nombre ni identidad (Vagabundo y Muchacha) concreta cuya conexión con el mito no resulta patente en la narrativa textual ni se indica como evidente en las acotaciones.

¹² Para Hernández Garrido estos monólogos en su función retrospectiva, representan los puntos nodales de su trayecto vital que al final lleva a la tragedia a los personajes míticos, forjando, aclara, «la *hamartía* que se liga al mito» (2007: 9). Los títulos de cada uno de estos «estásimos monológicos» reflejan la directa identificación con los personajes trágicos del mito: RELATO DE AGAMENÓN, LAMENTO DE ELECTRA, AGAMENÓN RECUERDA, INVOCACIÓN DE ELECTRA A UN ORESTES INEXISTENTE, LA VERGÜENZA DE ELECTRA, EL PECADO DE AGAMENÓN, LA CÓLERA DE ELECTRA, LA VERGÜENZA DE AGAMENÓN, LA ATRÍADA, LAMENTO DE AGAMENÓN, CANTO DE AGAMENÓN POR UNA HIJA PERDIDA, CANTO FINAL DE ELECTRA. Como se puede comprobar se incluye en el título la palabra canto, alusiva al coro, o lamento, que tiene como referente los lamentos fúnebres o *kómmoi* de la tragedia griega.

Desde el título la obra evoca el mito de los Atridas, aunque no es una reproducción fiel de ninguna de las obras trágicas que conservamos sobre este mito, sino que se trata de una nueva estructura dramática, con un desarrollo complejo en cuanto a la construcción mítica y original, enfocado desde una perspectiva psicológica según las enseñanzas freudianas, algo que también recuerda nuestro dramaturgo en la entrevista realizada en el año 2000:

Para mí, los mitos esencializan estructuras psicológicas y, por lo tanto, narrativas y dramáticas. Sigo con ello, en la interpretación del mito las ideas del psicoanálisis freudiano y del estructuralismo, rehuyendo (o desinteresándome) de otras concepciones del mito.

La pieza presenta según esta estructura una compleja *anagnórisis*, un reconocimiento que comporta una doble dimensión: la externa, que consiste en identificar al otro y la interna que cobra sentido cuando el personaje reconoce su propio ser y admite los actos realizados. En escena se presentan dos personajes: Muchacha y Vagabundo, en una casa, frente a frente. Se trata de dos desconocidos, aparentemente. Los elementos escénicos, simbólicos, la luz y la oscuridad y las manchas de sangre en la ropa de la joven, recuerdo de las manchas que en Esquilo hacían culpable a Clitemnestra, ofrecen ciertas claves interpretativas que poco a poco cobrarán sentido hasta que a través del diálogo se recupera la historia de un padre y una hija, otra Electra que, en su actuación, ha conseguido variar los acontecimientos del mito, a través de una sorprendente *metabolé* ajena a los textos clásicos que no desvelaremos en estas páginas.

Los esquemas de la tragedia griega se transforman y adaptan con habilidad a la nueva estética dramática que propone Raúl Hernández. Es en las partes que hemos denominado «estásimos monológicos» precisamente donde se desvela la conciencia del mito de los personajes. Se trata de un proceso de manifestación de la memoria mítica en el que los nuevos personajes retoman su identidad tradicional adaptándola a su vida cotidiana. Su lenguaje se transforma y su pensamiento fluye para reconstruir sus historias y poder ubicarse en el presente. Estos personajes desean identificarse con sus modelos a través de un proceso de «concienciación mítica», que responde a la capacidad de los protagonistas de recordar una historia prototípica, que debiera repetirse ahora en sus vidas, pero que, sin embargo, no llega a cumplirse como esperan, lo que les provoca una profunda frustración al chocar su pre-

sente con el pasado legendario que evocan. Así se puede comprobar en el caso de la Muchacha-Electra:

Con un hermano hubiera tenido una persona en la que volcar todo mi cariño. Con un hermano hubiera tenido la imagen del padre perdido [...] Nunca llegará a mí mensajero avisando de que un mechón del pelo de mi hermano honra la sepultura de mi padre. [...] Nunca vendrá él como enviado de los dioses avisándome que el día de la venganza está próximo. Nunca empuñará él el cuchillo que limpie esta casa de las ofensas de mi madre. ¿Por qué tan sola? (Hernández Garrido, 2009: 325).

En este parlamento la Muchacha-Electra se hace referencia a los hechos acontecidos en la tragedia griega tras la muerte de Agamenón, tal y como comprobamos en *Coéforos* y en las *Electras* de Sófocles y Eurípides y según tradicionalmente se ha transmitido este segmento mítico. La soledad de Electra, uno de los rasgos inherentes a la heroína, especialmente en la obra de Sófocles, se hace si cabe más profunda y dolorosa al carecer incluso de su hermano Orestes, al haber sufrido abusos desde pequeña y, en definitiva, al haber sido obligada sádicamente, según ella relata, por su madre a mimetizarse con ella hasta perder su propia identidad:

Expulsó de la casa todos los espejos para así arrebatar me mi imagen. Ella misma pretendió ser mi espejo, o tal vez sería mejor decir que yo fui el suyo, ya que me transformó hasta que me convertí en un duplicado suyo [...] Nos convertimos en hermanas gemelas (Hernández Garrido, 2009: 317).

Esta identificación que hace de Electra también una Clitemnestra complica las relaciones entre los nuevos personajes, dándole un giro psicoanalítico que agudizará el conflicto psicológico de los mismos y que recorrerá toda la obra.

A través de la proyección del mito en la actualidad cotidiana de la Muchacha y el Vagabundo, de la recuperación de la conciencia mítica mediante la frustrante memoria de la leyenda que ya no se repite, Raúl Hernández construye esta interesante pieza, como una progresiva *anagnórisis*, un reconocimiento de ambos personajes en su presente de violencia, soledad y dolor anónimo, sin dioses ni apoyos trascendentes, y en el pasado dramático de los reconocidos héroes y heroínas, hasta saberse unidos por la tragedia también hoy:

Su sangre baña mi piel. La sangre de los dos, la sangre de su pecado, la sangre de mi culpa. La sangre que reclama la llegada de mi padre. Porque ahora él está conmigo, sobre mi piel, su ira me recubre. Oh, padre, qué extraño camino me ha llevado a ti.
FIN (Hernández Garrido, 2009: 356).

3. MARTILLO

La obra *Martillo* de Rodrigo García se publica, en el año 2000, en *Obras (In)completas* junto a *Notas de cocina, Acera derecha y Matando horas*. Del año 2003 es el estreno de *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, obra inspirada también de modo muy particular en la familia de los Atridas a través de la actualización de la historia trágica y la desmitificación y «desheroización» de los personajes¹³. Como afirma María-José Ragué (2004: 13), Rodrigo García utiliza en sus obras la cotidianeidad consumista, así se puede comprobar a través de las referencias y alusiones al presente y al pasado inmediato de personajes y episodios a través del humor negro y ácido que traspasa el texto.

Las dos piezas de Rodrigo García¹⁴ llevan a cabo un proceso de proyección y enfrentamiento con el mito, dentro de una estética posmodernista en la que los personajes se dibujan a sí mismos a través de entrecortadas frases e intervenciones. En *Martillo*, Rodrigo García reagrupa las posibles intervenciones de sus personajes, tomadas del mito, repitiendo a modo de estribillo coral una serie de elementos simbólicos que ya existían en la tradición y que se reconocen en su lectura.

Aparecen como personajes Clitemnestra, Agamenón, Egisto y Casandra y el Atalaya, los antagonistas en el primer segmento de la leyenda que recrea el retorno de Agamenón tras la guerra de Troya. La obra se divide en distintos episodios con títulos que delimitan el monólogo o agón que tendrá lugar en ellos¹⁵.

¹³ Publicada en la actualidad en *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (Rodrigo García, 2009).

¹⁴ También en *After Sun* el autor aborda la mitología griega, un interesante estudio semiótico de esta y otras obras se puede encontrar en Olaya Pérez (2015).

¹⁵ LOS SIETE MONÓLOGOS DE CLITEMNESTRA, LOS DOS MONÓLOGOS DE AGAMENÓN, LOS CINCO MONÓLOGOS DE CASANDRA, LOS TRES MONÓLOGOS DE EGISTO, EL MONÓLOGO

El continuo juego con el lenguaje, la división de frases a través de /, la repetición de palabras que marcan una idea recurrente en la pieza y la aglutinación de las intervenciones de cada uno de los personajes en diferentes momentos, dan un carácter muy especial a la obra de Rodrigo García que, pese a su actualidad y su original y personal escritura, no abandona en ningún caso las huellas del mito sobre el que ha sido inspirada. Labor del lector será reconstruir, a partir de los indicios que el autor va sembrando con las intervenciones de sus personajes, la historia que ellos quieren contar. Frente a la indefinición onomástica de sus personajes en otras obras, según una tendencia característica en el teatro de las últimas décadas del siglo xx y las primeras del XXI, en este caso el autor no sólo mantiene los nombres clásicos, sino que también realiza una breve descripción para favorecer la identificación del receptor no sin subvertir en ocasiones o vulgarizar algunos de los componentes descriptivos como en el caso de Casandra¹⁶:

Personajes

CLITEMNESTRA— *Hija de Leda reina de Micenas*

AGAMENÓN— *Hijo de Atreo, rey de Micenas*

EGISTO, *hijo de Tiestes, amante de Clitemnestra*

CASANDRA, *adivina de Troya, puta de Agamenón*

ATALAYA— *del palacio de los Atridas* (García, 2000: 111).

Junto al cuadrado de personajes protagonistas, el autor incluye también una figura que en la tragedia griega resulta importante por su aparición al inicio de la trilogía de Esquilo, el anuncio de la caída de Troya y el retorno de Agamenón: El atalaya. La estructura de la obra es completamente original, pero argumentalmente respeta los tiempos del mito.

La primera parte, titulada, *Los siete monólogos de Clitemnestra* retoma de forma fragmentaria los hechos ocurridos en Áulide, en la pieza de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, que son, sin duda, el desencade-

DEL ATALAYA, LOS DOS DIÁLOGOS DE CLITEMNESTRA Y EGISTO, EL DIÁLOGO DE CLITEMNESTRA, AGAMENÓN, EGISTO Y CASANDRA, LOS DOS DIÁLOGOS DE CLITEMNESTRA Y AGAMENÓN, EL DIÁLOGO DE CASANDRA Y AGAMENÓN, EL DIÁLOGO DE CASANDRA Y EGISTO.

¹⁶ También en la obra de Raúl Hernández Garrido (2009: 330) encontramos la mención de una posible «Casandra», Laura en este caso, con la que el Vagabundo fue infiel a su esposa una vez en el trabajo: «Sí / Sí que hubo otra mujer / Laura».

nante de la tragedia posterior. Pero con la peculiaridad de que Ifigenia no ha nacido todavía, por lo tanto el sacrificio toma un tinte claramente surrealista y todavía más macabro:

*A LA REINA LA RODEAN / CARNICEROS / CARNICEROS CON
MARTILLOS EN LAS MANOS / AGAMENÓN LLORA LE OFRE-
CEN / LOS MARTILLOS DEL SACRIFICIO / EL REY DE MICE-
NAS AVANZA / SIN QUERERLO / LOS HOMBRES DEL DELAN-
TAL / MANCHADO / CIERRAN TODAS LAS SALIDAS / LA REINA
ESTALLA /.*

*[...] AGAMENÓN DA COCES MARTILLAZOS / RUIDO DE
LA FLOTA DEL EJÉRCITO DEL / VIENTO QUE NO PERMITE A
LAS NAVES / UN DESTINO —FOSAS— / CLITEMNESTRA
CUBRE SU / PANZA / DE LAS COCES MARTILLAZOS / LOS
CARNICEROS SON ENORMES PUERTAS / CERRADAS / LA SAN-
GRE SALPICA EL VIENTO / EL VIENTO SE APLACA CON ESA
SANGRE / LAS NAVES PUEDEN ZARPAR / EN EL CRUCERO /
CONFETIS SERPENTINAS / GLOBOS DE COLORES / DESTAPA-
DAS DE CHAMPAGNE / AGAMENÓN SUBE AL CRUCERO /
PÁLIDO COMO UN FANTASMA / DESDE LA COSTA / EL
CUERPO ROTO DE UNA MUJER / SALUDA*

No me olvidés

*CLITEMNESTRA REFLEJADA EN UN CHARCO CON / SU
SANGRE GRAN FETO* (García, 2000: 115-116).

En el texto se marca la presencia coral a través de las mayúsculas. Los pasajes en mayúsculas relatan los acontecimientos desde fuera, como si de un grupo de voces observadoras se tratara o un mensajero que, *in situ*, está recreando lo que ve. De nuevo, comprobamos cómo también este autor recupera de forma original las partes clásicas de la tragedia, en este caso a través de las grafías mayúsculas (voz coral) y minúsculas (personajes). Se mezcla además anacrónicamente el mito y la actualidad a través de los anacronismos con relación al tiempo de la leyenda: lanza misiles, cascos, el reloj etc... Es todo realmente crudo y desagradable hasta que en ciertas ocasiones irrumpe irónicamente el lenguaje poético¹⁷: «Clitemnestra desnuda, Blanca luna; Ojos perdidos

¹⁷ Como afirma Bruno Tackels (introducción a Rodrigo García, 2009: 12): «todas las palabras tienen lugar en la paleta de García: sin exclusión, sin ostracismo,

gran / calma / El soñador de / espectáculos traza una / cicatriz / sobre el amor / sobre la muerte...». Y resulta claramente llamativo, además, la fusión entre el lenguaje vulgar y el poético, así como la narración coral y el soliloquio de la reina que refleja su caída de la dicha a la desdicha a través de la catástrofe sufrida por su hija hasta llegar a la más absoluta de las miserias: «Mis heces conforman mi memoria, la memoria de todo un pueblo, es un inmenso estercolero» (García, 2000: 117).

Esta fase monológica de Clitemnestra determina ya el destino que continuará. Clitemnestra despojada de su retoño todavía no nacido vaga por las calles y describe su futura desgracia. El *fatum* está claramente marcado. En ninguna ocasión se nombran poderes sobrenaturales, si no es para remarcar su ausencia¹⁸: no hay una diosa que determine el sacrificio; por tanto, la humanización es tan absoluta que la responsabilidad recae directamente sobre el hombre que decide, de modo mucho más crudo, que en la tragedia griega. La innovación más grande se produce por el hecho de que Ifigenia no ha nacido y, por tanto, no es sólo la hija de Clitemnestra, es su ser, es ella misma, es «el cuerpo de una mujer dentro del cuerpo de una mujer».

Resulta especialmente significativa la sucesión de los tiempos en esta primera parte. Clitemnestra y el trasunto de coro son encargados de narrar el pasado: la muerte de Ifigenia, el presente, los deseos de venganza de Clitemnestra (en este caso se trata de hacer parir a Agamenón la hija que le robó a Clitemnestra) y el futuro en el que ella misma predice la llegada de Orestes, evocado con la imagen clásica de una serpiente que atacará a su madre. Sin duda, los versos de Esquilo han inspirado esta brutal descripción de Clitemnestra que atisba el futuro. Una vez más, entra en escena, como en la obra de Hernández Garrido, pero a través de otros procedimientos, la «conciencia mítica» que responde a la capacidad de los personajes míticos protagonistas de adivinar su futuro en un acto que podríamos denominar «metamítico», conocen qué ocurrió en su pasado legendario y, por tanto, prevén y verbalizan esta previsión, de lo que está por ocurrir en su futuro. Es

sin jerarquía entre lo noble y lo vulgar, lo cutre y lo glamuroso, lo popular y lo refinado. Se admiten todas las palabras.

¹⁸ En el monólogo del Atalaya (Rodrigo García, 2000: 131) éste así lo hace: «Qué parentesco guardan / los dioses con Agamenón / [...] / Qué dioses / Yo no los vi / [...] / Si los dioses / estaban por allí / seguro escondían la mirada / Pudor / o deseo (:?)».

una especie de destino marcado por la tradición que ellos creen que se cumplirá, aunque a veces sus expectativas se ven frustradas. Sin embargo, en esta ocasión, Rodrigo García vuelve a dar una vuelta de tuerca y Orestes que, como Clitemnestra bien sabe, ya nació una vez de sus entrañas, está a punto de volver a nacer en forma de reptil.

Sin duda, el mundo onírico-psicoanalítico, de nuevo en García, recorre la historia de estos personajes cuyas difíciles relaciones se mantienen vivas en un estrecho cordón umbilical que renace como el ave fénix de sus propias cenizas para encontrar la venganza. Tal vez, una nueva interpretación psicológica de la herencia de la culpa y del eterno retorno del que tantas veces nos habla la tragedia griega.

Si no se conoce el mito, los espacios y los tiempos quedan totalmente indefinidos, sin embargo, con o sin conocimiento del mito, una serie de ideas terriblemente actuales quedan manifiestas: la maternidad, la violencia, la injusticia, el dolor, la violencia, el amor y la muerte.

En el caso de los monólogos de Agamenón, la estructura es semejante. En mayúsculas se presenta la intervención de un posible coro, sin ninguna indicación al respecto. El Agamenón salvaje y culpable de la parte de Clitemnestra aparece ahora, en cierta manera más humano, intentando despojarse de la culpa, tal y como ocurre en la tragedia Griega: «Agamenón profunda tristeza». Esta parte también tiene ciertas similitudes con la obra de Hernández; de hecho, Rodrigo García titula este monólogo «Agamenón de vuelta a casa» y las secuencias resultan semejantes: el Agamenón que retorna es un pordiosero, que ha sufrido una especie de catátesis al mundo de los infiernos. La basura es metáfora de su vida y, por ello, en los cubos busca y revuelve su pasado. Agamenón es ahora pedazos de lo que fue; sus pedazos, soberbios y victoriosos, herederos todavía del héroe trágico se esparcen desconocidos. Está solo y su culpa lo atormenta. Ésta es la conclusión que queda de los despojos del que fue el héroe destructor de Troya.

Las dos partes siguientes corresponden a los monólogos de Casandra y Egisto. El lenguaje de Casandra es poético y oscuro, sin duda inspirado en sus cualidades de adivina no creída que la caracterizan en el mito griego. Su tristeza descalza la arrastra junto a Agamenón, pero no parece que entre ellos se establezca conexión ninguna, de hecho el sentido de la soledad es absoluto, no hay ni un diálogo, se trata de una acumulación de monólogos mixtos, sólo interrumpidos por las mayúsculas que anuncian otro capítulo en la historia dramática o que reto-

man el papel del coro, esa voz plural que informa y reflexiona sobre los acontecimientos.

La estructura de la obra da un giro en el momento en que se introducen una serie de «agones sin contacto»: Egisto, Clitemnestra y Casandra a Agamenón, lo que Rodrigo García denomina Réplicas paralelas, pues realmente es así como corren, paralelas, sin llegar a confluír en ningún momento en un pacto comunicativo entre ellos. Únicamente en estos encuentros polifónicos, a cuatro voces, sin distinción de quién dice qué a quién, se rescata una sensación de igualar la miseria de todos, el destino de todos, la soledad de todos.

Inesperadamente, tras los monólogos de Egisto, en los que aparece caracterizado con su proverbial cobardía, existe una escena en la que Agamenón se convierte en turista japonés y Egisto en su guía, identificándose la Guerra de Troya con la Guerra Mundial o con todas las Guerras, tras lo cual tiene lugar el monólogo del Atalaya, nexo de unión entre monólogos y diálogos.

Los diálogos, frente a los monólogos, ponen de manifiesto la fragilidad de los personajes. Las dudas de Clitemnestra y su falta de resolución, la cobardía de Egisto, la debilidad de Agamenón que vuelve, en lugar de en un carro sobre alfombra dorada, en una silla de ruedas en la que copula con Casandra. Sólo el recuerdo de Ifigenia enciende la determinación de una impaciente Clitemnestra. La ambigüedad reside ahora en la frontera entre la vida y la muerte, como residía en la primera parte entre el haber o no haber nacido. Agamenón está muerto y vuelve para ser asesinado, para cumplir con su destino. La estructura, no obstante, sigue siendo cercana a la de la tragedia griega en la que se alternan episodios dialogados con *agones* entre personajes y estásimos.

De nuevo, en esta pieza, se produce una inversión del mito, también desde el punto de vista argumental, una sorprendente *metabolé*, como apuntamos que ocurría en la obra de Hernández Garrido y que no deseamos desvelar tampoco en este caso.

La inversión o subversión del mito hace que el desenlace sea todavía más terrible e inesperado. Un vuelco que deja al espectador angustiado y asombrado a partes iguales y realmente decepcionado por el comportamiento del género humano, que se encuentra reducido a trizas, sangre y heces como describe el impactante texto de Rodrigo García.

El desarrollo obviamente no es lineal, existen escenas que no se ubican en ninguna coordenada de la cronología mítica dentro de la

obra fragmentada; otras, como la descripción final de *El regreso de Agamenón*, que se une a *Martillo* a modo de éxodo coral, resumen con nueva plasticidad los hechos ocurridos y ya representados en la pieza anterior. El resultado es una obra que descompone el mito y su lenguaje, desautoriza a sus héroes a levantar la palabra como hicieron sus predecesores, los sume, como tantas veces ocurre, en el desencanto cínico y morboso de una humanidad rendida a la injusticia, a la basura, destinada, incluso tras la muerte, a la perdición. No se trata de una *desheroización*, es algo más; se trata de destrozarse a los héroes, descuartizarlos en su lenguaje y en su comportamiento y, sin embargo, no aparecen culpables ni víctimas absolutas, excepto la joven Casandra y la no nata Ifigenia. La ambigüedad de la tragedia griega se mantiene en estos «antihéroes», o héroes desgarrados y degradados. El mensaje crudo y cerrado, no da lugar para la esperanza, ¿dónde queda Clitemnestra? ¿Qué sucede más allá? ¿Por qué no aparece Electra? ¿Qué habrá sido de Orestes? Es algo que no se sabe, pero que, posiblemente, el angustiado lector-espectador necesita un respiro para querer volver a averiguarlo.

Como hemos podido comprobar, ambos autores se enfrentan al mito y a su estructuración trágica con la conciencia de su pasado y su presente recreando las claves del drama griego a través de la actualización en clave contemporánea. Estos mitos resultan para los autores estudiados un modo de cuestionar la realidad violenta, agresiva y desgarradora del mundo contemporáneo. En palabras de María-José Ragué (2004: 17): «Violencia, desamor, soledad, deseo de huida, tienen un carácter revulsivo y profundamente trágico en Raúl Hernández, y alcanzan una brutalidad próxima a la ternura —por contraste de opuestos— en Rodrigo García».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García, R. (2000). *Obras (in)completas*. Madrid: La Avispa.
 — (2016⁴). *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Introducción de Bruno Tackels. Segovia: Ediciones La Uña Rota.
 Gil, L. (1972). *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
 Hernández Garrido, R. (2001). «Si un día me olvidaras». *Primer Acto* 290 octubre noviembre, 29-65.
 — (2009). *Los esclavos*. Madrid: Teatro del Astillero. [Con artículos de Margarita A. Garrido, Pilar Pérez Serrano, Diana M. de Paco Serrano.]

- (2014). «Si un día me olvidaras». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 3, Anexos, 85-147. (Número monográfico coordinado por Luz C. Souto y dedicado a las *Representaciones culturales de la apropiación de menores en la dictadura argentina y en el franquismo*; que puede leerse en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/264> [17/06/2018]).
- Monleón, J. (2001). «El proceso de Casandra». *Primer Acto* 288, II, 7.
- Olaya Pérez, F. (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Paco Serrano, D. M. de (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ragué-Arias, M.-J. (1992). *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2004). «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». *Assaig de Teatre: Revista de L'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 69, 13-27.
- Romera Castillo, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y su puesta en escena*. Madrid: UNED.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XX*. Madrid: Verbum.
- Villán, J. (2001). «Una tragedia de nuestro tiempo». *Primer Acto* 290, octubre-noviembre, 24.

Historia literaria y creación dramática. Tres textos de Laura Rubio Galletero

*Literary history and playwriting.
Three plays by Laura Rubio Galletero*

Manuel F. Vieites

*Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia / Universidad de Vigo
mvieites@uvigo.es*

Resumen: En el presente trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se analizan textos de Laura Rubio Galletero, una dramaturga vinculada con la joven autoría dramática española, que ora recrean momentos específicos de la historia cultural y artística reciente, ora recuerdan algunos de los parámetros de la literatura mística española. Son tres textos que destacan por su voluntad de recuperar la palabra, el cuerpo, y muy especialmente las ideas, en un interesante ejercicio de objetivación de la subjetividad y la auto-representación.

Palabras clave: Laura Rubio Galletero. Anne Sexton. Sylvia Plath. Virginia Woolf. Vanessa Bell. Teresa de Cartagena. Teresa de Ávila.

Abstract: In this paper, in homage to the professor José Romera, we analyze texts of Laura Rubio Galletero, a writer linked with the young Spanish dramatic authorship, which whether recreate specific moments of the cultural and artistic recent history or rely on parameters of the Spanish mystic literature. They are three texts which show a willingness to recover the word, the body, and, very especially, core ideas, in an interesting exercise of objectivation of the subjectivity and the self-representation.

Key Words: Laura Rubio Galletero. Anne Sexton. Sylvia Plath. Virginia Woolf. Vanessa Bell. Teresa de Cartagena. Teresa de Ávila.

1. INTRODUCCIÓN

Laura Rubio Galletero, nacida en Barcelona en el siglo pasado, cursó las carreras de Historia del Arte y Dramaturgia, y las dos en Madrid, una ciudad que en los primeros años del siglo XXI vive una especial efervescencia teatral (Romera Castillo *et al.*, 2005), especialmente en nueva autoría dramática femenina (Romera Castillo *et al.*, 2006, 2014), campo en el que milita como mujer y ciudadana. Entre sus textos destacamos *Sangre materna* (2008), *Manzanas podridas* (2009), *Proyecto Bruckner* (2009), o *La entretenida* (2016), marcados por una mirada crítica al presente, a las pequeñas cosas de todos los días (dimensión micro de lo real), como ocurre en *Los perros no van al cielo* (2013), con temas todavía tabú en la escena española, o *Lady Day* (2015), duro monólogo en la voz de Billie Holiday que denuncia la voracidad de la naturaleza masculina. Una mirada especialmente volcada hacia la condición y circunstancias de la mujer artista y creadora, como veremos.

«Ahogarse en un vaso de agua» (2016a), define su posición como mujer y dramaturga en el campo literario, teatral, cultural o político. No se trata de orientar la escritura hacia los «women's topics», de llenar obras con personajes femeninos, sino de cambiar plano, mirada y contexto, y en ese proceso apropiarse y encarnar la palabra, el cuerpo, la gramática y la composición dramática. Se trata de ser mujer en la escritura, como lo fue, de forma radical, Anne Sexton en poemas como «Menstruation at Forty» ([1963] 1999: 137). Ese artículo, acompañado de un monólogo concebido como «partitura para supervivientes», muestra la dimensión política de su poética cuando leemos: «Braceo entre paredes de cristal. Al otro lado, se transparenta el horizonte» (2016a), ese horizonte límpido que tanto anhelaron Sylvia y Anne, protagonistas en *El techo de cristal* y ahogadas de tanto bracear contra paredes de cristal sumidas en aguas oscuras, aniquiladas como polillas («Moths») que anhelan luz.

Laura forma parte, con Fátima Peón, de la compañía «Yo, la peor de todas», denominación que remite a la frase con que finaliza la película homónima, dirigida en 1990 por María Luisa Bemberg, que parte de un trabajo de Octavio Paz (*Sor Juana o las trampas de la fe*, 1982), y recrea la pasión literaria, científica y humana de Juana Inés de la Cruz. Un homenaje, entendemos, a la trayectoria de una mujer bri-

llante, que en todo momento afirma su derecho al conocimiento, a la escritura, a una felicidad sin sometimiento. Ese deseo de establecer vínculos con otras historias, con otras obras, con otras autoras, se deja sentir en otros textos, como *Mi agravio mudó mi ser* (Jódar Peinado, 2018), en el que entreteje palabras de autoras diferentes y sobre el que afirma: «Las dramaturgas nos quejamos, mientras con las palabras hacemos visible lo invisible, es decir, nuestro *Yo soy*» (Rubio, 2016c). Es queja, pero también afirmación de la existencia, de la creación, como hizo Sor Juana Inés. La historia literaria y artística se convierte así en materia dramática.

Tal conversión no es nueva. Como ejemplo un texto de Aristófanes, *Las ranas*, en el que debaten poetas trágicos como Esquilo o Eurípides, con la intervención de Dionisio. Es tal vez uno de los más notables ejemplos en los que la creación literaria se convierte en materia dramática, en un debate estético con profundas dimensiones ideológicas. Hay ejemplos recientes, como *La noche de las tribadas* (1975), de Per Olov Enquist, que sitúa en escena peripecias diversas del dramaturgo August Strindberg y las actrices Siri von Essen y Marie Caroline David, mientras ensayan *La más fuerte* (1888), y como telón de fondo recrea una relación similar a las que eran habituales en el Bloomsbury Group (Licence, 2015), aunque éstas eran mucho menos destructivas. En 1998, Enquist publica *Los fabricantes de imágenes*, en donde fabula el encuentro entre Selma Lagerlöf, premio Nobel de Literatura, y el cineasta Viktor Sjöström. Un caso especialmente relevante en que autobiografía y biografía se entremezclan es *4.48 Psychosis* de Sarah Kane (Claycomb, 2012).

Fruto de ese compromiso con la historia, «como reflexión y actuación sobre las raíces políticas y sociales que sustentan nuestra vida actual» (Ros-Berenguer, 2017: 211), y pesares y penares que siempre son sistémicos (Bateson, 1990), sobresale en los últimos años la tendencia orientada a recuperar la vida de mujeres que, por diversos motivos, suponen no tanto un ejemplo a seguir, que también, cuando un caso a considerar (Kelly, 2010). Dos ejemplos sobradamente conocidos podrían ser *Top Girls* de Caryl Churchill, o *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo (García Torres, 2009). Y es esta última la tendencia que ahora nos interesa, por cuanto se ubica en una línea de intervención artística que persigue renovar la materia dramática y visibilizar otras voces y formas de ver el mundo, de vivirlo o de decirlo.

De toda la producción dramática de Rubio Galletero, elegimos tres textos que consideramos especialmente relevantes en esa recuperación de historias de vida: los titulados *Moths (Mariposas nocturnas)*, publicado en 2009, *El techo de cristal. Anne y Sylvia*, de 2017, y finalmente *Palacio de amor*, editado en 2018. En los tres se deja sentir el peso de una reflexión que Rubio Galletero (2016b) trasladaba a la presentación de *El techo de cristal*, cuanto reclama urgencia en escribir la historia de quienes rompieron, o quisieron romper, techos, envoltorios o armazones que simbolizan la cosificación (Laing, 1961). Los tres constituyen magníficos ejemplos de la conversión de la historia literaria en materia dramática, muy especialmente a través de la figura de mujeres poetas, escritoras o pintoras. Remiten además a cuestiones centrales en teoría e historia literaria como puedan ser los tópicos, la intertextualidad, o la dimensión *meta-* en la creación artística, pues además de su indudable calidad literaria recrean momentos especialmente relevantes de la creación artística más contemporánea (el modernismo británico o el «confesionalismo» norteamericano), o recuperan la fuerza expresiva de la confesión o la visión mística.

No aparece su obra mencionada en algunos trabajos recientes sobre literatura dramática actual (Pérez-Rasilla, 2011, 2016), o sobre dramaturgias femeninas (Guitérrez Carbajo *et al.*, 2014), con las que comparte rasgos, entre los que Pérez-Rasilla señala:

[...] muchos de los textos dan la impresión de una escritura dependiente, penetrada por otras escrituras y construcciones intelectuales y culturales, impregnadas de otros estilos y paradigmas, lo que no es incompatible con un vigoroso aliento personal a la hora de afrontar esa escritura ni con una presencia estimable, cuando no inquietante, de materiales autobiográficos, ya sea mediante una mostración directa y desprovista de pudores, ya sea mediante una elaboración más velada, que se adivina o se intuye tras la construcción dramática y lingüística de los trabajos. Esto último suele ser lo más frecuente (2011: 15).

También dirá el profesor Pérez-Rasilla que estamos ante una creación «depurada», de una «elaboración cuidada y precisa», que muestra una considerable «pluralidad», así como un empeño «por la originalidad y por el logro de una escritura propia», sin bien se deje notar «la presencia de referentes poderosos» (2011: 14). En el caso que nos ocupa esa presencia se asimila «con plenitud, con libertad y con sol-

vencia» (2011: 14), y en ningún caso se oculta, sino que se transparente. Por ahí asoman las intertextualidades, y una pasión por lo biográfico (Hernández Sandioca, 2007; Loriga, 2011) que en buena medida tiene bastante de autobiográfico (Colwill, 2001), con lo que la ficción (otras vidas, otras escritoras) se vincula con la auto-ficción (mi vida, mi escritura). Con las intertextualidades también asoma otro asunto de interés, relativo a los procesos, modelos, procedimientos y modos de la creación y la composición dramática, en su relación con cuestiones de género, que no abordaremos pero que pudiera ser relevante (Aston, 1995; Goodman, de Gay *et al.*, 1998; Alyahya, 2014).

Las obras que presentamos se sitúan en esa corriente que propone recuperar la memoria (Floeck, 2004, 2006), entendiendo el texto como espacio para la deconstrucción en una estrategia de reconstrucción, y en esta visibilizar la biografía de las mujeres como un ejercicio crítico ante la historia literaria, la crítica cultural o la creación dramática (Claycomb, 2004). En las tres cabría destacar el uso de fuentes primarias como materia dramática, lo que implica un recurso permanente a la intertextualidad, una fuerte dimensión histórica, una notable referencialidad externa, y la construcción de una visión objetiva desde la suma de subjetividades, lo que implica complejidad y visión poliédrica. En dos de los comentados no estamos ante un yo, herido o festivo, ni ante el uso del «monólogo confesión», sino ante un juego de espejos en el que los «yo» se multiplican; así, en *Moths* o en *El techo de cristal*, los personajes se descomponen en roles, porque en todo «yo» habitan muchos «yo». En los tres domina esa voz que hemos denominado «dramaturgo implícito» (Vieites, 2008), que aquí renuncia a la presentación lineal de los hechos para fragmentar la realidad y mostrar así su carácter poliédrico, cuestión que deriva de la ruptura de cualquier continuidad, en especial la del personaje en el curso de su acción.

2. *MOTHS, MARIPOSAS NOCTURNAS*

Resulta indicativo que una de sus primeras piezas, su trabajo de fin de carrera en la RESAD, sea *Moths*, que recrea momentos substantivos en la vida de personas muy vinculadas con lo que se llamó Bloomsbury Group (Rosenbaum, 1995; Todd, 1999), y en el que militaron dos notables artistas, las hermanas Stephen. La obra se inicia con una carta

que la autora de *Melymbrosia* dirige a una persona a quien llama «mi amor». Avanzando el texto es fácil deducir que quien escribe la carta es Adeline Virginia Stephen y su destinataria su hermana, mujeres notabilísimas en todos los aspectos, más conocidas en el mundo artístico como Virginia Woolf y Vanessa Bell, en tanto la primera casa con Leonard Woolf en 1912 y la segunda con Clive Bell en 1907. Se sitúa entonces en el momento en que Virginia está finalizando su primera novela, que se publicará finalmente en 1915 con el título de *The Voyage Out*, toda una declaración de principios en relación con la necesidad de vivir otros horizontes, de explorar caminos de luz, aunque supongan en ocasiones la ceguera o la muerte, empeño que también persigue su hermana, como pintora, o Sylvia y Anne como poetas. El título, *Moths*, parece sacado de aquel relato que Virginia Woolf titula «The Death of the Moth» (1942), que da cuenta del titánico esfuerzo de una polilla por sobrevivir ante vicisitudes múltiples y fatales.

Moths recrea algunas escenas en la vida de Virginia, Clive, Vanessa y Roger Fry, y articula una provocadora reflexión sobre el rol de la mujer en el mundo del arte, pero también sobre motivos como la libertad, la fragilidad o la felicidad. Como telón de fondo algunos de los temas fundamentales que se vinculan con el Bloomsbury Group, desde el concepto de «pareja abierta» hasta la defensa del modernismo y la plena renovación artística asentada en lo que Fry denomina post-impresionismo, lo que implicaba una absoluta libertad formal y temática, y que generará no pocas polémicas en la academia británica.

Son 13 escenas, y si en la primera Virginia escribe a Vanessa, en la última es ésta quien escribe a Virginia, tras unos días, semanas o meses tal vez, especialmente convulsos. En todas ellas asoma el problema fundamental de la convivencia, sea entre genios, en tríadas o diadas, con diosas, entre críticos de arte, entre movimientos artísticos, entre artistas, hermanas o amantes, y siempre con las hermanas Stephen dominando la escena, en presencia y en ausencia, y con hombres al acecho, buscando ejercer su poder con todas las armas disponibles. En Vanessa se desata el difícil equilibrio entre mujer, amante, esposa, madre, hermana o pintora, mientras que en Virginia asoman sueños, inseguridades, expectativas o necesidades, todas vinculadas con la escritura como afirmación, pero también con una visión del amor y de la relación amorosa, que se quería nueva, aunque con un poso romántico, como en cierto modo refleja el poema «How do I love thee?»

(1850), sabiamente incrustado en el texto, y de otra escritora incommensurable, también notabilísima traductora, de vida igualmente ajetreada: Elisabeth Barrett Browning.

Partimos del símil que José Cruz (2010) toma de Itziar Pascual, para decir que Rubio Galletero pinta textos a la manera de Juan Gris, fragmentando la realidad, y utilizando diferentes registros narrativos, desde el diálogo a la carta, incluso la conferencia y el debate, y los compone un poco a la manera de Arnold Schönberg, aunque como «poeta letrada» y notablemente ilustrada (Deanda, 2015), escribe con palabras, cemento con el que se dice el mundo en la modernidad y en la postmodernidad, debate también presente en niveles diversos pero al que no nos abonaremos ahora. Lo que sí cabría afirmar es que la técnica con la que se compone el texto, la forma en que se muestra la peripecia vivencial de cada personaje, ese juego de espejos que los crea y recrea, suponen un homenaje implícito a Virginia Woolf, tal vez una de las más audaces renovadoras de la escritura en los inicios del siglo xx.

En esta obra y en *El techo de cristal*, asoma una cuestión relevante que apenas formularemos, como es la «anxious masculinity», o «masculinidad ansiosa» (Breitenberg, 1996), concepto vinculado con la forma en que se manifiesta la «masculinidad» en las sociedades y las culturas, o en el arte, y la manera en que se ejerce la hegemonía y se defiende. Las mujeres creadoras, las mujeres artistas, las mujeres libres, suponen una amenaza a esa autoridad y se manifiesta de formas diversas, a veces desde la provocación como en Anne Sexton (Gill, 2004), aunque el hombre siempre disponga nuevos modelos de relación que permitan mantener la dominación, la dependencia, la sumisión, y la hegemonía (la autoridad masculina), sea a través del discurso sobre el arte, con la seducción, con el poder académico, con el poder económico, o con la comprensión. De ahí la necesidad de articular discursos contra-hegemonícos (González Millán, 2000), tema transversal en los tres textos.

3. EL TECHO DE CRISTAL

El techo de cristal. Anne y Sylvia, parte de dos acontecimientos dramáticos en el curso de la poesía norteamericana en las décadas de los sesenta y los setenta en el pasado siglo xx. Uno, el suicidio en 1963 de Sylvia Plath, poeta muy notable formada en el Smith College de Northampton (MA) y en Cambridge University, y que en 1982 recibe un

Pulitzer Prize póstumo por la obra *The Collected Poems*, volumen editado por su marido, el poeta inglés Ted Hughes. Dos, el suicidio en 1974 de Anne Sexton, otra poeta brillante que desde muy joven siente la pulsión de la escritura y que en 1967 obtiene el Pulitzer por el poemario *Live or die*, un título especialmente indicativo de su forma de entender la existencia frente a las constricciones sociales.

Las peripecias vitales de Sylvia y Anne señalan divergencias y confluencias, como mostrará *El techo de cristal*. Ambas provienen de un medio social similar, la de la burguesía culta aunque conservadora, y cada una intenta adaptarse al mismo con sus mejores armas. En el caso de Sylvia, intentando alcanzar el olimpo de los grandes artistas en un anhelo de perfección que le provocará una insatisfacción permanente, y en buena medida una enorme sensación de culpa; en el de Anne, situándose en la periferia del mundo literario y lanzando desde ahí propuestas tan interesantes como los recitales poéticos acompañados de músicas del momento, como el jazz experimental. Pero ninguna pudo renunciar a su condición de mujer, y de mujer casada y con hijos, dos en cada caso, y a ocuparse del hogar, lo que genera sentimientos encontrados y contradictorios, y una enorme tensión emocional, que se suma a la derivada de soportar tantas expectativas frustradas, un problema común a mujeres muy autoexigentes en un mundo de hombres que les cerraban tantas puertas. Muy probablemente en tales conflictos sistémicos haya que buscar las causas de algunos de los desórdenes emocionales que padecieron y que en cierto modo provocan su trágico fin.

Entre las afinidades, sobresale su pasión poética, su deseo de construir el poema perfecto, si bien mediante procedimientos diferentes, como también se podrá leer en el texto, cuando ambas comentan posibilidades para iniciar el primer verso, con la primera palabra. Y esa pasión poética es lo que da pie al texto que comentamos, pues tiene como eje central un conjunto de siete escenas en las que, acodadas en la barra del bar de un hotel de Boston, comentan aspectos de su vida artística y doméstica, sus proyectos, frustraciones y deseos, mientras asisten a un curso de poesía. Su peripecia vital está marcada por una lucha permanente entre el deseo de la independencia necesaria para articular un proyecto vital propio asentado en la libertad, y las dependencias generadas por su condición de mujer casada y madre. Su trayectoria vital también debe entenderse como defensa de la autonomía creativa, como búsqueda de la visibilidad como artista, objetivos que

resultaban muy lejanos en un momento en el que la mujer no dejaba de ser un apéndice de la condición masculina, lo que generaba insatisfacción, frustración y un sentimiento permanente de culpa.

La obra recupera entonces el momento en que ambas coinciden en un curso de Robert Lowell, y las lleva a la barra del Hilton-Ritz, donde conversan. De su diálogo emergen, además de contrastes en su propia peripecia vital, cuestiones dispares, como su voluntad poética, su deseo de afirmarse con la poesía y en la poesía, también en el éxito literario y en la fama en los círculos poéticos, para así reclamar su derecho a ser, para dejar de habitar la sombra y lograr visibilidad y reconocimiento. En las dinámicas de relación que asoman por el texto, encontramos cuestiones a las que han dedicado páginas brillantes autores como Laing (1961) y que se vinculan con procesos de confirmación, rechazo y desconfirmación. Y en ese sentido recordemos, como Watzlawick, Bavelas y Jackson (1967) señalaban, que la desconfirmación es una negación de la existencia, algo ante lo que ambas poetisas se revelan, sabiendo, tal vez desde el principio, las enormes dificultades para lograr la confirmación necesaria, sea en la aceptación de la dependencia en el caso de Sylvia («La única culpa es mía, que me empeño en ser lo que no soy»), sea en la provocación en el de Anne («¿Y qué si me desean. Me desean») (Rubio Galletero, 2017: 71, 87).

De ahí el título de la obra, la referencia a ese techo o envoltorio que Plath mostrará en el título de su única novela, *The Bell Jar*, que publica inicialmente en 1963 bajo el pseudónimo de Victoria Lucas. Ahí, Sylvia insiste en marcar diferencias entre «writing», tarea reservada a los hombres, y «typewriting», tarea reservada a las mujeres, como secretarias de los primeros. Por eso esta obra es una magnífica oportunidad para asomarnos a la vida de dos mujeres fascinantes, que defendieron con pasión, y con su muerte, su deseo de ser escritoras, su derecho a escribir, su libertad. Dos vidas ejemplares, dos poetisas excepcionales, como el texto que recrea su difícil peripecia.

El texto es además una magnífica reflexión histórica y actual sobre el sentido de la poesía, de la creación, e invita a muy diferentes digresiones. Partiendo de la palabra «ashtray», tótem liberador frente al tópico literario de la creación más académica, cabría armar una interesante reflexión sobre la renovación en la poesía norteamericana de mediados del siglo xx, cuando emergen voces que cuestionan tendencias dominantes, como las de Charles Olson o Allen Ginsberg, pero

también William De Witt Snodgrass, que con Robert Lowell o John Berryman impulsan lo que se conocerá como «confessionalism» (Goldthwaite, 2003). Y en esa corriente luminosa destacan Sylvia Plath y Anne Sexton, dos mujeres que por motivos diferentes buscan en la poesía una forma de afrontar lo que Laura Rubio define como «tomar el cuerpo» (2016a: 3), y que emerge con fuerza cuando Anne Sexton afirma: «¡No cocino, no bordo manteles! Escribir es lo que tengo. Aplauda mi resistencia» (Rubio Galletero, 2017: 87). Su poesía supone una especie de auto-revelación que conduce al empoderamiento, pero también al suicidio, pues su sueño es simplemente una aporía, y por eso en ella encontramos altas dosis de «alienation», «despair», «anomie» y «madness», como explicaba Maxine Kumin (1999) en la presentación de *Anne Sexton. The Complete Poems*.

Entre los siete diálogos de Anne y Sylvia, encontramos otras escenas, hasta un total de ocho, en las que asoman otras voces, desde Ted Hughes, para siempre recordado como el marido de Sylvia Plath y con la carga inherente del suicidio de su esposa, hasta Alfred Sexton, el marido de Anne, cuando la visita en los camerinos antes de uno de sus recitales con su banda de música y se muestra incapaz de comprenderla en su impostura, vital en su existencia. Sirven estas escenas para generar un contexto que confiera sentido al conjunto, también a las palabras primeras de Anne, justo antes de reclamar su propia muerte. Y con todo, el texto sigue abierto, porque su autora no pretende explicar nada, tan solo mostrar secuencias en la vida de seres agazapados en la desdicha y aún así valientes (Borja, 2017).

Finalmente, el poema perfecto, esa voluntad sincera de un estilo personal, íntimo, propio, como si con cada verso construyesen la habitación soñada por Virginia Woolf, otro de los temas centrales en la fiebre creadora de Sylvia y Anne, como en la ciudad o el palacio anhelado por tantas mujeres que en la reclusión encontraron un espacio para la libertad, lejos de la voracidad masculina. En el caso de Laura, el texto perfecto.

4. PALACIO DE AMOR

leyendo el texto, es imposible no recordar otros textos en los que la pasión se enciende hasta el paroxismo, como puedan ser las *Lettres*

portugaises (1699) de Soror Mariana Alcoforado o las *Cartas de Abelardo y Eloísa*, que recoge la correspondencia entre quienes se harían célebres personajes de un amor tremebundo (Santidrián y Astruga, 2002). Tampoco cabe olvidar a Juan de la Cruz o a Teresa de Ávila, con lo que nos situamos de lleno en un tránsito que va del amor cortés a la mística castellana, o mejor aún, a la erótica teresiana. Cabría decir que estamos ante un arrebató místico, en clave monologada y en la mejor tradición carmelitana de la visión y de la confesión, pues se habla «explícitamente de la unión con Dios en términos esponsales» (Cortés, 2016: 151). Una de las fuentes literarias en las que bebe la autora, a la que le agradecemos la información, es la vida de Teresa de Cartagena, otra mujer brillante, pionera en tantas cosas (como la vivencia de la diversidad funcional, en su sordera), aunque también estén presentes las visiones, los arrobos y los raptos, tan propios de Teresa de Ávila.

Como en la mejor tradición mística, la obra está llena de claves, asentadas en poderosas imágenes o símbolos, como puedan ser el palacio, la puerta, el número 16, la torre, o esas trenzas que caen al barro (Rubio Galletero, 2018: 371), y de nuevo asoma la intertextualidad en esa mata de pelo (Fraile Gil, 2002: 173), o en la descripción del palacio que construye María, con sus estancias concebidas como «jaulas de oro», siendo que «un único pasillo las rodea y las conduce siempre ante las tres puertas. Tres puertas en los cuatro puntos cardinales» (Rubio, 2018: 367), referencia explícita al *Apocalipsis de San Juan* donde leemos: «Tres puertas daban al oriente y tres al septentrión; tres al mediodía y tres al poniente» (21,13). Así aparece el tema de la ciudad, presente en un antecedente tan notable como *La ciudad de las Damas* (1405) de Christine de Pizán, o en obra tan relevante de Teresa de Ávila como *Las Moradas del Castillo Interior* (1577), tema sobre el que ha escrito con notable lucidez la profesora Alegre Carvajal (2016), mostrando las divergencias entre ambos símbolos: ciudad y castillo.

Cabría decir que la obra se concibe como una visión, en la que María, una monja de clausura, sorda y enferma, en trance de asumir el cargo de abadesa de la comunidad, y en un estado febril, decide construir un palacio en su celda, «en estos cuatro palmos», afirmando que «no quiero perder la mirada, ahora que hay tanto que ver» (Rubio, 2018: 367). Una visión en la que la celda es palacio y «jaula de oro» desde donde poder acceder a tres puertas, lo que indica un tránsito, y

en buena medida una iniciación. Porque las puertas aludidas, custodiadas por ángeles, conducen a la ciudad santa, a Jerusalén. Si bien pudiera ocurrir que esa ciudad santa sea en realidad el castillo interior, aquél al que explica como entrar Teresa de Ávila en las «Primeras moradas» de sus *Moradas*. Un viaje interior, en suma, asentado en la meditación encendida.

La referencia a la «jaula de oro» bien pudiera estar relacionada con la visión del convento como espacio de libertad, donde cabe la felicidad porque nadie es objeto de sometimiento, sino que implica un acceso al conocimiento y la entrega al amado, en la soledad de la celda, templo de amor. La toma de hábitos es, en esa dirección, una liberación, como mostraron escritoras ilustres, tal que Hroswitha de Gandersheim o Hildegarda de Bingen, y como bien explica Marie-José Lemarchand en la presentación de *La ciudad de las Damas* (2000: 48). Una forma para transitar entre la *via purgativa*, la *via illuminativa* y la *via unitativa*, e ir al encuentro del amado, lo que finalmente se produce cuando María traspasa la puerta tercera. Una comunión mística, con una fuerte dimensión carnal y erótica, que sólo es posible en ese castillo interior, que hay que construir cada día, que libera de las ataduras del presente, del trajín de la comunidad, de la lluvia que no cesa, y purifica. La celda es espacio de libertad en el que se construye el palacio y se vivencia el amor, día a día. Y por eso la autora sabe establecer de forma sutil el tránsito entre planos, con esas puertas que se abren y cierran, que llevan de lo real a la visión, y viceversa.

5. CONCLUSIONES

Son diversas las cuestiones que suscita la obra de Laura Rubio Galletero, y más si tenemos en cuenta algunos alegatos que cabe entender a modo de autopoética. En su presentación de *El techo de cristal* podemos leer: «Las mujeres carecemos de referentes claros que nos acompañen en el aprendizaje de nuestra propia identidad femenina, no porque no haya antecesoras, sino porque están dispersas, ocultas en la maraña de la historia escrita por otros» (2016b). Y en su «defensa» de *Mi agravio mudó mi ser*, reclama un «activismo dramático», para «cruzar el umbral de casa sin esperar a que nos abran la puerta» (2016c), de la casa de la literatura, de la ciencia, del teatro, de la vida.

Estamos ante una escritora que reclama su rol de género, para escribir, no tanto sobre el género, sino desde el género y en el género. Y desde esa posición asume la tarea de recuperar y poner en valor esos referentes necesarios, evitando la hagiografía y apostando decididamente por una lectura contextual y socio-crítica, asentada en la complejidad, en esa mirada poliédrica que tanto dice de la escala de grises. Es difícil no recordar entonces la posición de Caryl Churchill.

Todo ello nos lleva a la pregunta de Alyahya, «Is drama written differently by men and women?» (2014: 1), que cabe reformular de múltiples modos, también relacionados con la forma de ver, de mirar, de crear, de recrear, de decir. El texto no tiene género *a priori*, pero hay género en la forma de construirlo, como defendía Anne Sexton, o como mostró y demostró en su día Virginia Woolf. Pero se trata de un debate abierto, que no requiere tanto conclusión como desarrollo, deliberación, diversidad.

Más allá de ese interesante problema, o del debate ya señalado sobre la modernidad y la postmodernidad (en pretextos y textos), está el modo en que Rubio Galletero construye su poética feminista desde una reconstrucción de referentes. Y en esa reconstrucción hay claves estilísticas igualmente destacables, una dosis elevada de «confesionalismo dramático», con todo lo que ello implica, camino del «confessional theatre», del que ya se hablaba a finales del siglo pasado (Schmor, 1994). Así, los tres textos constituyen hermosas reconstrucciones, en niveles formales y de la experiencia, del mundo que quieren reflejar, por lo que con ellos cabe explicar no sólo una parte substantiva de la historia de las mujeres y de su lucha por la visibilidad, sino también lo que fue el confesionalismo desde un texto confesionalista, lo que fue el movimiento modernista británico desde un texto cuasi cubista, o lo que fue el misticismo español desde una arrebatada visión erótica. La forma y la substancia de la expresión y del contenido, que diría Hjelmslev (1972), se funden en singular mestura.

Finalmente, un deseo que marca la vida de todas las mujeres consideradas en su lucha por la visibilidad y por una forma diferente de armar su posición contra-hegemónica, y así ocurre con el retrato perfecto que Vanessa Bell quiere pintar, con la novela perfecta que Virginia desea escribir, con el poema perfecto que persiguen Sylvia y Anne, o con la morada perfecta que María quiere construir para habitarla por siempre con su amado. Un *Camino de perfección*, como proponía

Teresa de Ávila, que también persigue Laura Rubio Galletero, en su escritura cívica y comprometida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alegre Carbajal, E. (2016). «Dos visiones sobre la mujer, dos ideologías sobre la ciudad. Cristine de Pizan y Teresa de Jesús: de la *Ciudad de las Damas* al *Castillo Interior*». *eHumanista* 33, 211-219.
- Alyahya, R. S. (2014). «Gender in Postmodern Drama: Is Drama Written Differently by Men and Women?». *Studies in Literature and Language* 8.2, 1-5.
- Aston, E. (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge.
- Ávila, T. de (1912). *Obras escogidas de la Santa Madre Teresa de Jesús. Libro de su Vida. Las Moradas*. París: Thomas Nelson and Sons.
- Bateson, G. (1990). «Posiciones teóricas. Comunicación». En *La nueva comunicación*, Yves Winkin (ed.), 120-150. Barcelona: Kairós.
- Borja, M. (2017). «El malestar que no tenía nombre». En *El techo de cristal. Anne y Sylvia*, Laura Rubio Galletero, 9-15. Madrid: Ediciones Antígona.
- Breitenberg, M. (1996). *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Claycomb, R. (2004). «Playing at Lives: Biography and Contemporary Feminist Drama». *Modern Drama* 47.3, 525-545.
- (2012). *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Colwill, E. (2001). «Subjectivity, Self-Representation, and the Revealing Twitches of Biography». *French Historical Studies* 24.3, 421-437.
- Cortés Timoner, M. M. (2016). «“Fue levado mi entendimiento”: Teresa de Cartagena y la escritura mística en femenino». *Scripta* 8, 148-163.
- Cruz, J. (2010). «Pintar con palabras». En *Promoción RESAD 2009. Textos*, VV. AA., 287-290. Madrid: Fundamentos / Espiral.
- Deanda, E. (2015). «Speak in Silence: The Power of Weakness in the Works of Teresa de Cartagena». *eHumanista* 29, 461-475.
- Floek, W. (2004). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad». *Iberoamericana* 14, 47-67.
- (2006). «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha entre el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». En *Tendencias escénicas a principios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 185-209. Madrid: Visor Libros.
- Fraile Gil, J. M. (2002). «Aquellas trenzas de pelo endrino...». *Revista de Folklore* 257, 172-177.

- García Torres, E. (2009). «Teatro de la memoria: Victoria Kent, Clara Campoamor y *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo». *Signa* 18, 299-319.
- Gill, J. (2004). «Anne Sexton and Confessional Poetics». *The Review of English Studies* 220, 425-445.
- Goldthwaite, M. A. (2003). «Confessionals». *College English* 66.1, 55-73.
- González Millán, X. (2000). *Resistencia cultural e diferencia histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Goodman, L. y Gay, J. de (eds.) (1998). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge.
- Gutiérrez Carbajo, F. (ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Sandioca, E. (2007). «La escritura biográfica». *Cercles: revista d'història cultural* 10, 10-25.
- Hjelmslev, L. (1972). *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- Jódar Peinado, P. (2018). «Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI». *Signa* 27, 617-646.
- Kelly, K. E. (2019). «Making the Bones Sing: The Feminist History Play». *Theatre Journal* 62.4, 645-660.
- Kim, Y. (2015). «Representación de la ansiedad masculina como discurso de santidad en Teresa de Cartagena». *Medievalia* 18.2, 211-228.
- Kumin, M. (1999). «How it was». En *The Complete Poems*, Anne Sexton, xix-xxxiv. Boston: Mariner Books.
- Laing, R. D. (1961). *The Self and Others*. London: Tavistock.
- Lemarchand, M.-J. (2000). «Introducción». En *La ciudad de las damas*, Christine de Pizán, 11-56. Madrid: Ediciones Siruela.
- Licence, A. (2015). *Living in Squares. Loving in Triangles*. Stroud, Gloucestershire, UK: Amberley Publishing Limited.
- Loriga, S. (2012). «La escritura biográfica y la escritura histórica en los siglos XIX y XX». *Anuario IEHS* 27, 163-186.
- Pérez-Rasilla, E. (2011). «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España». *Acotaciones* 27, 13-32.
- (2016). «Notas para un panorama del teatro español actual». *Cuadernos AISPI* 7, 13-28.
- Plath, S. (1992). *The Collected Poems*. New York: Harper.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13= 33)*. Madrid: Verbum.
- Ros-Berenguer, C. (2017). «Hacia el horizonte de lo colectivo: La “generación en red” y el teatro político de Lola Blasco». *Feminismols* 30, 209-233.

- Rosenbaum, S. P. (1995). *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rubio Galletero, L. (2010). *Moths (Mariposas nocturnas)*. En *Promoción RESAD 2009. Textos*, VV. AA., 292-346. Madrid: Fundamentos / Espiral.
- (2016a). «Ahogarse en un vaso de agua». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 19, 1-10.
- (2016b). «El techo de cristal: Anne & Silvia». *Las puertas del drama* 47. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6272484> [10/06/2018].
- (2016c). «Mi agravio mudó mi ser: Un mapa para mujeres contemporáneas». *Las puertas del drama*, número extra 1. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6272499> [10/06/2018].
- (2017). *El techo de cristal. Anne y Sylvia*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2018). *Palacio de amor*. En *Amores de ficción*, David Felipe Arranz y Antonino Nieto Rodríguez (eds.), 365-376. Madrid: Sial Pigmalión.
- Santidrián, P. R. & Astruga, M. (eds.) (2002). *Cartas de Abelardo y Eloísa*. Madrid: Alianza.
- Schmor, J. B. (1994). «Confessional Performance; Postmodern Culture in Recent American Theatre». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9.1, 157-172.
- Sexton, A. (1999). *The Complete Poems*. Boston: Mariner Books.
- Todd, P. (1999). *Bloomsbury at Home*. New York: Harry N. Abrams.
- Vieites, M. F. (2008a). «El personaje dramático: aspectos generales». En *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, J. A. Hormigón (ed.), 41-200. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Watlawick, P.; Bavelas, J. B. & Jackson, D. D. (1967). *Pragmatics of Human Communication*. New York: Norton & Company.
- Woolf, V. (1942). *The Death of the Moth and Other Essays*. London: Hogarth Press.

El teatro de Gracia Morales: un lugar de paso

Gracia Morales's theatre: a stop-by place

Álvaro Salvador
Universidad de Granada
alvaro@ugr.es

Resumen: Dentro del panorama del teatro español actual, la obra de la dramaturga granadina Gracia Morales se ha ganado un puesto de excepción. En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, intentamos desentrañar las claves de su teatro, partiendo de las distintas caracterizaciones que han hecho hasta hoy distintos críticos españoles y extranjeros y de la teoría teatral propia que la misma autora ha defendido en distintos trabajos a partir de las enseñanzas de maestros como José Sanchis Sinisterra o Juan Carlos Rodríguez. Intentamos demostrar cómo sus propuestas van más allá de una simple propuesta experimental para, a partir de la tradición del teatro contemporáneo europeo, buscar la construcción de un «teatro otro», capaz de inquietar, provocar, hacer reflexionar y provocar la acción crítica de los receptores.

Palabras clave: Gracia Morales. Teatro contemporáneo español. Teatro experimental. Dramaturgia de mujeres. Conflicto estático.

Abstract: Part of the panorama of current Spanish theatre, the work of playwright Gracia Morales, from Granada, has gained remarkable attention. This article, in homage to the professor José Romera, seeks to analyse the key points in her theatre, using the several studies that several critics in Spain and abroad has done so far, as well as the author's own theory on theatre, which is based on some of her mentors, such as José Sanchis Sinisterra or Juan Carlos Rodríguez. Her ideas are more than mere experimentation: using the tradition of contemporary European theatre, she aims to create a «other-thea-

tre» that unsettles the audience, makes them think and encourages them to act critically.

Key Words: Gracia Morales. Contemporary Spanish theatre. Experimental theatre. Female theatre. Static conflict.

1. INTRODUCCIÓN

Gracia Morales es, sin duda, una de las más brillantes dramaturgas del panorama teatral español. Después de veinte años de trayectoria ininterrumpida, desde que en 1997 transformase un cuento muy borgiano, titulado *Reflejos*, en su primera obra de teatro, se han sucedido casi treinta espectáculos teatrales surgidos de su pluma, si contamos las piezas breves y las elaboradas en colaboración con otros compañeros, en proyectos, talleres y demás actividades teatrales colectivas. Además, Gracia Morales es una mujer de teatro en el más completo sentido de la expresión. Cuando decidió dedicarse a esta actividad, comprendió inmediatamente que sin conocer los entresijos de la puesta en escena era muy difícil tener el conocimiento preciso de los requisitos que exige el texto teatral para su más acertada representación. Ni corta ni perezosa fundó con otros compañeros la compañía *Remiendo Teatro*, que en muy poco tiempo se transformaría también en una escuela de teatro, y se lanzó a la aventura de la interpretación —e incluso la dirección— aportando su voz y su gesto al éxito de sus propios textos. Se inscribe así en una tradición muy fructífera de hombres y mujeres de teatro que iniciara Federico García Lorca y que se extendió a lo largo del siglo xx, eclosionando finalmente en el llamado Teatro Independiente de sus últimas décadas.

Ha recibido, además, algunos de los más importantes premios que se conceden a jóvenes autores emergentes y su obra ha sido reconocida y representada más allá de nuestras fronteras, sobre todo en Hispanoamérica, Estados Unidos y distintos países europeos. No obstante, su formación intelectual no se limita al espacio teatral, doctora en Filología Hispánica, ha profundizado en el estudio de la literatura hispanoamericana y ejerce como profesora universitaria de esta materia desde hace más de quince años. Cultiva también la poesía, como una especie de vicio querido y semiclandestino, que ha materializado tam-

bién en varios libros de poemas y obtenido de igual modo algún premio prestigioso como el Javier Egea de 2003. Es, en definitiva, la de Gracia Morales una trayectoria consolidada que la ha llevado, al margen de sus merecidos premios, a recibir el reconocimiento y la consideración de instituciones y asociaciones relacionadas con la escena.

Si repasamos la bibliografía dedicada a su obra, también extensa, hay varias obras que han recibido una mayor atención de críticos y estudiosos: *Como si fuera esta noche* (2002), *Un lugar estratégico* (2003) y *NV 12* (2008). Siguen a éstas muy de cerca *Quince peldaños* (2000), *Un horizonte amarillo en los ojos* (2003), *A paso lento* (2007) y otras varias. Hay, sin embargo, una obra que no ha recibido tanta atención y que a mí me parece extraordinariamente interesante, por su precocidad y por los rasgos característicos del estilo de esta autora que están ya presentes en ella, *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999), a la que le dedicaremos una mayor atención más adelante.

Hemos tomado la construcción teórica de Emmanuelle Garnier que compara las estructuras teatrales de Gracia Morales con los «lugares de paso» (salas de espera, puertas, puentes, caminos, escaleras, oficinas, etc.) como metáfora simbólica del trabajo que pretendemos desarrollar aquí y que esperamos arroje alguna luz sobre la práctica teatral de nuestra autora, a partir de algunas nociones que se han repetido en los distintos análisis de las obras anteriormente citadas (Garnier, 2012: 12).

2. UN INTENTO DE CARACTERIZACIÓN

Cuando a Gracia Morales se le ha preguntado por las características de su teatro o se la ha invitado a que haga una definición de su teatro, siempre ha insistido en la misma idea:

...la tendencia a crear un espacio de ficción donde la experiencia de lo que podríamos llamar «realidad» se conjuga con elementos «mágicos», «fantásticos» o «simbólicos» (Morales, 2010: 12).

A continuación, Gracia se sirve del concepto de «realidad ficticia» o «ficción real» elaborado por Santiago Trancón para sostener que en ese lugar intermedio que es el teatro pueden representarse «realidades



alternativas», más allá de la visión meramente empírica y en donde las dicotomías clásicas (vida / muerte, vigilia / sueño, pasado / presente, etc.) pueden someterse a erosión y diálogo, y las nociones de identidad y tiempo pueden resquebrajar su concepción clásica¹. Para concluir:

Se consigue entonces poner en tela de juicio, desde la dramaturgia, todos los sistemas convencionales de definición de lo real, posibilitando nuevas formas de realidad en la escena (Morales, 2010: 12).

En la misma línea insisten la mayoría de sus exégetas, por ejemplo Lourdes Bueno cuando afirma: «Ya sea por la indeterminación cronotópica... o la utilización de actantes que pertenecen a una dimensión ajena a nuestro mundo, lo cierto es que en las obras de Gracia Morales, la realidad se nos muestra revestida de un hálito de irrealidad que logra despojarla, en gran parte, de su crudeza» (Bueno, 2012: 1-5)². Por su parte, Garnier va un poco más allá y sostiene que su «dramaturgia se sitúa a medio camino entre la ficción ilusionista y la deconstrucción crítica que favorece la toma de conciencia psicológica e ideológica» (Garnier, 2012: 13), entendiendo la «ficción ilusionista» como el modo tradicional del teatro.

En definitiva, se habla, y la propia autora se hace eco en muchas ocasiones, de un teatro que plantea situaciones insólitas dentro de una apariencia doméstica. Aunque esta aparición de lo doméstico, lo cotidiano, es muy interesante porque lo doméstico, lo cotidiano, lo propio de los hijos de vecino funciona como una sutura del teatro de Morales con la historia, lo proyecta hacia el futuro y lo aleja, a nuestro juicio, de modelos anteriores como el teatro del absurdo o ciertos planteamientos posmodernos. A través de los motivos cotidianos las obras de esta autora se llenan de un espesor de ternura, tal y cómo ha señalado Carmen Márquez Montes, en su «Poética de la observación», introducción a *El caso Garay* (Morales, 2015: 13), para que el receptor de la obra pueda soportar la crudeza que del mismo modo las atraviesa.

¹ El texto de Santiago Trancón (2006) al que se refiere es *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*.

² Son varios los estudiosos que insisten en la misma idea: Gutiérrez Carbajo (VV. AA., 2014: 93) en su Introducción a *Dramaturgas del siglo XXI*; Yolanda Ortiz (2006); o en los distintos trabajos de Monique Martínez Thomas, etc.



Dialéctica entre realismo y humanismo han señalado también algunos, cronotopías entre el tiempo y el espacio, incluso avances hacia el bien, hacia la reconciliación de contrarios, para caracterizar este teatro. Sin embargo, nadie que yo sepa, ha hablado de «distopías», cuando el teatro de Gracia Morales es una de las propuestas escénicas en las que más claramente se escenifica, a mi juicio, una sociedad fracasada, frustrada, tanto en el presente como en el posible futuro. ¿Cómo, si no, puede explicarse el contexto implícito de *Interrupciones en el suministro eléctrico*? ¿Cómo la cronotopía bélica de *Un lugar estratégico*? ¿Cómo la metáfora viajera de *Quince peldaños*? ¿Cómo el pasado activo de *Un horizonte amarillo en los ojos*? ¿Cómo la memoria histórica de *NN12*? ¿Cómo la corrupción económica e institucional de *El Caso Garay*? Y la dislocación espacio temporal que ocurre en alguna de ellas no hace sino señalar esa condición, porque al final el puente es volado, al final detrás de la puerta sólo están los animales salvajes, al final el hermano o la madre están muertos.

Gracia Morales, lectora de Borges, lectora de Cortázar, lectora de Rulfo o García Márquez, apela ella misma a la influencia de los maestros hispanoamericanos del siglo pasado (Morales, 2010: 12). Es fácil hablar entonces de lo «mágico» o lo «fantástico» y no acierto a entender el por qué no se habla directamente de «realismo mágico» porque en el fondo es a éso, a lo que se quiere aludir en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo, y a pesar de que la misma autora utilice esas palabras, no creo que haya ninguna clase de fantasía o de magia en el teatro de Gracia Morales, al menos en su teatro destinado a un público adulto. En el teatro de nuestra autora aparece la realidad, incluso la cotidianidad o la vida doméstica, pero distorsionada, descolocada o distribuida de un modo inusual. En el teatro de Gracia Morales el tiempo y el espacio no obedecen a la concepción lineal que tenemos de ellos en la realidad, son un tiempo y un espacio solamente teatrales. Y, en todo caso, los que aparecen en muchas de sus obras son actantes «sobrenaturales», principalmente muertos, fantasmas, que rompen sin problemas la cuarta pared de la realidad.

Lo que quiero decir es que Gracia Morales, lectora de los maestros hispanoamericanos del siglo xx, ha aprendido de ellos no lo superficial, sino muy precisamente la lógica interna de sus poéticas. Lo que nos hace ver Borges, por ejemplo, es que el mundo de la literatura es mucho más perfecto que el mundo real, porque en el mundo literario

el tiempo puede ser simultáneo, circular o fragmentario y en la realidad sólo lo percibimos como lineal, así pues, las paradojas, las hipérbolos, las repeticiones, lo fragmentario, puede ser transformado en maravillosas obras literarias. Cortázar va un poco más allá —y en ese movimiento Morales estaría más cerca de él— al introducir en ese mecanismo borgiano la encarnadura de la vida. Si en Borges el mecanismo funciona de un modo frío y aséptico, declarando y demostrando su superioridad frente a la vida humana, en Cortázar lo que podemos calificar como una intención vitalista o humanista, o si me aprietan neorromántica, penetra en ese mecanismo y lo pone al servicio de las preocupaciones de los seres humanos. Y, en fin, los muertos deambulan con toda naturalidad por los relatos de Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, e incluso ellos mismos son capaces de escribir los relatos que llegan al lector³.

Como señala la propia Gracia Morales en algunos lugares la experimentación, la innovación y, en definitiva, las puertas que abrieron los movimientos históricos de vanguardia son imprescindibles en su teatro, porque a través de ellos —y de la capacidad técnica que hoy en día tiene la carpintería teatral— es como pueden obtenerse los efectos de dislocación de tiempo y espacio.

3. HIPÓTESIS DE ESTRUCTURA

El primero que proclamó la necesidad de escribir un teatro imposible, lo que él mismo denominó como «teatro irrepresentable» fue Federico García Lorca. El autor granadino elaboró este teatro en unos años en que la humanidad entera vivía una crisis tremenda a punto de desembocar en una de las terribles matanzas con las que se ha flagelado el género humano. Lorca quería que el público subiese al escenario a poner en cuestión los fundamentos del teatro tradicional, teatro que había desembocado en una práctica teatral que Lorca aborrecía: el drama burgués. Ese embate se va a producir finalmente en los años de posguerra, en el llamado «teatro del absurdo» que se estructura a partir

³ La misma Gracia Morales suscribe estos planteamientos cuando afirma que «la realidad de la imaginación es igual de poderosa y efectiva (o más) que la realidad llamada empírica» (Morales, 2010: 13)

de los principios de la estética de vanguardia y tiene su origen en el teatro simbolista de Mauricio Maeterlinck.

En el teatro del absurdo la acción se desarticula, el personaje se disminuye, al menos en su capacidad heroica clásica de promover una acción y el lenguaje, no es que se desintegre, sino que se manipula, se retuerce, se lleva al límite (Lobato Morchón, 2002: 27). En el teatro del absurdo «no pasa nada», «no hay nada que hacer», pero esa inanición es en sí significativa, esa falta de sentido es un «sentido» como señala la propia Gracia Morales en un reciente trabajo (Morales, 2016: 80). Y ¿por qué razón el sinsentido es un «sentido» en este teatro de Beckett, de Asimov, de Ionesco, de Genet? Quizás porque el mundo tenía muy poco sentido después de la tremenda crisis abierta en los años treinta y clausurada con la primera matanza nuclear en 1945. Es decir, los hechos históricos que enmarcan la llamada «muerte de la Modernidad».

Los tiempos del teatro de Gracia Morales —y los de tantos otros escritores que han madurado ya en este primer tercio del siglo XXI— son otros tiempos. Llamados por algunos tiempos de la posmodernidad. Emmanuelle Garnier se apoya en Wilfried Floeck (2002: 48) para situar a Gracia Morales en la posmodernidad española que estaría caracterizada «por la yuxtaposición o la mezcla de un realismo mimético con técnicas antiilusionistas y deconstruccionistas, de textualidad literaria y teatralidad multimedial, de autorreferencialidad y compromiso ideológico» (Garnier, 2012: 13). Bueno, esta caracterización de la posmodernidad no deja de ser muy *sui generis*, muy adaptada, podríamos decir, a la realidad cultural española, aunque en sus principales términos podría ser suscrita sin problemas. De cualquier modo, pensamos que el teatro de Gracia Morales va más allá, abre nuevos caminos, rompe con, supera los principios fundamentales de la estética posmoderna:

Desde que empecé a escribir teatro reconozco una intención, renovada en cada uno de mis textos: la de inquietar al público, la de desconcertarle y hacerle que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad y ponga en tela de juicio este supuesto «bienestar» en el que vivimos. Abrir grietas, favorecer pequeños terremotos (Morales, 2003: s/p).

Aunque los teóricos de la posmodernidad posteriores al 11-S hayan intentado una revisión de sus principios adaptándolos a la situación

que se generó a partir de esa fecha, lo cierto es que la ortodoxia posmoderna no contemplaba la importancia que la Modernidad otorgaba a la historia. El teatro de Gracia Morales, en cambio, recurre sistemáticamente a la historia. Bien es cierto que se trata de una historia sin apellidos, una historia global⁴, pero el sinsentido general en el que se precipitó la humanidad desde la década de los noventa hasta hoy está continuamente presente en el teatro de nuestra autora. E incluso, saltando dentro de esos agujeros oscuros cronotópicos que Gracia abre en sus obras, están presentes los desastres de las dictaduras latinoamericanas en los años setenta y ochenta. La misma autora, haciéndose eco de unas declaraciones del dramaturgo Juan Mayorga, relativas a la guerra de Irak y a la interminable posguerra, en las que declaraba que el teatro era un arte político, que no era posible hacer teatro y no hacer política porque el teatro era una asamblea que ponía en relación a los actores con los ciudadanos, se identifica con estas afirmaciones de su compañero. Y en una entrevista más reciente, añade lo siguiente:

...me gustaría conseguir que el público piense más lúcida y libremente. Que se haga preguntas, que se mantenga inquieto mientras asiste a la función y que cuando salga del teatro algo de lo que ha visto ahí dentro le siga bullendo por dentro. No es fácil conseguirlo, claro... (Morales, 2012: s/p).

¿Cómo lo intenta Gracia Morales en su teatro? En principio, utilizando los recursos que ya hemos señalado: planteando una situación distópica en la que el paisaje teatral se presenta con unos rasgos cotidianos, domésticos, para a partir de ahí introducir los recursos experimentales, la dislocación temporal y espacial, el simbolismo de los objetos (del que hablaremos más adelante), los personajes indefinidos, los elementos sobrenaturales. Y el lenguaje. El lenguaje no se desintegra como ocurría en el teatro del absurdo, el lenguaje se carga de lirismo actuando como sutura entre la distopía general que preside el

⁴ Emmanuelle Garnier señala que «siempre en Gracia Morales el contexto histórico y social no está definido, pero, de forma implícita, se desprende de los diálogos la idea de una desaparición política, basada en el modelo argentino de los años de la guerra sucia» (Garnier, 2012: 17). Pero también podría ser la guerra civil española, o la guerra de los Balcanes, etc.

contexto de una fábula rota, o una fábula entrecortada, y la historia. La recurrencia a la historia, el paso hacia el interior de ese teatro aparentemente absurdo, inconexo o interrumpido se hace a través de la sutura que representa el lenguaje lírico que se emplea en los momentos de mayor intensidad.

Ahí es donde Gracia Morales se separa de los planteamientos posmodernos. Lorca se enfrentó radicalmente al drama burgués con su teatro imposible e, incluso, con la recuperación que hizo de la tradición clásica en su teatro más comercial, porque advierte el callejón sin salida, el solipsismo, al que conduce la «escena privada». Sin embargo, como señalaron Lukács y algunos de los teóricos del teatro político, el drama burgués tuvo el mérito de desterrar las figuras de los héroes románticos y posrománticos y sustituirlos por gente corriente, por personajes de andar por casa que nos muestran y nos hablan de su intimidad o su vida doméstica. La llamada posmodernidad, cuyo comienzo seguramente coincide con el del teatro del absurdo y el teatro experimental, radicaliza ese cambio, en la medida en que la pérdida del relato histórico, del concepto de progresión y perfeccionamiento del espíritu, hace innecesaria, inexistente, la figura del héroe. Y la pérdida de metas utópicas produce un retraimiento hacia el interior de los seres humanos, hacia sus circunstancias personales, hacia su intimidad. El teatro de Gracia Morales se inscribe en esa tradición, pero a través de la pertinencia del lenguaje poético —Lorca otra vez al fondo— lleva a cabo esa sutura entre la caracterización posmoderna del teatro (distopía, recursos experimentales, cronotopía, etc.) y la historia, la recuperación de la historia como ingrediente teatral.

4. EL CONFLICTO ESTÁTICO

En un trabajo muy reciente, y todavía en progreso, además del trabajo suyo incluido en este volumen-homenaje al profesor José Romera, Gracia Morales desarrolla un concepto con el que quiere explicar las características fundamentales del teatro contemporáneo y pienso que algunas de las características de su propio teatro. Gracia Morales (basándose en algunas ideas apuntadas por José Sanchis Sinistera en un taller de 1999) admite que el conflicto es la fuerza generadora de la acción teatral y, por lo tanto, lo que convierte un texto

literario o un proyecto escénico en teatro. Sin embargo, distingue entre lo que sería un conflicto que ella llama «volitivo» y que se correspondería con la idea tradicional del conflicto teatral, y un conflicto que ella llama «estático» y que define del siguiente modo:

Ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas propiciadas. El estímulo X puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, una oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...) (Morales, 2016: 78-79).

Gracia insiste en la caracterización de este personaje que se desliza desde la posición del héroe que promueve la acción dramática al personaje estático o pasivo⁵, indefinido, borroso o insignificante, con su yo, su subjetividad debilitada, aunque no sin voluntad, y sumido en un conjunto de objetos humildes de cuyo uso depende, pero cuyo funcionamiento desconoce. En definitiva, el paso del héroe épico o trágico al hijo de vecino, al hombre corriente.

En este teatro el pasado activo de estos personajes estáticos no se conoce. Hay, por tanto, un uso consciente de lo «no dicho», que, como señala Sanchis Sinisterra hablando de *Esperando a Godot*, se muestra como «una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco. Pero es un hueco dotado de una aparente y contradictoria virtud: por una parte, es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío, por otra es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad pletórica» (Sanchis Sinisterra, 2002: 115).

Estos personajes no actúan porque no puedan, ellos podrían hacer algo que les beneficie o los salve, pero no lo hacen. Entonces ¿cómo entender que se pueda producir una progresión dramática en este tipo de teatro de «conflicto estático»? Lo primero que hace Gracia Morales es una distinción necesaria entre la «progresión narrativa» y la «progresión dramática», ya que, como ella misma señala, la fábula teatral

⁵ Gracia Morales utiliza este adjetivo para definir a este tipo de personaje. Nosotros le pondríamos alguna pega a esa caracterización porque no es lo mismo estático que pasivo. Lo primero es lo detenido, lo quieto, al margen de las posibilidades o de la voluntad, lo segundo —antítesis de lo activo— depende exclusivamente de la voluntad.

depende siempre de su potencialidad escénica que sólo alcanza su plenitud en la representación escénica. Es por lo tanto ésta la que actúa como estímulo, como progresión, y no la voluntad del personaje o sus posibilidades.

Por otra parte, en la representación escénica, hagan lo que hagan los personajes, cuente lo que cuente la fábula, transcurre el tiempo hacia adelante, inexorablemente, aunque los personajes no hagan nada, no digan nada. Y entonces, paradójicamente, esa progresión se traslada al receptor, al espectador, que es quien se siente incómodo, quien reflexiona o se indigna o se aburre o la rechaza o pregunta o se cuestiona. Provoca que quien entre en «conflicto» durante la representación sea el propio espectador. Este tipo de obras buscan la complicidad del espectador, despertando en él su capacidad crítica o revulsiva o incluso política.

Este tipo de teatro tiene también sus recursos característicos que Morales enumera detalladamente: el gusto por lo hiperbólico, ya sea por la acumulación o la exageración o por la extrema pobreza; la presencia del humor, a veces una hilaridad extraña provocada por ese mismo estatismo o por el lenguaje hiperbólico de los personajes o por las situaciones extravagantes; la mezcla de los dos elementos anteriores que da como resultado lo grotesco; y finalmente la presencia de la crueldad, teorizada por Antonin Artaud y presente en el «teatro de la provocación» e incluso en algunas de las piezas teatrales de nuestra autora y de alguno de sus compañeros de generación como Angélica Liddell.

Finalmente, basándose en su formación marxista, en la escuela de Juan Carlos Rodríguez en la que se formó teóricamente y de la que de alguna manera forma parte, Gracia Morales analiza el carácter crítico que contiene este teatro al oponerse, ignorar o contradecir, principios fundamentales de la ideología democrática occidental. Como ella misma señala este teatro resulta transgresor para la ideología dominante «en tres niveles: en el de la estructura dramática, en el de la visión del individuo como entidad estable, libre y voluntariosa, y en su mirada sobre nuestros valores dominantes» (Morales, 2016: 98).

Y esto es así porque en la medida en que se cuestiona la estructura dramática tradicional se cuestiona también el fundamento ideológico de nuestra sociedad: la existencia de individuos libres con libertad para transformarse a ellos mismos y transformar la sociedad. La idea ilus-

trada de progreso se desmorona ante un sujeto, más o menos disuelto, pero sobre todo apático, descreído, estático. No tener deseo y no tener voluntad se parece mucho a «no tener nada», como señala la propia autora (Morales, 2016: 99), es decir, la antítesis de los principios civilizadores del capitalismo.

No obstante, esa bomba de relojería en la que según la propia autora se transforman estos artefactos teatrales, no es tan radical en sus propios experimentos teatrales. No se trata simplemente de rechazar frontalmente de un modo escéptico o simplemente anárquico, o simplemente formal, con lo que en muy poco tiempo el carácter subversivo de estas piezas puede ser asimiladas por los corpus culturales dominantes. Pensemos, por ejemplo, en cómo Beckett, Ionesco o Asimov se han convertido en clásicos contemporáneos que deben estar —y están— en cualquier repertorio de los teatros nacionales. O en cómo se idolatra una obra como *El Público* de Federico García Lorca. Lo que Gracia Morales intenta, introduciendo el espesor, el ingrediente lírico a través de los lenguajes teatrales, es, como ella misma ha dicho, abrir una grieta en la conciencia de los espectadores. No es exactamente un teatro didáctico, a la manera en que entendía el teatro Bertolt Brecht y toda su escuela de teatro «comprometido», pero se parece mucho. Gracia Morales introduce la historia subrepticamente dentro de sus artefactos teatrales, elaborados según los requerimientos y principios del lugar a donde ha llegado la tradición teatral occidental en el siglo XXI, pero aspirando a llegar más allá, a otra orilla, a «otro teatro».

5. UN EJEMPLO

He señalado antes que *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999) me parecía una obra muy significativa del teatro de Gracia Morales, a pesar de ser una obra primeriza y que ha recibido poca atención de la crítica. Puede ser además un buen ejemplo para todo lo que venimos diciendo.

La obra se estructura en un único acto presidido por la protagonista, Claudia, y dividido en siete escenas que se definen por la aparición del resto de los personajes. Ni la protagonista ni el resto de los personajes parecen tener ninguna historia, ningún pasado activo. No

sabemos quién es Claudia, que al menos tiene nombre. El resto de los personajes ni siquiera tienen eso: El Muchacho de los calcetines amarillos, La Chica de las pesas, El Señor de las Carpetas, La Anciana del Rosario, El Señor del maletín, El Muchacho de las rosas blancas, Una voz femenina en *off*. Parece que los personajes únicamente se definen por su actividad en escena. No sabemos nada de ellos y llegaremos a saber muy poco cuando acabe la obra. Son, eso sí, débilmente simbólicos: de la juventud idealista y romántica, de la *juventus vigoréxica*, de la vejez beata, de la obsesión funcional, de la adicción al dinero... Pero débilmente simbólicos. En realidad, sólo contribuyen a rellenar un paisaje, un contexto escénico claramente distópico. En las obras de Gracia Morales, los personajes acostumbran a establecer un «juego de alianzas cambiantes» por utilizar un concepto de Monique Martínez⁶, que es claramente perceptible en esta pieza y cuyo virtuosismo culmina, sin duda, en *La grieta entre animales salvajes* (2015).

Hemos dicho que se trata de un paisaje distópico. No a otra cosa parece aludir un espacio oscuro, apenas iluminado por velas y que sufre constantemente la interrupción de la luz eléctrica. Interrupciones que, por cierto, son utilizados en el desarrollo escénico como los oscuros que sirven de transición entre una escena y otra. En medio, Claudia —que paradójicamente significa cierre o acabamiento o término— como una especie de Ofelia enajenada por el amor, espera algo o a alguien que no sabemos muy bien qué o quién es. A medida que la obra avanza el espacio distópico se va concretando: un vagón de Metro abandonado con las luces parpadeantes, los sillones desvencijados, las barras, las ventanas, el suelo lleno de botellas vacías...

Poco a poco nos enteramos de que ese amor enajenado que la sostiene es un amor fraternal: ella espera a su hermano que desapareció en 1975 durante los disturbios estudiantiles de un país y un lugar que nunca se concretan. Y aquí ya aparece un curioso desplazamiento, el del amor carnal al amor fraternal, porque la desesperación, la enajenación, la obsesión por la espera de Claudia, inconscientemente nos relaciona más con la ausencia de un amante que con la de un hermano. Se introduce así un espesor ambiguo, característico de la tensión teatral.

⁶ Martínez dice exactamente «un jeu d'alliances changeant» en la Introducción a la traducción francesa de *La grieta entre animales salvajes* (2017: 14).

El resto de los personajes nunca se construyen como psicologías, al estilo del teatro tradicional, parecen ser sólo para y por sus obsesiones y algunos de los diálogos que Claudia establece con ellos son completos sinsentidos que nada nos dicen de ellos, sino es su completa cosificación:

- EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Pues su novio...*
 —*CLAUDIA: No tengo... Sólo mi hermana, si quisiera... Pero a Lucía no le gusta recordar. ¿Usted tiene hermanos?*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: No lo sé.*
 —*CLAUDIA: ¿Que no lo sabe?*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: No.*
 —*CLAUDIA: ¿Y esposa?*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Creo que... no. Yo estoy solo. Siempre estoy solo. Es una de mis reglas... «Nunca estar dos veces con la misma persona».*
 —*CLAUDIA: Yo también.*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Usted también qué?*
 —*CLAUDIA: Sola. Yo también estoy sola. Antes no. Pero ahora...*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Y sus reglas?*
 —*CLAUDIA: ¿Cómo?*
 —*EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Todos tenemos nuestras reglas, digo, para organizarnos... (Morales, 2003: 18).*

Podríamos añadir una docena de ejemplos como éste. Tanto la situación, el contexto, los personajes de la obra, como su conclusión en la que la escena se llena de durmientes fantasmales, son una muestra clara de lo que Gracia Morales define como un «conflicto estático». Si no fuese por el personaje principal, por el personaje de Claudia, que es a fin de cuentas el eje en torno al que gira todo el espectáculo, esta obra podría caracterizarse perfectamente como teatro del absurdo. Incluso los objetos, los objetos y su rol simbólico, esos objetos humildes domésticos en los que se envuelven estas experiencias teatrales, tienen un protagonismo. Por ejemplo, los zapatos en una dialéctica viva con su ausencia, zapatos que adquieren también protagonismo en *Vistas a la luna* y en *Un lugar estratégico*.

Claudia, a través de su sentimentalidad, a través del lirismo que atraviesa toda su figura, es la que conecta con la historia, con la única historia con pasado activo que aparece en la obra. La historia de su

hermano desaparecido, su hermano estudiante que desapareció en la manifestación de 1975 y cuyo recuerdo ella se niega a abandonar, con una actitud que parece pasiva, pero que sin embargo funciona como el símbolo de una tragedia colectiva, una tragedia universal que nos enlaza incluso con las grandes tragedias de los orígenes del teatro. Y para concretar esa sutura con la historia, la autora hace que en la obra aparezca, no un actante absurdo o surrealista o mágico, sino un actante sobrenatural. Lo que, de improviso, enlaza de nuevo su pieza con otra enorme tradición del teatro occidental: la aparición de los fantasmas, de los muertos, interviniendo en la progresión escénica de los vivos. Ese actante sobrenatural es el fantasma del hermano muerto, el Muchacho de las rosas blancas, que le pide a Claudia que olvide, que recupere su vida, que vuelva a casa, que cierre el duelo:

—*EL MUCHACHO DE LAS ROSAS BLANCAS: Debes irte, Claudia.*

—*CLAUDIA: ¡No...! ¿Cómo me voy a ir ahora que te he encontrado?*

—*EL MUCHACHO DE LAS ROSAS BLANCAS: Deberías estar durmiendo, como los demás.*

—*CLAUDIA: No tengo sueño... Los esperaré despierta... Y mañana, cuando amanezca...*

—*EL MUCHACHO DE LAS ROSAS BLANCAS: Mi pobre Claudia... Se te ve tan cansada* (Morales, 2003: 57).

La obra acaba no obstante de un modo abierto. Claudia se retira a dormir en medio de los durmientes fantasmales que van surgiendo de los rincones. Y no sabemos si hace caso al fantasma de su hermano, si cierra y retoma su vida, o si no lo hace y sigue en esa vida desesperada y nómada. No hay una conclusión firme y cerrada, no hay una moraleja, ni siquiera un mensaje moral nítido y cierto. Pero la obra en su desarrollo y en su final inquieta al receptor, le hace reflexionar, le hace elaborar su propia conclusión, despierta su capacidad crítica, lo activa, abre una grieta en sus creencias y en su cómodo bienestar. El teatro como un lugar de paso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bueno, L. (2012). «La realidad más irreal: técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales». *Don Galán* 2, 1-5.

- Floeck, W. (2002). «Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria?: el teatro de José Sanchis Sinisterra». En *Teatro contemporáneo español posfranquista: autores y tendencias*, Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), 47-54. Berlín: Tranvía.
- Garnier, E. (2012). «Desde el otro lado de la puerta. Gracia Morales: la diosa de las pequeñas cosas». *Estreno XXXVIII*. 2, 12-27.
- Lobato Morchón, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Lukács, G. (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- Morales, G. (1999). *Interrupciones en el suministro eléctrico*. Editada junto a *Vistas a la luna* en Alcalá de Henares: Teatro Independiente Alcaláino, 2003.
- (2000). *Quince peldaños*. Editada en Colección Premios Miguel Romero Esteo. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 2001.
- (2002). *Como si fuera esta noche*. Editada en Colección Teatro de Papel, 1. Madrid: *Primer Acto*, 2005.
- (2003a). *Un horizonte amarillo en los ojos*. *Signa* 16, 195-220. Puede leerse en <http://revistas.uned.es/index.php/signal/article/view/6157/5890> [17/05/2018].
- (2003b). *Un lugar estratégico*. Editada en Colección Premios Miguel Romero Esteo. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro / Junta de Andalucía, 2005.
- (2003c). «El difícil equilibrio». *Teatro/CELCIT*, 24, s/p. En <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc.php> [17/04/2018].
- (2007). *A paso lento*. Editada en la Colección Dramaturgia Latinoamericana del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral-Argentina. En <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dlla/numero/pagina1/> [20/05/2018].
- (2008). *NN 12*. Madrid: Fundación de Autor, 2010.
- (2010). «Dramaturgias actuales: formas de agrietar el realismo tradicional». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 15, 11-15.
- (2012). Entrevista en la revista *Qué revienten los artistas*, año 3, diciembre, <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2012/12/07/gracia-morales-nos-habla-sobre-su-labor-de-dramaturga/> [15/06/2018].
- (2014). *La grieta entre animales salvajes*. *Primer Acto* 352, 1/2017, 3.^a época, 269-304.
- (2015). *El caso Garay*. Edición e introducción de Carmen Márquez Montes. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (*Antología teatral española*, 49).
- (2016). «*Nada que hacer*»: *El conflicto estático como herramienta dramática. Su vigencia en el teatro argentino de los años 60 y 70*. Universidad de

- Granada (Proyecto de investigación. Concurso de acceso a plazas de los cuerpos docentes universitarios).
- (2017). *La grieta entre animales salvajes*. Ed. de Monique Martinez. Toulouse: Presses Universitaires du Midi.
- Ortiz, Y. (2006). «Tres autores andaluces». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 735-748. Madrid: Visor Libros.
- Rodríguez, J. C. (1998). «Brecht y el poder de la literatura». En *Brecht, siglo XX*. Edición de Juan Carlos Rodríguez, 15-207. Granada: Comares (Colección *De guante blanco*).
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos.
- VV. AA. (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Edición e introducción de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra.



Nuevas dramaturgias. El teatro de José Padilla

New playwrights. The theatre of José Padilla

Félix J. Ríos
Universidad de La Laguna
frios@ull.edu.es

Resumen: El propósito de este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es realizar un recorrido por la actividad teatral de uno de los nuevos dramaturgos de la escena española contemporánea, el canario José Padilla, para así mostrar la triple dimensión en la que desarrolla su trabajo: actor, director y autor teatral. Asimismo, se abordarán los temas que trata en sus proyectos, que fundamentalmente son problemas que afectan a nuestras sociedades contemporáneas. Por otro lado, se examinará la puesta en escena y el lenguaje utilizado. Finalmente, se comentarán las adaptaciones de obras clásicas que el escritor ha realizado a lo largo de sus años de investigación teatral.

Palabras clave: José Padilla. Teatro. Dirección escénica. Adaptaciones.

Abstract: The purpose of this work, in homage to the professor José Romera, is a tour of the theatrical activity from one of the new dramatists of the contemporary Spanish scene, the Canary José Padilla, to show the three dimensions in which he develops his work: actor, director and author theatrical. Also, the topics he treats their projects will be addressed, they are mainly the problems that affect our contemporary societies. On the other hand, will examine the staging and the language used. Finally, will discuss adaptations of classics that the writer has done throughout his years of theatrical research.

Key Words: José Padilla. Theatre. Stage direction. Adaptations.

José Padilla (Santa Cruz de Tenerife, 1976) comienza su carrera teatral en la *Escuela Insular de Teatro* del Parque Cultural Viera y Clavijo, en Santa Cruz de Tenerife. Este parque de hermosos jardines forma parte de un gran complejo cultural que dejó de funcionar hace ya varios años¹.

Por fortuna, Padilla pudo beneficiarse de las actividades que se realizaron en el Viera y Clavijo en la década de los noventa. Su participación en la *Escuela Insular de Teatro* resultó determinante en su vocación posterior. Él mismo así lo confiesa: «Tuve la suerte de topar con profesores muy buenos allí que me inyectaron el veneno del teatro» (Estévez, 2015).

Con posterioridad formó parte de la Compañía teatral *Troysteatro*, creada en 1981 en la Universidad de La Laguna por profesores y alumnos interesados en las artes escénicas desde una visión multidisciplinar. Entre sus objetivos figuraban *la apuesta por la investigación y la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales a través de la experimentación y la formación como ejes fundamentales de los procesos creativos*.

Como vemos, desde sus inicios teatrales, el interés de José Padilla no se limitará a un ámbito específico del fenómeno teatral, sino que intentará formarse en todos los campos: dirección, interpretación y creación.

Hasta el año 2000 todo esto era una afición, casi un juego, pero es en el comienzo del nuevo milenio, con veinticuatro años, cuando decide dar el salto a Madrid para intentar dedicarse al mundo del teatro de manera profesional. Se matricula en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid (RESAD) donde, tras cuatro años de forma-

¹ Junto a los extensos jardines, el Parque Cultural Viera y Clavijo contaba con edificios de valor histórico y arquitectónico, como el *Teatro Pérez Minik*, en el que se desarrollaban distintas actividades de ocio, cursos, conferencias, espectáculos dramáticos o conciertos de música clásica y contemporánea. También fue la sede canaria de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En 2004, el gobierno municipal cedió este espacio, un pulmón verde de unos treinta mil metros cuadrados en el centro urbano de la capital tinerfeña, al Gobierno de Canarias con el objeto de proceder a una profunda reforma y restauración de los edificios que lo componen para convertirlo en un centro escénico multifuncional, pero, por desgracia, las obras se detuvieron tras la ejecución de la primera fase del proyecto. La crisis económica acabó con el plan previsto entonces. Hoy en día está cerrado, pendiente de una ambiciosa rehabilitación que espera su aprobación y su correspondiente dotación presupuestaria.

ción, se licenciará en Interpretación Textual. Durante esos años trabajará en varias compañías como actor y también hace sus primeros pinitos como director y autor teatral. Aunque sus mayores reconocimientos le han llegado como autor, él mismo reconoce que la faceta que más le atrae es la dirección.

No me gusta elegir, pero si me tengo que mojar, la faceta que más me gusta de las tres es la de director. Es el papel de mayor responsabilidad en un montaje, pero me gusta el hecho de compartir mi trabajo con un equipo, dar tanta creatividad hasta poner en pie una función (Estévez, 2015).

También realizó otras actividades formativas en la capital madrileña, como un Taller de Dramaturgia con José Ramón Fernández (2008-2009) en el *Laboratorio William Layton*, la primera escuela privada de interpretación que se creó en España, con más de cincuenta años de experiencia en la formación de actores, autores y directores de teatro, cine y televisión; o el que hizo en la *Fundación Autor* con Alfredo Sanzol (2011), el reconocido autor y director navarro que se distingue, entre otras particularidades, por el uso del sentido del humor, elemento presente de manera determinante en la obra del creador tinerfeño.

En el año 2004, su último año de estudios en la RESAD, empieza a escribir, casi por casualidad, porque se encarga de la traducción y adaptación de la obra que su curso escoge como proyecto de fin de carrera. Se trataba de *Ángeles en América*, de Tony Kushner, un célebre drama teatral publicado en 1990, *Premio Pulitzer* en la categoría de Drama en 1993 y *Premio Tony* por Mejor Obra en 1993 y 1994, que aborda la vida de dos parejas neoyorquinas en los revueltos años 80, bajo la presidencia de Ronald Reagan, con la aparición y propagación del SIDA y los profundos cambios socio-políticos que se producen en todo el mundo, como la globalización económica o la caída del muro de Berlín. Unos años después se convertiría en una miniserie de HBO, con Al Pacino, Meryl Streep y Emma Thompson entre sus protagonistas, de cuyo guion se encargó el propio Kushner y que sería premiada con el *Globo de Oro* y un *Emmy* en 2003.

Con un grupo de compañeros de estudio forma en el año 2003 el grupo teatral *Grumelot 03*. Todos sus componentes son actores, pero, además, José Padilla trabajará como dramaturgo. Hace la adaptación

de *Reventado*, un texto de Sarah Kane. La obra se estrena en la *Sala Lagrada* de Madrid en 2004, en ella se cuenta la relación de amor y odio que mantienen un asesino a sueldo y una disminuida psíquica.

El siguiente proyecto del grupo es ya una obra original del creador tinerfeño, *Cuando llueve Vodka*, en la que muestra a unos seres marcados por la soledad. El amor, la muerte y la desesperanza están presentes en un texto lleno de referentes culturales contemporáneos, de la *nouvelle vague* a la telebasura. Aparecen personajes paradigmáticos del pasado siglo, como el famoso Sam Fisher, del videojuego *Splinter Cell*, o el escritor Charles Bukowski. Los tres jóvenes que protagonizan la trama buscan definirse, encontrarse en un mundo tecnológico, saturado de información, en el que parece que las nuevas generaciones no tienen nada que decir. «Somos la resaca del siglo xx», dice uno de ellos en el primer acto. El estreno tuvo lugar en 2005 en la madrileña *Sala Ítaca*. La obra obtuvo una recepción muy positiva, que se materializó con el primer galardón del I Certamen de Jóvenes Directores de Teatro Ítaca, en el año 2005.

En el año 2009 estrenan en coproducción con *Teatro en Tránsito*, en la sala *Fernando de Rojas* del Círculo de Bellas Artes de Madrid, el texto del dramaturgo inglés Edward Bond *Otro no tengo* (*Have I none*), dirigido por Carlos Aladro; fue el estreno absoluto en español de este montaje futurista, con traducción del propio Aladro junto a José Padilla. En el espectáculo se presentan algunos de los instrumentos de dominación que imperan en nuestro mundo y se denuncia la sinrazón de la vida contemporánea, la crisis de valores o la sumisión de la sociedad. El texto tiene evidentes conexiones con las más famosas distopías del siglo pasado: *Fahrenheit 451*, de Bradbury, *Un mundo feliz*, de Huxley o *1984*, de Orwell.

Al mismo tiempo, Padilla se ocupó de la traducción y adaptación para la escena de *Perestroika*, continuación de *Ángeles en América* de Tony Kushner; *Los emigrados*, de Slawomir Mrozek y *En una nube* (*Cloud Nine*) de Caryl Churchill.

Junto a sus compañeros de *Grumelot 03* participó en los talleres finales de Interpretación Textual de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, con la creación de textos como *Fly with me* o *Fuenteovejuna en llamas* e, incluso, su propia dirección. Los alumnos de cuarto curso contaron con la versión del propio autor para *El bosque de los locos* de Caryl Churchill, que él mismo firmó junto a *Sodoma*

Indestructible, lectura dramatizada codirigida por Carlota Gaviño, Íñigo Rodríguez-Claro y el profesor Mariano Gracia.

En el Primer Encuentro Internacional Almagro Off, en julio de 2011, presentan *Malcontent*, una versión a cargo de José Padilla de *La duquesa de Malfi* de John Webster, con la que obtienen una mención especial del jurado. Estamos ante un espectáculo sobre la corrupción y las relaciones entre vida pública y vida privada.

El texto de Padilla se estrena, con el montaje de Owen Horsley, director adjunto de la compañía británica *Cheek by Jowl*, en el Teatro de La Veleta, dentro de la programación de la 34ª edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro. A principios de 2012 se representó en Madrid, en la sala *Mirador*, con gran éxito de crítica y público.

La actividad teatral de José Padilla no parece conocer límites. Junto al trabajo desarrollado con *Grumelot*, el dramaturgo tinerfeño ha llevado adelante otras actividades y proyectos escénicos en distintos ámbitos, nacionales y extranjeros.

En 2010 aparece *Porno casero*, un trabajo personal en el que se habla de las relaciones «tóxicas» de ocho mujeres en cuatro piezas cortas. Mujeres víctimas de su propio comportamiento, marcado por la envidia, la ira o la frustración. Pornografía de los afectos. El autor no plantea el asunto como una tragedia. El humor negro es el procedimiento más efectivo para llegar al espectador. La obra se representa en Canarias, Madrid y Barcelona y tiene una gran aceptación. En el año 2013 obtiene de la mano de la compañía grancanaria *2RC Teatro* tres premios, Mejor Dirección, Mejor Autoría y Mejor Iluminación, en la quinta edición de los *Premios Réplica* de las Artes Escénicas de Canarias.

En 2011 presenta en el *Festival Grec* de Barcelona un texto breve, *No Salinger*, dirigido por Thomas Sauarteig, con el que se zambulle en el universo de las redes sociales y sus peligros, en concreto se centra en el fenómeno *Twitter* y los límites a la libertad de expresión. ¿Se puede escribir de todo, sin medida y sin control? Héctor Reina, un joven autor de novelas de terror, ve peligrar el éxito de su carrera por un tuit antisemita publicado en su perfil personal. Se inicia una caza de brujas en la red de grandes proporciones que no se sabe hasta dónde puede llegar.

En 2012, fruto de un proyecto de investigación en el taller teatral «Tú eres fea, no yo», se exhibe en la *Sala Cuarta Pared* de Madrid, un texto de Padilla, *FEA*, con la dirección escénica de Luis Luque.

El monólogo *En el cielo de mi boca* se estrena en 2012. En este texto, un joven que vive de sus sueños enfrenta la realidad de la vida con la tele-realidad de los programas de entretenimiento que prometen el éxito de sus protagonistas en el corto espacio de unas semanas. Uno de los elegidos para la gloria mediática es este personaje ingenuo, Wilhelm, que se pregunta por su destino entre la mediocridad y el desconcierto. El sueño puede convertirse en pesadilla si sus cimientos son endeble.

En 2012 presenta una versión de *Enrique VIII* de William Shakespeare en el *Globe Theatre* de Londres con dirección de Ernesto Arias. Dejemos a Padilla que cuente la historia en primera persona:

Todo surgió con motivo de las Olimpiadas, antes de 2011. La gente del Globe se puso en contacto con treinta y seis compañías de otros tantos países para que cada una representase en su idioma un Shakespeare distinto con motivo de las Olimpiadas de Londres, justo unos cuatro meses antes de que empezasen. Aquí llamaron a Fundación Siglo de Oro, porque les había gustado mucho un Castigo sin venganza, dirigido por otro actor, Ernesto Arias. Él conocía mi trabajo como dramaturgo, y tuve la enorme suerte de que pensase en mí para hacer la versión de ese texto. Era una obra intrincada. El texto original, por motivos políticos, Shakespeare lo escribió teniendo en cuenta que el estreno lo vería la reina Isabel I, un texto que hablaba de su padre. En el texto original, por tanto, no se ve nada de la trama sangrienta de decapitaciones. Lo que sí cuenta, y eso es curioso —y ahí está la maestría de Shakespeare, que hasta en los textos menos brillantes hay una brillantez inalcanzable— es el papel de Catalina de Aragón. Lo que hizo fue coger el punto de vista de una extranjera, cómo se desenvuelve en una corte que además está contra ella. Y nosotros tiramos del hilo de ese personaje, vertebrador de toda la historia, cambiándola en función del viaje dramático que tenía Catalina dentro de la obra. Trabajé codo con codo con Ernesto y con Rafael Díaz Lavín (ayudante de dirección), negociando, ajustando cosas en la sala de ensayo... Y así fue ese viaje. Se pre-estrenó en el Corral de Comedias de Almagro por tener un sitio similar al Globe en España, y a finales de mayo nos fuimos para Londres. Y te quedas sin palabras, conforme se va desarrollando la obra, y tú allí con tus nervios, viendo cómo reacciona el público... Porque claro, lo hacíamos en castellano, pero con sobretítulos en inglés. Te preguntas cómo el público va a entenderlo y, además, con otro hándicap: les estábamos dando nuestra versión de una historia que ellos conocen de principio a fin. Es su historia, la historia de los Tudor es historia inglesa. A pesar de nuestras dudas gustó mucho (Mármol, 2013).

En 2013 obtiene el *Premio Ojo Crítico de Teatro* de Radio Nacional de España. El jurado estuvo formado por la actriz María Isasi; Ernesto Arias, director y actor; Aitor Tejada, productor; Natalia Menéndez, directora del Festival de Teatro Clásico de Almagro; Daniel Galindo, especialista en teatro y director del programa *La sala* de Radio 3; Alfredo Laín, director de *El ojo crítico*; y Berta Tapia, jefa del área de Cultura de los servicios informativos de RNE, los cuales señalaron, entre otras razones de su fallo: «el riesgo de sus propuestas dramáticas, su capacidad para provocar muy distintas emociones en el espectador con sus textos, sus inteligentes adaptaciones de los clásicos y su concepto de dramaturgo a pie de escenario».

Parece que los premios y reconocimientos son un acicate para el autor canario porque, en ese mismo año 2013, la compañía asturiana *Paraninfo 58* lleva a la escena teatral un nuevo texto de Padilla, *Siempre nos quedará París*. Se trata de una pieza breve, de apenas veinte minutos de duración, ideada para ser representada frente a públicos reducidos, en la que se nos muestra el encuentro de dos jóvenes suicidas en lo alto de torre Eiffel. Es un texto menor, pero que nos sirve para ejemplificar uno de los propósitos de su actividad artística: el acercamiento a todo tipo de público mediante historias cercanas, inmediatas, en las que no se descuida ni la dirección escénica ni el rigor textual.

En esta línea se encuentra *Amarradas*, que estrena en el *Garaje Lumière*, sala multidisciplinar de Madrid hoy desaparecida, también en 2013. La parte musical corre a cargo de Ángel Galán, un colaborador habitual de Padilla. En esta pieza, entre el cabaret y el vodevil, dos veteranas *vedettes* de revista se enfrentan entre sí para constatar que no pueden separarse. Se odian y, sin embargo, se necesitan. Comedia y drama se funden en este espectáculo lleno de sorpresas.

En ese prolífico 2013, la editorial Bartleby publica su texto dramático *Sagrado Corazón 45*, que tiene su origen en una pieza corta escrita para el Obrador d'Estiu de la *Sala Beckett* de Barcelona. Posteriormente le pidieron una ampliación a su creador, que la escribió de buen grado. El director de escena Luis Luque sintetiza el sentido de esta propuesta dramática en el comentario que acompaña a la edición:

José Padilla sitúa la acción en una vivienda de una ciudad sin nombre. Tras sus muros se protegen los misterios de varias generaciones de españoles: un viaje desde el pasado al presente y unos personajes atrapados por un

contexto exterior convulso. Un mundo en constante cambio y transformación. José Padilla invita a descubrir qué hay detrás del juego dramático, hace que nos preguntemos qué realidades sujetan los corazones de sus personajes otorgando al público la responsabilidad de seguir con la trama y de llenar de significados la obra. Estamos ante un gran texto dramático, aquel que no resuelve ningún conflicto por nosotros, al contrario, nos lo cede para que seamos los lectores (y espectadores) los que resolvamos al fin la historia.

En ese mismo año de 2013, Padilla se enfrenta a un nuevo reto. Decide participar en el proyecto del Centro Dramático Nacional, *Escritos en la escena*, cuyo objetivo principal será fomentar la creación de textos dramáticos de nuevos autores. Durante dos meses de ensayos, el dramaturgo escogido se compromete a terminar de escribir su obra gracias a la colaboración que establece con el grupo de actores que participan en la propuesta. De este modo se resuelven los problemas literarios y teatrales que surgen en el proceso creativo. Esta investigación sobre el hecho teatral concluye con la presentación del texto ante el público y su posterior publicación en la colección *Autores en el Centro* del CDN.

De este modo crea el polifacético autor tinerfeño un nuevo texto teatral, *Haz clic aquí*, que se estrena en La Sala de La Princesa del *Teatro María Guerrero* en diciembre de 2013, con una reposición posterior en octubre de 2014. Esta pieza, además, fue dirigida por el propio autor en el *Teatro del Arte* de Moscú y actualmente forma parte del repertorio de obras de dicha institución. José Padilla habla de esta nueva experiencia:

Escribir a pie de escenario es lo más cerca que un dramaturgo puede estar de ser actor. Es la manera de participar del riesgo que la escena lleva en sus entrañas. Entrar en sala y no saber lo que va a ocurrir, ese tan placentero peligro.

Cuando mi proyecto de Escritos en la escena fue aceptado desconocía aún el universo de peripecias que se me abría, pero sí intuía que el apoyo recibido era la confirmación de que el modelo de trabajo que llevaba años rumiando se podía llevar a cabo, una manera de contar la historia que conectaba plenamente conmigo. Por cierto, creo que jamás he dicho esto en público, pero el riesgo que el Centro Dramático Nacional asumió con mi proyecto fue amplio y por diversos factores: esa sería la primera vez que dirigía una obra en solitario, el título se decidiría junto al elenco durante

el proceso de búsqueda y el número de escenas escritas que existían antes de echar a andar era exiguo, tan pocas como tres. Haz clic aquí —ése fue el título que alumbramos— se gestó en la sala y en condiciones más que favorables para vivir cómodamente en el peligro. En mi caso, además, se convirtió en molde para el dramaturgo que quería ser y que aún mantengo y trato de pulir (AA.VV., 2016: 40).

En el trabajo colectivo, dirigido por el doctor José Romera Castillo, «El teatro documental en la cartelera teatral de *ABC Madrid* (2000-2016)», el investigador del Grupo SELITEN@T, Miguel Ángel Jiménez Aguilar recoge cuatro entradas de la cartelera del *ABC Madrid* en la que aparece reseñada *Haz click aquí*, una del año 2013 y tres del 2014 (Romera, ed, 2017: 100-101).

En la obra se plantea el uso de las redes sociales, su utilidad, pero también su peligro. El punto de arranque de todo esto es un suceso real. Una joven que participa en una pelea que se graba y difunde en *YouTube* es censurada, insultada, enjuiciada y condenada por los internautas. La excesiva presión que desencadenan estos comportamientos en los individuos que sufren el acoso mediático llega, muchas veces, a ser insoportable y conduce a los que la sufren a un callejón sin salida. Los juicios populares en la red no pueden sustituir al poder judicial. «En Internet nadie es inocente», se dice en un momento determinado de la obra. Por otra parte, el texto plantea también el nuevo papel de los medios de comunicación en un mundo digital globalizado en el que parece que todo vale con tal de estar en el centro de la noticia, sea o no verdad lo que esta cuente:

Haz clic aquí es uno de los mejores indicadores recientes de la vitalidad de la nueva dramaturgia española y un ejemplo de por qué los teatros públicos deberían de poner todo su empeño en financiar programas como Escritos en la escena, en el cual y con medios magros pero suficientes para espolear el talento, se ha creado este espectáculo magnético (Vallejo: 2014).

Los premios y reconocimientos se suceden; sin ir más lejos, su adaptación de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, llevada a cabo junto a Alfredo Sanzol en 2012, fue nominada a Mejor Espectáculo Revelación en los *Premios Max* de 2014.

Los cuatro de Düsseldorf (#DÜSSEL4), se estrena en 2014. Es una obra que nace como consecuencia del trabajo de experimentación

escénica que Padilla lleva a cabo con cuatro actores en una estancia artística de dos meses en la sala madrileña *El Sol de York*, un espacio artístico que tiene que cerrar ese mismo año 2014. La cultura está reñida con el beneficio económico y este suceso es buena muestra de ello. El autor y director del espectáculo cuenta en la introducción a la edición en libro de la obra, la génesis del proyecto:

En mayo de 2013 le ofrecí a Javier Ortiz, responsable del teatro, la posibilidad de desarrollar allí una residencia artística dirigida por mí y con unas premisas un tanto suicidas: no habría un tema previo que vertebrara el trabajo, no habría nada parecido a un texto —ni tan siquiera una escaleta— antes de meternos en la sala de ensayos a improvisar y, además, el trabajo resultante de la residencia culminaría mostrándose al público en funciones. Lo único palpable a esas alturas eran los cuatro actores con los que contaría: Delia Vime, Helena Lanza, Mon Ceballos y Juan Vinuesa, y que el proceso llevaría unos dos meses en bruto. Lo demás devenía en incógnita. En junio, Javier me contestó. La respuesta fue sí y el resultado (bueno, al menos uno de ellos) está aquí presente (Padilla, 2014b: 7).

El resultado es una divertida y alocada comedia, una farsa en la que los diálogos desternillantes se suceden para mostrarnos la fuerza manipuladora del lenguaje. Es un texto cercano al mal llamado teatro «comercial». Sin embargo, casi nunca recurre al chiste fácil ni al humor grueso, sino que la mayoría de las escenas están llenas de un humor inteligente, de una ironía sutil tras la que el espectador no puede más que esbozar una sonrisa o, directamente, reírse a carcajadas. Hay algún *gag* menos conseguido o previsible. Pero no desmerece al resto. Como dice el propio autor, en una de las acotaciones que aparecen en el texto escrito, «(...) creo que permitir que el error respire en un texto llega a darle dimensión» (Padilla, 2014b: 15).

En 2015 escribe y dirige otra de sus obras cortas, *Aracnos*, para el *Teatro de la Ciudad* de Madrid, dentro del espacio «Entusiasmo», en el que se programan espectáculos en formato reducido, pequeñas piezas teatrales, de danza y de música, recitales de poesía, coloquios con los creadores, charlas de expertos y otras actividades. El texto de Padilla tiene la particularidad de contar una historia dentro de unos parámetros escasamente trillados por los dramaturgos: la ciencia ficción. Esta pieza breve sobre los delirios amorosos de los héroes de cómic pasará a convertirse en una de las partes de una obra más ambiciosa que pre-

sentará algún tiempo después bajo la misma temática: *Las crónicas de Peter Sanchidrián* (2017).

En 2016 dirige otra de sus adaptaciones de un clásico, en esta ocasión se trata de *La isla púrpura*, de Mijáil Bulgákov, coproducida por Buxman y Kamikaze Producciones. Teatro sobre teatro. La imaginación de Padilla y su astucia escénica hacen que esta adaptación de la sátira contra la censura soviética del escritor ucraniano brille con luz propia mediante un planteamiento que acerca el mensaje original de la obra al siglo XXI, con toques de humor que convierten en comedia lo que es una tragedia, el drama en vodevil, sin perder la fuerza y la intensidad de la escritura original. Un año después aparecerá editada esta versión libre en un libro de la editorial Acto Primero.

En abril de 2016 se estrena su versión de *Trabajos de amor perdidos* de William Shakespeare para la *Fundación Siglo de Oro* y el *Globe Theatre* de Londres, dirigida por Rodrigo Arribas y Tim Hoare.

Con *Perra vida*, versión libre de *El casamiento engañoso* de Cervantes, obtiene el primer premio en el certamen Almagro Off 2016 por, en palabras del jurado, «la creatividad de la propuesta escénica a partir del texto original de Cervantes y por la solidez del trabajo con los actores, apoyado con eficacia por la brillante versión». Esta adaptación visitó escenarios de Bolivia, Argentina y Uruguay, antes de su presentación en Almagro, ya que el proyecto formó parte de la iniciativa *Teatros Ejemplares*, de la Agencia Española de Cooperación Institucional (AECI). Fue éste un homenaje a Miguel de Cervantes a través de sus *Novelas Ejemplares* interpretadas ahora por autores latinoamericanos y españoles. El proyecto de escritura culminó en el año 2014. Existe una publicación digital con las novelas cervantinas originales y sus respectivas versiones contemporáneas. *Perra vida* se estrena, finalmente, en 2016, en La Paz, Bolivia, coincidiendo con los 400 años de la muerte de Miguel de Cervantes para después recalar en Buenos Aires y en las ciudades uruguayas de Montevideo y Canelones.

En 2017 presenta su adaptación escénica de *Medida por medida*, uno de los textos de Shakespeare menos conocido ya que no ha sido representado con mucha frecuencia; de hecho, esta versión es la quinta que se hace en España desde el año 1928. En el Reino Unido se considera una obra muy difícil de representar porque pasa de la tragedia a la comedia de modo súbito. Un aspecto que, casi con total seguridad, tuvo Padilla muy en cuenta cuando decidió llevarla a las tablas. La

corrupción y la perversión del poder son asuntos que están en el texto original y que siguen, por desgracia, manteniendo la misma actualidad a día de hoy.

En el verano de 2017 se estrena en el *Pavón Teatro Kamikaze* de Madrid el que será uno de los mayores éxitos de José Padilla en la cartelera madrileña, las *Crónicas de Peter Sanchidrián*. En este sentido hay que señalar que en el año 2018 seguía en la cartelera madrileña con su segunda temporada en el *Pavón*. Recordemos que sus orígenes están en la pequeña pieza *Aracnos*, estrenada en 2015 y que ahora, dos años después, aparece formando parte de una obra mayor, más densa y compleja, pero con la misma temática futurista. Asistimos al final del mundo, a su última noche, pero este final apocalíptico se transforma en comedia porque el héroe, Peter Sanchidrián, tiene la solución gracias a su transbordador intergaláctico de última generación en el que se disfruta de un guateque eterno. Humor y ciencia ficción unidos en el mismo espectáculo. Una mezcla muy poco utilizada en la escena teatral y que parecería destinada al fracaso de crítica y público pero que, como suele ser habitual en él, resuelve con maestría e inteligencia el joven dramaturgo tinerfeño, convertido a estas alturas en uno de los mayores referentes de su generación.

Dejamos para el final de este recorrido por la dramaturgia de José Padilla, la mención a un tipo de representación que no suele verse en nuestros lares. Estamos hablando de los textos dedicados a los adolescentes, a los más jóvenes que son el futuro si se les educa en el amor al teatro. Pero ya sabemos que a los niños se les ignora, no existen ni se les escucha. Y los adolescentes son raros y hay que esperar a que se les pase la edad. Ése es el panorama. Aunque, por lo visto hasta ahora, no debería extrañarnos la implicación en este cambio necesario de un dramaturgo que toca todos los palos, que le gusta meterse en temas variopintos, que disecciona el cuerpo social para mostrarnos sus entrañas, sus miserias y flaquezas, sus dudas y sus esperanzas. Pero siempre sin ponerse demasiado dramático. Prefiere la risa, la sorpresa o el desconcierto. Está convencido de que la comedia es el mejor instrumento para contar una historia, incluso cuando trata temas serios o trascendentes. Como es el caso.

En el año 2016, Verónica Pérez y Cristóbal Suárez crean una productora de teatro, *Ventrículo Veloz*, para acercarse al público adolescente, y también al adulto, de una forma distinta, alternativa. Preten-

den presentar los problemas que afectan a la juventud a través de la experiencia teatral en libertad, sin imponer un modelo o una doctrina. Una experiencia activa, en la que el espectador participa en la representación desde el respeto y la tolerancia. Para ello necesitan contar con nuevos textos en los que se plasme la problemática de los jóvenes en nuestro tiempo de una manera distinta a la habitual en estos casos. José Padilla colabora en el proyecto y sus frutos son tres piezas breves que constituyen la llamada *Trilogía Veloz*.

Papel, de 2016, cuenta una historia en torno al acoso escolar inspirada en hechos reales, *Por la boca*, de 2017 se centra en los trastornos alimenticios y *Dados*, de 2018, en la identidad sexual.

Son tres propuestas abiertas, sin dogmatismos o moralinas, en las que se utiliza el lenguaje de los adolescentes y se fomenta su participación activa creando un espacio de reflexión sin juicios preconcebidos. Un teatro educativo original, imaginativo y sorprendente, que ofrece a los centros de enseñanza unos objetivos específicos y unas actividades para su desarrollo en el aula para, de este modo, ayudar a los profesores a gestionar las emociones y el trabajo en grupo, antes o después de la función. Sin tremendismos, con humor, con comedia. Como dice su autor, «hemos de jugar en su terreno».

En resumen, podemos afirmar que la producción teatral de José Padilla abarca todos los campos. Es un actor profesional, formado en la academia, que no quiere dejar de lado la dirección escénica ni la escritura. A veces realiza las tres funciones en el mismo espectáculo. En todas las ocasiones maneja con habilidad los recursos que tiene a su alcance:

Me sigo plegando mucho al proceso del actor. Creo que es mucho más rico así, porque eso luego revierte en la calidad de la función. El actor es el principio y el final del teatro. Si me pliego a él el resultado redundará en algo bueno con seguridad (Gorroño, 2017).

Sabe cambiar de registro con gran destreza. Muchos críticos se sorprenden ante su versatilidad y buen hacer, sea cual sea el desafío al que se enfrente. En un momento determinado utiliza el lenguaje de la calle o el argot juvenil en sus comedias. Pero al mismo tiempo es capaz de hacer depuradas versiones de los clásicos que adapta. Y no siente que los nuevos medios estén acabando con el teatro.

En mi opinión hay una generación de creadores que estamos muy cerca de esa cultura de internet, de cine y televisión. Somos unos cuantos. Me gusta creer que el espectador se puede sentir identificado con nuestra forma de proponer. Tenemos un lenguaje visual muy cercano al cine o la televisión. No es que tengamos que ofrecer el mismo producto, porque en el teatro, por fortuna, tenemos una capacidad de arriesgar en la propuesta de contenidos que se aleja del cine y de la televisión. Quiero creer que si el producto es bueno, el público no va a fallar. Los cauces para llegar al público son menos inmediatos. Ahora bien, los nuevos medios no son el enemigo (Mármol, 2013).

Los temas que aborda son, casi siempre, reflejos de la sociedad en la que vive. No es un autor «comprometido» al uso, no se trata de enviar un mensaje ideológico nítido, sin fisuras. No son obras de tesis. Más bien todo lo contrario. Procura dejar abierta la interpretación. Aunque no cabe duda de que es un creador aferrado a sus circunstancias. Sus textos ponen el foco en los problemas contemporáneos colectivos, la libertad de expresión frente a la censura, la corrupción, los límites del sistema democrático; pero también nos habla de las relaciones humanas, de los sentimientos, de la belleza o el amor. Sin caer en el recurso fácil o en el tremendismo dramático.

Porque otra de sus características es la presencia constante del humor que distancia y atempera la magnitud de los hechos, de la ironía medida, calculada. Aunque su obra es muy variada, hay un predominio claro de la comedia en las creaciones del canario porque mantiene que ese modo genérico es el vehículo más apropiado para contar una historia. Aunque él mismo no comparta esta afirmación y considere que no tiene preferencias:

Mi estilo no se va formando de manera consciente, sale así. Suelen decir que soy muy ecléctico y supongo que se debe a que no me he centrado en una única forma de hacer teatro. Sé que quiero hacer teatro y contar historias, y también sé que hay muchas maneras para ello. Evidentemente, habrá un patrón que una todas mis obras, aunque yo no sé identificarlo. Procuero siempre que el próximo proyecto sea muy diferente al anterior. Quizás responda a una cuestión de egoísmo: por nutrirme yo, por hacerme mejor autor y aprender más. Así que en ocasiones hago comedias y otras veces tragediones... (Toste, 2017).

Casi desde el principio, los premios han acompañado la trayectoria profesional de Padilla. Y los críticos no han dejado de admirar sus

montajes, de ensalzar sus textos, de caer rendidos ante su labor con los actores. No es extraño, pues, que sea públicamente reconocido como uno de los miembros más destacados de la nueva generación de jóvenes dramaturgos que, contra viento y marea, han sabido construir un teatro «distinto», novedoso y atractivo, en el que el espectador se convierte en cómplice, en un componente más del proceso dramático. Son tiempos de mudanza, pero el viejo goce de la representación no dejará nunca de acompañarnos, por muchas crisis que vengan a trastocar el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2016). *Cuadernos Pedagógicos. Escritos en la escena* 1, n.º 97. Madrid: CDN.
- Estévez, K. (2015). «Dramaturgia con sello canario». *Diario de Avisos*, 2 de octubre. También en <http://www.diariodeavisos.com/2015/10/dramaturgia-con-sello-canario/> [30/06/2018].
- Goroño, R. (2017). «La corrupción que contagia la moral». *El día*, 30 de septiembre. También en <http://eldia.es/cultural/2017-09-30/20-corrupcion-contagia-moral.htm> [30/06/2018].
- Mármol, J. L. (2013). «José Padilla: “Los artistas siempre somos sospechosos de contubernios políticos, de ser los de la ceja”». *Jot Down*, enero. También en <https://www.jotdown.es/2013/01/jose-padilla-los-artistas-siempre-somos-sospechosos-de-contubernios-politicos-de-ser-los-de-la-ceja/> [03/07/2018].
- Padilla, J. (2013a). *Sagrado corazón* 45. Madrid: Bartleby Editores.
- (2013b). «José Padilla: “El premio El Ojo Crítico me da ganas de trabajar más y mejor”». En <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-jose-padilla-premio-ojo-critico-da-ganas-trabajar-mas-mejor/2176188/> [09/05/2018].
- (2014a). *Haz clic aquí*. Prólogo de Aitana Galán. Madrid: Centro Dramático Nacional (Colección *Autores en el Centro*, n.º 13).
- (2014b). *Los cuatro de Düsseldorf* [#Düsseldorf4]. Madrid: Fundación SGAE.
- (2016). *Perra vida*. Basada en *El casamiento engañoso*. Formato digital en <https://teatrosejemplares.es/obras/teatros-ejemplares/perra-vida/> [03/07/2018].
- (2017). *La isla púrpura* (versión libre sobre la obra de Mijail Bulgákov). Madrid: *Primer Acto*.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI*. Madrid: Verbum.

- Toste, S. (2017). «Adaptar a Shakespeare o a Lope es como recibir de ellos clases magistrales». *Diario de Avisos*, 21 de agosto. También en <https://diariodeavisos.es/2017/08/adaptar-shakespeare-lope-bulgakov-recibir-clases-magistrales-gratuitas/> [30/06/2018].
- Vallejo, J. (2014). «La verdad sea dicha. *Haz clic aquí*, de José Padilla, indica la vitalidad de la nueva dramaturgia española». *El País*, 27 de octubre. También en https://elpais.com/cultural/2014/10/23/babelia/1414066993_545658.html [15/05/2018].

El festival del actor. El II Festival Internacional de Teatro de Granada

The actor's festival. The 2nd Granada International Theatre Festival

María José Sánchez Montes
Universidad de Granada
mariaj@ugr.es

Resumen: Tras el claro éxito que supuso en I Festival Internacional de Teatro de Granada en el año 1983, la segunda edición quería consolidarlo como uno de los grandes festivales de vanguardia del panorama español a través de una programación arriesgada en su momento y al margen del mercado. A lo largo de estas líneas, en homenaje al profesor José Romera Castillo, queremos dar cuenta de algunos de los espectáculos de ese segundo Festival y de la recepción que tuvieron en la crítica en la prensa del momento.

Palabras clave: Teatro contemporáneo. Festival Internacional de Teatro de Granada. Rosas. Comediants. La Fura dels Baus. Jérôme Deschamps.

Abstract: After a successful first edition in 1983, the second edition of the Granada International Theatre Festival aimed for its consolidation as one of the greatest avant-garde festivals in Spain at the time. Through these pages, in homage to the professor José Romera, we would like to give an account of some of its performances of that 2nd edition and its reception by the critics in the press at the time.

KeyWords: Contemporary Theatre. International Theatre Festival of Granada. Rosas. Comediants. La Fura dels Baus. Jérôme Deschamps.

El II Festival Internacional de Teatro de Granada se inauguró el día 24 de mayo de 1984 con una *fiesta* titulada *Ceremonia inaugural* a cargo del grupo catalán Els Comediants. Si la primera edición había sido, en palabras de Sánchez Trigueros, su director, «una poética del espacio escénico» (Alcalá, 1984a: 15), la segunda edición se pretendía que definitivamente fuera «la apoteosis del teatro-fiesta, el Festival del actor y el Festival de la escenografía» (Alcalá, 1984a: 15), en definitiva, el teatro más allá de un actor y un texto. La programación con una clara presencia del teatro en la calle quería que Granada, durante las casi dos semanas que duraba el Festival, se metiera «en la turbulencia del teatro» (Alcalá, 1984a: 15) y los casi catorce mil espectadores de los espectáculos de calle lo atestiguaron.

En la primera edición se había contado con veinte millones, presupuesto para nueve compañías y nueve espectáculos distintos. En total se ofrecieron veinte funciones a las que asistieron diez mil trescientos setenta y dos espectadores de cuyas entradas se recaudaron dos millones quinientas mil pesetas que se sumaron al presupuesto final¹. Para esta segunda edición el FIT² había aumentado su presupuesto en dos millones de pesetas, que aportaba la Junta de Andalucía. Se aumentaba además la programación en una compañía más, pero en cuanto a la cantidad de espectáculos serían cuatro espectáculos más y en total veinticinco funciones. En números la programación quedaba así: diez compañías, trece espectáculos en total, tres de calle y diez de sala, aunque en las crónicas de presentación de la programación aparecidas en prensa el espectáculo *Accions* aparecía clasificado entre los de calle³. De los diez espectáculos siete tuvieron dos funciones en días consecutivos, uno, *Alé*, sólo una, *Accions* tres, aunque en un inicio sólo estaban pre-

¹ Para un recuento de la recepción de la primera edición del Festival ver Sánchez Montes (2015).

² Utilizaremos a partir de ahora y de modo indistinto Festival o FIT para referirnos al Festival Internacional de Teatro de Granada.

³ En la información que aparecía en una hoja volandera que resumía la programación se podía leer que el espectáculo *Accions* de La Fura dels Baus iba a tener lugar en la Placeta de San Gregorio (al final de Calderería) lo que nos lleva a pensar que así estuviera en un principio previsto y se comunicase en la rueda de prensa con el avance de la programación. Este hecho puede estar en la base de que las crónicas con el avance de la programación se referiesen a cuatro espectáculos de calle cuando en realidad sólo hubo tres y todos fueron responsabilidad de Comediants.

vistas dos, y *Marionetas* por su pequeño formato cuatro. La mitad de los espectáculos fueron estrenos en España: *Beau Monde* de Omnibus, *Marionetas* de Figuren Theater Triangel, *Shangri-La* de Hesitate and Demonstrate, *Rosas Danst Rosas* de Rosas y *Otello* de Falso Movimiento. Trescientas personas estuvieron implicadas en esa edición del FIT entre las compañías y la organización y en cuanto al número de espectadores el aumento fue muy significativo, más del doble de los que habían asistido a la primera edición: once mil doscientos ochenta y tres en los espectáculos de sala y catorce mil estimados en los tres espectáculos de calle.

Como ya señalamos en un trabajo anterior (Sánchez Montes, 2015), la ciudad no contaba con adecuada infraestructura teatral para un festival como éste, por lo que se invertía casi la mitad del presupuesto en adecuar y alquilar espacios. El hecho de que no existiesen esos espacios llevó a que se utilizasen algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad como escenarios teatrales propiciando así un diálogo entre espacios cargados de historia y las más arrolladoras tendencias vanguardistas del momento. Los lugares utilizados en la segunda edición fueron: la plaza de las Pasiegas, el Paseo del Salón y el Arco de Elvira para los espectáculos de calle y el Palacio de Carlos V, el Auditorio Manuel de Falla, el Teatro Isabel la Católica, el Colegio Mayor San Jerónimo y la Sala Anexa al Rey Chico para los de sala.

Respecto a la programación, Moisés Pérez Coterillo ya destacaba la singularidad de un Festival que no se ponía al servicio de los mercados o firmas que ofrecían lotes de espectáculos, sino que proponía un programa, a su parecer, «de los más avanzados de Europa» teniendo en cuenta no sólo sus dimensiones sino sobre todo los criterios utilizados para su confección (Alcalá, 1984c: 21). Claramente, el II FIT quería consolidarse como tal en el panorama español con dos líneas de programación que en esta segunda edición quedaron muy claras: por un lado, la fiesta y la dinamización de la ciudad, y por otro, convertirse en el escaparate de las últimas tendencias teatrales del momento, entendidas además de manera coincidente por Pérez Coterillo y por Sánchez Trigueros como investigación más que necesaria para que el arte teatral conquistase nuevos territorios (Alcalá, 1984c: 21; Collado y Pérez Coterillo, 1984: 7).

A lo largo de estas páginas queremos dar noticia de ese segundo FIT, pero exclusivamente desde la recepción en la prensa del momento,

por lo que ni la bibliografía ni las referencias incluirán estudios posteriores sobre los espectáculos. Por otro lado, por la extensión que puede tener este trabajo sólo se incluye reseña de algunos de ellos, en concreto los presentados por Comediants que fueron cuatro: *Accions* de La Fura dels Baus, *Les Blouses* de Jérôme Deschamps y *Rosas Danst Rosas* de la compañía Rosas. Estos espectáculos que se pudieron ver en Granada durante aquellos días de primavera de 1984 se convirtieron con el tiempo en referentes de la vanguardia teatral contemporánea. Sirvan estas líneas como modesto homenaje al profesor José Romera, maestro indiscutible, de quien tanto hemos aprendido y que tanto ha hecho para recuperar la memoria del teatro desde la escena.

Como ya habíamos señalado el primer Festival se había marcado como objetivo ocupar la ciudad, pero sería el segundo el que definitivamente y lo haría de la mano de Els Comediants, una compañía con una trayectoria consolidada en un cierto sentido en el panorama de teatro de calle español que les había hecho además merecedores del Premio Nacional de Teatro en 1983. Els Comediants se había dado a conocer en junio de 1972 en el Instituto del Teatro de Barcelona con su espectáculo *Non plus plis* y desde ese momento y hasta el estreno de sus *Dimonis* en 1981 habían producido cuatro espectáculos más: *Catacroc*, que tuvo dos versiones, una infantil y otra para adultos, *Plou i Fa Sol*, *Apoteosic Sarao* y *Sol Solet*⁴. Por lo que respecta al FIT, cuatro espectáculos de la compañía catalana se pudieron ver en el Festival de Granada del año 1984, tres de calle: *Ceremonia inaugural*, que sirvió para dar inicio al FIT el día 24 de mayo a las 12 de la mañana en la Plaza de las Pasiegas, *Apoteòsic Sarao de Gala de totil i Tocat de l'Ala* y *Dimonis* en el Arco de Elvira y uno de sala *Alé*.

Ceremonia inaugural había convocado a los ciudadanos a las 12 del mediodía del día 24 de mayo y partiría de la Plaza del Carmen en un pasacalles que atravesaba la Plaza Bib-Rambla hasta llegar a la Plaza de las Pasiegas. El camino hasta llegar a situarse frente a la impresionante escenografía compuesta por la fachada de la Catedral, lo componían una suerte de fantasmas por ir cubiertos de lienzos blancos y envueltos en humo blanco. Al llegar a la plaza de las Pasiegas se descubría el bajo de

⁴ Para una completa revisión de sus primeros quince años de trayectoria: *Comediants 15 años. Cuadernos El Público* 27 (1987).

los lienzos y comenzaba la fiesta propiamente dicha. *Ceremonia inaugural* era un montaje construido para la ocasión a partir de distintos montajes de la compañía y comenzaba con un ángel que descendía de un balcón mientras esquivaba los proyectiles que le lanzaba desde tierra el demonio hasta que ambos personajes acordaban anunciar y vivir la fiesta. Esta dramaturgia de lo festivo iba dando paso a la aparición de personajes: el rey y la reina de la fiesta (Gigante matamoscas y Adreína la bienplantada), y tras su entrada se sucedían escenas de circo con caballos de cartón y personajes circenses, para dar finalmente paso al Sol y la Luna antes de una gran traca final. Sin embargo, el espectáculo no acababa ahí, volvieron a la plaza Bib-Rambla donde se representó *La leyenda de Sant Jordi y el dragón* para terminar el paseo por el Arco de las Cucharas, la calle Mesones, Puerta Real, subir por la calle Reyes Católicos y terminar nuevamente en la Plaza del Carmen y el Ayuntamiento.

Alé fue el único que Comediants llevó a Granada con formato para recinto cerrado. El espectáculo que sólo tuvo una representación y tuvo lugar en el Palacio de Carlos V, era una especie de auto sacramental pagano, en palabras de sus componentes: un «drama cómico de perfiles humanos» (A[lcálá], 1984: 17). Considerado el anverso de *Sol, Solet* (García, 1984a: 12), *Alé* era una historia sobre la vida y la muerte, sobre el destino y la creación, una suerte de «alegoría sobre las miserias humanas» que sin embargo resultaba en un montaje a ratos facilón (Bayón, 1984: 116). En esta ocasión Comediants optaba por construir a partir de un hilo argumental y querer transmitir un mensaje de corte metafísico sobre la vida y la muerte. Con el mismo tono de fiesta que desplegaron en todos los espectáculos que se pudieron ver en el Festival, aparecían adanes y evas desnudos, cabezudos, demonios... que acaso protagonizaron el momento más celebrado, «el principio es muy prometedor, con un cónclave de demonios que juegan con esferas celestes» (Bayón, 1984: 116-117) como queriendo avanzar lo que ocurriría tres días más tarde. En definitiva, en *Alé* volvían a estar presentes los motivos que habían acompañado a Comediants desde sus inicios «con un barroquismo que nunca se hace cansancio rococó» (García, 1984a: 12), y la originalidad de esta nueva obra radicaba, para García, si acaso, sólo en la trama y en cualquier caso celebraba la falta de profundidad metafísica, «los planteamientos ante la finitud tienen la sencillez de un acto trivial aunque terrible y nunca desaparece el optimismo vital» (García, 1984a: 12).

A M. Doblas en *Ideal* y a Bayón en *Cambio 16* les pareció sin embargo que al espectáculo le faltaba asiento, solidez, pero que la fiesta, el ritmo vital que contagiaban al espectador lo compensaba todo, «brindan un espectáculo que son 20 espectáculos distintos [...] cada uno por separado son lo bueno; todos juntos, son lo mejor» (M[olina] Doblas, 1984a: 19) y el público, los mil cuatrocientos sesenta y tres espectadores que asistieron a su única función lo corroboraron:

todos estábamos demasiado ocupados en gozar del ritmo de una muerte bailarina como para entregar a Comediants otra cosa que no sea lo que les pertenece por entero: nuestra participación en todo lo que nos brindan (M[olina] Doblas, 1984a: 19).

Por su parte, *Apoteòsic Sarao de Gala de totil i Tocat de l'Ala*, convocó a seis mil espectadores, la noche del 26 de mayo, en el Paseo del Salón y durante tres horas los veinte actores consiguieron que el público permaneciera activo y participando del espectáculo. El espectáculo constaba de dos partes: en la primera, se representa simbólicamente la creación del mundo y en la segunda, la gestación de la sociedad y sus primeros conflictos. Los motivos habituales en Comediants se sucedían en las distintas escenas: el rey de la noche, la creación del mundo, el hombre, la princesa, el dragón, el caballero, pero también escenas de cabaret, una cantante china, escenas de rock and roll, vals, twist y charleston, y para terminar con el rey de la noche ardiendo en una gran fogata y liberando un globo hacia el firmamento (Alcalá, 1984f: 11).

Dimonis, el espectáculo con el que Comediants cerraba su presencia en el FIT, se estrenó ante seis mil espectadores la noche del 28 de mayo de 1984. Su estreno en Granada estuvo rodeado de una polémica por otro lado del todo artificial que había incluso llevado a los concejales del grupo popular en el Ayuntamiento a pedir en una moción en el pleno la supresión de algunas partes del espectáculo por considerar que podían ofender a los espectadores católicos (Masegosa, 1984: 5). La situación creada artificialmente por algún medio escrito y algunos sectores radicales derivó en un enfrentamiento justo antes del espectáculo que por suerte y por la actitud ejemplar de los espectadores no terminó en un conflicto mayor⁵. Curiosamente el alcalde se refirió a la

⁵ En esta ocasión por razones de espacio no vamos a referirnos de manera detallada a los hechos ocurridos aquella noche ni durante los días posteriores.

moción en la que Alianza Popular quería «evitar que se hirieran los sentimientos religiosos de muchos granadinos» como una «campana de retorno a la Edad Media» (Masegosa, 1984: 5), pero nada más lejos de la realidad, la censura y la inquisición a la que se refería Antonio Jara eran más dieciochescas y decimonónicas que medievales. Si aquellos que se sentían ofendidos antes de ver el espectáculo hubieran conocido bien las tradiciones carnavalescas de la Edad Media no habrían podido escandalizarse. El demonio de Comediants era sobre todo un demonio anclado en las tradiciones mediterráneas populares de base medieval, «la comunicación entre los demonios y los elementos del infierno [...] hacen de este espectáculo un auténtico ritual. Lo demás es buscar tres pies al gato» (Alcalá, 1984d: 17).

En definitiva, *Dimonis* era un espectáculo que celebraba el carnaval, era marcadamente plástico y retomaba para su construcción elementos traídos de las tradiciones festivas mediterráneas: los bailes de diablos, los *correfocs*, la fiesta carnavalesca, la pólvora, el fuego. Era como todo en Comediants una ocasión para que estallase la vida, para incorporar la fantasía y el aspecto más ritual de lo escénico. *Dimonis* era un pasacalles que se desarrollaba siempre de noche y fuera de los escenarios convencionales y servía nuevamente de reivindicación y conquista del espacio público. En una suerte de procesión carnavalesca, a la manera que ya nos explicase Mijail Bajtín, donde los demonios, sus protagonistas, parecían tomar la ciudad e inducir a sus habitantes al placer de vivir. Estos demonios y dragones histriónicos, rodeados de fuego en todas sus variantes, corrían y se mezclaban entre el público, daban y recibían golpes, empujaban, corrían, huían, portaban petardos y cohetes y se desplazaban mediante movimientos descoyuntados y exagerados. El espacio elegido en esta ocasión fue el Arco de Elvira, espacio que, en virtud de la presencia de estos diablillos, del fuego y de la pólvora, transformaban y lo convertían en elemento fundamental de la puesta en escena con el que los diablos y el propio espectáculo entraba en diálogo. La presencia del público lógicamente era también determinante, espacio y público convertían en única la representación.

El espectáculo carecía de palabra más allá de la ocasional *¡viva nuestro infierno! ¡viva la alegría! ¡vivan los demonios!* Y sin embargo la música, en directo, adquiriría un papel mucho más protagonista. Combinaba ritmos ternarios, reiterativos y contundentes, inspirados según los propios miembros del grupo confesaban, en composiciones anti-

guas de tipo folklórico o ritual que creaban una atmósfera de celebración, de fiesta, alegría y gusto por la vida contribuyendo además al efecto de por sí embriagador de la pólvora. Si algo hacía precisamente *Dimonis* era desmitificar el infierno como símbolo del mal y daba lugar al más puro estilo de Comediants, a «un canto a la vida, a vivir a través del fuego al margen de los fetiches y tabúes» (Vellido, 1984: 14). En definitiva, como titulaba *Ideal* una de las crónicas posteriores al estreno de este ritual de fuego y demonios anclado en las tradiciones antiguas del mediterráneo, «si esto es el infierno, que arda Granada» (D., 1984: 17).

La inauguración de los espectáculos en recinto cerrado correría de la mano de La Fura dels Baus y sus *Accions. Teatro de plataforma urbana*. A pesar de lo dicho anteriormente respecto al espacio donde se representó, en el programa oficial ya aparecía anunciado en la Sala anexa Rey Chico que fue donde finalmente tuvo lugar. Aunque estaban previstas dos funciones, las noches del 24 y 25 de mayo, el espectáculo se pudo ver también la del 26, ya que por demanda y con el acuerdo de la compañía se prorrogó una noche más. Si con Comediants la organización había dejado claro que el teatro programado por el Festival Internacional de Teatro iba a ocupar la calle y hacer de la ciudad un escenario continuo, con *Accions* el espacio volvía a situarse en el centro de las preocupaciones escénicas. La Fura dels Baus rechazaba el uso de los espacios convencionales y afrontaba la conversión de espacios urbanos la mayoría de las veces semi-abandonados en espacios teatrales. Si Comediants y La Fura dels Baus nacían de las fuentes del teatro festivo y tradicional catalán, Comediants derivaba en la fiesta y La Fura en el impacto. *Accions* era su primer espectáculo de una serie en la que se planteaban subvertir el teatro de animación que estaba en sus orígenes con el objetivo de impactar al espectador y sacarlo así de la pasividad del patio de butacas. El espectáculo constaba de tres partes fundamentales: una primera, en la que figuras humanas prácticamente desnudas y recubiertas de una especie de arcilla iban surgiendo de entre los recovecos del espacio, algunos parecía que lo hacían del suelo y otros de entre los espectadores. Esta primera *acción* provocaba un movimiento entre el público claramente sobrecogido que se iba apartando a medida que los actores, o ejecutantes como ellos se autodenominaban, aparecían o se aproximaban. El segundo *movimiento* o la segunda *acción* consistía en destrozarse a hachazos un coche que al final

del espectáculo se hacía arder. La tercera era una suerte de *action-painting* en la que los mismos actores con bolsas de pintura de diferentes colores adosadas a su cuerpo se estampaban contra una pared cubierta por un lienzo blanco. Todo a un ritmo de música electrónica y no sin falta de palabra, una sola, «mira», que se repetía una y otra vez acompañada de música electrónica y obsesiva. Impactar y sobrecoger al espectador para obligarlo a suspender su juicio racional y mirar era lo que parecían querer hacer aquellos actores jovencísimos hoy consagrados. Obligar al espectador a salir del letargo y la pasividad mediante imágenes violentas al más puro estilo artaudiano. No obstante, romper con la pasividad no tenía que ver con buscar la participación activa del público en el espectáculo ni su interacción sino con el sometimiento (Aguilar, 1984: 14) y así paradójicamente volver al origen del teatro, a la mirada, obligarnos a mirar, a que la relación volviese a ser alguien que mira y alguien que es mirado. Y lo conseguían:

Accions tiene difícil clasificación. No hay posibilidad de comparación. Tiene su propia historia; su principio y su fin. La Fura dels Baus consigue las cotas de provocación que se propone. La cosa es evidente. Está ahí, es la última vanguardia y es fruto de nuestro tiempo. Un consejo: vayan con el estómago vacío (A[lcalá], 1984c: 19).

Por su parte, Susana Aguilar concluía que «si después del “shock” queremos analizar el espectáculo tenemos que reconocer que plástica y estéticamente es perfecto» (Aguilar, 1984: 14), mientras que Miguel Bayón consideraba que toda la agresividad urbana culminaba en la verdadera catarsis que se producía al final cuando un bombero limpiaba a los actores con la manguera a presión (Bayón, 1984: 117).

La compañía francesa de Jérôme Deschamps se presentó con su espectáculo *Les blouses*, los días 26 y 27 de mayo, en el Auditorio Manuel de Falla ante un total de más de mil espectadores. El propio Deschamps, al que se le había concedido el premio *Révélation 1981*, era uno de los tres actores en escena, dos hombres y una mujer que construían un espectáculo basado en el gesto de las acciones mínimas:

Son seres que juegan con lo real: están ahí aparentemente de modo precario, pero agarrados a la vida como pequeños garfios que paso a paso viven y sufren sin grandilocuencia, la tragedia tan común del vivir (A[lcalá], 1984b: 19).

Acciones cotidianas, el humor negro que puede residir en ellas, los objetos cotidianos que se veían despojados de su uso le servían a Deschamps justamente para no decir nada porque «creo que no hay nada importante que decir de la vida, es posible que dos o tres cosas, siempre lo mismo. Mis espectáculos son variaciones sobre estas cosas que hay que decir» (Alcalá, A., 1984e: 19). En este caso, también se buscaba romper con la pasividad del espectador, pero no desde la agresión ni desde las imágenes violentas que proponía La Fura sino provocando al espectador desde el gesto, desde la imagen que construye el cuerpo y de una palabra que no hacía avanzar la acción y obligaba al espectador a reflexionar. Respecto a su vínculo con el teatro del absurdo, Deschamps se defendía diciendo: «el mundo es el que es absurdo. Intento mostrar las cosas de la vida y eso puede parecer teatro del absurdo, pero yo solo lo muestro» (Alcalá, A., 1984e: 19).

En definitiva, *Les blouses* supuso todo un hallazgo que con un formato muy diferente al de los dos grupos con los que se había inaugurado la segunda edición del FIT, se unía a ellos para marcar un excelente comienzo:

tres mimos excelentes se embarcan en un espacio casposos, desangelado, y cojean y bailan y se gruñen en un trabajo de clown de primera calidad. Hay hallazgos descomunales: doblar una camisa se convierte en un problema de geometría aplicada, un carrito de madera comienza a vomitar palomitas de maíz, vuelan constantemente vasos y botellas que nunca se rompen gracias a la pericia de unos cómicos de rostro impávido y ademanes eléctricos (Bayón: 1984: 117).

Rosas Danst Rosas, el espectáculo de la jovencísima compañía belga Rosas, liderada por Anne Terese de Keersmaeker, se estrenaba en Granada y para toda España la noche del 2 de junio en el Auditorio Manuel de Falla. Las cuatro bailarinas, discípulas de Béjart, entre las que se encontraba la directora de la compañía, venían de haber conquistado al público de Avignon en su edición del año 1983.

El espectáculo tenía lugar en un espacio escénico prácticamente vacío, sin revestir, sin escenografía o atrezzo a excepción de algunas sillas que se utilizaban en la segunda parte y que repartidas por el escenario formaban un dibujo geométrico y diagonal. En cuanto a la ejecución del movimiento, que seguía un diseño coreográfico matemático, repetitivo, seco y minimalista, era llevado a cabo por las cuatro

mujeres vestidas prácticamente igual con unos vestidos en tonos tierra de un tejido natural, hilo o algodón probablemente, con el pelo sin recoger y calzando zapatos deportivos con cordones. En cuanto al esquema de la pieza, que excluía toda posible narratividad y emotividad, tenía, y tiene porque sigue estando viva⁶, cuatro partes o movimientos que se desarrollaban en la hora y cuarenta minutos que duraba el espectáculo. La primera parte se ejecutaba con las bailarinas en el suelo, la segunda sentadas en una de las sillas, la tercera de pie y componiendo una línea y en la última el movimiento de las bailarinas ya ocupaba todo el espacio. Producía *Rosas Danst Rosas* una intensidad dramática recurriendo exclusivamente a elementos coreográficos que además se fundamentaban en la incansable repetición mediante gestos secos de posturas y movimientos en algo cotidianos. En este caso también se trabajaba desde gestos que podríamos calificar como comunes, pero aquí completamente desprovistos de conexión con actividad real y por tanto del sentido que les da lo ordinario. Estos gestos repetidos durante minutos y dotados de extraño sentido producían lo que podríamos calificar de un extrañamiento de lo cotidiano. No obstante, como decía la propia Keersmaeker:

recurriendo a elementos exclusivamente coreográficos (movimientos particulares, utilización del espacio escénico, ritmo, relación danza/música, calidad y fuerza de los movimientos, construcción de frases...) este trabajo tiende a crear una intensidad dramática de libertad (A[lcalá], 1984d: 22).

Era un espectáculo perfecto en todos los niveles, en su composición, en ritmo, en expresividad, en que efectivamente sin necesidad de jugar con la emotividad convocaba una intensidad dramática que dejaba atrás el haberse convertido meramente en un frío ejercicio de estilo.

A Doblas le pareció que el espectáculo no necesitaba de otros calificativos añadidos que el de espectáculo de danza y entendía que su

⁶ Está vivo no sólo porque ocasionalmente se representa en escenarios, en concreto en Granada se pudo ver en marzo de 2014. Además y a través de otro tipo de estrategias el espectáculo sigue también vivo en redes sociales. Ver Grande Rosales y Sánchez Montes (2016).

inclusión en la programación del FIT no sólo era acertadísima, sino que «el denominador común con el resto de la programación de este Festival se basa en su carácter de producto de investigación artística» (M[olina] Doblas, 1984: 17). Doblas que fue la única que en los días posteriores escribió una crítica sobre el espectáculo, nos hacía fijarnos en que, con Rosas:

estamos obligados a realizar una nueva lectura del cuerpo, lo que el sujeto no puede decir con palabras lo grita por todos los poros de su cuerpo en forma de síntomas [...] no hay un saber a transmitir, pero sí un secreto a desvelar a través del misterio estereotipado que ofrecen sus síntomas (M[olina] Doblas, 1984c: 17).

A la espera de llevar a cabo el análisis del resto de la programación de esa edición, podemos afirmar que las cuatro compañías tratadas en estas páginas consiguieron que el objetivo marcado ya desde la primera edición se consiguiera. El II Festival Internacional de Teatro de Granada fue muchas cosas, de ellas hablaremos en otra ocasión, pero desde luego y claramente fue el festival del cuerpo, el cuerpo festivo de Comediants, el cuerpo agresor y convulso de La Fura, el cuerpo cotidiano, absurdo y realista de Deschamps y el cuerpo sometido de Rosas. Para los espectadores quedaba mirar esos cuerpos que se ostentaban, que se movían y desvelar los misterios y secretos de su puesta en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá, A. (1984a). «Diez compañías participarán en el II Festival Internacional de Teatro de Granada». *Ideal*, 7 abril, 15.
- (1984b). «El II Festival Internacional de Teatro de Granada será una muestra variopinta donde se conjugan distintas tendencias». *Ideal*, 8 abril, 20.
- (1984c). «El Festival Internacional de Teatro de Granada uno de los más avanzados de Europa. Pérez Cotarillo, director del Centro de Documentación Teatral». *Ideal*, 13 mayo, 21.
- (1984d). «Con Els Comediants comienza la fiesta». *Ideal*, 24 mayo, 17.
- (1984e). «Jérôme Deschamps («Les Blouses»): “En la vida todo y nada es importante”». *Ideal*, 27 mayo, 19.

- (1984f). «“Sarao”, el sentido de la fiesta». *Ideal*, 28 mayo, 11.
- A[lcalá], A[lfonso] (1984a). «Esta noche, en el Palacio de Carlos V “Comediants” representará “Alé”». *Ideal*, 25 mayo, 17.
- (1984b). «“Les Blouses”, pequeños hechos de vida». *Ideal*, 26 mayo, 19.
- (1984c). «Se achicaron los estómagos». *Ideal*, 26 mayo, 19.
- (1984d). «Rosas dans rosas». *Ideal*, 2 junio, 22.
- Aguilar, S. (1984). «Una estética perfecta para destrozarse coches y someter al público». *Diario de Granada*, 26 mayo, 14.
- Bayón, M. (1984). «El triunfo de la farsa. El Festival Internacional de Teatro de Granada apuesta decididamente por la vanguardia». *Cambio* 16, 116-118.
- Collado, Á. y Pérez Cotterillo, M. (1984). «El Festival está servido. Granada». *El Público* 8, mayo, 6-7.
- D., A. (1984). «Si esto es el infierno, que arda Granada». *Ideal*, 29 mayo, 17.
- García, A. V. (1984). «“Aliento”, una obra sobre la vida y la muerte donde las calaveras reparten golosinas». *Diario de Granada*, 27 mayo, 12.
- Grande Rosales, M.^a Á. y Sánchez Montes, M. J. (2016). «Posibilidades de un teatro transmedia». En «Narrativas transmediales», Domingo Sánchez Mesa, Jordi Alberich-Pascual y Nieves Rosendo (coords.), *Artnodes* (UOC) 18, 1-9 (<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3047> [18/06/2018]).
- Masegosa, J. L. (1984). «AP pide que se censuren dos obras del grupo teatral “Els Comediants”». *Diario de Granada*, 23 mayo, 5.
- M[olina] Doblas, S. (1984a). «“Els Comediants”: “Alé”, noche de fiesta y éxito». *Ideal*, 27 mayo, 19.
- (1984b). «Una experiencia de teatro en el escaparate». *Ideal*, 27 mayo, 19.
- (1984c). «“Rosas dans rosas”, un inteligente espectáculo de danza contemporánea». *Ideal*, 4 junio, 17.
- La Tertulia (1984) «“Els Comediants’ Un teatro visceral para el rito y la fantasía». *Diario de Granada*, 27 mayo, 13-15.
- Sánchez Montes, M. J. (2015). «La ostentación del cuerpo. El I Festival Internacional de Teatro de Granada». En *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, 117-135. Granada: Universidad de Granada.
- Vellido, J. (1984). «“Demonis”, una invitación a la vida a través del fuego». *Diario de Granada*, 30 mayo, 14.



Trayectoria y directrices estéticas de Luz Arcas con la compañía **La fármaco**¹

*Career and aesthetics guidelines of Luz Arcas
in La fármaco*

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

Resumen: La compañía La fármaco, fundada en 2009, cuya coreógrafa es la bailarina Luz Arcas, ha creado unos espectáculos basados en el protagonismo de la corporalidad, en los que convergen el teatro y la danza contemporánea, e inspirados sobre todo en motivos de la mitología clásica y de la tradición teatral. Se advierte en ellos la influencia intelectual de René Girard y su obra *La violencia y lo sagrado*. A lo largo de las páginas siguientes, en homenaje al profesor José Romera Castillo, nos proponemos examinar el conjunto de su obra y sus principales espectáculos: *El monstruo de dos espaldas*; *Sed erosiona*; *Éxodo: el primer día*; *La voz de nunca*; *Chacona*; *Kaspar Hauser*. *El huérfano de Europa*, y *Miserere*.

Palabras clave: Luz Arcas. La fármaco. Danza contemporánea. Violencia.

¹ Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

Abstract: The company La fármaco, founded in 2009, whose choreographer is the dancer Luz Arcas, has created works based on the importance of corporeality in which theatre and dance converge, inspired by classical mythology and traditional theatre. Note that the influence of René Girard's *La Violence et le sacré* is present in its works. In the following pages, in homage to the professor José Romera, the company's main works and stagings will be examined: *El monstruo de dos espaldas*; *Sed erosiona*; *Éxodo: El primer día*; *La voz de nunca*; *Chacona*; *Kaspar Hauser. El huérfano de Europa* and *Miserere*.

Key Words: Luz Arcas. La fármaco. Contemporary. Dance. Violence.

Luz Arcas (1983), bailarina, coreógrafa y directora de escena, funda la compañía de danza contemporánea La fármaco, en 2009. Sus primeros trabajos: *El libro de los venenos*, *El monstruo de las dos espaldas* y *Antes fue siempre fuego*, evidencian su relación con la mitología griega, que, a pesar de su evolución posterior, se mantendrá como horizonte temático. El nombre de la compañía procede del término griego Pharmakós, que hace referencia al veneno y al remedio, y se asocia a los rituales de expiación y de alejamiento del mal. El término ha sido utilizado y glosado en muchas ocasiones para referirse al *Edipo* de Sófocles, por ejemplo, por Carlos García Gual (2012: 254 y ss.), Terry Eagleton (2011: 347 y ss.) y, singularmente para lo que nos ocupa, por René Girard (2005: 76 y ss). La ambigüedad semántica de la palabra, que ya Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* hacía constar, su ambivalencia moral: víctima que salva a la comunidad con su sacrificio o ser maléfico que la contamina, parece determinar el sustrato estético —y político— de la compañía, como más adelante tendremos ocasión de examinar.

Un tiempo después, en 2012, con el espectáculo *Sed erosiona*, se incorpora a la compañía como dramaturgo el poeta Abraham Gragera, quien comienza una colaboración con la coreógrafa que se mantiene hasta nuestros días. El elenco de La fármaco ha experimentado algunas variaciones a lo largo de estos años, aunque se advierte una tendencia a la consolidación y a la estabilidad como compañía.

Desde sus comienzos, La fármaco ha explorado un lenguaje propio en el ámbito de la danza contemporánea. Si esta disciplina de creación escénica aporta algunas de las más audaces y atractivas nove-

dades estéticas durante las últimas cuatro o cinco décadas y ha dejado sentir su influencia sobre el conjunto del quehacer teatral, la compañía de Luz Arcas ha tratado de situarse en alguna suerte de intersección —muy personal— entre la danza contemporánea y el teatro.

Los fundamentos de este lenguaje propio cabría buscarlos, por un lado, en el uso de una narrativa dramática y de una clara estructura escénica —sus coreografías suelen estructurarse preferentemente en tres actos, ocasionalmente en dos, cuando esta es la estructura que corresponde la texto con el que dialoga—, y en la referencia explícita o implícita a textos subyacentes o textos contiguos, según la terminología de Eagleton (2013: 34); y por otro, en la prioridad del cuerpo y la atención a su condición política, que se vierte mediante los principios de exposición, compromiso y voluntad de involucrar —intelectual y emocionalmente— al espectador en un proyecto de naturaleza crítica. Lo que José Antonio Sánchez (2016: 123 y ss.) denomina «poner el cuerpo». El nexo entre estos dos ámbitos lo ofrece la música, ejecutada en vivo y a la vista del espectador: los músicos se exponen también, y, actuantes ellos mismos, participan a su manera de la danza, forman parte del espectáculo. La presencia de los músicos sobre el escenario, expuestos a la mirada del espectador, o el recurso a la palabra pronunciada, cantada o aludida, somete el trabajo de unos y otros a un mutuo condicionamiento, a una necesaria conversación que resalta singularmente la condición única, viva y precaria del espectáculo escénico.

Los bailarines de La fármaco se muestran en su doble faceta de cuerpos vulnerables, abiertos a la experiencia del sufrimiento, y de cuerpos vehementes, plenos de energía, capaces de actuar y de amar (Pérez-Rasilla, 2018: 255-256), lo que propone un correlato con la mencionada ambivalencia semántica del *pharmakós*. Esta dicotomía (o, tal vez mejor, esta paradoja) se extiende también a los temas que inspiran sus coreografías y a los tratamientos estéticos que se les dispensan.

Los motivos escogidos por la compañía proceden del acervo literario-dramático, mitológico, ensayístico, histórico, antropológico o musical clásicos, paradójicamente (de nuevo) con la voluntad de adentrarse, a través de la distancia temporal y formal en los problemas —o mejor en las lacras— de la sociedad actual, siguiendo el criterio de Agamben, que parte de la advertencia de Nietzsche, para quien el exa-

men de la contemporaneidad requiere «una desconexión» y «un desfase». Al formular este criterio de nuevo, Agamben considera que:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual, pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (...) El poeta, en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, a la vez, la sangre que debe suturar la rotura (Agamben, 2011: 18-19).

A partir de lo cual Agamben sentencia: «Contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros» (Agamben, 2011: 21), lo que nos remite a la máxima brechtiana que recuerda Benjamin al final de su libro, *Tentativas sobre Brecht*: «No conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente» (Benjamin, 1998: 152). El recurso a motivos alejados en el tiempo no es sino una manera de hablar del tiempo presente mediante un doble proceso que consiste en esquivar los reclamos oportunistas a lo que el discurso oficial establece como actualidad y, al mismo tiempo, ahondar en la dimensión trágica de una contemporaneidad que, como intuía Steiner, los clásicos habían sido capaces de leer (Steiner, 1998: 32).

En una intervención, que cabría calificar de manifiesto, presentada en la Sala Cuarta Pared, Abraham Gragera decía:

Nos negábamos, y nos negamos, a que la experiencia escénica se pareciera a esos falsos compromisos políticos tan abundantes hoy en día en las redes sociales, al hecho de colgar en el escenario una referencia a un tema de actualidad doloroso y sentirse, simplemente por eso, y por el aplauso del provincianismo virtual, mejor persona y activista. (...) Nosotros queríamos hablar de nuestro tiempo; qué artista que se tome mínimamente en serio su oficio no lo querría. Pero éramos y somos conscientes de que nuestro tiempo no está aislado del resto de los tiempos, de que la percepción de su propia singularidad que tienen los habitantes de una época es un residuo romántico, de que el sentimiento trágico no forma parte de un pasado fósil, sino que es la médula misma de cualquier tiempo humano. Por eso recurrimos a los mitos en nuestras primeras obras, para abordar aspectos de la condición humana sociales y concretos, no especulativos (Gragera, 2018: 261).

Así, el anacronismo, la voluntaria distancia temporal proporciona una mirada extrañada y lúcida sobre el presente. Las nociones de expulsión, exilio, errancia o búsqueda, junto a las de opresión y violencia arbitraria, predominan a lo largo de su producción coreográfica, que asume así un compromiso estético y político. Estas coreografías nos presentan siempre la imagen de unos cuerpos abandonados o perdidos, nostálgicos de un calor o de un amor que se les niega. Frecuentemente los cuerpos de las bailarinas nos producen una impresión de desvalimiento, que cabría relacionar con la idea que sobre el baile ofrece Pascal Quignard en su libro *El origen de la danza*, para quien la danza se asocia al nacimiento del ser humano:

La danza apela a la torpeza natal. Apela a todos los gestos infantiles. No sabe hablar. No sabe cantar. Ni siquiera sabe levantar el pie. Ni siquiera sabe apoyarlo, No sabe unir las palmas, separarlas, producir un sonido. La danza apela al cuerpo silencioso que habita toda la vida en otro cuerpo que precede, en otro cuerpo que ya no está. La danza apela al cuerpo antes del lenguaje (al cuerpo originario, al cuerpo ovular, al cuerpo embrionario, al cuerpo fetal, al cuerpo natal, al cuerpo infantil). Al cuerpo antes del yo. Al cuerpo antes de la posición sujeto. Al cuerpo antes del rostro. Al cuerpo antes del espejo. Al cuerpo antes de la piel. Al cuerpo antes de la luz (Quignard, 2017: 88).

Según estas elocuentes imágenes, la danza expresa la vulnerabilidad y el desvalimiento, y se asocia con lo originario y lo primigenio. Es significativo que las coreografías de La fármaco exploren siempre situaciones que remiten a esa desprotección o a esa búsqueda iniciales: sus cuerpos, tantas veces menesterosos, se mueven como autómatas, caen al suelo, permanecen paralizados o descubren, tan feliz como ingenuamente, nuevas posibilidades del movimiento. Escuchan. Callan. Gritan. Se despojan de sus ropas y de sí mismos.

En el texto programático con el que la compañía abre su página web, se dice:

Bailar es una posibilidad de revelar lo que se esconde dentro de nuestros órganos. Los gestos se originan ahí, en lo más profundo y silencioso de nosotros. Bailar es hacer visible ese silencio. El cuerpo sube a escena para padecer una transformación y ese padecer es el relato al que asisten los espectadores: el discurso es físico, la experiencia poética tiene que producirse en sus cuerpos (La fármaco, 2018).

La infancia del cuerpo individual, la infancia de la vida, confluye con la infancia de la Historia, con las tentativas iniciales de inserción en la vida colectiva y social, con la constitución del sujeto, lo que nos remite a las sagaces observaciones de Agamben sobre el particular (Agamben, 2010: 73-84). Desde esta perspectiva, no es extraño el recurso a los mitos clásicos (*El monstruo de las dos espaldas*, inspirada en *El Banquete*, de Platón; *Sed erosiona*, inspirada en el mito de Koré/Perséfone) o a la tragedia griega inspirada en esa mitología (*Éxodo: el primer día*, inspirada en el ciclo trágico de Sófocles), o a otros materiales, cuya textura se asemeja a lo mitológico, p. ej., la historia de Kaspar Hauser, una historia real con apariencias de leyenda, o esa suerte de reverso crepuscular de la tragedia clásica que es el universo beckettiano, singularmente su emblemático *Esperando a Godot*. O a la reflexión sobre los rituales primitivos que, a pesar de su naturaleza cruenta y brutal, o tal vez precisamente por ello, sobreviven en tantas festividades y celebraciones contemporáneas que acogemos con inusitado gozo.

Los cuerpos muestran el dolor y la laceración y expresan su mensaje ético y político: el cuerpo de la mujer y el hombre contemporáneo sometido al despotismo, la manipulación y la violencia que ejercen unos poderes a un tiempo oscuros y omnipresentes, como los arbitrarios y crueles dioses de la mitología o las fuerzas económicas, políticas y sociales que rigen nuestros destinos. Seres ubicuos y cínicos, que no exhiben sus rostros, pero que se encarnan finalmente en las gentes comunes, agentes también de desprecio y opresión. Las contradicciones y las paradojas atraviesan los trabajos de La fármaco.

Me propongo ahora un somero recorrido por algunos de los trabajos más significativos de la compañía, en el que me permito una tentativa de descripción —y en la medida de lo posible, análisis— verbal de los fenómenos corporales y sonoros contenidos en los espectáculos, consciente de antemano de que la tentativa resultará insuficiente y tal vez incluso inapropiada, pero con el propósito de aproximarme, a través de la palabra, a la complejidad de su rico quehacer estético.

El monstruo de las dos espaldas (2010), título de inequívocas resonancias, recupera el famoso mito que Aristófanes cuenta o imagina en *El banquete*, de Platón, y muestra una historia de amor y desamor, de deseo y de pasión, de uniones y de fracturas. Una historia de construcción y destrucción vertida a través de una serie de poderosas imágenes corporales, mediante las que se reflexionaba sobre el motivo mítico-li-

terario que presentaba a los seres humanos despojados de su mitad, de su plenitud erótica, de su condición de seres redondos, de su capacidad de caminar en todas las direcciones. Seres mutilados, caprichosamente escindidos por la envidia de un dios mezquino, aunque ingenioso. Metáfora de una condición incompleta y anhelante, de una carencia y de una necesidad; metáfora, en definitiva, de una humanidad contemporánea extraviada y doliente, insatisfecha.

En primer término, a la derecha del escenario (visto desde el espectador) se situaba el músico, que utiliza el ordenador y el violonchelo, para crear en vivo un espacio sonoro inquietante y denso, en el que no faltaban los momentos de silencio —tan característicos del lenguaje escénico y sonoro de la compañía—, en los que se escuchaba la agitada respiración de los bailarines, que creaba una atmósfera, delicada y feroz a un tiempo.

Los dos bailarines, desnudos y con sus cuerpos unidos por sus respectivas espaldas, primero, y después por otras partes de su anatomía, ejecutaban esa danza del deseo. La pasión se mostraba violenta y hermosa a la vez, en la pugna de los cuerpos por encontrarse y por fundirse. La proximidad confundía y deformaba los cuerpos. La energía se compaginaba con la precisión de los movimientos y el resultado era extrañamente armónico. Cada uno incidía sobre el otro y configuraba una nueva corporalidad a partir de esa integración física deformadora y creativa.

Un segundo momento llevaba a una bañera, situada en primer término y a la izquierda del escenario, donde se introducían los dos bailarines y esa unión se hacía más explícita, más carnal, más íntima, a través del ritual del hilo que los ataba, que tensaba sus pieles desnudas hasta el dolor. Después, la separación, la recuperación de su individualidad, de su cuerpo propio, de su físico íntegro, pero también la percepción de la ausencia del otro, la sensación de ser incompleto, de cuerpo amputado. Los movimientos se volvían aún más convulsos, más desesperados. Los cuerpos se mostraban faltos de algo, parciales, menesterosos, necesitados del reencuentro.

Ya en aquel trabajo se producía así una significativa convergencia entre el mito, el compromiso corporal y la ostentosa presencia de elementos discordantes, como la bañera o el ordenador, que posibilitaba inequívocamente una lectura contemporánea. Como había advertido Agamben, la discronía necesaria para ser verdaderamente contempo-

ráneo no tenía que ver con la nostalgia, con el deseo de refugiarse en tiempo pasado pretendidamente feliz (Agamben, 2011: 18).

En *Sed erosiona* (2012) es el mito de Koré, después llamada Perséfone, quien inspira la coreografía. La historia de Perséfone pone de relieve la violencia sexual de que es víctima el personaje mitológico, pero remite también a la condición híbrida que la caracteriza: un ser que reparte su existencia entre el mundo subterráneo y el mundo terrestre, entre la muerte y la vida, motivo que abunda en la referida ambigüedad del *pharmakós*. Su resolución estética adopta la forma de un solo de Luz Arcas en tres actos, cuyo nexos parece señalado por la irrupción en la escena de la soprano Laura Fernández, quien canta *a capella Asturiana*, de Manuel de Falla; un *Motetu de tristura* popular de Cerdeña y el *Adagio BWV 564* de Bach. Entre estas tres intervenciones el espacio sonoro está configurado por los movimientos de la bailarina, singularmente por sus pies que golpean con fuerza el suelo —provistos de zapatos en el acto primero y tercero, y descalzos en el segundo—, pero también por el jadeo de su respiración o por el roce de su cuerpo que se arrastra por el suelo. Al canto de la soprano y a los sonidos generados por el cuerpo de la bailarina se suma silencio, de tanto peso y significado en la coreografía de Luz Arcas. Los movimientos, intensos y atléticos, revelan energía, fuerza, violencia, y un extraordinario compromiso físico, que es también ético y estético: tensiones y contorsiones, posiciones incómodas y dolorosas, juegos de suelo, desplazamientos condicionados por la forzada inmovilidad de las piernas o de los brazos, etc. Movimientos inusitados que resultan hermosos justamente porque renuncian a cualquier preciosismo formal. No faltan, sin embargo, secuencias de notable belleza: giros de indudable elegancia y armonía, movimientos de brazos extendidos o de las manos cruzadas que sugieren las alas y la posibilidad de la elevación, etc. Especial relevancia adquiere en el final el acto segundo el desnudo de la bailarina con los brazos abiertos en cruz, el torso inclinado hacia atrás y el rostro vuelto hacia arriba, que sugiere la imagen del sacrificio, la exposición o la entrega, que inevitablemente relacionamos con rituales de sacrificio o de expiación. Quignard asociaba la danza con el mito de Anteo, quien, al ser abatido, entraba de nuevo en contacto con la tierra y renacía de nuevo (Quignard, 2017: 105). Como sucederá en *Miserere*, a la muerte sigue la exaltación de aquel (aquella o aquello) a quien se sacrificó.

El cuerpo expulsado y errante se convierte pronto en cuerpo vulnereado. *Éxodo: el primer día* (2013), es una coreografía inspirada en *Antígona* y en *Edipo en Colono*, de Sófocles. El universo trágico por excelencia. Edipo camino de Colono y de la muerte, apoyado en un doble báculo: el cuerpo de Antígona, recuerdo de su incesto, y su sempiterno bastón, su tercer pie, que aliviaba el peso de sus tobillos hinchados y que acaso le facilitó adivinar el enigma de la esfinge. Tal vez lo usó después como cetro, triste recuerdo ahora de su condición poderosa de tirano. Pero, como sucedía en las coreografías anteriores, no se pretende una reconstrucción esteticista del motivo mítico ni del motivo trágico. El núcleo del trabajo es la idea del *pharmakós*, a la que nos referíamos, a la que rinde singular homenaje la compañía desde su nombre. El *pharmakós* es veneno y cura, víctima propiciatoria, ser sacrificado para la redención de los otros, lo monstruoso y lo sagrado, la muerte y la vida. El Edipo derrotado, ciego y cojo, viejo, enfermo y desdenado por todos en Colono se pregunta a sí mismo: «Ahora que no soy nada, ¿es cuando soy un hombre?». Terry Eagleton (2011: 347-358), que cita a Slavoj Žižek, ve en el ser despreciado por todos, en el despojo humano, la base sobre la que construye la convivencia y la democracia. La nueva Atenas, acogedora y democrática, sólo podrá construirse sobre la tumba de ese Edipo que contaminaba con su presencia. Es preciso el descenso a esa falta de humanidad para comprender lo humano. «Presionar lo humano del todo es descubrir lo no humano en su corazón», sentencia Eagleton (2011: 358). El dolor corporal se cruza con el dolor de la exclusión, de la errancia, en una coreografía en la que, a pesar de su innegable belleza plástica —y estética en su conjunto—, no pueden pasar inadvertidas ni la reflexión ni la denuncia. Gragera explica que:

Cuando Antígona carga con Edipo de camino a Colono en Éxodo: el primer día, está padeciendo la disolución del sentimiento comunitario; está aludiendo al abandono consciente de los más débiles, a la pérdida de los lazos con la memoria colectiva; está sufriendo la tendencia actual a ignorar lo doloroso: la enfermedad y la muerte, y a refugiarse en la promesa banal de una eterna juventud basada en la miseria moral de los otros (Gragera, 2018: 262).

En *La voz de nunca* (2014), revisitación libre de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, son los cuerpos tragicómicos de Vladimir y Estra-

gón, y los de Lucky y Pozzo, los que configuran una coreografía de la que forman parte dos bailarinas, un bailarín, un actor-bailarín y un músico que está presente en escena ejecutando unas partituras inspiradas en Beethoven y Shostakovich, pero a las que se añaden espacios sonoros dominados por la percusión y los silencios inquietantes. Todo ello busca aprehender desde la danza, la palabra y el espacio sonoro, el crudo proceso beckettiano que tiene por objetivo el desvelamiento beckettiano de la tragedia del hombre contemporáneo. Sus personajes son cuerpos —con la apariencia de autómatas en muchos momentos—, de seres expulsados a un antiparaiso, a un vacío, acerca del que, inseguros, ignoran casi todo, incluso si podrán permanecer en él. Portadores de dolencias y manías. Son víctimas de los golpes y de la desmemoria. Han sido despojados y desalojados, olvidados por un Godot que nunca tiene tiempo de venir a socorrerlos. En este espectáculo emerge la palabra, aunque, paradójicamente, sólo se le concede a Lucky, justamente el personaje física y moralmente peor tratado por todos, el que enmudecerá (acaso definitivamente) en el segundo acto de la obra de Beckett. Y está presente también en *La voz de nunca* un inusitado humor, asociado al uso de la palabra, que funciona más como elemento sonoro que como cauce de comunicación efectiva, un humor de estirpe beckettiana, desenfadado y simple, pero a la vez ácido y cruel, que pone de relieve la vaciedad que el dramaturgo —y la coreógrafa con él— está mostrando. De ahí que puedan verse movimientos y soluciones que remitan al cine mudo, a los que corresponde un cierto —y deliberado— agarrotamiento de los cuerpos que dificulta acciones sencillas, como el caminar, o una propensión al juego o a la mecanización de determinadas acciones.

Chacona (2015) está construida con la partitura homónima de Sofía Gubaidulina como espacio sonoro. Gubaidulina había homenajeado a la Chacona de Bach, y ésta miraba a su vez a la de Buxtehude y a toda una tradición anterior (Caccini, Kapsberger, Monteverdi, etc.). La chacona, cuyo origen sitúan los especialistas en España (otros la localizan en la América hispana en el XVI), es inicialmente una danza popular y festiva, como puede verse, por ejemplo, en la célebre *A la vida bona*, de Juan Arañés, relacionada con los *pasacaglia*, que pierde más tarde su carácter bailable y se torna severa o de lamento. La phármaco escoge así, de nuevo, la dualidad paradójica entre la fiesta y el lamento. La Chacona de Gubaidulina sirve de *leit motiv*

para una intervención —en el sentido performativo de la palabra— en el Museo Pompidou de Málaga, en torno a las obras expuestas en sus salas y en medio de los visitantes que acuden al museo en un día cualquiera. Es decir, se produce un diálogo entre los cuerpos vivos de las bailarinas y las actrices y las obras —inertes— expuestas. Entre las bailarinas y las obras, los visitantes, los turistas, para quienes, con palabras que tomo prestadas a Agamben, supone una llamada de atención a «quienes celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiosa experiencia de la destrucción de todo uso posible» (Agamben, 2005: 111). El remedo de o el diálogo con las obras expuestas alterna con acciones que podrían expresar una cierta indiferencia ante ellas: la coreografía es variada, plena de energía, con momentos desenfadados y juveniles, con continuas apelaciones al juego y con inflexiones líricas o dramáticas provistas de una gran capacidad de sugerencia.

Kaspar Hauser. El huérfano de Europa (2016) toma como punto de referencia la historia del joven homónimo extrañamente aparecido en Núremberg en 1828. El paradigmático caso de Hauser ha suscitado multitud de estudios y especulaciones y ha inspirado obras literarias, cinematográficas y musicales notables y también algún texto teatral, como el célebre —y brillante— *Gaspar* que imaginó Peter Handke. Sin embargo, la inspiración de la coreografía de *La phármaco* no procede del drama de Handke —o al menos no exclusiva ni preferentemente—, sino de un conjunto de aspectos entre los que podrían observarse algunos rasgos biográficos del personaje, las zonas de penumbra que rodean a su historia, la capacidad de evocación poética que contiene su caso y, como en las coreografías anteriores, sus posibilidades metafóricas para hablar del ser humano contemporáneo, como ser desprotegido y errante. «Su nacimiento es desconocido. Su muerte, un misterio», se lee en el escueto y terrible epitafio de Kaspar Hauser. La frase lapidaria ofrece elocuentemente la información principal sobre el caso, pero, a un tiempo, esconde mucho más de lo que cuenta, como si se tratara de una réplica ejemplar de texto teatral contemporáneo. Kaspar Hauser es un ser desvalido y anhelante, arrojado al mundo y extraviado en él, como Segismundo, su involuntario precursor en la ficción dramática de Calderón, a quien su arbitrario encierro y su apartamiento de la vida social lo convierten en un monstruo, según la acepción barroca del término. Inopinadamente excarcelado, como Kaspar, y como él ser

errático y necesitado de certezas, fascinado por un lenguaje que alguien inventó para representar un mundo que Kaspar y Segismundo desconocen. Los dos aportan un señero ejemplo de seres humanos ante el dispositivo del lenguaje que los captura (Agamben: 2015: 24). Víctimas de una violencia omnipresente y oscura buscan de manera tenaz construir su moral y su vida. La historia de Kaspar, siendo real, parece un mito que, a su vez, muestra la historia de tantas gentes de nuestro tiempo a las que los poderes, oscuros y omnipresentes, expulsan de todos los lugares y los dejan a la deriva.

El cuerpo siempre huérfano de Kaspar Hauser es encarnado por el cuerpo de la bailarina Luz Arcas, quien danza un solo en tres actos en un particular diálogo dramático con la música —piano y percusión— de Carlos González, que subraya la mecanización de unos movimientos de autómatas de quien trata de reconocer y utilizar su propio cuerpo. Las series de acciones, el juego de suelo, los movimientos contrahechos y las contorsiones, la rigidez o la impericia, el desmadejamiento o la dificultad para gobernar sus propios miembros, el intento de procurarse a sí misma un afecto corporal configuran el primer acto, que culmina con saltos, giros y movimientos ascensionales. El segundo acto supone su encuentro con un caballo de madera con el que la bailarina consigue algunos momentos memorables. Se dice que Kaspar había tenido en la celda en la que había permanecido encerrado un caballo de madera con el que jugaba. No está de más recordar que en la memorable escenificación que Calixto Bieito llevó a cabo de *La vida es sueño*, de Calderón, en el año 2000, hacía salir a escena al rey Basilio provisto de un caballo de madera precisamente en el momento que va a encontrarse por primera vez con Segismundo, como si quisiera sugerir que era aquél el caballo que habían dispuesto para que Segismundo jugase durante su infancia. Después, ya en libertad, parece que Kaspar Hauser mostró especial destreza para la equitación. En la coreografía, el piafar del caballo es emulado por los movimientos de la bailarina, pero sobre todo con sus efectos sonoros, con los golpes sordos de sus pies contra el suelo. Después, su cuerpo esboza los movimientos del caballo. El espacio sonoro explora las posibilidades del silencio, de los movimientos (y los golpes) corporales de la bailarina y la percusión. Por fin, ella cabalga espasmódicamente sobre el caballo de madera. El tercer acto nos aproxima al desenlace: el fracaso de este ser abandonado. La bailarina explora posibilidades muy diferentes de los movi-

mientos: arrastra el caballo, ejecuta una suerte de marcha militar, golpea el suelo con los pies, realiza algunos movimientos más festivos e incluso sensuales. Juegos de suelo, movimientos descoyuntados, giros muy calmados, finalmente. Entonces, suena la música de piano muy suave. La bailarina, quieta en el escenario, mira, con los ojos muy abiertos, hacia lo alto. Pascal Quignard había escrito «que los bailarines no deben tener rostro. Se cubren la cara de blanco. Se cubren el rostro con una máscara» (Quignard, 2017: 110). Sin embargo, Luz Arcas —las bailarinas de *La phármaco*— bailan también con el rostro. La expresión del rostro forma parte de su coreografía, aporta expresión dramática a su trabajo.

Miserere. Cuando llegue la noche se cubrirán con ella propone una celebración gozosa y siniestra en tres actos, que pudieran denominarse Rito, Muerte y Resurrección, pero también El sacrificio, El temor y La palabra o, recordando el ritual de Semana Santa, Viernes, Sábado y Domingo. *Miserere* vuelve sobre el motivo del *pharmakós* mediante una coreografía coral y compleja, ejecutada por seis bailarinas, una cantante (que toca también algún instrumento musical) y dos músicos, que mezcla lo popular y lo sacro, lo festivo y lo violento. La música combina aires populares: tarantelas, verdial malagueño, música sefardí, tango, etc., con música sacra —el *Miserere* de Gregorio Allegri— o con la emblemática *La muerte y la doncella*, de Schubert.

Miserere comienza con la partitura homónima de Allegri, cantada a capella por Laura Fernández en la semipenumbra. En el centro, las bailarinas forman un círculo entre ellas, de espaldas al espectador. Sus cabezas permanecen juntas mientras comienzan a bracear de modo cada vez más enérgico. Cuando la luz ilumina por completo el escenario, suenan motivos populares, casi estridentes, que contrastan con la austera solemnidad del *Miserere* que habíamos escuchado. A partir de entonces, predomina una danza de aire festivo, popular en ocasiones y ritual siempre, con tendencia al empleo de círculos y giros. Elevaciones de los brazos, a modo de plegarias. Pero a la vez hay en su danza algo de juego o hasta de procacidad, algo de danza grotesca e inquietante. Más tarde, las bailarinas agarran todas a una compañera y la zarandean o la arrastran. Los papeles se intercambian hasta que finalmente una de ellas es elevada y llevada en procesión. Se sugiere la idea del sacrificio, a la que sigue el cuerpo inerte de quien fue elevada en procesión y sacrificada mientras las demás realizan movimientos lentos, leves,

como si ejercieran de plañideras o sacerdotisas. La música evoca aires funerarios y se escucha algún tema clásico distorsionado, mientras las bailarinas componen inicialmente figuras que recordarían a las imágenes de ciertos retablos. Después, realizarán saltos y movimientos que parecen animalizar sus conductas. Abuín se ha ocupado de las dramaturgias contemporáneas «del exceso» y ha puesto de manifiesto su relación: «la masa sale a matar y sabe a quién quiere matar. Con decisión incomparable avanza hacia esa meta, y es imposible escamoteársela. Basta con dársela a conocer, basta con comunicar quién debe morir para que se forme la masa. La determinación de matar es de índole muy particular y no hay ninguna que la supere en intensidad. Todos quieren participar, todos golpean (...) Para la gran mayoría de los hombres, un asesinato sin riesgo, tolerado, estimulado y compartido con muchos otros resulta irresistible con la mitología griega, singularmente con lo dionisiaco» (Abuín, 2013: 291). La atención se desplaza ahora a esos animales utilizados como objeto de sacrificio. La música sugiere las campanadas que tocan a muerto. Un cuerpo ha quedado tumbado en el suelo, inerte. Las demás bailarinas realizan movimientos lentos, suaves, en una suerte de ejercicio ritual o de lamento, subrayada por la música.

Elías Canetti en *Masa y poder*, uno de los referentes intelectuales de este trabajo, había situado en las mutas (es decir, las jaurías humanas) el origen social de las masas y había advertido que:

La masa sale a matar y sabe a quién quiere matar. Con decisión incomparable avanza hacia esa meta, y es imposible escamoteársela. Basta con dársela a conocer, basta con comunicar quién debe morir para que se forme la masa. La determinación de matar es de índole muy particular y no hay ninguna que la supere en intensidad. Todos quieren participar, todos golpean (...) Para la gran mayoría de los hombres, un asesinato sin riesgo, tolerado, estimulado y compartido con muchos otros resulta irresistible (Canetti, 2006: 114).

Después del sacrificio, la danza evoluciona hacia formas de movimientos mecanizados, contrahechos, desmadejados, que se resuelven en una danza popular y festiva, no exenta de una cierta violencia en la que advierte lo gregario, el remedo de la imposición grupal. Finalmente, una de ellas esalzada y paseada triunfalmente. Todas se cubren con un lienzo blanco. Improvisan una rudimentaria carretilla, en la

que llevan en procesión grotesca a la muerta/resucitada, cubierta con el lienzo blanco mientras suenan aires populares y festivos.

El pensamiento de René Girard constituye uno de los principales referentes intelectuales de La *phármaco* y singularmente de *Miserere*. El antropólogo y crítico literario francés otorga un carácter religioso (en el más amplio sentido del término) al disimulado acontecimiento violento que funda una comunidad (Girard, 2005: 31). A partir de esta consideración, Gragera se refería al «asesinato que subyace en toda narración fundacional, la masacre sobre la que se sustenta la cultura, nuestra fe en nosotros mismos, que la tradición folclórica, con su mezcla de fiesta y de tragedia aún mantiene viva» (Gragera, 2018: 262). En *Miserere. Cuando llegue la noche se cubrirán con ella* se muestra la indiferencia ante las víctimas sobre las que se levantan tantas prosperidades y tantas imágenes propagandísticas de nuestro tiempo. El espectáculo pone de manifiesto, más que ningún otro, la noción de *pharmakós* de la que hemos venido hablando desde el comienzo del trabajo y cuya lacerante ambigüedad aborda audazmente esta poderosa coreografía. «Es crimen matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la matara», había sentenciado Girard (2005: 9), y Agamben había explicado pormenorizadamente la noción de *Homo sacer*, entendido como algo sagrado, pero también como intocable y marginado por la comunidad (Agamben, 1999: *passim*, y 2005: 102).

La *phármaco* prepara su próximo estreno, programado para el mes de septiembre de 2018 en el Centro Dramático Nacional. Previsiblemente llevará por título *Una gran emoción política*. Se trata de una coreografía para cinco bailarinas, un actor y tres músicos, en tres actos (La República, La guerra y El regreso) sobre la figura y la obra de María Teresa León, inspirada en su *Memoria de la melancolía* y en otros materiales biográficos y bibliográficos de la escritora y activista.

Cabe aplicar a Luz Arcas y a su compañía las palabras con las que Jaime Conde-Salazar se refiere a la danza del futuro en su libro con este mismo título: «la danza del futuro se dice, y al decirse se apodera, pone en cuestión y penetra las condiciones en las que sucede la realidad» (Conde-Salazar, 2018: 91). El trabajo de La *phármaco* tiene una voluntad inequívoca de intervenir políticamente en la realidad social y ha asumido que para hacerlo con eficacia ha de encontrar un lenguaje propio. A lo largo de estas líneas hemos tratado de elucidar algunas de

las directrices estéticas e intelectuales que configuran el programa de la compañía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (2013). «Dramaturgies of excess and heterological theatres: The physical and performative space of representation». *Canadian Review of Comparative Literature* 40.3, sept., 289-305.
- Agamben, G. (1999). *Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?». En *Desnudez*, 17-27. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Canetti, E. (2006). *Masa y poder*. Barcelona: Random House / Mondadori.
- Conde-Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Madrid: Con tinta me tienes.
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama (4.^a edición).
- Gragera, A. (2018). «Un espejo contra el que mirarnos». *Primer acto* 354, 259-262.
- La phármaco. <https://lapharmaco.com/compania/> [25/06/2018].
- Pérez-Rasilla, E. (2018). «Cuerpos vehementes, cuerpos vulnerados». *Primer acto* 354, 255-256.
- Quignard, P. (2017). *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. México: Paso de gato.
- Steiner, G. (1998). *Errata*. Madrid: Siruela.

***Beyond the Fence*, de Pablo Gervás: el teatro musical entre el mito de Prometeo y el cibernético¹**

*Pablo Gervás' Beyond the Fence: musical theater
between Prometheus and Cyborg myths*

Dolores Romero López
Universidad Complutense de Madrid
dromero@filol.ucm.es

Resumen: Pablo Gervás, experto en inteligencia artificial, lleva décadas investigando sobre la programación automática de textos literarios. Primero creó WASP (2000), un programa informático capaz de escribir versos bajo la influencia de poetas consagrados. En 2015 él y su equipo desarrollaron Proper Wryter, una aplicación —basada en los prototipos del cuento tradicional ruso propuestos por Vladímir Propp— con la que colaboraron en la creación y representación de *Beyond the Fence*², la primera obra de teatro musical generada por ordenador. El objetivo de esta investigación, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es rastrear su proceso creativo y la recepción crítica de sus representaciones en el Arts Theatre West End de Londres en 2016.

Palabras clave: Pablo Gervás. *Beyond the Fence*. Literatura Digital. Teatro Musical Digital. WASP.

¹ Este artículo se publica con el apoyo del proyecto eLITE-CM «Edición Literaria Electrónica» (Ref. S2015/HUM-3426, 2016-2018).

² ©Wingspan/Sky 2016. Enlace <https://wingspanproductions.app.box.com/file/59796894913>. Contacto: Lil Cranfield Lil@wingspanproductions.co.uk [20/04/2018].

Abstract: Pablo Gervás, an expert in artificial intelligence, has been investigating the automatic programming of literary texts for decades. First he created WASP (2000), a computer program capable of writing verses under the influence of consecrated poets. In 2015, he and his team developed Propper Wryter, an application —based on the prototypes of the Russian traditional story proposed by Vladimir Propp— that allowed them to collaborate in the creation and representation of *Beyond the Fence*, the first musical play generated by computer. The aim of this research, in homage to the professor José Romera, is to track its creative process and the critical reception of its representations at London's Arts Theatre West End in 2016.

Key Words: Pablo Gervás. *Beyond the Fence*. Digital Literature. Digital Musical Theatre. WASP.

En *El paraíso perdido* (1667) de John Milton, Adán desobedece los designios divinos al comer del fruto que colgaba del árbol del conocimiento y, lleno de dudas, se complace de haber comido el alimento prohibido. El Ángel le replica advirtiéndole que así logrará alcanzar poderes, virtudes y secretos, tanto naturales como divinos, que le permitirán poseer el mundo. Esa misma inquietud por alcanzar las aspiraciones sublimes del hombre, le lleva al protagonista de *Fausto* (1808) a entregar su alma a Mefistófeles a cambio de experiencias placenteras y conocimientos infinitos. Mary Shelley dará un paso más cuando en su *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) construye un relato imaginario para poner a prueba las posibilidades que el ser humano tiene para crear vida a través de experimentos galvánicos. La religión (Adán), la mitología (Prometeo) y la ciencia (Frankenstein) han interpuesto mitos en los que el hombre reta a su creador. ¿Qué hombre nuevo o titán satánico es capaz de arrebatarse lo prohibido (manzana, alma o electricidad) con el fin de experimentar con la vida, con la imaginación, con la literatura?

En los últimos años la literatura se nos ha hecho digital en muchos sentidos, también desde el punto de vista creativo. Los nuevos creadores digitales se debaten entre el mito de un Prometeo —que tomando como punto de partida el conocimiento de tradición analógica pretende crear algo nuevo en formato digital— y el Cíborg —que pretende integrar dispositivos cibernéticos y capacidades humanas con el

fin de imitar la creación literaria—. En la era del posthumanismo y la postverdad, los creadores digitales se siguen interrogando sobre las cuestiones fundamentales de la existencia humana (Hayles, 2002). Como ya he expuesto en otros lugares (Romero, 2007, 2011, 2012) la literatura digital en español ha ido abriéndose a los retos creativos que ofrece la hipertextualidad, desde la ruptura de la linealidad narrativa (Aarseth, 1993 y Cotte, 1999) a la experiencia de la colectividad (Ong, 2006). Durante la última década, la literatura digital en español se ha ido bifurcando hacia la transgresión de géneros, la ósmosis entre juego y textos, y, por último, la éfrasis o diálogo entre discurso literario e imágenes. Junto a esa innovación multimedial aparece la recreación de ciertos temas clásicos (amor, violencia, metaliteratura, memoria...) y un deseo de transgredirlos a través de una punzante reflexión metatecnológica (Sánchez, 2014) que implica una nueva concepción del tiempo, del espacio y de la materia narrativa. Ana Cuquerella (2011, 2015) aporta ejes temáticos transversales comunes entre la literatura digital escrita en español y la literatura global (Tabbi, 2010). Su aportación de los nuevos ejes temáticos podría ser completada con una tendencia dinámica propia de nuestro tiempo: la constante sinergia entre contrarios. Ana Cuquerella (2018) habla de que la concepción del tiempo virtual divaga entre la constricción y la liberación, el espacio digital se articula entre el claustro y al ágora, y el sujeto virtual se debate entre el solipsismo y la comunicación. En conclusión, los temas de la literatura digital suelen manifestar una tensión temática entre el apocalipsis y la utopía, sin olvidar su vocación transnacional, que es cada vez más sobresaliente. Además, algunas obras utilizan la remediación de temas o autores conocidos en el ámbito nacional español para atrapar al lector dentro de su propia historia.

1. SOBRE LA BÚSQUEDA DEL DEMIURGO DIGITAL

Esto es lo que se ha venido fraguando hasta ahora y probablemente se seguirá practicando en los próximos años en cuanto a la literatura digital. Pero hay un paso más en el ámbito de la creación literaria que late detrás de estas preguntas: ¿es capaz una máquina de aprender leyendo textos del pasado, detectar sus temas dramáticos y apreciar su valor simbólico? ¿llegará la literatura digital a proponer textualidades

de alta tecnología —donde resplandece lo visual, lo llamativo—, que sustituyan al modelo heredado de las versiones analógicas? ¿hasta qué punto existe un diálogo entre la poesía y el código? ¿en qué momento estamos ahora? (Gache, 2015). Estas preguntas están también latentes en buena parte de las películas de ciencia-ficción como *Blade Runner* en la que se plantea la difícil tarea de discriminar quién es hombre y quién cibernético. Incluso los modernos laboratorios universitarios de Humanidades Digitales se plantean secuenciar por completo un conjunto de novelas para rastrear la peculiaridad del fenómeno estilístico y diseñar el «genoma narrativo»³ con una doble función: hacer avanzar la crítica literaria mediante mecanismos automáticos y, por otro lado, generar novelas automáticamente.

El nuevo Prometeo digital parece querer mitificar al Cibernético para que la máquina cree, sienta y se emocione tal y como proponen Dionisio Cañas y Carlos González Tardón (2010), en su libro *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. En este contexto surge la escritura digital de Pablo Gervás, que examina la creatividad literaria y se centra en investigar si el computador puede construir poemas métricamente correctos y legibles en cuanto al contenido. Esto no es la escritura automática del surrealismo sino la escritura automática artificial:

Entendemos por escritura automática artificial un proceso por el cual un ordenador genera un texto no dirigido por objetivos específicos, más allá de intentar posteriormente atribuirle una interpretación interesante o un cierto valor estético (Cañas y Gervás, 2010: 145).

Un primer paso de esta escritura automática artificial es crear programas basados en modelos computacionales de métrica y de combinación de palabras o abstracciones narrativas. El ordenador puede crear poemas cuando se le proporciona un modelo de la estructura que

³ Pionera en este sentido es la investigación de Franco Moretti y su equipo (2018) en el Stanford Literary Lab, fundado en 2010. Se han servido de sistemas computacionales para analizar al detalle los géneros de la novela, buscar patrones de palabras frecuentes y capas de sentido interconectadas. La digitalización masiva de contenidos ha permitido disponer de centenares de obras cuyo contenido permite hablar ya de una nueva teoría literaria digital.

hace válido un poema. Pero ¿podría un ordenador crear un poema de amor? Para crear un poema de amor haría falta proporcional al ordenador un modelo equivalente de cómo funciona el amor, eso, de momento, es imposible lograrlo porque habría que crear los modelos computacionales del afecto y las emociones para poder explorar estos aspectos en los textos literarios. Un ordenador no tiene pensamiento consciente y la capacidad de razonamiento está muy limitada y solo existe en tanto que programación para un cometido concreto. El desafío de la escritura automática artificial es precisamente que los textos producidos cumplan con requisitos lingüísticos y estilísticos que en primer lugar sean coherentes, después podríamos pretender que tengan formas literarias, y, un último paso, sería alcanzar lo que Alan Turing clasificó como el *summum* de la inteligencia artificial: la equidad, técnica y emotiva, entre el texto escrito por un humano y el programado por un ordenador (Copeland, 2013). El gran reto de estas creaciones realizadas mediante programación electrónica está en la verosimilitud textual y en el grado de empatía que generan en los lectores. Preguntar si una máquina puede escribir un poema de amor o una obra de teatro musical es lanzarnos a investigar sobre el desarrollo de la inteligencia artificial y las implicaciones futuras de la tecnología en la sociedad del conocimiento. Esos son pasos de gigante.

Nuestro Cíborg no es un simple mecano decimonónico que funciona dándole vueltas a una llave, pero aún le queda un largo camino por recorrer para poder generar literatura semejante a la creada por un ser humano. Lo que es importante a la hora de valorar estos primeros pasos hacia el automatismo digital es tener presente qué se pretendía en cada obra y qué se ha podido conseguir. La capacidad creativa literaria implica habilidades técnicas y emocionales complejas que conllevan asumir una tradición cultural a través de la lectura. Las habilidades de programación de los ingenieros informáticos resuelven problemas a base de identificar, aislar y resolver pequeños conflictos. Cuanto mayor sea el número de pequeños problemas que la programación es capaz de resolver más cerca se estará de solucionar el complejo problema de la creación automática y mayor será su acercamiento a la fascinante combinación de capacidades humanas que se activan durante la creación literaria. Pero ¿dónde estaría la creatividad, la innovación, la voz propia del poeta, del escritor si las máquinas solo obedecen a criterios de programación miméticos? Harold Bloom

(2009) propuso, en su *La ansiedad de la influencia*, una teoría de la influencia o mejor de las relaciones intrapoéticas que desidealiza las versiones aceptadas de cómo un artista ayuda a formar a otro. Los artistas forjan una historia de malinterpretaciones —*misreadings*— del pasado para crear un espacio imaginativo propio. ¿Cuál de esas *misreadings* de Bloom servirían a la creación «automática» digital? Ni el *clinamen* o mala lectura, ni la *tesera* o complemento del lector, ni la *kenosis* o negación de la repetición, ni la *demonización* o sublimación del precursor, ni la *ascesis* o alejamiento progresivo del poeta precursor se ven representados en la forma en que las máquinas actualmente crean textos. Es, sin duda la *apofrades* o el retorno a los muertos el *misreading* en el que se basa la creatividad digital: la programación genera sus modelos retroalimentándose de creaciones previas. Se podría desarrollar toda una investigación sobre el funcionamiento de esta *apofrades* digital. Cualquier texto generado por ordenadores tiene, de momento, una inmensa deuda con los algoritmos de programación automática. Habría que salirse de este esquema de interpretación analógica para forjar una nueva teoría propia de la creación digital. Aquí habría que tener en cuenta las conclusiones a las que se ha llegado después de analizar la nueva literatura digital escrita por humanos expuestas más arriba. ¿Es la máquina capaz de encontrar su propia voz después de un proceso de emulación de los clásicos? Crear algo basándose en modelos programados no puede considerarse el *summum* de la creación. Si se tiene presente la intuición, la innovación y la creatividad como base de la creación literaria, la propuesta de Turing es un establecimiento mínimo para empezar a hablar de inteligencia. El *summum* podría estar más allá, pero hoy por hoy lo deseable es que los creadores automáticos sean capaces de crear algo que se acepte como buena creación, sin confundirla en absoluto con creadores humanos. Quizá incluso se podría pedir que cada poeta o creador automático tuviera su propio estilo como grado diferencial de su propia creación.

En este contexto surge con voz propia la producción literaria digital de Pablo Gervás. Después de licenciarse en Ciencias Físicas en la Universidad Complutense de Madrid, Pablo Gervás escribió una tesis doctoral sobre interpretación lógica de oraciones en el Imperial College of Science and Technology de Londres. En la actualidad es profesor titular en la Facultad de Informática de la UCM donde dirige el grupo

de investigación NIL (Natural Interaction based on Language)⁴ y trabaja en desarrollar modelos de creatividad literaria para computadoras. Pablo Gervás es informático de formación, pero escritor y poeta de vocación. Siendo adolescente le gustaba escribir y entender cómo funcionaban las cosas. Guillermo Abril en su reportaje de *El País* sobre Pablo Gervás presenta a un creador de inquietudes paralelas, interesado en combinar la física con el latín. Quizá por eso acabó estudiando cálculo automático sin abandonar su pasión por la lengua. En su tesina fin de carrera propuso un *software* que analizaba poemas, métrica y rima. Así nació WASP (Wishful Automatic Spanish Poet), un poeta no humano. Como experto en inteligencia artificial, sus programas han generado versos y una obra de teatro musical. WASP es un programa informático, creado por Gervás en el año 2000, capaz de escribir versos bajo la influencia de poetas consagrados⁵. Mediante las técnicas de procesamiento de lenguaje natural se llega a la escritura automática artificial de poemas que combinan fragmentos de textos para generar borradores de salida que pueden presentarse mediante la mera combinación aleatoria de palabras o, utilizando plantillas que generan esquemas métricos. Este programa fue presentado en el Globe Road Poetry Festival de Londres (2015), en el Festival Poetas en Matadero Madrid

⁴ Puede verse más información sobre el grupo en <http://nil.fdi.ucm.es> [30/03/2018].

⁵ Hay otros ejemplos de generadores automáticos de poemas. Algunos de ellos son: 1) Dada Poem Generator que se puede recuperar desde <http://www1.lasalle.edu/~blum/c340wks/DadaPoem.htm> [20/05/2018]; 2) William Carlos William Poem Generator, que se puede recuperar a través de <http://joshmillard.com/wcw/> [20/05/2018] y 3) The Emily Dickinson Random Epigram Machine, que se encuentra en <https://logopoeia.com/ed/> [todos los enlaces consultados el 30/03/2018]. En el ámbito español cabe reseñar tres proyectos: 1) Ricardo Castillo y *La máquina del instante de la formulación poética* (2005) que va gestando poemas a través de versos de distintos autores pertenecientes al canon occidental; 2) Eugenio Tiselli y su PAC (Poesía Asistida por Computadora) dirigida a poetas que han perdido su inspiración y 3) Pelayo Méndez y su programa ACITEOP. A diferencia del de Tiselli, además de generar palabras, produce de modo automático también imágenes. El invento va más allá, pues una voz declama el verso y ofrece la opción de colorear las palabras. Se trata de un generador de poemas multimedia. El sonido y las imágenes proceden de *Google*. Sólo se muestran imágenes bajo licencia *Creative Commons*. Pero lo más interesante, como ejemplo de remediación, es que el color de las palabras se obtiene a partir del algoritmo *Rimbaud* del programa, inspirado en el poema *Vocales*, de Arthur Rimbaud.

(2017) y en el Workshop de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado en noviembre del 2017 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

WASP es capaz de versificar con soltura, pero no maneja ninguna estructura narrativa. Su aplicación Propper Wryter —basada en los prototipos del cuento tradicional ruso propuestos por Vladimir Propp (1895-1970), de ahí su nombre— es su primer intento de proponer modelos de estructura narrativa. WASP y Propper Wryter aportan dos soluciones básicas y distintas a dos problemas concretos: generación automática de estructuras métricas y de estructuras narrativas. Pero cualquier esfuerzo por «modelar, entender, apoyar o explicar cualquier actividad, que, cuando la realizan las personas, es percibida como creativa por el entorno social inmediato» (Cañas y Gervás, 2010: 164) supone conjugar el trabajo y la dedicación no sólo de informáticos y lingüistas sino también de filósofos, diseñadores, psicólogos, músicos, artistas y otros profesionales considerados creativos. Pablo Gervás y su equipo han logrado tratar algunos ejemplos simples para encadenar palabras y versificar, pero también han intentado hilar estructuras coherentes con la aplicación Propper Wryter y así consiguieron colaborar en el proyecto *Beyond the Fence*.

2. *BEYOND THE FENCE*: TEATRO MUSICAL GENERADO POR ORDENADOR

Beyond the Fence fue estrenado en Arts Theatre West End de Londres en febrero de 2016. La trama se basa en una pregunta: ¿qué ocurriría si un soldado herido tuviera que aprender a entender a un niño para encontrar el verdadero amor? (Bravo, 2016). *Beyond the Fence* es un musical sobre la esperanza, el desafío, la unidad y el amor. La obra se centra en Mary y su hija George. Mary es una mujer maltratada y abandonada por su marido, que ha ido a refugiarse en el campamento de mujeres que protestan contra la presencia del ejército americano en la base de Greenham Common. Allí sólo hay mujeres, agrupadas en torno a prototipos de mujer: la lesbiana militante; otra representa la *femme fatale*, que se deja seducir fácilmente por los hombres; está aquella que, ya mayor, busca refugio allí porque se aburre en su casa tras la independencia de sus hijos; y, por último, el prototipo de mujer

gordita que se ha sentido rechazada por ser así desde su infancia. George, la hija de Mary, dejó de hablar a raíz de las escenas de violencia que presenció en su casa. Todas las mujeres del campamento la ayudan y la apoyan. Pero aparecen los funcionarios de servicios sociales que dicen que la niña tiene que estar escolarizada y no puede vivir allí. Paralelamente se desarrolla una línea argumental de protesta organizada por estas mujeres contra la presencia americana en la base de Greenham. En un momento de la obra, llega la noticia de que van a instalar misiles nucleares en la base, lo que intensifica tanto las protestas de estas mujeres como las represalias de las autoridades. Durante ese enfrentamiento, Jim Meadows, un capitán americano de la base, entabla amistad con George, que sigue sin hablar. A través de ella Jim y Mary se van acercando progresivamente. La obra progresa en tres líneas discursivas: 1) las relaciones entre George, Jim y Mary; 2) el grupo de mujeres y 3) el conflicto a favor y en contra de los misiles nucleares. En la progresión de la trama se alternan números más épicos para apoyar la protesta pacifista, al estilo de *Hair*, y números más poéticos que van retratando los dilemas de los distintos personajes —la violencia machista, el acoso contra los obesos...—. Al final, todas las piezas terminan encajando y los personajes culminan su evolución en una catarsis emotiva.

2.1. Un proceso creativo interdisciplinar a través del ordenador

La programación de *Beyond the Fence* supone un trabajo interdisciplinar en el que se deben encontrar la ciencia y el arte, la tecnología y la emoción. Sobre el desarrollo de este tipo de proyectos puede consultarse el trabajo previo de Finlayson (2011a, 2011b) y B. O’Niell (2013) y la plataforma Story Work Bench que permite desarrollar operaciones de anotado, representaciones, funciones y herramientas. Pablo Gervás y su equipo crearon su propio modelo (Gervas *et alii*, 2016) inspirándose en la idea de representar la estructura narrativa de un relato a través de ciertas unidades de abstracción como había realizado con anterioridad Vladimir Propp (2014) en *La morfología del cuento*. El análisis de los cuentos de Vladimir Propp aporta una descripción formal de estructuras que inspiran la generación sistemática de secuencias narrativas. Así se desarrolla una programación basada en

una estructura de constantes narrativas que capturan el papel que determinados personajes importantes juegan dentro de la estructura general del relato. La enumeración de los patrones proporciona un punto de partida muy útil para los investigadores que buscan implementaciones computacionales de generadores de historias. Propp identificó un conjunto de regularidades a través de un corpus de cuentos folclóricos rusos en términos de funciones de carácter⁶, entendidas como actos del personaje. Los prototipos de Propp se muestran limitados para adaptarlos a los musicales y Gervás y su equipo tuvieron que echar mano de otros textos más actualizados sobre estructuras narrativas como *The Thirty Six Dramatic Situations* de Georges Polti (2007), *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories* de Christopher Booker (2008) y *20 Master Plots and How to Build Them* de Ronald B. Tobias (2012). La metodología que utilizaron fue aplicar esas estructuras a una recopilación de argumentos de musicales. La selección de musicales la realizó Wingspan Productions, basándose en un estudio realizado por el grupo de la Universidad de Cambridge, en el que se había aplicado aprendizaje por ordenador para identificar qué características de los musicales estaba correlacionadas con sus estadísticas de éxito o fracaso, tanto de crítica como de público. Gervás y su equipo anotan formalmente, teniendo en cuenta estas funciones, los cuarenta y tres musicales de éxito en Londres⁷ para identificar la estructura dramática de la narrativa musical. Así surgen esquemas o esqueletos sobre los cuales construir procesos de generación automática. Por supuesto que

⁶ Propp (2014) define los siguientes elementos recurrentes: alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, información, engaño, complicidad, fechoría, mediación, aceptación, partida, prueba, reacción del héroe, regalo, viaje, lucha, marca, victoria, enmienda, regreso, persecución, socorro, regreso de incógnito, fingimiento, tarea difícil, cumplimiento, reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo, boda.

⁷ Los musicales anotados son los siguientes: *A Little Night Music*, *Amour*, *Annie*, *Avenue Q*, *Barnum*, *Beauty and the Beast*, *Billy Elliot*, *Brass*, *Cabaret*, *Carousel*, *Chicago*, *The Fields of Ambrosia*, *Grease*, *Gypsy*, *Jekyll and Hyde*, *Jesus Christ Superstar*, *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, *La Cage Aux Folles*, *Mary Poppins*, *Matilda*, *Memphis*, *Oliver*, *Miss Saigon*, *Oklahoma!*, *Parade*, *Passion*, *Rent*, *Pippin*, *South Pacific*, *Spring*, *Awakening*, *State Fair*, *Sunday In The Park With George*, *Sweeney Todd*, *The Book of Mormon*, *The Lion King*, *The Pirate Queen*, *The Rocky Horror Show*, *The Sound of Music*, *Thoroughly Modern Millie*, *Urinetown*, *West Side Story* y *Wicked*.

surgieron problemas en el anotado de los textos: la descripción sistemática proporcionó un desorden de casos que tuvieron que ser ordenados a través de principios didácticos. Propper Wryter no concibe la trama, ni la idea, sólo la secuencia lógica. En los teatros musicales funciona una base narratológica común: un joven se enamora de una joven, quien por determinadas circunstancias cae en un enredo que termina en un desenlace feliz. A partir de ahí se desencadenan emociones, afectos que van desde el amor a la violencia. El conjunto de emociones que se escogieron para anotar fueron: amor, odio, peligro, violencia, felicidad, tristeza, humor, sorpresa y miedo (Gervás, 2016). Así el programa Propper Wryter fue generando patrones automáticos basados en un desastre, un rapto, un adulterio, un engaño, una derrota, un viaje... codificados a través de unos personajes y una serie de reglas (el remordimiento de quien mata a alguien por equivocación, la fuga de quien está en prisión...). La composición argumental de la obra tuvo en cuenta la composición algorítmica, la inteligencia artificial y la ciencia de la creatividad computacional. Después se alimentó el algoritmo que habían desarrollado y crearon algo equivalente a una posible morfología del musical y se comprobó que generaba estructuras narrativas razonables como argumento para musicales⁸.

La puesta en escena de *Beyond the Fence* pudo llevarse a cabo gracias a un equipo multidisciplinar de creadores humanos y seis aplicaciones informáticas distintas. Todo empezó gracias a Wingspan Productions —la productora de televisión que tiene la idea original y coordina todo el esfuerzo realizado— que decide hacer un documental sobre el primer musical generado por ordenador y se pone a buscar posibles participantes. Durante este proceso se descubre que no hay ningún equipo de investigación que esté intentando resolver el problema complejo de generar un musical por ordenador. Lo que sí encuentra son equipos centrados en generar las ideas—la WhatIfMachine en Goldsmith College—, la estructura narrativa —Propper Wryter en la Universidad Complutense—, las letras de canciones —en Durham— y la música—el programa Android Lloyd Webber y también Flow Machine de Sony Computer Science Lab en París—. La

⁸ Sobre los musicales puede verse el apartado «Musicales», en el volumen de José Romera Castillo, ed. (2016: 487-556), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*.

magia de este proyecto estaba en tratar de dar soluciones a una combinación de pequeños problemas y cuyos resultados podrían resolver un problema grande. La parte difícil de combinar esas soluciones entre sí no la ha intentado hacer nadie por computador, sobre todo porque ninguno de los equipos está del todo convencido de que el problema pequeño en el que cada equipo estaba trabajando estuviera resuelto satisfactoriamente. Tampoco se tuvo en cuenta el problema de las emociones dramáticas. Lo sorprendente es que, sin haberlas tratado explícitamente, el lector, el público, las reconoce y las valora en los resultados. Eso es parte del misterio de cómo funciona el lenguaje humano o nuestra capacidad de interpretarlo, buscando siempre una empatía con el supuesto autor.

Ese equipo humano que hay detrás de *Beyond the Fence* fue orquestado por Benjamin Till (compositor) y Nathan Taylor (libretista). Pablo Gervás y su equipo colaboraron poniendo a su disposición el programa Propper Wryter para construir una estructura narrativa con secuenciación de personajes, pero sin texto, para su musical. Los demás equipos científicos contribuyeron en otras facetas, como explica muy bien Simon Colton (2016). Los verdaderos autores de la idea fueron Archie Baron, el productor ejecutivo y, sobre todo, Catherine Gale, directora de *Computer Says Show* y *Beyond the Fence*, que trabajaban para Wingspan Productions. Todo el sistema dramático dependía de un ordenador, bautizado con el nombre de Android Lloyd Webber, que fue creado por Nick Collins. Catherine Gale, interesada por el carácter experimental del proyecto, produjo el proyecto y la cadena televisiva Sky Arts TV grabó el desarrollo creativo del musical que se emitió en primavera en el documental de la serie *Computer Says Show*. Además, Luke Sheppard fue el director de escena, Cressida Carre la coreógrafa, Paul Herbert realizó la supervisión musical, Tom Rogers la escenografía y el vestuario y Howard Hudson se encargó de la iluminación. El musical *Beyond the Fence* fue representado en el Arts Theatre West End de Londres en febrero y marzo de 2016⁹.

⁹ Se tiene acceso a la información sobre el musical en este enlace de la productora: <http://www.wingspanproductions.co.uk/what-we-do/read/35/Beyond-the-Fence-a-new-musical> [30/03/2018]. Se puede ver el musical a través de la plataforma Sky de pago en este enlace: <https://www.sky.com/watch/title/programme/33dd3078-5031-41d0-9862-347119806207> [30/03/2018].

2.2. *La simbiosis entre humanos y máquinas*

Benjamin Till y Nathan Taylor (2016) los escritores humanos de *Beyond the Fence* detallan la dificultad de colaborar con las computadoras:

The systems for ideation, and for sparking the inspiration of creativity in the human mind are brilliantly helpful, and often lead to ideas that we would never have come up with on our own. It gets trickier, however, when you get into the realms of generating actual material. In a musical, nothing is left to chance—every note, every word, every idea, needs to support and inform not only the overall story, but also the characters' individual journeys, and a million other things that all need to feed into each other. With these computer systems, nothing is bespoke. We waded through probably a thousand pages of computer-generated tunes to find the fragments and phrases that felt right for the show's needs, and were suitable for developing into the songs that have become Beyond the Fence (Colton et alii, 2016: 8).

Poner en marcha este teatro musical colaborando con máquinas fue más complejo que llevarlo a cabo sólo entre humanos. La elección de las mejores partes elaboradas por el programa automático fue realizada por humanos y después se juntaron con otras partes elaboradas por los propios escritores. El resultado es una simbiosis entre lo generado automáticamente y lo creado por Benjamin Till y Nathan Taylor para alcanzar un fuerte grado de integración y que el público no pudiera distinguirlo en la puesta en escena. Ése es el inicio del camino trazado para alcanzar la creatividad computacional. Estos procesos informáticos están todavía en su infancia, pero en unos años esto avanzará con pasos de gigante: el Prometeo digital ha robado nuevamente el fuego de los dioses para entregárselo a los Cíborg.

2.3. *Impacto y recepción de la obra*

Beyond the Fence tuvo quince actuaciones entre el 22 de febrero y el 3 de marzo de 2016 en el Arts Theatre West End de Londres. Tres de esas actuaciones fueron vistas previas antes de la apertura oficial, dos eran *matinéés*, y una fue un evento de gala. Un total de 3.047 personas

vieron el musical, representando el 59% de la capacidad total, lo que no está nada mal teniendo en cuenta que no existió marketing pagado, muy utilizado en musicales de este calibre. Durante las tres últimas sesiones, la audiencia fue encuestada. Se les pidió que valoraran el disfrute del espectáculo desde 1 (bajo) hasta 5 (alto). De los 57 participantes, la encuesta reveló un alto nivel de satisfacción: 1/1.7%, 2/1.7%, 3/10.3%, 4/17.3% y 5/69.0% (Colton *et alii*, 2016: 9).

La contratación de prensa se gestionó en dos fases: primero con el anuncio del proyecto en diciembre de 2015 y después con el preestreno del espectáculo y los documentales emitidos en febrero de 2016. Se apostó también por una cobertura nacional e internacional que abarcó tanto la prensa escrita como la digital (*The Guardian*, *The Times*, *The Evening Standard*, *The Independent*, *The Telegraph*, *BBC News Online*, *Financial Times*, *Daily Mail*, *New Scientist* and *Vice*), la televisión y la radio (*BBC Break-Fast News*, *BBC Radio 4-World at One*, *CBC Radio-Canada*, *Sky News*, *Reuters TV*, *NHK-Japan*, *CBS News-US* y *The Guardian Tech Podcast*). Se realizaron entrevistas con los equipos de producción de televisión y teatro, los dos escritores, y algunos de los académicos involucrados. Los críticos dividieron sus opiniones en dos grandes apartados: aquéllos que lo vieron como un nuevo musical y se emocionaron hasta el llanto con las partes más emotivas y los que se detuvieron en discriminar las partes que fueron generadas por el ordenador de aquellas otras que resultaban más humanas.

Algunas críticas resultaron muy positivas: «A unique experiment in musical theatre composition» (*The Stage*), «Despite my reservations I was won over» (*The Independent*), «Honey, but effective» (*The Times*), «As a theatrical event the show is remarkable» (*West End Frame*), «Wins you over with the weight of its cliché» (*Time Out*), «What's our measure for success? Well, the audience was applauding just about every number and was brought to tears» (*The Londonist*), «Extremely moving and emotional ... it could be one of the most important pieces of theatre to come out of London this year» (*West End Wilma*), «It may not herald a brave new world, but it does work as a night out ... in a world where flops are the norm, no mean feat» (*Daily Telegraph*). Otras críticas, poco partidarias del teatro musical, vertieron opiniones adversas: «Guess what? When you get a computer to create a musical, as Sky Arts has done —using data from the structure, scores and scripts of

hundreds of musicals to generate scenarios, melodies and lyrics— it sounds just like a musical composed by a computer. This show is as bland, inoffensive, and pleasant as a warm milky drink» (*The Guardian*), o esta de *What's On Stage*: «Isn't it obvious? If you take the average of a load of hit musicals, you'll end up with something pretty average. Follow a formula and —who would have thunk it— you get something formulaic» (Colton *et alii*, 2016: 9). La crítica más dura establecía que su planteamiento seguía los cánones de una narrativa asentada en parámetros tradicionales y no en otros aspectos más esperables y propios de la vanguardia. Parece como si se esperara que las máquinas escriban historias sobre ciencia-ficción y bajo parámetros de narrativa experimental. Efectivamente, si la aplicación informática hubiera sido «alimentada» con parámetros narratológicos futuristas, el resultado hubiera sido más fragmentario y rupturista, pero no era lo programado ni esperado inicialmente por sus creadores. Por otro lado, el equipo en su conjunto buscaba que las máquinas imitaran los procesos de creación de los autores humanos y el éxito de público. Quizá hubiera sido interesante haber representado aquello que los ordenadores realmente crearon, sin la intervención humana. No se hubiera obtenido el éxito del público general, pero hubiera sido un experimento muy atractivo para la crítica más selecta, atenta a la innovación y siempre deseosa de ver nuevos retos representados en los escenarios. También es cierto que para llegar a este punto el espectador debe estar adiestrado en las nuevas formas de creación digital y eso es un largo proceso que se consigue con años de experimentación. Seguimos en ello (Hayles, 2008 y Romero, 2017).

3. CONCLUSIONES

Beyond the Fence, el mayor proyecto de teatro musical programado desde ordenadores, ha permitido a toda una comunidad de creadores alcanzar logros de interdisciplinariedad nunca antes logrados en la historia de la cultura. Es además un importante experimento sobre la creatividad computacional. El desarrollo y el uso del *software* fue, a veces, un inconveniente para la propia creación dramática y musical, pero esa misma dificultad era su verdadero reto y razón de ser. Desde luego hay muchas cosas que mejorar en el futuro, pero el primer paso

está dado y, sin duda, si la industria tecnológica y creativa se empeña en ello, habrá otros muchos ejemplos. Buena prueba del interés por este tipo de teatro digital es la producción holográfica de Tinderdust, titulada *The Forest of Phantasmagorias*¹⁰, que se representó en el VAULT Festival de Londres los días 15 y 16 de febrero de 2018.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, E. (1993). «Nonlinearity and Literary Theory». En *Hypertext and Literary Theory*, G. P. Landow (ed.), 51-86. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Abril, G. (2016). «Pablo Gervás, el padre del robot poeta». *El País*, 30/12. También en https://elpais.com/elpais/2016/12/30/eps/1483052716_148305.html [30/03/2018].
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.
- Booker, Ch. (2008). *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. Londres: Continuum.
- Bravo, J. (2016). «Pablo Garvás, un español en el musical generado por ordenador». *ABC*, 21/01. También en http://www.abc.es/cultural/teatros/abci-pablo-gervas-espanol-musical-generado-ordenador-201601171905_noticia.html [30/03/2018].
- Cañas, D. y González Tardón, C.; con la colaboración de Gervás, P. (2010). *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir Ensayo.
- Colton, S.; Llano, M. T.; Hepworth, R. et alii (2016). «The Beyond the Fence Musical and Computer Says Show Documentary». En *Seventh International Conference on Computational Creativity*. París: Sony CSL. También en [The-Beyond-the-Fence-Musical-and-Computer-Says-Show-Documentary.pdf](#) [30/03/2018].
- Cotte, P. (ed.) (1999). *Language et linéarité*. París: Septentrion.
- Copeland, B. J. (2013). *Alan Turing, pionero de la información*. Madrid: Turner.

¹⁰ Se trata de una producción de música en vivo que utiliza tecnologías avanzadas holográficas y aumentadas para evocar reinos digitales. La producción se basa en el subconsciente, el surrealismo y la vanguardia, y es un testimonio de cómo la mente puede ser despertada visualmente por el sonido para llevar a realidades alternativas. Se puede ver un ejemplo de esta obra en este enlace: https://vaultfestival.com/whats-on/the-forest-of-phantasmagorias/?spektrix_bounce=true [30/03/2018].

- Cuquerella Jiménez-Díaz, A. (2011). «E-tertulias, e-vanguardias, e-jugaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas. Algunos ejemplos de remediación del canon poético en estos blogs». *Texto Digital* 7, 67-73.
- (2015). *El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica*. Tesis de doctorado, dirigida por Dolores Romero López, Universidad Complutense de Madrid.
- (2018). *Del café al tuit: literatura digital, una nueva vanguardia*. Madrid: Editorial Calambur (Colección *Criterios*).
- Finlayson, M. A. (2011a). *Learning Narrative Structure from Annotated Folktales*. PhD thesis, Department of Electrical Engineering and Computer Science, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- (2011b). «The Story Workbench: An Extensible Semi-automatic Text Annotation Tool». En *Intelligent Narrative Technologies IV, Papers from the 2011 AIIDE Workshop*, Stanford, California: The AAAI Press, 10-11.
- Gache, B. (2015). *¿Qué es la poesía (para un robot)?* México DF: Belén Gache Editor.
- Gervás, P.; Hervás, R.; León, C. y Gale, C. V. (2016). «Annotating Musical Theatre Plots on Narrative Structure and Emotional Content». En *Seventh International Workshop on Computational Models of Narrative*. Cracovia, Polonia: Oasics. También en *annotating-musical-theatreCRC.pdf* [30/03/2018].
- Hayles, K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.
- (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame.
- Moretti, F. et alii (2018). *Literatura en el laboratorio. Canon, archivo y crítica literaria en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- O'Neill, B. (2013). *A Computational Model of Suspense for the Augmentation of Intelligent Story Generation*. PhD thesis, Georgia Institute of Technology, Atlanta, Georgia.
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Polti, G. (2007). *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Londres: Book Jungle.
- Propp, V. (2014). *Morfología del cuento*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Romero López, D. (2007). «Spanish Literature in the Digital Domain: Culture, Nation and Narrations». En *Literatures in the Digital Era. Theory and Praxis*, A. Sanz Cabrerizo y D. Romero López (eds.), 329-340. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- (2011). «La literatura digital en español: estado de la cuestión». *Texto Digital* 7.1, 123-146. También en <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n1p38> [30/03/2018].

- (2012). «Poetics of Crisis or Crisis of Poetics in Digital Reading/Writing?». *Literary and Linguistic Computing* 27.3, 34-47. También en <http://llc.oxfordjournals.org/content/27/3.toc> [30/03/2018].
- (2017). «Spanish Digital Literature in the Garden of the Forking Paths». *Hyperrhiz. New Media Culture* 16, 10-19. También en <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz16/essays/3-lopez-garden-forking-paths.html> [30/03/2018].
- Sánchez Gómez, L. (2014) «El ordenador como máquina performativa». *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital* 3, s. p. También en <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/ordenador-maquina-performativa/>. [30/03/2018].
- Tabbi, J. (2010). «Electronic Literature as World Literature; or, the Universality of Writing under Constraint». *Poetics Today* 31.1, 17-50.
- Till, B.; Taylor, N.; The Whatif Machine; Propper-Wryter; Claude-Machine Shonbot Flowcomposer; The Cloud Lyricist; Mace, K. (2016). *Beyond the Fence*. Sky Arts y Wingspan Theatricals. Director teatral Luke Sheppard, Director televisivo Tim Van Someren. www.wingspanproductions.co.uk [20/04/2018].
- Tobias, R. B. (2012). *20 Master Plots and How to Build Them*. Londres: Writer's Digest Books.

Otra historia del teatro español de posguerra: las fantasías líricas de Quintero, León y Quiroga

*Another story of the Spanish postwar
theatre: the artistic creations
of Quintero, León and Quiroga*

Alberto Romero Ferrer
Universidad de Cádiz
alberto.romero@uca.es

Resumen: En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se aborda un estudio sobre el musical folclórico de la España de posguerra, a través de las creaciones artísticas de Quintero, León y Quiroga. Un teatro de fuerte carácter popular donde destacaba la presencia de estrellas de la copla y el flamenco.

Palabras clave: Teatro musical. Copla. Quintero. León. Quiroga. Posguerra española.

Abstract: This work, in homage to the professor José Romera, deals with a study on the folkloric musical of the Spanish Postwar period, through the artistic creations of Quintero, León and Quiroga. A theater of strong popular character where the presence of copla and flamenco stars stood out.

Key Words: Musical theater. Copla. Quintero. León. Quiroga. Spanish Postwar.

1. INTRODUCCIÓN: LA COPLA Y EL TEATRO

Cuando se aborda el estudio del teatro español de posguerra nunca se ha atendido a los espectáculos populares de la copla, un género de teatro musical que, aunque nacido antes del treinta y seis, será sin embargo en los duros años de la posguerra española cuando adquiera su mayor esplendor en todos los aspectos. Unas coloridas y vibrantes obras a caballo entre la música y el texto literario que contrastaban sobremanera con el fantasma de la guerra civil que, en cierto sentido, se había instalado en la sociedad española y en todas sus manifestaciones, y en especial en sus manifestaciones artísticas, significativamente sospechosas por razones políticas y morales. La realidad de aislamiento, el exilio, las penurias económicas, la represión franquista y el hambre tuvieron un fuerte impacto imborrable en el día a día de los españoles, en su vida cotidiana. Todos estos *jinetes del apocalipsis* dejaron sentir su enérgica presencia en la vida del teatro español de aquellas décadas (García Ruiz, 1998).

En esta dirección la dictadura franquista debía crear un nuevo marco teatral para la canción. La moral del régimen no admitía lo que de género frívolo, amoral o antisistema podía tener un género que debía, como el resto del país, también someterse a los dictados de «una, grande y libre» y «cantar el cara al sol». Había que nacionalizar aquel cuplé andaluz, para transformarlo en «canción española». Había, además, que sacar la copla y el cante del cabaret y el colmao, y llevarlos a unos formatos más *decentes*, para la buena y respetable sociedad franquista, sin desertar por ello de los públicos más populares.

Las nuevas variedades optarían con los estilos folclóricos, bien vistos por el régimen, y donde también se encontraban autores y poetas poslorquianos como Antonio Quintero y Rafael de León que, junto con músicos al estilo de Manuel Quiroga, supieron crear un nuevo tipo de espectáculo musical en el que concentraban, de un lado, el sistema de producción del musical de Broadway y, de otro, la rica tradición folclórica autóctona de raíz zarzuelera.

2. UN BROADWAY A LO POBRE: LOS ESPECTÁCULOS DE «ARTE ESPAÑOL»

Dentro de este contexto de *teatro pobre* (Rodríguez, 2001) que debía aparentar ser un *teatro rico*, y como superviviente de las grandes

cupletistas de las varietés de antes de la contienda, destacará la figura de Concha Piquer, una estrella central del espectáculo musical de la España de la posguerra más inmediata. Así, escasos meses después de terminada la guerra, el 2 de enero de 1940, «Doña Concha» —como se le conocería un poco más tarde en los respetados ambientes teatrales del país dada sus apariencias aristocráticas y de paso borrar su frívolo y díscolo pasado— presentaba en el madrileño teatro Calderón su *Gran Compañía de Arte Folclórico Andalúz Escenificado*, que antes había paseado por diferentes teatros de la zona nacional, como es el caso, por ejemplo, de Sevilla, donde la vemos en el teatro Cervantes a principios de diciembre de 1938 (Anónimo, 1938).

Su espectáculo del treinta y ocho era, precisamente, *Las calles de Cádiz*, que años atrás había estrenado la Argentinita, pero ahora muy renovado con un repertorio a cargo de Quintero, León y Quiroga. Entre los cuadros nuevos incorporará *En el café de Chinitas*, de reminiscencias lorquianas, y el estreno de la copla *Lola la Petenera*. Otro momento de la función incluía ya la interpretación de sus coplas más populares: *Ojos verdes*, *No me mires en el río* y *La Parrala*, aunque —eso sí— tamizadas por la censura.

Concha Piquer supuso la consolidación de los espectáculos de «Arte Español» (Peláez, 2007), también «espectáculos folclóricos», «fantasías líricas» y «estampas líricas», al imponerse el monopolio teatral del trío «Quintero, León y Quiroga», respecto a las normas que regían por entonces los derechos de autor de la Sociedad General de Autores, y crear un espectáculo basado exclusivamente en la sucesión de una serie de canciones escenificadas.

3. ROPA TENDIDA (1942) DE CONCHA PIQUER

El primer espectáculo de estas nuevas variedades de «Arte Español» será *Ropa tendida* de 1942, en el que Concha Piquer incluiría varias estampas dramáticas nuevas como *Café del Puerto* y *Boda de rumbo*, además de coplas: las *Sevillanas del Espartero*, *Almudena*, *A la lima y al limón*, *Eugenia de Montijo*, *La Lirio*, *La Caramba*, *Dime que me quieres*, y su profundo y enigmático *Tatuaje* de 1941 (Alarcos Llorach, 2006).

El esquema era el siguiente: en primer lugar, la estampa lírica titulada *Agua fuerte del Puerto*, formada por java, bulerías, baile y vals; a

continuación se interpretaba el pasodoble *Almudena*; seguía la canción *La chiquita piconera*, un chotis, el pasodoble final *De rompe y rasga* y la copla *Dime que me quieres*. A continuación el espectáculo seguía con una estampa histórica en torno a la canción *Eugenia de Montijo*, el pasacalle *La Caramba*, un número cómico, la copla de *La Lirio* y, como fin de esta parte, los tanguillos *¡Qué hermoso tienes el pelo!* Después de un intermedio, comenzaba con *Ropa tendida*, la estampa dramática matriz —denominación de Rafael de León— que daba nombre general a toda la función, donde se incluía una introducción de gran orquesta en *allegro*, unos tanguillos, un *allegro*, una mazurca, pasodoble, habanera, guajira, baile, danzón y polea. Seguían las *Sevillanas de Espartero*, la *Sevillanas del Chiclanero* y el *Tango de las Marías*. Cerraba el espectáculo *Tatuaje*, tras el preceptivo rapsoda cortinero que, vestido de marinero, introducía la copla con unos encendidos versos.

4. TATUAJE Y EL CUARTO DE ATRÁS

Al igual que *Ropa tendida* servirá de modelo dramático para el teatro popular de aquellas décadas, lo mismo podía decirse respecto a *Tatuaje*. Una copla que sobrevuela todo el periodo para convertirse en una de sus interpretaciones más representativas, ya que estaría llamada a convertirse no sólo en la carta de presentación de Concha Piquer y su copla más carismática sino en toda una divisa inequívoca de la posguerra española y en una especie de canto de duelo de los vencidos (Sieburth, 2011: 515 y 2014). Así, mediante la interpretación de *Tatuaje* en la voz, la *actio* y la expresión altiva y soberbia, pero contenida, de Concha Piquer se podía canalizar la significación de la pena propia bajo el disfraz de la ficción. Como escribiría Martín Gaité en *El cuarto de atrás*: «aquello era contar una historia de verdad» (1990: 154) y una forma de poder experimentar en el terreno de la ficción con sensaciones eróticas y sentimientos de amor prohibido que en la España oficial del régimen estaban completamente vedados para una moral que se presumía decente (Carbayo Abengózar, 2004) y que, sin embargo, a pesar de los controles de la torpe censura, permitía sensuales estrofas como:

*Y voy sangrando lentamente
de mostrador en mostrador,*

*ante una copa de aguardiente
donde se ahoga mi dolor.
Mira tu nombre tatuado
en la caricia de mi piel,
a fuego lento lo he marcado
y para siempre iré con él* (León, 1987: 233).

Pero además suponía un grito de protesta en voz de mujer:

Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como una cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al amanecer (Vázquez Montalbán, 1986: 43).

5. EL TRIUNVIRATO DEL ÉXITO: QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA

Ropa tendida era un libreto que reunía por primera vez el triunvirato «Quintero, León y Quiroga», que conseguiría un extraordinario éxito en el teatro Reina Victoria de Madrid, en el inicio de la temporada teatral en el mes de enero de 1942. Una obra de encargo de su representante, compañero sentimental y torero Antonio Márquez, en la que la estructura de toda la función remitía al protagonismo único de la primera figura, Concha Piquer, de acuerdo con algunas fórmulas de producción importadas del musical norteamericano, que bien conocía dada sus experiencias en los teatros de Nueva York.

La estructura de la obra va a girar en torno a un débil hilo argumental que servía para dar continuidad narrativa a una serie de escenas o «estampas» más o menos consecutivas, que se cantaban o bailaban (o ambas cosas a la vez), números de recitados, coplas y algún que otro momento cómico. Eran espectáculos ágiles con un ritmo muy abierto, en el que resultaba relativamente fácil efectuar cambios sin muchos problemas. Lo que por otro lado se adecuaba bastante bien a la escasez de medios, en especial cuando estos espectáculos comenzaban sus giras por toda España. Eran, pues, estructuras dramáticas desmontables, versátiles.

Después de *Ropa tendida*, seguirían, además de cine, *Retablo español* (1943) donde estrenaría el *Romance de la Otra*, *El puñal y la rosa: canciones y bailes de España* (1947), *Tonadilla* (1949), *El cuento de María Millones* (1950), *Salero de España* (1953), y finalmente *Puente de coplas* (1957).

En definitiva, un mundo de ficción —en el teatro y en el cine— que contrastaba con una realidad que nada tenía que ver con lo que ocurría dentro del escenario, o tal vez sí, pero que en cualquier caso no eran sino unos «enferos fundamentales para la supervivencia», en palabras de la ya citada Martín Gaité (1999: 179) y que sirvieron como modelo de producción escénica en las décadas de los cincuenta y sesenta para una extensa nómina de nuevas cupletistas.

6. LAS NO TAN DECENTES ESTRELLAS DE LA COPLA: DEL PROSTÍBULO AL *SHOW BUSINESS*

Junto con Miguel de Molina, y *La bien pagá*, a finales de los cuarenta otras figuras históricas de esta farándula serían la pareja artística Pepe Blanco y Carmen Morell, Juanito Valderrama y Dolores Abril, además de las voces más veteranas de Estrellita Castro, Imperio Argentina, Rosita Ferrer o la «promesa quebrada» de Mari Paz. Y junto a ellas, ahora en la década de los cincuenta, la «generación de las *miarmas*»: Carmen Sevilla, Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Lolita Sevilla, Paquita Rico y Lola Flores, aunque con matices bien diferenciados. Una intensa legión de artistas y cómicas más o menos flamencas que constituyen en el teatro, el cine y la radio el panorama del espectáculo y el entretenimiento popular. Una especie de pequeño *star system*, pero a la española, y que suponen la crónica sentimental de la España de posguerra, en afortunada expresión de Vázquez Montalbán, en voz de mujer.

La presencia femenina en los escenarios españoles durante la primera mitad del siglo xx resulta más que evidente, a tenor de la fuerte demanda teatral, en especial en el cabaret y sus espacios alternativos más o menos periféricos. La carrera artística se ve por parte de determinados sectores femeninos, especialmente los más humildes, como una manera rápida de prosperar y conseguir así el éxito social y económico. La meta no era otra que convertirse en Raquel Meller, Pastora Imperio o Concha Piquer.

Como ya se ha estudiado (Salaün, 2010), son muy pocas las artistas que acceden al mundo del espectáculo con una instrucción básica o con una formación artística —cante, baile, interpretación— que solía ser bastante rudimentaria, lo que las convierte en una especie de proletariado del *artisteo*, a merced de los vaivenes de esta industria del *show business*. Sólo se salvarán de esta situación aquellas que, por diferentes méritos o aptitudes para el espectáculo, accedan al vedetariado o se transformen en la estrella del momento, a lo que siempre va a ayudar, además de talento artístico y vocación —cuando lo hay, que no es siempre—, sus posibles matrimonios o relaciones sentimentales. De hecho, relacionarse con un torero de fama era una de las opciones más socorridas, como bien indica Álvaro Retana en su *Historia del arte frívolo* (1964). Ahí quedaban los casos de la Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías; Pastora Imperio y Rafael, *el Gallo*; Cocha Piquer y Antonio Márquez.

La solución para otras muchas no será otra que el colmao, la taberna o la casa de lenocinio, esto es el flamenquismo, la prostitución o ambos a la vez como únicas salidas viables para la subsistencia, pues hay que entender que este flamenquismo se consideraba como uno de los escalafones más bajos y menos prestigiados socialmente de la canción y el baile. Es más, para un sector mayoritario de las clases intelectuales del país ni siquiera tenía esa consideración, sólo era una manera más o menos encubierta para el ejercicio de la prostitución. Un mundo, pues, de fuertes contrastes sociales y económicos, al que no escaparán ni siquiera las grandes voces de la copla, cuyos comienzos en este mundo de la farándula coplera solían ser bastante oscuros o tormentosos, o al menos no *tan decentes* o *tan morales*, como después pretenderán hacernos ver en sus hagiografías «autorizadas» (Romera Castillo, 2003 y 2016).

Estos submundos del teatro que nutren la escena durante toda la primera mitad del siglo xx resultan fundamentales para comprender el funcionamiento social y empresarial del espectáculo. Una situación que, en un periodo de subsistencia tan duro como el de la posguerra, emergerá a la realidad social con una especial virulencia, pues *la necesidad aprieta*, y frente a la imagen oficial del régimen que se traslucía desde el NODO, había otra realidad *más real* y acuciante —otro *cuarto de atrás*— en el que la prostitución se impone como único medio de vida para la mujer: demasiadas viudas, huérfanas y madres sin maridos

a causa de la guerra, el exilio y la cárcel. Por eso era normal que la copla —todo sea dicho de paso— exhibiera con poco pudor situaciones y actitudes femeninas que coqueteaban, cuando no se hacía de manera completamente explícita, con la mancebía y el burdel. La protagonista de esa zambra terrible que era *Yo soy esa* (1952) de Quintero, León y Quiroga y que popularizaría una *muy decente* Juanita Reina en su espectáculo *El puerto de los amores*, también de 1952, decía:

*Soy la que no tiene nombre,
la que a nadie le interesa,
la perdición de los hombres,
la que miente cuando besa.
Ya lo sabes... yo, soy esa...* (León, 1987: 268).

7. LA SEXUALIDAD HIPERPATRIÓTICA DE LA COPLA

Eran, pues, unas jerarquías que, con mayor o menor acierto, contribuirían al desarrollo de una sexualidad *hiperpatriótica* en cuya iconografía abundaban gitanas y majas andaluzas con «cabellos negros y grandes ojos relucientes» que aportaban un erotismo híbrido en el que «el presente y el pasado, lo nacional y lo foráneo se transforman en un todo difuso», «otro síntoma más, de una modernidad acelerada, que incesantemente cruza fronteras, cuando no las borra» (Zubiaurre, 2014: 296) y que para el caso, por ejemplo, de Lola Flores resultará bastante determinante como portadora de todas aquellas sensaciones y mundos prohibidos que ella bien personificaba en torno a determinados «estereotipos de mantilla y peinetas y cigarrillos», que nos proponían un modelo femenino diametralmente desafiante respecto a los patrones oficiales del régimen de la posguerra. Porque:

fumar está directamente relacionado con actrices y prostitutas, una imagen enquistada en la imaginación popular, gracias a los retratos literarios y artísticos de Carmen la cigarrera... y gracias también al gran número de actrices de variedades, ligeras de ropa que, alrededor de 1890, lucen sus encantos en los primeros anuncios de cigarrillos (Hilton, 2002: 321).

Una *femme fatale*, pero a la española —Lola Flores—, que consecuentemente con su estereotipo literario suponía una subversión de

las normas establecidas, pues consciente de todo ello estaba dispuesta a quebrar el orden social y pagar su libertad, algo que se podía observar en sus acaloradas y sensuales interpretaciones de copla y baile, como en sus primeros papeles cinematográficos, o en muchas de las fotografías y carteles de sus espectáculos donde solía aparecer cigarrillo en mano. Una actitud y pose que también tenía que ver, ahora bajo el paradigma de una modernidad femenina que se negaba desde el régimen, con un cierto desafío en relación a la respetabilidad de la mujer tradicional, de cuyo patrón se apartaba ostensiblemente la artista de Jerez de la Frontera, como forma además de consolidación de la independencia femenina en unas esferas públicas controladas por el varón.

De todas formas, con la complicidad de este contexto, la copla en cuanto espectáculo dramático —que lo es— necesita de una actriz o un actor, aunque de éste menos. Este aspecto, que para otros géneros de teatro musical no presenta más ambiciones que las aparejadas a una buena interpretación y a la identificación y el recuerdo por parte del público, en este caso se convierte en una de sus claves más características. Las interrelaciones entre el género dramático propiamente dicho y su actriz resultaban absolutamente decisivas, de acuerdo con un sistema teatral pensado sólo y exclusivamente para el éxito y el máximo el rendimiento económico y artístico. Esto es, el teatro como industria del entretenimiento. En la copla, la compenetración entre la interpretación de la obra y las calidades artísticas y mediáticas de su intérprete resultaban esenciales, hasta tal punto que era muy difícil, imposible, separar ambos planos de la realidad escénica.

Vinculada básicamente al ámbito de la interpretación femenina, aunque también se pueden encontrar algunos nombres masculinos vinculados al éxito del género —ahí está el ya aludido Miguel de Molina y su provocativa versión de *Ojos verdes*, por ejemplo—, sin embargo es un mundo de *ellas* (Sopeña, 1996), respetando con ello ciertas tradiciones escénicas que suelen vincularse a un sexo u otro a modo de mera convención dramática siempre difícil de romper, máxime en una época como la dura posguerra española tan estigmatizada en estos aspectos sociales, y mucho más dentro de un medio *sospechoso* como el teatral en el que, además, el peso de la tradición —la tradición dramática— resulta esencial para su correcto funcionamiento y su interacción con el público.

Sus intérpretes femeninas son sus símbolos —ahí residiría una de las razones del éxito de la jerezana—. Una realidad que articula todo el sistema de producción de textos, letras y músicas, pensadas para un universo femenino que en numerosas ocasiones también se trasladaba fuera de las tablas de la escena, o el espectáculo cinematográfico, para alimentar así la leyenda de este peculiar *star system* del teatro español de los años cuarenta, cincuenta y sesenta.

Por otro lado, aunque se trata de realidades teatrales muy diferentes en el tiempo y en sus formas, no hay que olvidarse tampoco del papel que la mujer, como actriz cantante, desempeñaría en el teatro español desde finales del siglo XVIII con la aparición de la primitiva tonadilla escénica, un antecedente algo lejano de estas nuevas formas de teatro musical pero que, en cierto sentido, se traían de nuevo al presente de la realidad española, dada las peculiaridades casticistas y costumbristas que también solían asociarse al sainete dieciochesco y esta otra tonadilla antigua que poco o nada tenía que ver con estas nuevas formas de la canción teatral. Unas coordenadas que hablaban de un teatro popular que entraba en conflicto con los modernos criterios y dogmas de la Ilustración y el Neoclasicismo, a los que estas formas de teatro breve con música desafiaban como reivindicación y afirmación de lo autóctono, lo popular, lo nacional, frente a los vientos y modas extranjerizantes, especialmente francesas, que parecían imponerse sobre los modos hispanos.

Los espectáculos, pues, de copla, dentro de este sesgo interpretativo, ocuparán esas mismas funciones del sainete dieciochesco, la zarzuela o el género chico, con el peculiar ingrediente de que, en la mayor parte de los casos, siempre se va a tratar de espectáculos menos elaborados desde el punto de vista dramático —aunque esto sería algo bastante discutible—, y sí más concentrados en torno a una serie de canciones —la copla— que, a su vez, concentran en el breve tiempo de unos escasos minutos todo el clímax dramático del espectáculo teatral.

Un clímax dramático al que contribuye sobremedida la interpretación y el temperamento artístico de la intérprete, que debe resultar determinante, pues debía concentrarse una historia completa, y la mayor parte de las veces bastante compleja —*El romance de la Otra*, por ejemplo— en los escasos minutos de duración de una canción, pues no había tiempo para más. Un aspecto éste, el de la fuerza del

carácter interpretativo, que siempre se va a resaltar por parte de la crítica como un elemento absolutamente básico de la cualificación de la artista, ya que de esta habilidad o cualidad iba a depender el éxito o no de un determinado tema. Algo que solía ocurrir con bastante frecuencia. Un ejemplo de ello lo tenemos en *La bien pagá*, de Miguel de Molina, una pieza que ya antes había estrenado sin pena ni gloria una desconocida Pastora Solís y que a partir de la creación de Molina siempre se identificará con este teatral cancionero de la chaquetilla blanca y el cañero cordobés.

8. POESÍA ESCÉNICA E INDUSTRIA DEL ESPECTÁCULO

El resultado final no es otro que la plena identificación con el público, especialmente el de las clases más populares, que ya se habían incorporado al mundo del espectador, y que veían en esas canciones y en sus artistas un cierto reconocimiento de su mundo sentimental o sus expectativas vitales, en singular cuando la misma procedencia social de la artista se asociaba a una condición humilde o marginal, y cuyo relato autobiográfico, impostado o no, tenía mucho de aquel discurso literario del héroe o la heroína tradicionales, que va construyendo su destino mediante una serie de obstáculos de todo tipo, y que para las paupérrimas condiciones de la posguerra resultaban además de un acicate más que determinante: el hambre del artista era el mismo hambre de su público.

En algunos casos la sensación de identificación —Concha Piquer, la misma Lola Flores— es tal que, más allá del mero artificio teatral, sirven para transmitir la mimetización de unos modos y unas modas —lingüísticas, gestuales, en las costumbres, en la manera de vestir y comportarse— que serán asumidas por parte de ese mismo público como un pedazo de su retrato más superlativo y prestigiado. La identificación con la artista será tal que ésta vendría a convertirse en distintivo del público, en la encarnación misma de la sentimentalidad colectiva, con la que opera además una identificación sin ningún tipo de fisuras, en un lenguaje de ida y vuelta.

Todo ello es lo que otorga a la tonadillera, a la canzonetista, a la artista —el término cupletista ha desaparecido por ahora—, en definitiva, y a su trabajo sobre las tablas del escenario —después también en

la radio y el cine, y mucho más tarde en la televisión—, una extraordinaria proyección social, como evidencia el modelo de Lola Flores, en una doble dirección que va desde la artista hacia el público y viceversa, de la calle hacia la artista, quien se convierte en una especie de archivo receptivo respecto a la vida, las emociones y los problemas del pueblo, su público.

Son muchas las intérpretes que sirven para alimentar esta industria del espectáculo, esta industria del entretenimiento, que trasciende las fronteras de la península Ibérica para tener también una gran proyección en Hispanoamérica, dentro de los circuitos teatrales de la época, en los que la experiencia de Ultramar —Buenos Aires, Montevideo, México, Caracas, Cuba—, «hacer las Américas», constituía desde mediados del xix un capítulo obligado de las *tournées* artísticas de las compañías españolas de teatro y zarzuelas. Ahí quedaban destacadas intérpretes como La Goya, Raquel Meller, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Concha Piquer, Juanita Reina, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Nati Mistral, Marifé de Triana y —cómo no— Lola Flores, quienes conseguirían significativos éxitos, además de reconocimiento y prestigio internacional. Otros nombres son los de Mari Paz, Antoñita Moreno, Manolo Caracol, Antonio Molina, Tomás de Antequera, Angelillo, Miguel de Molina, el Príncipe Gitano, Carmen Morell y Pepe Blanco, Gracia Montes...

La copla, esta canción dramática, parecía recoger en clave de poesía escénica con música —ahora un binomio inseparable— el «alma del pueblo», mediante una serie de microhistorias, casi siempre de fuerte pasionalidad, exagerado tono melodramático y desenlace trágico, o tema costumbrista en forma de comedia y, por tanto, con un registro neutro o claramente cómico, a las que darían texto y música autores como Rafael de León, José Antonio Ochaíta, Quintero, Gil Asensio, Oliveros o Castellví; y músicos como los maestros Penella, Quiroga o Solano entre otros muchos.

Otro elemento a considerar —y que resulta especialmente revelador en relación con la copla— es la realidad teatral en la que se enmarca dentro de una España fuertemente rural y con unas escasas facilidades materiales derivadas de lo que venía a ser un teatro de provincias que además, para los años de posguerra, se movería aún en un estado de mayores penurias y calamidades. Unas circunstancias que le dan un valor añadido desde el punto de vista sociológico y cultural a este tipo

de manifestaciones, en las que lo habitual era contar con malos teatros, escenarios muy rudimentarios, frío en invierno y calor en verano, escasos decorados, forillos de tela o papel, parques vestuarios, orquestillas y cuerpos de baile escasos o más vocacionales que profesionales: una especie de nuevos «cómicos de la legua».

Pocos espectáculos escaparían a esta dura realidad del medio. Ahí quedaban, por ejemplo —algunos ya se han citado—, *Rumbo*, *Puente de coplas*, *Cancionero*, *Las calles de Cádiz*, *Soleares de España*, o, donde encontramos a Lola Flores, como en *Claveles de España*, *Cabalgata*, *Zambra*, *Cante y pasión*, *Copla y bandera*, *Arte español*, *Luna y guitarra*, *La copla morena* y *La guapa de Cádiz*, dentro de un muy largo etcétera en el que la mayor parte de estos espectáculos a caballo entre la copia folclórica del musical de Broadway, la tradición del género chico y el género ínfimo —la revista, el cuplé, el café cantante, el flamenco de taberna y colmao— y los ecos de aquellos ballets folclóricos de la Edad de Plata, salían a flote gracias a las peculiares dotes artísticas de sus intérpretes principales que debían de esta suerte contrarrestar, paliar, las constantes dificultades del sistema.

9. HEROÍNAS Y PROSCRITAS: ¿LA VENGANZA DE LILITH?

Y si era un mundo preferentemente femenino en sus intérpretes, también lo era en las historias, la mayor parte de corte trágico, como también en las protagonistas que nos propone. Ahí quedaban los títulos de: *Almudena*, *Amparo*, *Antonia la de Aracena*, *Aquella Carmen*, *¡Ay, Malvaloca!*, *¡Ay, Maricruz!*, *Candelaria la del Puerto*, *Carcelera*, *Carmen de España*, *Catalina*, *Compañera y soberana*, *Compuesta y sin novio*, *Dolores La Golondrina*, *Dolores La Petenera*, *Doña Luz*, *Doña Mariquita de los Dolores*, *Doña Sol*, *Doña Soledad*, *Esperanza la de Utrera*, *Eugenia de Montijo*, *La Caramba*, *La Cautiva*, *La Chiquita Piconera*, *La Clavel*, *La Clavelona*, *La Desea*, *La Lirio*, *La Loba*, *La Macilenta*, *La Mariana*, *La Niña de Fuego*, *La Niña de la estación*, *La Niña de Puerta Oscura*, *La Parrala*, *La Rajahdesa*, *La Rosa de Capuchinos*, *La Ruiseñora*, *La Salvaora*, *Zarzamora*, *Lola Clavijo*, *Lola La Piconera*, *Lola Puñales*, *Lolita La Musaraña*, *Los niños de la Gabriela*, *Madre Hermosa*, *Madrina*, *Magnolia*, *Manolita La Primera*, *Manuela la de Jerez*, *María Amparo*, *María de la O*, *María del Valle*, *María Magdalena*, *No me llames Dolo-*

res, Nuria, Pastora, Pastora Imperio, Pepa Bandera, Picadita de viruela, Reina y señora, Reyes Montero, Rocío, Romance de la Otra, Romance de la Reina Mercedes, Rosa la de los lunares, Rosa venenosa, Salomé, Señorita, Soledá, Triniá, Yo soy esa (Hurtado Valbuena, 2006, I: 53).

Heroínas y proscritas todas dentro de unas líneas que oscilaban entre los fuertes caracteres y las vidas adversas, funestas, de las lorquianas Yerma, la novia o la mujer de Leonardo de *Bodas de sangre* o las desgraciadas protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*; lo que suponía un duro contraste con los modelos femeninos que retomaría el franquismo, y que tenían que ver con la *alta misión* que se esperaba de la mujer como madre abnegada y fiel esposa. Una misión en la que el régimen emplearía una serie de mecanismos e instrumentos de propaganda como, por ejemplo, la creación de la Sección Femenina, y cuyo resultado último debía ser una mujer «madre de una familia católica, patriótica y modélica». De esta suerte, la mujer quedaba así recluida y reducida tan sólo a su propia feminidad. Prácticamente su única misión se reducía a ser madre y esposa (Peñasco Velasco, 2000).

Por el contrario, paradójicamente, frente a este discurso oficial, los estereotipos y los personajes que aparecían en la copla se van a alejar de modo bastante extremo de dichos parámetros, proponiéndonos conductas más que reprobables que, no obstante, siempre van a tener la sanción del castigo, el desamor, el rechazo o la muerte (Muriillo-Amo, 1999).

Bien es cierto que una parte relevante del repertorio de la copla había sido compuesto antes del régimen, pero también es cierto que todo aquel mundo se desarrollaría con mayor fuerza e intensidad en el nuevo paisaje franquista. En este sentido, muchas de las letras —en realidad, todas— reflejaban una sociedad fuertemente machista, y nos proponían historias de mujeres expuestas a la opresión, la marginación. Una situación que tenía que relacionarse con aquellas peculiaridades del mundo del espectáculo en lo que afectaba al ámbito de la mujer, como una especie de proletariado en relación también con los orígenes humildes de la mayor parte de sus figuras, una realidad social a la que ya se ha aludido en páginas anteriores.

Un ámbito marginal que podía resultar bastante familiar, además de para las intérpretes, también para compositores y letristas. Por esta razón, además de la efectividad melodramática, nos proponen amores imposibles y descaradamente prohibidos, como la historia del *Romance*

de la *Otra*, «la que a nada tiene derecho» —una obra compuesta para una Concha Piquer, cuya vida personal, por cierto, parecía tener ciertos paralelismos con la canción— que condenan la condición femenina a la exclusión social «como la que está en la cárcel», por tener un amor prohibido para la moral de la época. Por ello:

*Yo soy la otra, la otra
y a nada tengo derecho,
porque no llevo un anillo,
con una fecha por dentro.
No tengo ley que me abone,
ni puerta donde llamar,
y me alimento a escondidas
con tus besos y tu pan* (León, 1987: 264).

Historias también de un pasado oscuro de madres solteras y amantes abandonadas al alcohol que se repiten una y otra vez en *La Parrala*, *La Lirio*, *La Ruiseñora*, *La Lola*, *La Zarzamora* —Lola Flores—, *Elvira la cantaora*, flamencas todas con «sus volantes enredados entre espinas». Mujeres también de *mala vida* y condición —*Ojos verdes*, *Tatuaje*, *Yo soy esa*, *Rosa la de los lunares*— (Moreno Mengíbar y Vázquez García, 2004: 240-241). En definitiva, una visión del ámbito femenino como un mundo marginal, proscrito, donde se había relegado a la mujer desde una actitud social y moral de castigo por unas conductas más que reprobables pero que parecían desafiar un mundo único de hombres.

Eran protagonistas de historias que parecían recordar la larga estirpe de la maldita y rebelde Lilith —la primera compañera de Adán antes de la sumisa Eva—. Ejemplos de otra moral, que, desde las perspectivas sociales más tradicionales, siempre se habían expuesto como el canon de la perversidad femenina (Eetessam Párraga, 2009). Con comportamientos muy similares a su patrón antropológico, al igual que aquella otra hebrea que huyó del Edén hacia la *región del aire* —la región de la libertad—, estas Lirios, Dolores, Lobas, Zarzamoras, etc., etc., en las voces y en los cuerpos de sus intérpretes —que también solían tener mucho de Lilith— pretendían huir de su condición de esclavas y sumisas, de su condición subsidiaria del hombre, para reclamar la libertad de su identidad femenina, aunque sólo fuera en los límites estrechos de la ficción de la copla, que actúa como grito o

protesta ante una sociedad que las rechaza y la excluye: la presencia escénica de Lola Flores, además de su vida personal, tenía mucho de todo aquello: «porque también era anécdota picante —afirma Terenci Moix— que llenó la pudibundez de la posguerra con leyendas pasionales de una temperatura considerable» (1993: 116).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcos Llorach, E. (2006). «*Tatuaje*, un acercamiento a la copla». *Clarín* 65, 3-12.
- Anónimo (1938). «Informaciones de teatros y cine. Gran Teatro Cervantes. Presentación de Conchita Piquer». *ABC*, 8-XII, 22.
- Carbayo Abengózar, M. (2004). «La copla: deseo, pasión...y política». En *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, M.^a Gloria Espigado Tocino, María José de la Pascua y María del Rosario García Doncel (eds.), 571-580. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Eetessam Párraga, G. (2009). «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*». *Signa* 18, 229-249.
- García Ruiz, V. (1998). «El teatro madrileño en la inmediata posguerra: en busca de un contexto». En *Actas del XII Congreso de la AIH*, t. 5. 108-115. Birmingham: University of Birmingham.
- Hilton, M. (2002). «Leisure, Politics and the Consumption of Tobacco in Britain since Nineteenth Century». En *Histories of Leisure*, Rudy Koshar (ed.), 319-336. Oxford: Berg.
- Hurtado Valbuena, S. (2006). *La Copla. La poesía popular de Rafael de León*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.
- León, R. de (1987). *Poemas y canciones de Rafael de León*. Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (eds.). Sevilla: Alfar.
- (1950). *La maravilla errante*. Barcelona: Ediciones Bistagne.
- (1954). *Copla y bandera*. Barcelona: Ediciones Bistagne.
- (1961). *La copla morena*. Barcelona: Ediciones Bistagne.
- León, R. de y Quintero, A. (1948). *Zambra 1948*. Barcelona: Ediciones Bistagne.
- Martín Gaité, C. (1990). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- Moreno Mengíbar, A. y Vázquez García, F. (2004). *Historia de la prostitución en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Murillo-Amo, J. L. (1999). «Realidad histórica e invención literaria de la mujer en la copla española de posguerra». *Ojancalo. Revista de literatura española* 17, 3-22.

- Peláez, A. (2007). *100 años de Copla. 100 años de Concha Piquer*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.
- Peñasco Velasco, R. (2000). *La copla sabe de leyes. El matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Retana, Á. (1964). *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro.
- Rodríguez, J. C. (2001). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Romero Ferrer, A. (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2018, e. p.). «Tras la España flamenca de la II República. Hacia la Niña de fuego y la Zarzamora: las raíces artísticas de Lola Flores». En *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Enrique Encabo Fernández (ed.). Madrid: en prensa.
- Salaün, S. (2010). «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936): estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo». *Dossiers féministes. Monográfico dedicado a Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletiste i ballarines* 19, 63-83.
- Sieburth, S. (2011). «Copla y supervivencia: Conchita Piquer, Tatuaje y el duelo de los vencidos». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 66.2.
- (2014). *Survival Songs: Conchita Piquer's «Coplas» and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sopeña, A. (1996). *La morena de la copla: la condición de la mujer en el reciente pasado*. Barcelona: Grijalbo.
- Vázquez Montalbán, M. (1986). *Crónica sentimental de España*. Prólogo de Guillermo Heras. Madrid: Espasa Calpe.
- Zubiaurre, M. (2014). *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.



«Nada que hacer»: una aproximación a la noción de conflicto estático

*«Nothing to be done»: an approach
to the notion of static conflict*

Gracia Morales Ortiz
Universidad de Granada
graciam@ugr.es

Resumen: El presente trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, propone un acercamiento a la noción de conflicto estático, elemento esencial del llamado teatro del absurdo. En la primera parte nos preguntamos por la relación de este tipo de propuestas con otras más tradicionales, basadas en la voluntad del héroe como motor dramático. Después se perfilan tres de sus características esenciales: la naturaleza del personaje abúlico, la presencia de lo no-dicho y la progresión dramática como vivencia desde el espectador.

Palabras clave: Conflicto estático. Personaje pasivo. Recepción teatral.

Abstract: The present work, in homage to the professor José Romera, proposes an approach to the notion of static conflict, which is an essential feature of the theater of the absurd. The first part focuses in the relation of this proposal with the traditional one, based on the hero's will. After that, the work offers a brief analysis of three characteristics of the estatic conflict: the nature of the apathetic character, the presence of the unsaid and the dramatic progression as experience from the viewer.

Key Words: Estatic conflict. Apathetic character. Theatrical reception.

Vladimir: No se puede hacer nada.
Estragón: Es inútil esforzarse.
Vladimir: Uno sigue siendo lo que es.
Estragón: Por mucho que se retuerza.
Vladimir: El fondo no cambia.
Estragón: Nada que hacer.

SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot*.

1. CONFLICTO VOLITIVO *VERSUS* CONFLICTO ESTÁTICO

Cuando surgió la oportunidad de participar en este merecidísimo homenaje a la trayectoria de José Romera Castillo, decidí centrarme en un concepto dramaturgico que me fascina y que he tratado de conocer en mi doble faceta de investigadora y dramaturga: el conflicto estático. Se trata de una noción que escuché por vez primera en 1999, durante un taller de dramaturgia impartido por José Sanchis Sinisterra.

Lo cierto es que en casi todos los manuales de escritura dramática a los que nos acerquemos, encontraremos una fórmula infalible y, aparentemente, inevitable: me refiero a la sacrosanta ley del *conflicto volitivo*. Lawson, en su *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, publicado en 1936, afirma que «el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente» (1995: 221). Y añade:

El drama no puede ocuparse de personas cuyas voluntades están atrofiadas, que sean incapaces de tomar decisiones que tengan al menos un significado, que no adopten actitudes conscientes en cuanto a los acontecimientos, que no se esfuercen por controlar su medio. El grado preciso de fuerza de voluntad requerida es la fuerza que se necesita para llevar la acción a su término, para crear un cambio de equilibrio entre el individuo y el medio (1995: 226).

Ciertamente, este libro se publicó antes de que irrumpiera, con una fuerza desestabilizadora, el llamado *nuevo teatro* o *teatro del absurdo*. Así, en 1960, en una reedición de su libro, Lawson introduce el preámbulo «La época que cambia», donde intenta dar cuenta de las rupturas fundamentales que se han producido en la forma de hacer teatro en esas décadas esenciales. Pero lo hace de una forma precaria, insuficiente, condi-

cionada por el desconcierto que le produce el desparpajo irreverente de dramaturgos como Ionesco, Beckett o Jean Genet; para Lawson ellos están propiciando una «descomposición de la estructura dramática», por lo cual no duda en definir sus obras como «anti-teatro» (1995: 24).

Esta fórmula del conflicto sostenido sobre la voluntad sigue presente en la mayoría de los manuales de escritura dramática. Pensemos, por ejemplo, en *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, donde Vogler (2002) parte de los esquemas míticos desarrollados por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* y los aplica a la creación de una fábula dramática. Esta categoría, la de *héroe* presupone dos elementos esenciales: la voluntad como motor y la existencia de un camino por recorrer (evolución, cambio, progresión), para la potencial consecución de un deseo.

Podría aducirse que estos ejemplos reseñados, provenientes de Estados Unidos, se hallan bajo el inevitable influjo de la industria cinematográfica. Pero lo cierto es que volvemos a encontrar las mismas premisas en autores del ámbito hispánico. Citemos, por ejemplo, las palabras del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos:

Los conflictos entre protagonista y antagonista tienen que partir de una finalidad definida en ellos, pues se basan en la necesidad que tenemos los seres humanos de alcanzar metas. [...] Sin una meta clara de los personajes la historia irá de un lado a otro, será confusa (1998: 119).

Y si nos fijamos en un trabajo más reciente, como el *Manual de dramaturgia*, coordinado por Fernando Doménech, descubriremos estas mismas coordenadas:

La dinámica del conflicto principal de una obra dramática se inicia por una necesidad, una carencia o una ambición de suficiente peso y trascendencia como para activar el deseo del personaje principal por remediar su estado. El protagonista, movido por su deseo, se plantea un objetivo a cumplir e inicia una acción para lograrlo. En la ejecución de la acción encontrará una y sucesivas oposiciones tan poderosas como su propio deseo. Dicha dinámica es la que se denomina choque de fuerzas, cuyo resultado es el conflicto dramático (Escalada, 2016: 35).

Que conste que no estoy afirmando que esta *ley del conflicto volitivo* no resulte efectiva y asegure una sólida y fiable estructura dramática: se

trata de apostar, ciertamente, a un caballo ganador. Ahora bien, ¿por qué esta reticencia a recoger otras fórmulas menos convencionales, si no han dejado de ser experimentadas (si bien no mayoritariamente) durante todo el pasado siglo? Desde las nociones que nos proponen los manuales reseñados, ¿cómo se puede asumir ese *nada que hacer* que define tan claramente a los personajes de Vladimir y Estragón? ¿Cómo entender a Teddy, protagonista de *Retorno al hogar* de Harold Pinter? ¿O a las figuras que transitan el teatro de Arrabal, del chileno Jorge Díaz, de la argentina Griselda Gambaro o de la española Lluïsa Cunillé, por citar países y generaciones diferentes? ¿Por qué se siguen considerando estas propuestas «como excepciones superadas o a superar» (Sánchez, 1999: 14)?

Desde mi punto de vista, una de las claves para abordar estos personajes es entender que se nos escurren fuera de los márgenes del paradigma usual del héroe voluntarioso y sacrificado, presentándonos un nuevo plano: el del estatismo, la pasividad, la inercia, que empieza a testarse a partir de 1880 y que rompe con el esquema solidificado del drama que se usaba hasta el momento (Lehmann, 2013: 86).

Puedo esbozar una provisional y esquemática definición del *conflicto estático* (basada en los apuntes que Sanchis Sinisterra nos facilitó en el curso que he comentado anteriormente): ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El estímulo puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, una oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...). El personaje está demostrando así dos cualidades esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión propicia ofrecida.

2. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA CONFLICTIVIDAD ESTÁTICA

2.1. «Preferiría no hacerlo»: los personajes sin voluntad

¿Qué pasa cuando el personaje no tiene *nada que hacer*? ¿Cómo enfrentarnos a protagonistas que habitan en el centro de una «sórdida

inercia» y que aspiran «a llevar una existencia vegetativa, a conformarse con su progresiva decadencia, libre de aspiraciones y, por lo tanto, de conflictos»? (Sanchis Sinisterra, 2002: 117).

Son muy pocos los críticos del ámbito hispánico que se han esforzado por entender de forma rigurosa el funcionamiento de este tipo de personajes. Los trabajos suelen limitarse a analizar la forma en la que su voz o su presencia escénica está desestructurada o agrietada; asimismo, existe una tendencia a estudiarlos como representaciones un tanto abstractas del existencialismo, el nihilismo o la desconfianza en la razón. Sin embargo, no suele ponerse bajo la lente de aumento esta temática que nosotros venimos desarrollando: su carencia de voluntad.

Entre los teóricos españoles que han intentado dar algunas pistas al respecto se encuentra el ya citado dramaturgo y docente José Sanchis Sinisterra. Así se refiere, por ejemplo, a los protagonistas de *Esperando a Godot*:

Vladimir y Estragón [...] pueden deambular por un escenario que no les apremia. Pueden, simplemente, esperar a Godot. No necesitan antecedentes biográficos, identidad social, coherencia psicológica, verosimilitud... ni siquiera significado. Tampoco tienen que exhibir sentimientos, encarnar ideas —¡y mucho menos proclamarlas!—, desenredar intrigas, alcanzar metas, triunfar o fracasar. Solamente tienen que estar ahí (2002: 118).

Aceptar la premisa de que simplemente «estar ahí» ya implica una función dramática y genera una entidad abarcable bajo la noción de personaje, es un cambio de enfoque muy enriquecedor.

Por su parte, en su libro clásico *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Robert Abirached se refiere al movimiento teatral de los años cincuenta del siglo xx como una fórmula en la que los autores han «desnudado» a sus protagonistas, haciéndoles perder sus atributos más significativos y propiciando así, una profunda descalificación de la noción de individuo (1994: 380). Destaca además cómo, entre otras cuestiones, se ha suprimido en ellos «toda posibilidad de trato con el prójimo que no sean desatinos, intercambio de clichés o interrogación impotente» (1994: 381). Sin embargo, no se llega a poner de relieve la noción de pasividad y estatismo como una de las cues-

tiones centrales que caracterizan el funcionamiento de este tipo de personajes¹.

Ahora bien, ¿cómo suelen ser estos protagonistas del conflicto estático que prefieren no hacer nada²? Podemos destacar dos cualidades en ellos que suelen alternarse: o bien su indefinición, o bien su insignificancia. En el primero de los supuestos nos hallamos, ciertamente, frente a figuras reducidas a su «esqueleto social, moral y psicológico» y privadas de «todo pasado y todo porvenir» (Abirached, 1994: 381), que funcionan entonces desarraigadas de la realidad, sin más referentes que aquellos que les ligan a su propio microcosmos de ficción. En ese sentido, se asemejan a los fantoches, a los muñecos, a las máquinas o a los animales. Además, algunas veces sufren limitaciones físicas, como consecuencia de taras o mutilaciones, lo que los acerca a lo monstruoso (Sánchez, 1999: 107)³.

Pero no siempre es así. Existen otras obras que funcionan bajo la premisa del conflicto estático donde los personajes no están tan «desnudados». Es el caso, por ejemplo, de los caracteres que aparecen sosteniendo el teatro de Harold Pinter. Estos pueden abarcarse bajo el modelo que dibuja Jesús G. Maestro:

Son numerosos los testimonios sobre la disolución y la fragmentación del yo en la literatura del siglo XX; remiten en suma a un concepto de sujeto determinado por la inseguridad, la incertidumbre y la insatisfacción, como consecuencia de la deconstrucción de una serie de valores que garantizaban tradicionalmente la estabilidad de su pensamiento frente a cualquier tipo de mutaciones externas (1998: 32).

¹ No obstante, en su estudio sí está latente esta idea, cuando señala, por ejemplo, que la temporalidad está «sujeta a aceleraciones fulminantes que degradan súbitamente al personaje o a ralentizaciones que lo sumen en la inmovilidad y le hacen no poder salir del atolladero, en una repetición mecánica» (Abirached, 1994: 398).

² Como en el título del epígrafe, nos referimos aquí a la famosa frase del personaje de Melville, *Bartleby, el escribiente*, que es, sin duda, un referente para este tipo de figuras abúlicas.

³ Pensemos, por ejemplo, en el personaje mudo y anónimo de *Acto sin palabras* de Beckett, que aparece empujado a la escena para acatar, de forma mecánica, las órdenes de una fuerza no visible. Esa figura se comporta como un ratón de laboratorio, por su obediencia y por la forma en que va aprendiendo a no equivocarse.

Estoy de acuerdo con estas afirmaciones, pero vuelvo a percatarme de que se está hablando de la disolución del *yo*, pero no de la disolución de su *voluntad*, que es lo que quiero abordar aquí.

Insatisfacción, incertidumbre, pero también mediocridad, aburrimiento, decepción, cobardía, distracción o indiferencia son algunas de las cuestiones que laten en el fondo de este tipo de figuras. Si en la definición del personaje dramático que nos ofrece Bentley se hace hincapié en su capacidad para «concentrarse más intensamente en los grandes propósitos vitales que lo impulsan» (1995: 48), aquí, por el contrario, encontramos a estas figuras más próximas a lo que él mismo llama «la vida real», en oposición al drama teatral:

En la vida real, tales «grandes propósitos» —cuando llegan a existir— se ocultan en los desvanes y en los pasillos oscuros. Nuestras habitaciones se hallan repletas de toallas, cepillos de dientes, cartas comerciales, teléfonos y receptores de televisión (1995: 48).

El hombre que se dibuja en esta cita, común, gris, insignificante, distraído, está más cercano al protagonista estático del que venimos hablando que el personaje de grandes propósitos que Bentley defiende como soporte habitual del drama.

Por otra parte, habría que aclarar que la construcción de este tipo de figura pasiva va perfilándose en el panorama literario de forma paulatina, a lo largo de un proceso en el que se pasa desde el *Héroe*, con mayúscula, a la predilección por el hombre *normal* y su conflictiva intimidad, preñada de inseguridades y contradicciones. Para Luckács este paso supone la consolidación del drama moderno que ya no pone en escena a grandes personajes ni a «héroes trágicos», sino a individuos más comunes, con una menor capacidad de acción (1996: 276). No obstante, en dicho drama, el personaje de ideología burguesa sigue teniendo deseos (aunque menos ambiciosos) y lo seguimos viendo esforzarse por conseguirlos (aunque con recursos más débiles): es decir, sigue existiendo la voluntad. El paso definitivo que darán algunos autores será cancelarles dicha capacidad para desear y luchar.

2.2. Silencio y ambigüedad en la fábula

Una de las características que suele traer aparejada la presencia de estos seres literarios apáticos es la ausencia de antecedentes significati-

vos que nos ayuden a asumir *racionalmente* el porqué de su comportamiento. Quiero decir con esto que el texto nunca explicita que haya razones que impiden al personaje luchar o reaccionar como nos parecería lógico. ¿Por qué siguen esperando Vladimir y Estragón? Es más, ¿existe realmente ese tal Godot? ¿Por qué está enterrada Winnie hasta la cintura en *Los días felices*? ¿Por qué permite Teddy en *Retorno al hogar* que su mujer tenga relaciones sexuales con sus hermanos? ¿Por qué el anónimo personaje de *Decir sí* de Griselda Gambaro acepta la violencia progresiva a la que le somete el peluquero?

Ciertamente, nos enfrentamos aquí a un elemento que resulta básico en este tipo de propuestas: el uso consciente de la palabra que no aclara, que no resuelve:

Si Godot hubiera llegado, si hubiera acudido, aun con retraso, a su imprecisa cita con Vladimir y Estragón, el teatro contemporáneo no sería lo que es. La obra de Beckett irrumpe en la dramaturgia occidental inscribiendo en ella, como postulado básico, una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco.

Pero es un hueco dotado de una doble y aparentemente contradictoria virtud: por una parte, es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío; por otra, es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad pletórica (Sanchis Sinisterra, 2002: 115).

Por otra parte, si ese hueco se rellenara, es decir, si se ofreciera respuesta a estas preguntas que planteábamos antes, entenderíamos que hay motivaciones lógicas que impiden al personaje oponerse a la situación en la que se encuentra o que le obligan al estatismo. Y entonces el conflicto, tal y como lo estamos planteando, quedaría desarmado: las víctimas lo son porque han perdido la batalla⁴.

Nos enfrentamos así a una cuestión decisiva: los protagonistas del conflicto estático no reaccionan, no porque no puedan, sino porque, inexplicadamente, *prefieren no hacerlo*. Inexplicadamente, vuelvo a decir. Y entonces la presencia del hueco se vuelve decisiva. Considero que aquí resulta tan útil como esclarecedor remitirnos a

⁴ O bien, incluso, el estatismo podría implicar una acción heroica: el personaje que resiste en su casa contra quienes vienen con una orden de desahucio es movido por la férrea voluntad de defender lo propio.

la noción de «obra abierta», expuesta por Umberto Eco en su libro ya canónico:

Mucha de la literatura contemporánea en esta línea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra «abierta» por excelencia [...]. En efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (1992: 80).

2.3. La progresión dramática en el conflicto estático

En su acercamiento al paradigma del teatro del absurdo, Lobato Morchón apunta lo que él llama la «inexistencia del conflicto dramático»:

Si en el teatro, llamémosle, canónico, el motor de la acción [...] es el conflicto dramático [...], la ausencia de conflicto ha de ser, necesariamente, la causa de que los dramas de vanguardia carezcan de progresión narrativa. Así es: no hay en ellos un choque de voluntades antagónicas capaz de poner en marcha el engranaje de una trama, de encender la mecha de la acción. Ésta queda, de raíz, truncada, abortada (2002: 27).

Aquí, el autor establece una identificación que me resulta algo reduccionista, al presuponer que todo conflicto dramático debe ser un conflicto volitivo, lo cual imposibilitaría la existencia de otras fórmulas. Me parece, así, necesario que nos detengamos un momento en estas afirmaciones y nos cuestionemos si puede existir la progresión dramática derivada del estatismo. Y esto trae aparejada, a su vez, otra interrogante: ¿puede llegar a ser conflictivo el estatismo? Es decir, en última instancia, ¿resulta acertada la nomenclatura que venimos usando (conflicto estático) o bien se cancela la conflictividad cuando no hay voluntad de lucha y superación en el personaje?

Como he apuntado ya, para buena parte de los teóricos del teatro si no hay acción volitiva y consciente, no hay conflicto y tampoco

puede haber progresión. Desde este punto de vista, el estatismo abarcaría no sólo al personaje, sino a la totalidad de la obra. De ahí que cuando se aborda este tipo de planteamientos dramáticos se destaque la tendencia a usar la estructura circular (Herreras, 1996: 139 o Lobato Morchón, 2002: 30-33) o la presencia de «lo inerte» (Herreras, 1996: 139).

Pero yo conjeturo una respuesta diferente: considero que, aun admitiendo en la superficie del discurso la preeminencia del estatismo y la circularidad, en el funcionamiento interno sí existe progresión dramática en estas propuestas donde el personaje carece de voluntad, lo cual genera «a concentration, condensation, and therefore maximal intensification of the tensions that make conventional plays dramatic» (Esslim, 1980: 120).

Por una parte, es necesario destacar cómo el autor dramático, que, en ocasiones, conserva esa premisa de que algo avance o se mueva en el desarrollo de la obra, suele utilizar una estrategia muy interesante: la progresión no depende del esfuerzo y de la voluntad del héroe, sino del aumento paulatino del estímulo que debería provocar la reacción del protagonista. Es decir, el grado de beneficio o de perjuicio que se dirime en escena crece a lo largo de la obra, ante la indiferencia del personaje. Así, el estatismo o la reiteración se mantienen, sí, como respuesta del protagonista, pero las consecuencias de su apatía no dejan de intensificarse y mostrarse cada vez más irreversibles⁵.

Ahora bien, ¿qué pasa, entonces, con las propuestas en las que ni siquiera progresa la fuerza externa que afecta al personaje? Incluso en estos casos en los que es cancelada cualquier forma de progresión narrativa⁶, sigue existiendo la progresión dramática —porque ambos conceptos no deben ser sinónimos—. Habría que empezar recordando una obviedad: en todo texto dramático es latente, pero decisiva, su potencialidad escénica. El dramaturgo predispone en el texto lo que deberá ocurrir después en la representación espectacular e inmediata de dicha obra. Y hacemos hincapié en esto por una cuestión fundamental: durante la materialización escénica de todo texto dramático,

⁵ Esto se ejemplifica magistralmente en el aumento de la arena que cubre el cuerpo de Winnie en *Los días felices* de Beckett o en la paulatina crueldad de los victimarios en la obras de Griselda Gambaro.

⁶ Uso aquí el término de Lobato Morchón citado en el fragmento anterior.

transcurre el tiempo. Es decir, siempre está pasando algo, porque siempre está sucediéndose un tiempo real, físico: el tiempo de la representación:

En el teatro (y en la narración oral) [...] el tiempo real es el de la ejecución; el tiempo de la «escritura» y el —único ahora— de la lectura» se confunden en una misma temporalidad, efectiva, con una duración y una datación únicas: el tiempo de la escenificación (y de la narración oral). La representación real «existe» en el tiempo (García Barrientos, 1991: 127).

Así pues, el tiempo escénico avanza hacia adelante, inevitablemente. Como señala Lehmann, se trata «del tiempo común de muchos sujetos (que pasan juntos el tiempo), de modo que se hallan inextricablemente unidas una realidad física y sensorial de la experiencia del tiempo y una realidad mental» (2013: 304). Y, en este sentido, cuando un personaje en escena no hace nada, sigue estando ahí, visible a los ojos del espectador, mientras los minutos se suceden. Aun cuando la fábula parezca detenida o circular, la realización escénica (y, por tanto, su recepción), inevitablemente, progresa, pues avanza el tiempo de la representación. Deberíamos volver aquí a esa idea del simplemente *estar ahí* como función de los personajes beckettianos que destacaba Sanchis Sinisterra en una cita anterior. Porque, ciertamente, la mera presencia escénica ya conlleva una forma de acción y, aun cuando los gestos realizados o las palabras dichas no parezcan responder a una trama coherente, la sensación de que algo está pasando resulta inevitable:

¿Qué puede hacerse cuando ya no se puede hacer nada? ¿Qué decir cuando ya no hay nada que decir? La magia de Samuel Beckett consiste aquí en construir un fascinante espectáculo con el sepelio de la espectacularidad. [...] «Contracción del espíritu», sí, y de la sustancia dramática, hasta el borde mismo de un légame inerte que significaría la clausura de la representación, de toda posible representación, si la mera presencia de los personajes, su «tener que estar ahí», no bastara para asegurar la expectativa escénica, germen de la teatralidad (Sanchis Sinisterra, 2002: 114).

Ahora bien, ¿a quién le pertenece esa experiencia de que algo pasa o esa «expectativa escénica» de la que nos habla Sanchis? Obviamente, al espectador. Es él, testigo de ese no-reaccionar, testigo de la pasividad

autodestructiva del personaje, quien progresa a lo largo de la obra. Sometido al transcurrir de la representación, el receptor se ve obligado a vivir ese tiempo en el que, a nivel de la fábula narrativa, puede no estar sucediendo apenas nada, pero en el que el avance de los minutos es clave.

Igual que el mito de Sísifo es aborrecible porque es una condena eterna, no es lo mismo que un personaje no reaccione de la forma que nos parece coherente durante cinco minutos a que lo haga durante una hora y media; no es lo mismo tropezar dos veces en la misma piedra que tropezar doscientas; no es lo mismo esperar a Godot durante diez minutos que quedarse ahí, sin hacer casi nada, durante las aproximadamente dos horas de representación... La realidad física del tiempo de la representación convierte el estatismo de los personajes en algo que hace progresar al espectador desde la sonrisa o la incredulidad hasta la angustia; desde el posible tedio, viendo que no cambia nada, al desasosiego que nos produce presenciar cómo un personaje acepta su degeneración sin oponer resistencia. Frente al héroe voluntarioso y sacrificado con el que resulta amable y cómodo identificarse, estos protagonistas abúlicos, torpes, aburridos, indiferentes o cobardes incomodan profundamente, porque la empatía que sentimos hacia ellos nos enfrenta al espejo de nuestra propia abulia, nuestra torpeza, nuestro aburrimiento, nuestra indiferencia, nuestra cobardía.

De este modo, conforme transcurre la obra alrededor de un protagonista estático, paradójicamente, es la persona sentada en el patio de butacas quien reacciona: la quietud del personaje desencadena la in-quietud del público. Si la trama que se está desarrollando parece no tener progresión dramática es porque el conflicto, en verdad, reside y progresa en el espectador. Podemos afirmar así que, frente a las obras edificadas sobre el tradicional conflicto volitivo, las propuestas sostenidas en el conflicto estático defienden y ponen en práctica una fórmula teatral más revulsiva y *desconfortante*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.

- Beckett, S. (2004). *Los días felices*. Madrid: Cátedra (4.^a edición).
- Bentley, E. (1995). *La vida del drama*. México: Paidós Studio.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Escalada, J. (2016). «La acción dramática. La trama. El conflicto dramático». En *Manual de dramaturgia*, Fernando Doménech (ed.), 27-36. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Esslin, M. (1980). *Mediations*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: CSIC.
- Herreras, E. (1996). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de València.
- Lawson, J. H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Lobato Morchón, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Luckács, G. (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- Maestro, J. G. (1998). «El personaje teatral en la teoría literaria moderna». En *Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El personaje teatral*, Jesús G. Maestro (ed.), 17-56. Vigo: Universidade de Vigo.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook.



Dramaturgia(s) de visita(s) turística(s): un ejemplo de *Teatro Aplicado*

*Dramaturgie(s) of tourist visit(s):
an example of Applied Theater*

Monique Martinez Thomas

Raimundo Villalba Labrador

LLA-CREATIS, Université de Toulouse, Toulouse, France

monique.martinez@univ-tlse2.fr

raimundo.villalba-labrador@etu.univ-tlse2.fr

Resumen: Este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, estudia un caso peculiar de Teatro Aplicado, la *visiturgia*, o sea la posibilidad de repensar la visita guiada del guía turístico a través del Teatro y especialmente de la dramaturgia. En él se aborda el proceso realizado de formación desde el teatro en una licenciatura de turismo de la universidad de Toulouse. Los resultados permitieron establecer los puntos de apoyo del Teatro Aplicado en el desempeño creativo y profesional del guía de turismo, así como sugerir relaciones didácticas para complementar la formación de los estudiantes gracias a las competencias que ofrece la experiencia teatral.

Palabras clave: Teatro Aplicado. Visita guiada. Relaciones didácticas. Universidad de Toulouse.

Abstract: This article, in homage to the professor José Romera, studies a peculiar case of Applied Theater, the *visiturgia*, that is the possibility of re-thinking the guided tour through theater and especially dramaturgy. It deals with the process of theater training in a tourism guide training program at the University of Toulouse. The results allowed establishing the points of support of the Applied Theater to the creative and professional performance of the tour guide, as well as suggesting didactic relations to complement the

training of the students thanks to the competencies offered by the theatrical experience.

Key Words: Applied Theater. Guided tour. Didactic relations. University of Toulouse.

Desde los Estudios Teatrales y un «sub-género», el Teatro Aplicado, que se analizó en otra ocasión como la parte injustamente marginada de este campo disciplinar (Martinez *et alii*, 2017), proponemos interesarnos aquí por un objeto singular: la visita guiada turística. Como afirma Michèle Gellereau (2005: 21), son muchos los trabajos científicos dedicados a los dispositivos técnicos y tecnológicos en la reflexión de la necesaria transformación del oficio de guía. Éste tiene que renovarse frente al desafío que representan los audio-guías, las visitas virtuales y de manera general la información numérica acerca de los sitios patrimoniales. De ahí que empiezan a surgir reflexiones sobre el dispositivo presencial de la visita guiada. Según la misma autora hay varios estudios en ciencias de la información, sociología, antropología, ciencias de la educación, ciencias políticas que se interesan por el tema (Gellereau, 2005: 22). Pero la autora, aunque reconoce la importancia del teatro y utiliza ciertos conceptos dramaturgicos, no menciona ninguna reflexión teórica más general desde los Estudios Teatrales.

Este artículo se propone lanzar algunas pistas nuevas y complementarias respecto a estos estudios. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: existen analogías entre el Teatro y la actuación del guía turístico, por lo tanto, consideramos que las herramientas del teatro pueden mejorar las prácticas profesionales para innovar el dispositivo experiencial de la visita guiada. En esta misma línea, elementos de la enseñanza teatral pueden ser incluidos en la configuración de un dispositivo didáctico innovador y reproducible en la formación del guía. Sin recurrir a analogías superficiales, queremos demostrar que el teatro y la visita guiada tienen en común la creación de una auténtica acción escénica, sea mínimamente o completamente ficcional. La visita de turismo es una *actuación* con una necesaria *puesta en escena* y la co-presencia es esencial en ella, como en el espectáculo teatral (Pavis, 2000). Por otra parte, dadas las características del teatro aplicado, siempre situado, descartamos la posibilidad de un artículo solamente teórico y

tampoco privilegiamos un trabajo de terreno con observaciones de realidades ya existentes (tours turísticos, visitas en museos, recorridos por las ciudades, etc.). Experimentamos nuestras hipótesis científicas en el marco de un Instituto especializado en Turismo, el ISTHIA¹ de la Universidad Jean-Jaurès, que ha creado una Licenciatura profesional de Guía Conferenciante, en Foix (Ariège). Los elementos del Teatro aplicado nos sirvieron para pensar un dispositivo didáctico capaz de complementar la formación de aquellos estudiantes. Trabajar sobre la dramaturgia de la visita turística, sacar las variantes y estudiar la aplicación de estos parámetros en un lugar peculiar: tales fueron nuestros objetivos en esta experimentación.

En un artículo de reciente publicación (Martinez *et alii*, 2018), propusimos distinguir tres modalidades del Teatro Aplicado:

1. Los espectáculos (formas, dispositivos) utilizables en varios contextos y concebidos en estructuras externas al comanditario o a la comunidad en los que se van a representar.
2. Los Talleres de teatro (en que el trabajo se realiza de forma colectiva para responder a un problema peculiar) que pueden desembocar (o no) en un espectáculo.
3. La teoría de los Estudios Teatrales, como esquema analítico y programático / prospectivo, para renovar las prácticas profesionales o interacciones en el campo social.

La experimentación didáctica, propuesta en marzo del 2018, nos permitió aunar finalmente las tres modalidades en la propuesta didáctica. En el transcurso del curso hubo momentos de aclaración de las analogías entre teatro y visita guiada (3); hicimos talleres de teatro que desembocaron en auténticos espectáculos (2) que podrían formar parte de una oferta de visitas guiadas en el sitio de Foix (1), independiente del marco institucional en el que se ha ido elaborando los espectáculos.

En este artículo, el concepto de «dramaturgia», en otros escenarios, es fundamental para entender la visita guiada: entendiendo el concepto de dramaturgia en el sentido etimológico de «creación de acción

¹ <http://www.isthia.fr/> [20/05/2018]. Los autores de este artículo agradecen la colaboración de los estudiantes, su trabajo y sobre todo su entusiasmo en la experimentación.

escénica» y no como «texto dramático» (Pavis, 2000). Respecto a los trabajos fundadores de Michèle Gellereau, el enfoque teatral cuestiona lo que ella ha analizado en contextos de comunicación y estas aparentes convergencias serán interesantes para entender lo que puede aportar el arte a la interacción humana en un escenario peculiar. Nuestra hipótesis es que el arte no es un medio cualquiera de transmisión de mensaje sino que conlleva en sí una dimensión transcendental, superior a cualquier medio cuyo objetivo no rebasa su propia función de mediación. La puesta en escena de la materia turística (un texto en relación a un contexto, un lugar), aunque sea en sus características más elementales de oralidad, performatividad frente a un público, nos parece conllevar una invitación a soñar, a dejarse llevar por la emoción de una experiencia vivida, estética en el sentido amplio (Mandoki, 2006). Lo que proponemos llamar *visiturgia*² se caracteriza por fases de concepción y realización similares a la dramaturgia en el teatro. Tal como lo hicimos para la *concreturgia* (Martinez *et alii*, 2017), proponemos el siguiente cuadro para resaltar las analogías entre los dos dispositivos, el del teatro y el de la visita guiada.

DISPOSITIVO TEATRAL	DISPOSITIVO DE LA VISITA GUIADA
Espectáculo	Visita guiada. Contexto de la experiencia
Obra de teatro	La puesta en escena de la visita
<i>Performance</i>	Acción del guía, Formato específico de visita
Actor	Guía «clásico» - participantes endémicos del contexto de la obra
<i>Performeur</i>	Guía innovador - participantes endémicos del contexto de la obra
Teatro performativo	Visita innovadora performativa
Espacio escenográfico	Lugar de la materia turística, in situ, muchas veces recorrido

² Nos permitimos este neologismo, tal como lo hicimos para la *concreturgia*, ya que todavía nos parece imprescindible pensar ciertos actos sociales como auténtica escritura, que cree una puesta en escena que estimule una co-presencia efectiva.

DISPOSITIVO TEATRAL	DISPOSITIVO DE LA VISITA GUIADA
Escenario o espacio escénico	Micro o meso espacios elegidos por el guía en el recorrido
Decorado	Decorado real, vivo, ecosistema <i>in situ</i> , otros elementos (por ejemplo, un grupo de niños que irrumpen en el espacio)
Iluminación escénica	Iluminación del escenario real o artificial. Otros juegos de iluminación (una antorcha que se utiliza como foco de luz, etc.)
La escritura dramática	Material turístico (cómo y qué se va a contar)
Intermedio	Pausa en la visita, momentos de desconcentración
Texto	Comunicación oral del guía
Cuerpo, la corporalidad, la corporalidad del actor	Cuerpo, la corporalidad, la corporalidad del guía y de los participantes
Teatro participativo	Visita participativa
Teatro inmersivo	Sesión inmersiva
Disposición	Disposición de los distintos elementos en el espacio-tiempo
Vestuario	Traje del guía
Personaje	Función simbólica del guía y de los clientes
Intérprete	Guía
Animador, facilitador de teatro participativo	Animador, facilitador de visita
Puesta en escena teatral	Puesta en escena de la visita
Teatralidad de la escena	Teatralidad de la visita
Espectáculo híbrido (inter, pluri o transdisciplinar)	Visita intermedial
Espectador	Participante de la visita, clientes
Escena de exposición	Apertura
Desenlace	Clausura

Pensar una dramaturgia de la visita guiada es evidenciar todos estos elementos analógicos que nos permiten decir que el trabajo de guía tiene que tomar en cuenta el espacio, el tiempo, el ritmo, los actores sociales, las formas contemporáneas de relatar / *performar* el espacio y la intermedialidad siempre posible con los recursos tecnológicos de hoy:

La teatralidad es lo que adviene cuando una intención de teatro de espectáculo se manifiesta: saber que algo va a empezar que será teatro, o una forma de comunicación teatralizada que ya es de orden teatral. Que algo que se asemeja a la ficción, en el que entramos y salimos, va a tener lugar (Martinez et alii, 2017: 284).

La *visiturgia* construye la transformación del texto de la visita en un texto espectacular y como cualquier espectáculo supone investigar, reflexionar a partir de una partitura posible, en el contexto de representación, para conseguir la mejor puesta en escena.

Entre los elementos contextuales que condicionan el espectáculo son esenciales en el proceso los que corresponden al encargo de la visita o las condiciones de producción: ¿quién es el comendatario? ¿quién organiza? ¿cuál es el nivel de exigencias? ¿qué margen de libertad deja al guía? ¿y cuanto tiempo de preparación le otorga? ¿cómo se llama la visita? ¿cuál es su tema? En cuanto a la materia turística: ¿está ya establecida? ¿forma parte del repertorio de la agencia que organiza? ¿hay creatividad posible? ¿dónde se guía? ¿cómo es el espacio? ¿interior? ¿exterior? ¿cómo es el recorrido? ¿cuándo se desarrolla la visita? ¿día, noche, en qué estación? En cuanto al público: ¿cómo se define? ¿es para niños, ancianos, minusválidos, grupos de adolescentes, familias? ¿hay intermedialidad posible? ¿documentario, fotos, dispositivos que se pueden integrar en la visita? ¿en qué idioma se prevé? ¿cómo integrar el plurilingüismo?

En cuanto al espectáculo mismo: ¿cómo prever la relación al espacio? ¿dónde se sitúan los espectadores durante la visita? ¿en una posición frontal, bi-frontal, tri-frontal, circular u otra disposición? ¿cómo se desplazan? ¿cuál es la relación entre el espacio público y el espacio de la visita (telón, pozo, proximidad)? ¿cómo pensar el tiempo, el tempo y el ritmo de la visita? ¿cómo contar la historia del lugar? ¿con un relato? ¿con una ficción? ¿cuántos guías actúan? ¿cuántos actores? ¿cómo se integra el público? ¿se rompe la «cuarta pared»? ¿cómo se favorece la interactividad? A todas estas preguntas, el dispositivo pedagógico pretendió contestar para definir teóricamente el concepto de *visiturgia*.

Desde el punto de vista metodológico, se propuso un dispositivo didáctico que permitiera organizar y desarrollar los contenidos y procesos de la enseñanza teatral en relación a la visita guiada. El profesor es el mediador de estas relaciones didácticas al transformar el saber disciplinar en representaciones comprensibles (Bolívar, 2006: 4) para los estudiantes de otro campo disciplinar. Dicha mediación requirió no sólo de la comprensión de la enseñanza del teatro, en sus principios, formas, modos didácticos de representación del conocimiento, sino del reconocimiento del campo de la visita guiada para establecer las analogías y propiciar las condiciones de creación de la *visiturgia*. Esta relación, de apariencia abstracta y etérea, se manifestó concreta, al vivirse desde la práctica de los talleres de teatro, lo que facilitó en los estudiantes la comprensión de los elementos en común.

El dispositivo didáctico se desarrolló en 3 sesiones de cinco horas para un total de 15 horas de formación. Las acciones pedagógicas se han recuperado en tres ejes básicos: relaciones analógicas entre teatro y visita guiada, taller de teatro y creación de *visiturgias*.

La primera sesión de la formación se inició con la aclaración de las *relaciones analógicas entre teatro y visita guiada* a través de un momento de co-reflexión por parte de los estudiantes (en grupos de tres personas), con las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las cualidades necesarias de un guía turístico?
- ¿Cuáles son las dificultades que han encontrado en su labor como guía?
- ¿Ha pensado en otras maneras de hacer su trabajo de guía turística?

A través de las diversas concepciones (subtraídas, en algunos casos, de la experiencia de los estudiantes) del oficio de guía enunciadas en esta sesión, se confirmaron las relaciones analógicas con el teatro, la pertenencia de la didáctica del teatro en la formación de los guías y la conciencia de que era necesario innovar en la visita guiada. Un argumento común a los grupos era la necesaria toma en cuenta de los destinatarios, del público, el manejo de la voz, la adaptabilidad, la pedagogía y la empatía. Los mismos elementos que enunciaron como principales obstáculos en su trabajo: captar la atención de las personas, colocar la voz en un entorno adecuado, gestionar los conflictos y el tiempo. Todos los grupos apuntaron la importancia de la teatraliza-

ción, y del cuento en particular, para tocar los sentidos y dejar correr la imaginación.

Los *talleres de teatro* permitieron abordar elementos de la formación teatral para la conciencia del cuerpo y la corporalidad en la *performance* del guía, y la utilización de la ficción en la creación de personajes. La presencia y la co-presencia, la conciencia del tiempo y el espacio, las posibilidades de la voz, la acción y la ficción escénica se trabajaron colectivamente, como técnicas corporales que potencian la *performance* del guía.

Por ejemplo, en una de las secciones se planteó un ejercicio teatral que el estudiante, como guía del Castillo de Foix, elige a un personaje y desempeña un rol para realizar la visita a un público de adultos. Cada personaje ilustra una relación peculiar con el castillo, con el espacio, los objetos, el tiempo... y la manera cómo el personaje puede comunicar esta experiencia desde su experiencia vivida, es decir, la forma de caminar, hablar, el tono de voz, los gestos más comunes, las posibles experiencias que pudo haber vivido el personaje y que se entretajan en la historia del castillo para darle carne a la narrativa. Después de unos minutos de preparación de la improvisación, cada uno de los participantes pasó al espacio designado como escenario para improvisar su personaje guía. De la variedad de personajes surgieron representaciones tan opuestas como la relación amorosa entre Gastón Febo (Conde de Foix) y la mujer de Enrique IV en una habitación del Castillo, hasta la escena de dos tíos bailando en una discoteca y hablando del Castillo o los comentarios del fantasma de Johnny Halliday apareciendo en el Castillo, acerca de problemas de herencia.

Del mismo modo, se enfatizó en la experiencia sensible como *encarnación* de la materia turística, al realizar prácticas sobre el espacio, los olores, la mirada, los colores, la iluminación... todo aquello que es percibido por los sentidos y puede nutrir la mediación turística. Se invitaron a los estudiantes a trabajar en el parque de la universidad, aprovechando el día soleado y las condiciones físicas del espacio. Se les indicó realizar el siguiente ejercicio en parejas: un miembro de la pareja va cerrar sus ojos y el otro será su lazarillo. Como lazarillo, será el encargado de provocar una experiencia sensible con el espacio a su compañero. Para este propósito, deberán recorrer el espacio identificando puntos interesantes a explorar por sus sentidos. La experiencia permitió que los participantes sintieran las texturas del suelo, de los

árboles, del pasto, del asfalto, de las telas... de los olores naturales y artificiales del entorno. Pasaron obstáculos encontrados en el terreno. Descansaron y escucharon para identificar sonidos y presencias próximas. Tocaron para identificar nuevas presencias y establecer asociaciones. Reconocieron el espacio y vivieron el tiempo sin el sentido de la vista para dar prioridad a los otros.

El objetivo de estas experiencias relacionadas con la práctica teatral es generar conciencia en el guía de su condición corporal y escénico en su hacer: es decir, ser consciente de las posibilidades que ofrece el medio como materia, de las posibilidades comunicativas de su dimensión corporal y de las técnicas de la actuación para potenciar la mediación sensible que se establece entre la materia turística y el público en la visita guiada. La *visiturgia* se ofrece, pues, como un dispositivo para materializar dichas experiencias.

La *creación de visiturgias* permitió las fases de concepción y realización de dramaturgias de visitas guiadas a partir de unas condiciones específicas de producción³, determinadas por el grupo de estudiantes y docentes. Estos elementos previos definieron las características del dispositivo teatral en relación con la materia turística, los espectadores y las condiciones de la visita guiada. Para este propósito, se propuso el trabajo en grupos (entre tres o cuatro personas) para escribir un texto dramático que sirviera de base a la visita guiada, una dramaturgia textual que se transformara luego en dramaturgia escénica (Martínez, 2004). En este trabajo de escritura grupal se inventaron varias acciones escénicas, algunas más clásicas que otras, intermediales, algunas más miméticas que performáticas, permitiendo improvisación. Algunas dramaturgias eran auténticos textos de teatro; otras se presentaban como partituras o *Story-board*.

Definida la dramaturgia, cada grupo comenzó a realizar el montaje escénico, definiendo los tiempos y ritmos de intervención de cada uno, sus acciones performativas, los espacios de la representación y los espacios del público, las transiciones temporales y de desplazamiento espacial en el recorrido de la visita y la estructura de la *visiturgia* (¿cómo empieza, se desarrolla y finaliza el espectáculo?). Antes de presentar a la clase el montaje, se realizaron ensayos previos con los docentes de

³ ¿Quién encarga la visita? ¿qué materia turística? ¿qué tipo de público? ¿qué idiomas? ¿número de personas? ¿cuándo? ¿qué tipo de dispositivo intermedialidad se puede utilizar en la visita? ¿qué recursos? ¿tiempo de la visita?

teatro para realizar ajustes escénicos referidos a la narrativa, la actuación, el contenido de la materia turística, el uso de la intermedialidad, la interacción con los espacios para mejorar la *performance*—como en cualquier dirección escénica—. La experiencia finalizó con la presentación de las *visiturgias* delante del público de los estudiantes, en el que se mezcló, en ocasiones, el personal de la universidad; lo que permitía tener unas condiciones similares a las de un museo o de un lugar turístico, muchas veces concurrido.

El dispositivo didáctico se cerró con una sesión reflexiva de estos productos creativos en relación con los objetivos de la formación, la experiencia individual y colectiva y los requerimientos de la visita guiada. La evaluación forma parte de los resultados de la experiencia que expondremos a continuación.

A lo largo de este dispositivo didáctico utilizamos como instrumentos de registros distintos soportes: desde testimonios grabados en las sesiones de evaluación del proceso hasta los textos escritos de las dramaturgias de las visitas guiadas, material fotográfico y vídeos de las muestras de creación, pasando por apuntes personales de los investigadores en la observación participativa. Cada acto de mediación de la experiencia frente a los profesores y a los compañeros —sea oral, escrita, corporal— nos permite confirmar las hipótesis anteriormente enunciadas: la didáctica del teatro ayuda a aclarar y mejorar las competencias profesionales de los guías en una interacción humana de co-presencia. Así mismo, cuestiona e innova el dispositivo experiencial de la visita guiada al potenciar la creatividad de los estudiantes, ya que el teatro se convierte en una herramienta artística que permite imaginar nuevas formas de crear visitas guiadas.

Durante y al final de la implementación de la experiencia de formación, los estudiantes de la licenciatura profesional de guías profesionales del ISTHIA consideraron que las herramientas del teatro contribuyeron a su formación como guías. La formación al y desde el teatro les ayudó a entender la conciencia corporal, la presencia, el manejo de la voz, la dramaturgia, la escritura, la toma en cuenta del tiempo y del espacio, el concepto de experiencia, la sensibilidad, la estética, la ficción, lo intermedial (la posibilidad de recurrir a distintos medios comunicativos, sea artísticos o tecnológicos)... En la sesión de evaluación, los estudiantes expresaron que las competencias propiamente teatrales (como hablar y exponerse frente al público) es «algo que en seguida le vendrá a la mente después de

este curso»⁴. Asimismo, sobre la creación de *visiturgias* consideran que «se abre el campo de los posibles» y si bien puede resultar difícil teatralizar en la mayoría de los contextos, subrayan «lo importante para las *performances* de guías» (voz, cuerpo, ubicación en el espacio, interacción, mirada). El teatro permite «la conciencia del cuerpo y la necesaria gestión del grupo y del espacio», aunque la elección para apropiarse de ello pueda resultar de otro arte, como la danza, por ejemplo. Varios estudiantes subrayan «el placer de inventar delante de un público tan atento» que nadie se daba cuenta de las personas que rodeaban el «espacio escénico» de la visita, sin que ello perturbara la actuación y la interacción del guía con el grupo de visitantes. El juego actoral ficcional creó un entusiasmo tal que nadie se percató de uno de los obstáculos mayores de la visita guiada: su implementación, la mayoría de las veces, en espacios concurridos. Los testimonios de los estudiantes permitieron evidenciar que la formación fortaleció dos acciones performativas del guía: la creación de *visiturgias* (en diferentes grados de ficción con relación a la materia turística) o recuperar elementos de la experiencia teatral para mejorar la comunicación y la transmisión de la materia en la experiencia de la visita guiada.

Además de subrayar la capacidad federativa del teatro durante la visita, el teatro funcionó también como un «verdadero proyecto común» para los participantes del curso, que permitió una cohesión inmediata del grupo a raíz del trabajo preparatorio de talleres y juegos de roles. Había muchas resistencias al principio, pero que «pasado el primer momento de extrañeza, descubrir el teatro y a los personajes, lo cambió todo». Incluso permitió «colaboraciones improbables», a través de la construcción de personajes que propiciaron una propuesta de visita tomada a cargo por dos estudiantes *a priori* muy distintos. De la misma forma, lo ficticio reforzó dinámicas de trabajo conjunto que sirvió a la vez al espectáculo final y a los horizontes de profesionalización de los guías. «¿Por qué no crear una compañía de teatro especializada en visitas guiadas?» Esta alternativa surgió a raíz de un diálogo acerca de la dificultad de encontrar un estatuto profesional estable en esta profesión.

Como proceso final de la formación, los estudiantes crearon cuatro (4) *visiturgias*, auténticos espectáculos que podrían formar parte de

⁴ Testimonios de los estudiantes recopilados en el proceso de implementación de la formación.

una oferta de visitas guiadas en el sitio de Foix. Estas propuestas evidencian la innovación del dispositivo experiencial de la visita guiada a través de las herramientas del teatro, creadas por los mismos guías, de acuerdo a requerimientos específicos.

Visiturgia 1: Il était une Foix un crime (Érase una vez un crimen en Foix).

La *visiturgia* de tipo ficcional —estilo de comedia— presenta la historia de tres personajes: el detective Chrichri, el Inspector Gen y el profesor Excalibur. Tres personajes masculinos, interpretados con genialidad por tres mujeres del curso, como una manera creativa y didáctica de recorrer el castillo de Foix, mientras se investiga el crimen de un futbolista colombiano, Víctor Aristizabal, quien se encontraba de vacaciones al sur de Francia (elemento interesante para incluir al público de la visita guiada de acuerdo al condicionante dado: selección femenina de fútbol de Colombia). La puesta en escena desarrolla el drama ficticio al tiempo que desarrolla la visita guiada, articulando la materialidad histórica y espacial del castillo con el ritmo de una investigación criminalística que busca huellas de la escena del crimen. La visita guiada culmina con la resolución del caso.



Acte 2^e:

E⁶ invite le public à les suivre dans la montée.

Une fois arrivés en haut du château :

E s'exclame: Oh, mais regardez cette architecture ! Quel beau château ! Voyez cette tour, la première à avoir été construite au 9^eme siècle pour collecter les taxes de Foix et cette tour ronde, quelle merveille ! Sachez que c'est une prouesse technique puisqu'à l'invention des boulets en métal une nouvelle technique voit le jour, les tours rondes dévient leur trajectoire et empêchent donc le château d'être pris par la force⁷.

⁵ Traducción al español.

⁶ Sigla para identificar al Professeur Excalibur (personaje de la obra).

⁷ Fragmento tomado del texto dramático creado por las estudiantes participantes en el proceso.

Visiturgia 2: Voyage initiatique à Foix (Viaje iniciático en Foix).

La *visiturgia* propone una dramaturgia ficcional que revela la experiencia de tres guías turísticos que reciben la visita de treinta extraterrestres adolescentes sordos, pero capaces de leer los labios y comprender el francés, para realizar una visita guiada a la Halle Saint-Volusien, les Jardins de la Préfecture y la Maison des Cariatides. El recorrido ficcional permite a los espectadores imaginar experiencias como sentir diferentes estados de ánimos al comer una verdura imaginaria o imaginar que las orejas crecen al consumir el «patatruf», un tubérculo con propiedades mágicas, capaz de darle el octavo sentido a los extraterrestres: la audición.



Acte 3: JC parle, les autres miment.

Disposition sur le trottoir en face, en ligne.

Commentaire: Que voyez-vous sur cette façade? (colonnes, cariatides, sculpture, matériaux, architecture, moulages...).

Savez-vous quelle est l'origine de ces statues? (les modèles de ces statues sont des femmes). Qui étaient ces femmes

et quelle est leur histoire? Il y a très longtemps, elles ont recueilli un extraterrestre égaré et blessé. Elles l'ont soigné et l'ont hébergé chez elles. Mais avant de partir, regardez bien l'état de conservation du bâtiment...

Déplacement sous la halle.

Visiturgia 3: On connaît la visite (Conoce la canción).

Aquí se trata de visita guiada intermedial diseñada para extraterrestres que llegan en autobús a visitar la ciudad de Foix. Aunque los requerimientos de la visita son ficticios, la materia turística es real, razón por la cual los participantes asumen el rol natural de guías turísticos para identificar elementos existentes de Foix en la Edad Media. Aunque la composición dramaturgica del recorrido no construye una historia a representar, la presencia corporal y escénica es fundamental en la performatividad, en mayor intensidad, cuando

acontece el canto: el ritmo del recorrido, el contenido discursivo de la materia, las voces de los guías y la atención de los espectadores entra en otras sensibilidades, aquella dimensión transcendental de la experiencia del espectador, que se une a las posibles poéticas de la experiencia estética.



Scène 1: (sous la Halle)

Guide C: Bienvenue dans notre belle ville de Foix. Je suis Catherine et je vais vous accompagner pendant cette visite, où nous allons découvrir l'organisation de la société médiévale. Si vous voulez bien me suivre...

Le guide surprend le groupe avec une chanson:

Attention Mesdames et Messieurs dans un instant ça va commencer ; installez-vous confortablement sous cette

halle. 5 4 3 2 1 0 Partez, tous les projecteurs vont s'allumer et vous allez découvrir ensemble une belle histoire...

Visiturgia 4: Jeux de pouvoir à Foix (Juegos de poderes en Foix).

Este espectáculo se centró en la práctica oral del guía para transmitir la materia turística. Sin embargo, esta centralidad, no limitó la búsqueda de elementos de ficción que permitiera otras maneras de dialogar entre los guías, sino que, por el contrario, devino en conflicto creativo y escénico para los propósitos del dispositivo de innovación. En respuesta, se crea una *visiturgia* para extraterrestres con el objetivo de conocer cómo viven los seres humanos a partir de la observación de la ciudad de Foix. Los participantes desempeñan dos roles: un narrador y un robot que interpreta el relato oral con gestos. El trabajo metodológico de este dúo consistió en coordinar la intensidad, ritmo y emoción del contenido oral con su respectiva traducción gestual. En este diálogo, se reconoció las cualidades de expresión corporal de cada participante para desempeñar los roles, con la intención de potenciar la eficacia del dispositivo experiencial.



De manera general, el dispositivo pedagógico potenció la creatividad de los estudiantes desde el proceso inicial de autoproducción de un texto sobre su experiencia hasta los espectáculos finales, pasando por los talleres de formación actoral y teatral. Desde las analogías entre dramaturgia y visita guiada se concibió un concepto, la *visiturgia*, en el que todos los procesos creativos propios del teatro —escritura de un texto, adaptación a la escena, espectáculo delante de un público— permitieron proponer otras formas de guiar, desde la *visiturgia* mínima de una intervención clásica y poco innovadora hasta unas ficciones que pasaron de lo escrito a lo representado.

Además de sus tradicionales ocurrencias (salud, empresa, eventos, educación, etc.), el Teatro Aplicado abre un nuevo campo de acción con la visita guiada. No sólo en su posibilidad de renovar el dispositivo experiencial de la visita, sino también en su potencial en el desarrollo y ampliación de las competencias del guía de turismo. También puede ser útil para concebir dispositivos didácticos para los estudiantes de turismo y crear dramaturgias de la visita turística sin descuidar los propósitos de la misma. El concepto de *visiturgia* ayuda sin duda a pensar en la necesidad de *tejer* elementos de un dispositivo por sí didáctico. Visitar un museo, un lugar, una ciudad es transmitir unas informaciones, un *saber* claro está, pero sobre todo una experiencia, sensible y corporal, en un momento fuera de lo cotidiano y en el que

la imaginación corre en otros tiempos, otros espacios, con seres reales o ficticios que pertenecen a la memoria de nuestra humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolívar, A. (2006). «Conocimiento didáctico del contenido y didácticas específicas». *Revista de Currículum y Formación del Profesorado* 9.2, 39 págs. (en línea: <https://www.ugr.es/~recfpro/rev92ART6.pdf>[20/06/2018]).
- Dort, B. (1986). «L'état d'esprit dramaturgique». *Théâtre public* (Théâtre de Gennevilliers) 7, 8-12.
- Gellereau, M. (2005). *Les mises en scène de la visite guidée: communication et médiation*. Paris: L'Harmattan.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura prosaica I*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Martinez, M. (2004). *La dramaturgie espagnole contemporaine: traditions, transitions, transgressions*. Paris: L'Harmattan.
- Martinez Thomas, M. (2017). «El Teatro Aplicado: un caso de marginalización ideológica». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 275-289. Madrid: Verbum.
- (ed.). (2017). *Le théâtre appliqué: enjeux épistémologiques et études de cas: enjeux épistémologiques et études de cas*. Carnières: Lansman.
- Martinez Thomas, M. y Gobbe Mevellec, E. (2014). *Dispositivo y arte*. Ciudad Real: Ñaque.
- Martinez Thomas, M.; Péran, B.; Villalba Labrador, R. y Díaz Lizarazo, K. (2018). «Dramaturgias de otros escenarios: prolegómenos a una revisión crítica del Teatro Aplicado». En *Circuitos teatrales del siglo XXI*, 82-101. Madrid: Antígona.
- Núñez, L. y Navarro, R. (2007). «Dramatización y educación: aspectos teóricos». *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria* 19, 225-252.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Shullman, L. (2005). «Conocimiento y enseñanza. Fundamentos de la nueva reforma». *Revista de Currículum y Formación de Profesorado* 9.2, 30 págs. (en línea: <https://www.ugr.es/~recfpro/rev92ART1.pdf>[23/06/2018]).

Teatro, censura y cintas de vídeo:
el archivo fílmico y sonoro del Centro
de Documentación Teatral como
fuente para la investigación sobre
la dramaturgia española durante
la Transición política

*The filmic and sound archive of the Theatrical
Documentation Center as a source for research on
Spanish dramaturgy during the political Transition*

Berta Muñoz Cáliz
*Centro de Documentación Teatral
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
berta.mcaliz@gmail.com*

Resumen: La Transición política (1975-1982) es un período sobre el que aún queda mucho por explorar en lo que se refiere a la vida escénica española. Dentro de las fuentes que se han utilizado hasta el momento para su análisis, destacan sin duda la prensa diaria y las revistas del momento. No obstante, existe otro tipo de testimonios gráficos y audiovisuales que en muchos casos nunca han salido a la luz y que merecen ser objeto de estudio si queremos comprender mejor este período tan complejo como interesante. En este sentido, los materiales audiovisuales conservados en el Centro de Documentación Teatral del INAEM constituyen una fuente no sólo poco explorada sino del máximo interés para el estudio de la historia de la escena española más reciente. En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, nos centraremos en lo concerniente a los autores teatrales que escriben y estrenan sus obras durante este período.

Palabras clave: Centro de Documentación Teatral. Teatro de la Transición. Fuentes documentales. Grabaciones audiovisuales. Fonogramas. Memoria de la escena española.

Abstract: The Political Transition (1975-1982) is a period on which there is still much to explore in terms of the Spanish stage life. Among the sources that have been used so far for analysis, no doubt highlight the daily press and magazines of the moment. However, there are other types of graphic and audiovisual testimonies that in many cases have never come to light and that deserve to be studied if we want to better understand this complex and interesting period. In this sense, the audiovisual materials preserved in the INAEM Theatrical Documentation Center constitute a source not only little explored but also of maximum interest for the study of the history of the most recent Spanish scene. In this work, in homage to the professor José Romera, we will focus on the theatrical authors who write and premiere their works during this period.

Key Words: Centro de Documentación Teatral. Theater of the Transition. Documentary sources. Audiovisual recordings. Phonograms. Memory of the Spanish scene.

Creado en 1971¹, el Centro de Documentación Teatral conserva un archivo compuesto por materiales de diferentes tipologías, imprescindibles para la reconstrucción de la historia de la escena más reciente en nuestro país. Pese a los esfuerzos realizados en los últimos años para difundir estos fondos —que incluyeron la puesta en marcha, hace ya casi dos décadas, de diferentes servicios de consultas bibliográficas, préstamo y reproducción de documentos—, aún son muchos los investigadores que desconocen las posibilidades que les ofrecen el archivo documental y las bases de datos del Centro a la hora de aproximarse a la vida escénica española de los siglos xx y xxi, especialmente desde la dictadura franquista hasta nuestros días. Con el fin de dar a

¹ Orden de 9 de junio de 1971 por la que se crea en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos un Centro Nacional de Documentación Teatral encuadrado en la Subdirección General de Teatro (BOE, 144, de 17 de junio de 1971, p. 9784. En línea: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1971-754 [24/06/2018]).

conocer el interés de este archivo para la investigación, en este trabajo nos centraremos en un período relativamente breve, como es el de la Transición política (1975-1982), ciéndonos a las puestas en escena de los dramaturgos españoles del momento. Hemos partido para ello tanto del que sin duda es su fondo más demandado por los investigadores, el de grabaciones en vídeo, como de uno de los menos conocidos y divulgados hasta ahora: el compuesto por los fonogramas que se grabaron en los teatros oficiales entre 1963 y 1985². Uno y otro pueden arrojar nueva luz sobre un período cuyo análisis, hasta ahora, se ha basado fundamentalmente en la recepción de los espectáculos en la prensa y revistas del momento (Berenguer y Pérez, 1998; Pérez, 1993 y 1998).

Cuantitativamente, los vídeos grabados en este período suponen sólo una pequeña parte de sus fondos audiovisuales: apenas el uno por ciento del total de los fondos videográficos (de las cerca de diez mil grabaciones con que cuenta el Centro en la actualidad, aproximadamente un centenar se grabaron entre 1979 y 1982)³ y el diez por ciento del fondo de grabaciones sonoras (unas doscientas, de las más de dos mil de que consta este fondo, fueron grabadas entre 1975 y 1982). Históricamente, nos centramos en una etapa en la que confluyen elementos procedentes de las políticas teatrales del franquismo —la censura continuará dando sus últimos coletazos hasta marzo de 1978⁴ (Monleón, 1978; Muñoz Cáliz, 2005)—, con las incipientes políticas democráticas, que traerían consigo, entre otros cambios, la conversión del organismo Teatros Nacionales y Festivales de España en el recién creado Centro Dramático Nacional, unos meses después de que se produjera la desaparición del Ministerio de Información y Turismo y la creación del Ministerio de Cultura. Es ésta una etapa

² Este fondo fue el origen de la publicación *El eco de las voces*, que editó el Centro de Documentación Teatral en forma de DVD en 2009, y que actualmente se encuentra disponible desde la web <http://teatro.es/contenidos/ElEcoDeLasVoces/> [24/06/2018].

³ En el momento de redactar estas líneas, el número total de grabaciones en vídeo que forman parte del archivo del CDT es muy próximo a los diez mil: el catálogo informatizado muestra un total de 9.641 grabaciones en vídeo (consulta: 2 de julio de 2018), a los que hay que añadir más de un centenar que aún no han sido incluidos en este catálogo.

⁴ Concretamente, hasta el Real Decreto 262/1978, sobre Libertad de representación de espectáculos teatrales.

plena de efervescencia social y cultural, de «salida colectiva del estu-
por» y de «aprendizaje de la libertad» (Mainer, 2000 y 2004), que
pronto dejaría paso al *desencanto*; una etapa cuyas contradicciones,
como no podía ser de otro modo, se manifestarán de forma muy
acusada en la vida teatral del momento: tanto en las obras dramáticas
que por entonces escriben los autores españoles como en el propio
juego de fuerzas en el que se verán obligados a participar para poder
estrenar sus textos; incluso en un aspecto tan concreto como son los
fondos audiovisuales aquí estudiados se van a reflejar las tensiones
entre el deseo de libertad y la herencia de dirigismo cultural que se
arrastraba del régimen anterior. En estos fondos, como veremos,
encontramos ausencias que resultan tan reveladoras como los propios
documentos a la hora de comprender la vida teatral del período y las
complejas relaciones entre el poder político y la memoria de la
escena.

1. EL FONDO VIDEOGRÁFICO: CLÁSICOS FRENTE A CONTEMPORÁNEOS

De los diferentes tipos de materiales conservados en el centro, sin
lugar a dudas, el fondo de grabaciones en vídeo es el más conocido —
también el más utilizado— por investigadores y profesionales del tea-
tro. Como es bien sabido, el Centro cuenta con un importante archivo
de grabaciones, muchas de las cuales (algo menos de la mitad) han sido
realizadas a lo largo de cuatro décadas por el propio equipo de graba-
ción del CDT⁵. Las filmaciones comenzaron a realizarse tan sólo unos
días después de la aprobación de la Constitución de 1978, y la primera
que se llevó a cabo, en enero del 79, fue la de *Bodas que fueron famosas
del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, una tra-
gicomedia popular (así la subtítulo su autor) ambientada en la guerra

⁵ Unas 5.425 grabaciones, en el momento de realizar esta consulta (2 de julio de 2018), han sido recibidas a través de donaciones realizadas por distintas entidades (fundamentalmente, las propias compañías, así como los espacios de exhibición y algunos festivales); el resto, 4.216, han sido realizadas por el propio equipo de grabación del Centro de Documentación Teatral, en distintas condiciones dependiendo de las épocas y de las características del espacio en el que se llevó a cabo la grabación.

de Cuba, con la que se inauguraría el Centro Dramático Nacional, tras haber sido prohibida en repetidas ocasiones durante la dictadura franquista (Muñoz Cáliz, 2005). Desde entonces y hasta 1982 la mayoría de las obras que se grabaron formaron parte de la programación de los teatros oficiales (no sólo el María Guerrero y el Bellas Artes, que entonces eran sede del CDN, sino también el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, gestionado igualmente desde el Ministerio de Cultura, y en menor medida, el Teatro Español de Madrid, perteneciente al Ayuntamiento de la capital) y del Festival de Teatro Clásico de Almagro, aunque, como veremos, también hubo excepciones, gracias a las cuales se conservan algunas filmaciones realizadas en teatros privados y en las que serían las primeras salas alternativas.

Una búsqueda en el catálogo de estos años de los títulos estrenados por los autores españoles del momento nos muestra, además de la citada obra de Rodríguez Méndez, las siguientes grabaciones: *Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre, dirigida por Juan Margallo (Sala El Gayo Vallecano, 1979); *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla, con dirección de Juan Margallo (T. Bellas Artes, 1980); *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, con dirección de William Layton (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1980); *Motín de brujas*, de Josep Maria Benet i Jornet, con dirección de Josefina Molina (T. María Guerrero, 1980); *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva (T. María Guerrero, 1982); *Vade retro*, de Fermín Cabal, con dirección de Ángel Ruggiero (T. María Guerrero, 1982), y *Del laberinto al 30* y *El álbum familiar*, ambas de José Luis Alonso de Santos (dirigidas, respectivamente, por Ángel Barreda en la Sala Cadarso de Madrid [1980] y por el propio autor en el T. María Guerrero [1982]).

En lo que se refiere a las creaciones colectivas de grupos independientes, se puede reseñar una grabación de *Laetius*, de Els Joglars, con dirección de Albert Boadella (T. Bellas Artes, 1980). Y si incluimos las versiones realizadas por estos dramaturgos, habría que anotar *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, por Francisco Nieva (T. María Guerrero, 1980); *Teresa de Ávila*, de José María Rodríguez Méndez a partir de textos de la propia Teresa (Corral de Comedias de Almagro, 1982); *La noche de Molly Bloom*, de José Sanchis Sinisterra a partir del *Ulises* de James Joyce (T. María Guerrero, 1982), y *Un tal Macbeth*, del grupo Tábano, codirigido por Guillermo Heras y Carla Matteini, quien también se encargó de traducir y versionar el texto de Shakes-

peare (Centro Cultural de la Villa, 1980)⁶. Y en lo que a grabaciones en vídeo se refiere, no es mucho más lo que se filmó en estos ocho años de los estrenos de autores españoles.

Posteriormente, y gracias a donaciones de los profesionales, estos fondos se han ido ampliando de forma que hoy es posible visionar las grabaciones de *Andalucía amarga* (1979) y *Nanas de espinas* (1982), de Salvador Távora, por el grupo sevillano La Cuadra, o *Es mentira*, de Jesús Campos, con dirección del autor al frente del grupo Taller de Teatro (Teatro Lavapiés, 1981), al tiempo que podemos escuchar la grabación sonora de obras como *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor y *Castañuela 70*, por el grupo Tábano. Al mismo tiempo, la labor de otros centros de documentación de carácter autonómico, como el del Institut del Teatre de Barcelona y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, ha permitido que hoy se pueda acceder a un mayor número de grabaciones de montajes emblemáticos de grupos como Els Joglars (*Cruel ubris* [1975], *La torna* [1977], *Olympic man movement* [1981])⁷ o Teatro Lebrijano (*Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero [1981]). En cualquier caso, no podemos dejar de tener en cuenta que el vídeo era entonces una tecnología incipiente y que la filmación de los espectáculos en este soporte tardaría años en convertirse en una práctica habitual entre los profesionales, por lo que se hace necesario recurrir a las filmaciones sonoras para disponer de testimonios de un mayor número de espectáculos. Y aunque no nos detendremos aquí en su descripción, podríamos recurrir igualmente al archivo fotográfico del Centro, o al de carteles y programas de mano, así como a su base de datos de prensa digitalizada, para obtener mayor información sobre estas puestas en escena⁸.

⁶ Buena parte de estas grabaciones se pueden visionar hoy en línea, desde la plataforma digital *Teatroteca*, que puso en marcha el CDT en el año 2016 (<http://teatroteca.teatro.es>).

⁷ Las grabaciones de los citados montajes de Els Joglars, además de varias actuaciones del grupo en programas de televisión de estos años, se pueden consultar en el Museu de les Arts Escèniques (MAE) i Centre de Documentació de l'Institut del Teatre; la obra de Jiménez Romero se encuentra en los fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

⁸ Todos ellos se pueden consultar a través de <http://teatro.es/catalogo-integrado> [24/06/2018].

A la vista de la relación completa de obras grabadas durante este período, que suman casi un centenar, lo primero que llama la atención es el escaso número de obras de autores españoles contemporáneos, sobre todo si lo comparamos con el de las filmaciones de puestas en escena de teatro clásico, correspondientes la mayoría de ellas al Siglo de Oro español, y, muy especialmente, a títulos de Pedro Calderón de la Barca. El dramaturgo madrileño es sin duda el autor que cuenta con un mayor número de grabaciones durante estos años, sobre todo durante 1981 —fecha del tercer centenario de su muerte—, año en el que se llevaron a cabo numerosas representaciones calderonianas; tantas que se convertirían en objeto de la ironía de Alberto Miralles en su obra *Céfiro agreste de olímpicos embates (Come y calla, que es cultura)*, estrenada también por estas fechas. Entre las representaciones grabadas —en su gran mayoría, durante las primeras ediciones del recién creado Festival de Teatro Clásico de Almagro— se encuentran: *El alcalde de Zalamea*, dirigida por Fernando Fernán-Gómez (1980); *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1980) y *La cisma de Inglaterra* (1981), ambas dirigidas por Manuel Canseco; *El gran teatro del mundo*, en una versión para adolescentes dirigida por José María Morera (1980); *El galán fantasma*, dirigida por José Luis Alonso (1981); *El mágico prodigioso*, con dirección de Juan Antonio Quintana (1981); *Mejor está que estaba*, dirigida por Carlos Ballesteros (1981); *La dama duende*, dirigida por Antonio Guirau (1981) y uno de los montajes más recordados de este ciclo: *La hija del aire*, dirigida por Lluís Pasqual (1981). Tras Calderón, el dramaturgo áureo con más representación durante estos años en el archivo audiovisual del CDT es Lope de Vega, del que se encuentran grabadas cuatro puestas en escena⁹, seguido de Francisco de Quevedo, de quien se conmemoró en 1980 el cuarto centenario de su nacimiento, con motivo del cual se representaron varias de sus piezas¹⁰.

⁹ *La dama boba*, dirigida por Miguel Narros con el Teatro Estable Castellano (1980); *El caballero de Olmedo*, con dirección de José Osuna (1982); *El acero de Madrid*, dirigida por Joaquín Vida (1982) y *La discreta enamorada*, con dirección de Antonio Guirau al frente de su compañía Pequeño Teatro de Madrid (1982).

¹⁰ En algún caso, dentro de un espectáculo colectivo (*Engañifas y burlas*, dirigido por Servando Carvallar con el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras), aunque también hubo montajes basados exclusivamente en sus textos, como *La infanta Palancona y otras historias*, conjunto de entremeses versionado por Hermógenes Sainz y dirigido por Manuel Canseco, o *El inmortal Quevedo*, dirigido por Antonio Medina con su compañía.

Más allá de circunstancias puntuales como fueron los citados centenarios, lo cierto es que en torno al año calderoniano de 1981 se produjeron cambios significativos en la política del Centro, reflejo, tal vez, de la propia política teatral gubernamental, que comenzaba entonces a tomar derroteros que acabarían consolidándose durante los gobiernos del Partido Socialista Obrero Español (Miralles, 1986). Así, durante los años 1979 y 1980, en los que el Centro estuvo dirigido por un buen conocedor de la dramaturgia española como es César Oliva, se llevaron a cabo filmaciones en espacios como la Cadarso, el Centro Cultural de la Villa, el Gayo Vallecano, el Círculo de Bellas Artes o el Teatro Espronceda de Madrid. A partir de 1981 y hasta la llegada de Moisés Pérez Coterillo en 1983, el Centro carece de dirección y, a diferencia de lo sucedido en los años anteriores, el equipo técnico se limita a grabar los espectáculos del Festival de Teatro Clásico de Almagro y los del Teatro de la Zarzuela, junto con alguno de los montajes del María Guerrero (la única y notable excepción será la filmación de la obra del dramaturgo exiliado Álvaro Custodio en el Real Coliseo de Carlos III, a la que nos referiremos). Y al margen de las circunstancias que afectaron al Centro de Documentación, lo cierto es que, apenas un lustro después de la muerte del dictador, se empezaban a dar por liquidadas las llamadas «operación rescate» y «operación restitución», por utilizar los términos de Francisco Ruiz Ramón (1982), y se comenzaba a pasar página con una política teatral que acabaría asfixiando aún más a los dramaturgos españoles que habían comenzado a escribir durante la dictadura, dando lugar a una respuesta colectiva como sería la creación, en 1990, de la Asociación de Autores de Teatro¹¹. Más allá

¹¹ La junta directiva fundacional estuvo compuesta por Antonio Buero Vallejo como presidente de honor, Lauro Olmo como presidente ejecutivo, Alberto Miralles como secretario general, y Ana Diosdado, Domingo Miras, Jesús Campos y Fermín Cabal entre sus vocales. En su primera etapa formaron parte de la Asociación más de un centenar de dramaturgos. A modo de ejemplo, transcribimos algunos de los testimonios que se recogen en el folleto que publicó dicha Asociación (AAT) para presentarse ante los medios: «Acaba de constituirse la Asociación de Autores de Teatro, en el seno de la ACE, con lo que se prueba, al menos, que el autor teatral no es, según se insinúa a menudo, figura extinguida» (A. Buero Vallejo, p. 7); «La puesta en marcha de nuestra AAT constituye una necesidad. (...) Se ha jugado a nuestra desaparición» (L. Olmo, p. 9), o «El ataque más frecuente, como ya he dicho, es la negación de nuestra existencia. “No hay autores”, solemos oír constantemente» (A. Miralles, p. 27).

de las circunstancias y hechos coyunturales, la ausencia de interés por parte de las instituciones hacia la dramaturgia española contemporánea, a la hora de conservar un testimonio audiovisual de los espectáculos, resulta más que sintomática de esta actitud que ha sido bien sintetizada por Mariano de Paco (2004).

2. DRAMATURGIAS REALISTAS Y NEOVANGUARDISTAS

Si nos fijamos ahora en los dramaturgos de las distintas tendencias que confluyen en este período, veremos que la dramaturgia realista que surge en España de la mano de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre acusa importantes carencias en los fondos audiovisuales de estos años. Si bien, como se dijo, el archivo se inicia precisamente con una de las obras más relevantes de este grupo de autores, como es la de José María Rodríguez Méndez, un examen del catálogo videográfico del Centro nos muestra una única grabación de las obras estrenadas por Antonio Buero Vallejo en esta etapa: se trata de *Jueces en la noche*, que dirigió Alberto González Vergel (Teatro Lara, 1979), de la que tan sólo se ha conservado un fragmento de vídeo de 32 minutos de duración, así como el registro sonoro de la función íntegra. De Alfonso Sastre, como ya se dijo, sólo se grabó el que sería uno de sus escasos estrenos en el período transitorio: *Ahola no es de leil*, en la sala El Gayo Vallecano. No se llegó a grabar, en cambio, ningún documento audiovisual ni sonoro de los estrenos de José Martín Recuerda, como tampoco de los de Lauro Olmo¹², Carlos Muñoz ni Ricardo López Aranda.

Especialmente notables resultan las ausencias de dos de los grandes éxitos de este período: *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo (1976), en la que el autor abordaba el tema de las torturas a presos políticos, y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda (1977), en la que la heroína, Mariana Pineda, mantiene su idealismo y su dignidad ante las presiones del absolutismo de Fernando VII, en clara alusión a la situación que había vivido el

¹² Recientemente, pocos meses antes de redactar estas líneas, se ha recibido en el CDT, gracias a los herederos de Lauro Olmo, el legado de este dramaturgo, en el que, entre muchos otros materiales, hay varias cajas con documentos sonoros y audiovisuales que aún están por catalogar.

pueblo español durante la dictadura. Ambas habían estado prohibidas durante muchos años por la censura y ambas, de la mano de Alberto González Vergel y Adolfo Marsillach, respectivamente, se convertirían en estrenos emblemáticos de la Transición. En ambos casos, la ausencia de registros audiovisuales está relacionada con su temprano estreno dentro del período, pues, como se dijo, no es hasta 1979 cuando se comienzan a grabar espectáculos en vídeo. Además, al no haber sido representadas en ninguno de los teatros donde habitualmente se grababan los fonogramas (María Guerrero, Español, Teatro de la Zarzuela, espacios del Festival de Almagro), sino en los Teatros Benavente y de la Comedia respectivamente, tampoco contamos con una grabación sonora de estas representaciones¹³. (No obstante, y siguiendo con el autor granadino, tampoco se llegó a grabar su obra *El engaño*, estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1981, a pesar de que por estos años ya estaba en marcha el equipo de grabación del Centro, como tampoco se registró en forma de fonograma, pese a haberse estrenado durante un intervalo en el que se grababa tanto en formato audiovisual como sonoro)¹⁴.

Sin embargo, más allá de las fechas y de las circunstancias de las salas en que estas obras se representaron, es posible apuntar otra causa que nos explique la ausencia de esta documentación. Para saber con qué criterio grababa las obras el Centro de Documentación, además de tener en cuenta las circunstancias temporales y espaciales, tal vez no esté de más recordar que su primer director, Vicente Amadeo Ruiz Martínez (desde 1971 a 1978), ejerció por los mismos años la función de vocal de la Junta de Censura de Obras Teatrales (desde 1971 a 1976), tomando parte activa en la prohibición de algunas de estas obras (Muñoz Cáliz, 2005). A partir de 1979 no sólo comienza a formarse el archivo de grabaciones en vídeo, que se sumaría al de fono-

¹³ En el caso de la obra de Martín Recuerda, sí se han conservado, en cambio, varias fotografías del montaje, a cargo del fotógrafo Cabrera (incluida una imagen del autor saludando desde el escenario el día del estreno), así como varias de las críticas aparecidas en la prensa, las cuales se encuentran digitalizadas y accesibles desde una base de datos.

¹⁴ Para reconstruir la puesta en escena de este montaje a partir de los fondos del Centro de Documentación, únicamente contamos con algunas fotografías, los artículos que se publicaron en revistas del momento (como *Pipirijaina* y *Primer Acto*) y un dossier con las críticas que aparecieron en la prensa diaria.

gramas que venía existiendo desde 1963, sino que el Centro pasa a ser dirigido por César Oliva, quien, como se dijo, permanece en el cargo hasta el año siguiente.

Si nos fijamos ahora en el teatro de vanguardia, o de la llamada neovanguardia, que tiene lugar en España desde mediados de la década de los 60, comprobamos que en este caso el archivo sonoro del CDT nos ha legado materiales de enorme interés, ya que algunas de estas obras llegarían a estrenarse en los teatros públicos, lo que motivó que, de acuerdo con el criterio de grabar sólo las producciones oficiales, se grabaran en forma de audio (formato en el que también se habían grabado dos de las obras de los dramaturgos realistas: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez, y *Jueces en la noche*, de Buero Vallejo). Así, de Francisco Nieva se conservan sendos fonogramas de *Sombra y quimera de Larra*. (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) (Teatro María Guerrero, 1976), la citada adaptación de la comedia cervantina *Los baños de Argel* (Teatro María Guerrero, 1980) y su pieza de «teatro furioso» *Coronada y el toro*, ambientada en un «tiempo de España en conserva» y considerada por algún censor como «una burla de la religión católica», que aunque había sido autorizada a regañadientes en diciembre del 75, un mes después de la muerte del dictador (con el voto en contra de cinco vocales de la Junta), hubo de esperar hasta abril de 1982 para subir al escenario del Teatro María Guerrero. También en audio se grabó *7000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos (Teatro María Guerrero, 1976), autor galardonado con el Lope de Vega en el año anterior, que consiguió estrenar su obra en un teatro oficial pese a las muchas trabas impuestas por la Administración en los últimos tiempos de la dictadura y los inicios de la Transición política (Campos García, 2009). Escrita aún durante los tiempos en que la censura, la obra de Campos abordaba en clave alegórica la necesidad de romper con el pasado inmediato e iniciar una nueva etapa, algo que comenzaba a ser un clamor en la sociedad española y que cobró forma escénica en un espectáculo tan insólito como audaz¹⁵. E igualmente, se grabó durante estos años un fonograma de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza,

¹⁵ De esta puesta en escena se realizó además un amplio reportaje fotográfico en blanco y negro a cargo de Manuel Martínez Muñoz.

dirigida por Miguel Narros en el Teatro Bellas Artes (1979), una metáfora teatral sobre uno de los temas más recurrentes del llamado Nuevo Teatro: la impotencia de todo poder marchito para perpetuarse (Arellano, 1984).

Más alejados de los lenguajes de la neovanguardia, aunque contemporáneos de los anteriores y vinculados igualmente a los grupos de Teatro Independiente que surgen en el tardofranquismo son José Luis Alonso de Santos (*Del laberinto al 30* [1980] y *El álbum familiar* [1982]), Fermín Cabal (*Vade retro* [1982]) y Josep Maria Benet i Jornet (*Motín de brujas* [1980]). Los montajes de estos autores, junto con los de Alfredo Mañas (*La feria de Cuernicabra*, dirigida por José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero, 1975) y el dramaturgo valenciano Miguel Signes (*Antonio Ramos 1963*, estrenada en el Teatro María Guerrero en 1977), completan el archivo de grabaciones en audio tal como hoy se puede consultar en el Centro.

Tal como habrá observado el lector, se echan en falta en esta relación nombres como los de Max Aub, José Bergamín, José Ricardo Morales, Fernando Arrabal (de quien sí se conserva una entrevista realizada por Ángel Berenguer en Sitges, en 1982)¹⁶, Fernando Fernán-Gómez, Miguel Romero Esteo, José Ruibal, Alberto Miralles, Jerónimo López Mozo (del que, no obstante, podemos escuchar una sesión dedicada a su teatro dentro de un ciclo de autores españoles)¹⁷, Manuel Martínez Mediero o Domingo Miras, por citar sólo algunos

¹⁶ Dicha entrevista llegaría al Centro gracias a una donación de su autor. Pese a la resonancia mediática (no siempre positiva) que supusieron los montajes de Fernando Arrabal durante este período (*El arquitecto y el emperador de Asiria* [1977], *El cementerio de automóviles* [1977], *Oye, patria, mi aflicción* [1978]), ninguna de estas puestas en escena quedó registrada ni en audio ni en vídeo. Es más, a excepción del montaje de *El arquitecto y el emperador de Asiria* —dirigido por Marsillach y repudiado por el dramaturgo melillense—, del que se conservan unas cuantas fotografías, ni tan siquiera contamos con reportajes fotográficos de los mismos.

¹⁷ De este autor contamos con una grabación sonora de la sesión dedicada a su teatro que tuvo lugar dentro del ciclo «Análisis del Teatro Español Actual», en la que representaron fragmentos de varias de sus piezas: *Los novios* o *La teoría de los números combinatorios*, *La lozana andaluza* y *Como reses* (escrita junto con Luis Matilla), así como un fragmento de su novela *El happening en Madrid* (Teatro María Guerrero, 1980). Ésta sería la única sesión que se grabó de dicho ciclo, en el que se dedicaron igualmente sendas sesiones al teatro de Jesús Campos García, Alberto Miralles y José Ricardo Morales.

de los más significativos. Pero también faltan muchos, por no decir todos, de los títulos estrenados en los teatros comerciales, en los que se produjeron algunos de los mayores éxitos del período. Autores como Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán o Jaime Salom, todos ellos con destacada presencia en los escenarios de estos años, son también grandes ausentes en este archivo. Toda una labor digna del mejor coleccionista sería necesaria para reconstruir el puzzle de la escena española de la Transición.

3. LA DRAMATURGIA DEL EXILIO Y EL TEATRO PARA NIÑOS: DOS ASIGNATURAS PENDIENTES

Como es sabido, y pese a las expectativas que había suscitado el final de la dictadura, fueron muy escasos los estrenos de los dramaturgos exiliados, y en consecuencia, también es exigua la documentación que nos ha quedado de ellos. Así, de todo el período, las únicas grabaciones en vídeo que se han conservado en el Centro son la de *El patio de Monipodio*, escrita y dirigida por Álvaro Custodio en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial (1981); *La muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial, representada por el grupo venezolano Rajatabla en el Teatro María Guerrero (1982) y *Retablillo jovial*, de Alejandro Casona, dirigida por Luis Rabell en el Corral de Comedias de Almagro (1982). Además, existe una grabación sonora del montaje de Rafael Alberti *Noche de guerra en el Museo del Prado*, estrenado en el Teatro María Guerrero con dirección de Ricard Salvat (1978)¹⁸. Y aquí finaliza, en el momento de redactar estas páginas, la relación de filmaciones de los dramaturgos exiliados durante los años de la Transición política.

La recuperación de los materiales del teatro del exilio es una asignatura que aún está pendiente en nuestro país, y si en varias ocasiones sus estudiosos han comentado la dificultad de acceder a los textos escritos por estos autores, cuyas ediciones argentinas o mexicanas no se pueden encontrar ni siquiera en la Biblioteca Nacional de España, la documen-

¹⁸ De esta obra de Alberti se conservan igualmente dos programas de mano, de distintas dimensiones y contenido, así como varias fotografías a cargo de diferentes fotógrafos; e igualmente se conservan dos programas y algunas fotografías en blanco y negro del mítico montaje de *El adefesio* protagonizado por la actriz María Casares.

tación gráfica y audiovisual es aún más complicada de localizar; sobre todo, teniendo en cuenta que muchos de estos dramaturgos no consiguieron estrenar en España tras la muerte de Franco, o lo hicieron en pobres condiciones, y que los materiales existentes de sus puestas en escena hay que buscarlos en otros países de Europa y América. Rechazar la opción de reincorporarlos al canon del teatro español por este motivo equivaldría a prolongar su exilio en el tiempo y desterrarles una vez más, además de chocar frontalmente con la Ley de Memoria Histórica aprobada en 2007. En este sentido, el investigador necesita recurrir a bibliotecas y archivos extranjeros, e incluso a portales digitales de instituciones de otros países —valgan como ejemplo los documentos sobre José Ricardo Morales a los que se puede acceder desde la web de la Biblioteca Nacional Chilena—, para acceder a fuentes documentales imprescindibles para el estudio de estos autores.

No queremos cerrar este artículo sin aportar un breve apunte sobre otra de las deudas pendientes de la historiografía teatral española: el teatro para niños. Pese a haber sido tradicionalmente considerado un género menor —lo que ha traído consigo que su rastro documental sea inferior con mucho al del teatro para adultos—, también encontramos algún testimonio grabado en este archivo, como el fonograma del espectáculo *Sobre un caballo de abril o Las trombas del rey geniudo* (Teatro María Guerrero, 1976), del dramaturgo y censor Sebastián Bautista de la Torre; el homenaje que se tributó al escritor exiliado en México Antoniorrobes bajo el título *Hoy de hoy de milnovecientoshoy* (Teatro Carlos III de El Escorial, 1980) o el montaje del Teatro Experimental Independiente (TEI) a partir de *Asamblea general*, de Lauro Olmo y Pilar Enciso, cuya grabación sonora fue recientemente donada al Centro por la compañía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (1984). «Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza». *Segismundo* 39-40, 247-288.
- Berenguer, Á. y Pérez, M. (1998). *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Campos García, J. (2009). «Cuaderno de bitácora». En *7000 gallinas y un camello*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

- Mainer, J.-C. (2004). «El peso de la memoria. De la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo». En *Acti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002*, D. A. Cusato et alii (eds.), vol. 1, 11-40. Messina: Andrea Lippolis Editore.
- Mainer, J.-C. y Juliá Díaz, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Miralles, A. (1986). «El nuevo teatro español ha muerto ¡mueran sus asesinos!». *Estreno* 12.2, 21-24.
- Monleón, J. (1978). «Boadella: un test a la Moncloa». *Triunfo* 786, 44-45. En línea: <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXII&num=786&imagen=44&fecha=1978-02-18> [24/06/2018].
- Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Paco de Moya, M. de (2004). «El teatro español en la transición: ¿una generación “olvidada”?». *Anales de Literatura Española* 17, 145-158. En línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7264> [24/06/2018].
- Pérez Jiménez, M. (1993). *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*. Monográfico de *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* (Universidad de Alcalá) 3-4. En línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/837> [24/06/2018].
- (1998). *El teatro de la Transición política (1975-1982)*. Kassel: Reichenberger.
- Ruiz Ramón, F. (1982). «Balance del teatro español en la España post-Franco». En *España 1975-1980: Conflictos y logros de la democracia*, CAGIGAO, José L. Cagigao, John Crispin y Enrique Pupo-Walker, 59-75. Madrid: José Porrúa.

RECURSOS EN LÍNEA (consultados todos el 24/06/2018)

- Biblioteca Nacional de España, Catálogo. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>.
- Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria Chilena*. <http://www.memoriachilena.cl>.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (2018), *Catálogo de las Artes Escénicas*. <https://www.juntadeandalucia.es/cultural/ideal/opacideal/abnetcl.cgi/O11366/ID0201e661?ACC=101>.
- Centro de Documentación Teatral (2009). *El eco de las voces*. <http://teatro.es/contenidos/ElEcoDeLasVoces>; (2017). *Teatro Independiente*. <http://teatro-independiente.mcu.es>; (2018), *Catálogo de biblioteca* (grabaciones en vídeo, libros y revistas): <http://bibliotecacdt.mcu.es>; (2018). *Catálogo integrado* (grabaciones en audio, vídeo, fotografías, programas de mano, carteles, recortes de prensa y otros documentos): <http://teatro.es/catalogo-integrado> y (2018). *Teatroteca*: <http://teatroteca.teatro.es>.

Museu de les Arts Escèniques (Mae) i Centre de Documentació de l'institut del Teatre. *Biblioescènic*: <http://cataleg.cdmae.cat/search/query?theme=teatre>.

GRABACIONES EN VÍDEO

- Alonso de Santos, J. L. *Del laberinto al 30*. (Signatura: Vid-73).
 — *El álbum familiar*. (Signatura: Vid-240).
 Benet i Jornet, J. M. *Motín de brujas*. (Signatura: Vid-34).
 Berenguer, Á. «Entrevista a Fernando Arrabal». (Signatura: Vid-2268).
 Buero Vallejo, A. *Jueces en la noche*. (Signatura: Vid-123).
 Cabal, F. *Vade retro*. (Signatura: Vid-242).
 Campos, J. *Es mentira*. (Signatura: Vid-320).
 Casona, A. *Retablillo jovial*. (Signatura: Vid-195).
 Cervantes, M. de / Nieva, F. *Los baños de Argel*. (Signatura: Vid-53).
 Els Joglars. *Laetius*. (Signatura: Vid-121).
 Matilla, L. *Ejercicios para equilibristas*. (Signatura: Vid-32).
 Nieva, F. *Coronada y el toro*. (Signatura: Vid-149).
 Rodríguez Méndez, J. M. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. (Signatura: Vid-18).
 — *Teresa de Ávila*. (Signatura: Vid-197).
 Sanchis Sinisterra, J. *La noche de Molly Bloom*. (Signatura: Vid-155).
 Sastre, A. *Ahola no es de leil*. (Signatura: Vid-8).
 Tábano. *Un tal Macbeth*. (Signatura: Vid-10).
 vallejo, A. *El cero transparente*. (Signatura: Vid-2).

FONOGRAMAS

- Alberti, R. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. (Signatura: Aud-1544).
 Alonso de Santos, J. L. *El álbum familiar*. (Signatura: Aud-1932).
 Antoniorrobles. *Hoy de hoy de milnovecientoshoy*. (Signatura: Aud-3315).
 Aristófanes / Nieva, F. *La paz*. (Signatura: Aud-1447).
 Bautista de la Torre, S. *Sobre un caballo de abril o Las trombas del rey geniudo*. (Signatura: Aud-1377).
 Benet i Jornet, J. M. *Motín de brujas*. (Signatura: Aud-1658).
 Buero Vallejo, A. *Jueces en la noche*. (Signatura: Aud-1653).
 Cabal, F. *Vade retro*. (Signatura: Aud-1933).
 Campos, J. *7000 gallinas y un camello*. (Signatura: Aud-1386).
 Cervantes, M. de / Nieva, F. *Los baños de Argel*. (Signatura: Aud-1650).
 Custodio, Á. *El patio de Monipodio*. (Signatura: Aud-1782).

- «El teatro de Jerónimo López Mozo». (Signatura: Aud-1635).
- Mañas, A. *La feria de Cuernicabra*. (Signatura: Aud-1336).
- Nieva, F. *Coronada y el toro*. (Signatura: Aud-1829).
- *Sombra y quimera de Larra*. (Signatura: Aud-1356).
- Olmo, L. / Enciso, P. *Asamblea general*. En línea: <http://teatro-independiente.mcu.es/documentos/> [24/06/2018].
- Rial, J. A. *La muerte de García Lorca*. (Signatura: Aud-1982).
- Riaza, L. *Retrato de dama con perrito*. (Signatura: Aud-1550).
- Rodríguez Méndez, J. M. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. (Signatura: Aud-1539).
- Signes, M. *Antonio Ramos 1963*. (Signatura: Aud-1392).
- Tábano. *Castañuela 70*. En línea: <http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/tabano.php?idioma=va> [24/06/2018].
- Teixidor, J. *El retablo del flautista*. En línea: <http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/tabano.php?idioma=va> [24/06/2018]. Grabación incompleta.



De actor teatral a mito del cine internacional: Fernando Rey en su centenario (1917-2017)

From theatrical actor to the myth of international film: Fernando Rey at his centenary (1917-2017)

José María Paz Gago
Universidade da Coruña
jmpaz@udc.es

Resumen: Es poco conocida la etapa en la que Fernando Rey trabajó intensamente en el teatro. En efecto, en la primera mitad de los cuarenta, el actor gallego formó parte de las Compañías de Pepe Melgares y de Isabel Garcés, protagonizando varias comedias de los autores más representados entonces como Arniches, Jardiel, Torrado o Muñoz Seca. Intérprete nada vocacional y sin formación ni grandes aptitudes, fue ésta su dura y verdadera forja como actor, donde perfiló el papel de galán maduro y perverso que le convertiría en mito del cine internacional. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Fernando Rey. Cine. Teatro. Interpretación.

Abstract: The stage in which Fernando Rey worked intensely in the theater is little known. Indeed, in the first half of the forties, the galician actor was part of the Pepe Melgares and Isabel Garcés companies, starring in several comedies of the most represented authors then as Arniches, Jardiel, Torrado or Muñoz Seca. Interpreter nothing vocational and without training or great skills, this was his hard and true forge as an actor, where he outlined

the role of mature and perverse heartthrob that would become a myth of international cinema. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Fernando Rey. Film. Theater. Performance.

Ni Sara Montiel ni Antonio Banderas ni Penélope Cruz, ningún actor español ha desarrollado la intensa y extensa carrera en el cine internacional que Fernando Rey a lo largo de medio siglo, convertido en actor imprescindible para numerosas coproducciones de bajo y medio presupuesto algunas, pero también de grandes superproducciones de éxito y prestigio. El actor coruñés, en efecto, intervino en casi un centenar de películas realizadas fuera del estricto contexto del cine español.

Aunque frecuentemente se ha intentado encasillarlo en el rol de galán maduro de corte aristocrático, más o menos perverso, lo cierto es que abordó todos los géneros en su denso periplo por el cine extranjero: de la comedia costumbrista y el melodrama, al *thriller* o el cine político pasando por el *peplum* y el terror de mediocre factura, el irregular *spaguetti-film* o el cine histórico de alto presupuesto; de la temática religiosa al erotismo más o menos explícito, de la acción y la aventura al cine literario, de tesis o de arte y ensayo.

Junto a trabajos alimenticios, sus papeles en el cine de autor de culto, realizado a las órdenes de los más grandes directores de la historia del Séptimo Arte como Luis Buñuel u Orson Welles, le valieron una bien ganada fama de actor exquisito, de una elegancia distinguida, real o impostada, para hacer el bien o para perpetrar el mal.

Tras su casual debut como figurante en *Nuestra Natacha* de Benito Perojo en 1936, en el papel del estudiante que en realidad era (Gubern, 1994: 283 y 286), a partir de la inmediata postguerra se introduce en los ambientes cinematográficos haciendo doblaje y participando como extra en diversas cintas. Así, figurará en *Los cuatro robinsones* de E. G. Maroto y en *El rey que rabió* de José Buchs en 1939; *La leyenda rota* de Fernández Cuenca, *La Dolores* de Florián Rey y *La Gitanilla* de F. Delgado en 1940; en *A mí no me mire usted* de Sáenz de Heredia y *Escuadrilla* del ourensano Antonio Román al año siguiente (cf. Cabo, 2004: 530).

A partir de la segunda mitad de los años cuarenta se convierte en secundario imprescindible para directores como Rafael Gil, Antonio Román, Luis Lucia, Juan de Orduña o Juan Antonio Bardem, pero antes de iniciar su larga carrera cinematográfica, Fernando Rey protagonizó una interesante e irregular trayectoria como actor teatral. Aunque esta faceta es mucho menos conocida, su trabajo en las Compañías de Paco Melgares o de Isabel Garcés le resultó muy útil para forjarse como el actor multiforme y polifacético en que se convertiría, aun encasillado en el papel de galán que le hará célebre en el mundo entero.

Poco se sabe, en efecto, de esta dura etapa de formación y penurias que ocupa la primera década de los años cuarenta, antes de iniciar su carrera en el cine nacional e internacional. Independientemente de sus primeros escarceos con el teatro clásico español, en obras de Cervantes, Guillén de Castro, Calderón o Shakespeare, además del inevitable Tenorio, lo interesante para su peculiar configuración actorial fue su experiencia en el teatro comercial de la postguerra española.

Autodidacta y actor no vocacional, este teatro bastante banal y en buena parte puramente alimenticio fue su gran escuela, una dura forja en la que se las verá con una crítica mordaz y despreciativa, un público entusiasta pero exigente y unos empresarios poco generosos cuando no auténticos explotadores, con largas jornadas de hasta tres representaciones. Esa crítica teatral dará cuenta de su lenta pero segura evolución interpretativa hasta reconocer finalmente sus dotes actoriales, las que exhibirá posteriormente en una extensa trayectoria cinematográfica a lo largo y ancho del mundo.

1. LA FORJA DE UN ACTOR: CARRERA TEATRAL INICIAL (1941-1944)

Empieza a trabajar en la escena teatral con la Compañía barcelonesa de Paco Melgares junto a actores consagrados como María Francés o Ricardo Fuentes. El 29 de septiembre de 1941, en el Teatro Poliorama de Barcelona, estrena la adaptación teatral de *La casa de la Troya*, realizada por el dramaturgo Manuel Linares Rivas, su paisano. Por consejo de Melgares, es en este momento en el que cambia su verdadero nombre, Fernando Casado Arambillet, por el de Fernando Rey, utilizando el segundo apellido de su madre para evitar las posibles

represalias que podrían derivar de su condición de hijo del Coronel Casado, ayudante de Azaña y que había sido condenado a muerte. En una breve reseña, *La Vanguardia* daba cuenta del éxito rotundo de la representación, elogiando «la interpretación cuidada, ensayadísima y precisa en todos los detalles» de toda la compañía, citando a los dos primeros actores, Melgares y Hernández¹.

Dos meses más tarde interviene en la comedia *!Sola!* de Pedro Muñoz Seca, estrenada en el mismo teatro barcelonés el 6 de noviembre. Si la crítica madrileña se hizo eco de la representación comentando el trabajo de los diferentes actores sin citar al hasta entonces poco conocido Fernando Rey, el crítico de *La Vanguardia* hace alusión a su actuación dando réplica a la primera actriz: «Consuelo de Nieva dio vida y vibración humana al papel de protagonista, bien secundada por el galán Fernando Rey, muy atinado». La crítica empieza a elogiar su trabajo y a encasillarlo en el papel de galán que conviene a su físico.

La Compañía de Paco Melgares estrena, al año siguiente y en el Teatro Cómico de Madrid, la comedia ligera de un autor novel, Luis Molero, *Ella, él y un pobre hombre*, en la que la crítica comienza a comentar ampliamente la interpretación del coruñés. Para el anónimo crítico de *Madrid*, Fernando Rey habría estado *correcto y sobrio*, aunque podría haberse movido más; mayor entusiasmo muestra Jorge de la Cueva en *Ya*, al exclamar: «Muy bien Fernando Rey»². Aunque el gacetillero de *Arriba*, César Crespo, cita a todo el elenco, pero ignora al actor gallego, será nada menos que Alfredo Marquerie, el solvente crítico de *Informaciones*, el que dedica un sorprendente y muy elocuente comentario a Fernando Rey, quien se habría «acreditado una vez más como uno de nuestros primeros galanes de comedia, lleno de inteligencia, distinción y comprensión», acabando con esta frase premonitoria: «Le aguardan muchos y claros éxitos». Se van consolidando los rasgos de su carácter interpretativo entre los que sobresale ya una distinción exquisita e inteligente muy adecuada al papel de primer galán en que se instala.

En 1942 se enrola en la Compañía de Isabel Garcés que ocupa el madrileño Teatro de la Infanta Isabel, donde la diva triunfa temporada

¹ *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1941.

² Todas estas críticas aparecen en la prensa al día siguiente del estreno, el 14 de mayo de 1942.

tras temporada con comedias ligeras, de pura evasión, diestramente dirigidas y ambientadas por Arturo Serrano. Piezas de Arniches, Adolfo Torrado y Leandro Navarro o Jardiel Poncela hacen las delicias de un público entregado a la pura diversión, espléndidamente interpretadas por Irene Caba Alba, Laura Alcoriza, Mariano Asquerino, Rafael Bardén o Alarcón, rodeando a Isabelita Garcés como primera actriz y acompañando al galán gallego en sus primeras armas teatrales.

Aunque no intervino en su estreno, abriendo la temporada 1941-1942, la primera puesta en escena en la que aparece con esta compañía es en *Chiruca*, un resonante éxito que superó las mil representaciones en alguna de las cuales Fernando Rey se incorporará al elenco. Su autor, el comediógrafo coruñés Adolfo Torrado quiso prolongar este éxito con *La duquesa Chiruca*, en la que su paisano actor no debió de cuajar su mejor interpretación, a juzgar por el desdén de la crítica madrileña. En *Arriba* se ofrecen las caricaturas de varios actores, entre ellas la de Fernando Rey al que se dedica un escueto *correcto*; también en el *Ya*, aparece la caricatura del actor, pero el crítico de la Cueva, que dedica elogios a todo el elenco, no lo nombra, omisión elocuente que también comete Morales de Acevedo en *El Alcázar*. Un crítico tan entusiasta del gallego como Marquerie se limita a citarlo entre todos los demás, al igual que hace Miguel Ródenas en *Abc*, apuntando un genérico «buen conjunto, digno de alabanza».

Por su parte, el crítico del diario *Madrid* define su interpretación con dos calificativos no del todo laudatorios: «brioso y precipitado»³. En abril de 1943, se produce la reposición de esta producción en el Teatro Barcelona de la Ciudad Condal, con tal ocasión, el crítico de *La Vanguardia* apunta: Fernando Rey, «ajustado en su impetuoso personaje». Durante todo el año 1942, el actor coruñés encarnó el papel de Duque de Valdovíño en las dos obras, que seguramente se ofrecerían consecutivamente, a lo largo y ancho de toda la geografía peninsular, pues en julio llega con ella a su ciudad, A Coruña (Castro de Paz y Ventureira, 2017: 35). En este trabajo doble se hacen patentes los defectos interpretativos del Fernando Rey de esta primera época: precipitación y exceso de ímpetu.

Abre el año 1943 con el montaje de la adaptación teatral de la novela homónima de Luisa María Linares, *Un marido a precio fijo*,

³ Críticas aparecidas el 13 de noviembre de 1942.

adaptación dramática realizada en colaboración con Daniel España, posterior a su adaptación cinematográfica. La crítica fue unánime al maltratar, al parecer con justicia, esta intrascendente y trivial comedia rosa⁴ que sin embargo constituye un éxito incontestable para el actor coruñés. Así, Marquerie hacía el muy elogioso comentario de la primera actriz, añadiendo un juicio muy revelador sobre la evolución de Fernando Rey quien, «cada día más sobrio y certero», habría dado la réplica adecuada a Isabel Garcés, corrigiendo sus defectos precedentes. Esa misma percepción transmite el crítico de *ABC*, Miguel Ródenas, al sentenciar: «sobrio y afortunado, Fernando Rey, cada día más seguro en su carrera».

La compañía de Arturo Serrano e Isabel Garcés estará en Madrid y en Barcelona con la obra algo mediocre *Como tú me querías*, de Leandro Navarro. En esta comedia de quien fuera pareja creativa de Torrado en obras de éxito comercial asegurado no debió de hacer el coruñés su mejor prestación actuarial pues desaparece de la ilustración caricaturesca de todos los periódicos⁵ y su trabajo pasó con más pena que gloria. Crespo en *Arriba* y Ródenas en *ABC* se limitan a citar su nombre junto al resto de secundarios. En *Ya*, Jorge de la Cueva vuelve a ignorarlo de forma patente, tras citar a todos los componentes de la compañía, al igual que hace en *El Alcázar* Sánchez Camargo. Ni siquiera Marquerie, en *Informaciones*, se detiene a valorar la actuación del actor, aunque sólo comenta en esta ocasión las interpretaciones de las actrices principales.

En septiembre de ese mismo año ponen en escena la comedia *Las siete vidas del gato* que su autor, Jardiel Poncela, define genéricamente como *melodrama de intriga*. En esta ocasión Crespo, en su crítica de *Arriba*, dedica al actor dos calificativos positivos: «Fernando Rey, seguro y fino»⁶. Elogio que también hará el gacetillero del diario *Madrid*: «Fernando Rey, bien encuadrado en tipo y modos». En *El Alcázar* se alaba el trabajo conjunto de todo el elenco con el apunte «todos sirvieron por igual a sus tipos»; lo mismo ocurre en *ABC*, *Informaciones* y en *Ya*, pero esta vez además se cita explícitamente el nombre del coruñés.

⁴ Todas las críticas se incluyen en la prensa del 22 de enero de 1943.

⁵ Críticas publicadas en los diversos diarios del 11 de febrero de 1943.

⁶ 1 de octubre de 1943.

En enero de 1944, la compañía, dirigida por Arturo Serrano, representa la farsa sainetesca *Ya conoces a Paquita*, de Carlos Arniches. Aunque elogia a cada uno de los actores, el crítico de *Arriba*, Crespo, es escueto en la calificación de nuestro intérprete, «correcto»⁷, mientras que en *ABC* Ródenas cita su nombre con los del resto del elenco y en el *Ya*, Jorge de la Cueva ni siquiera lo nombra después de haber alabado a todos los miembros del elenco, silencio más que significativo. Pero en *Informaciones*, Marquerie, atento escudriñador de su trabajo actorial, sí hace un detenido análisis, apuntando pros y contras de su labor:

Fernando Rey —que es un magnífico galán— consiguió una impecable actuación en el tercer acto, pero en el primero y en el segundo habló demasiado de prisa, sin descansar en las frases, diciéndolas todas en el mismo tono, efecto que nos tomamos la libertad de apuntarle porque estimamos de veras sus excelentes dotes artísticas que nos dolería ver malogradas.

Vuelve a ponerse de manifiesto la precipitación y las excesivas prisas, aunque el actor ya consigue corregir ese defecto, como hará en el tercer acto de la pieza de Arniches y en su siguiente estreno.

Éste se produce sólo un mes más tarde, cuando le toca el turno a *Vestida de tul*, una nueva adaptación dramatizada, en esta ocasión de la novela de Carmen de Icaza, empeñada en mantener en escena nada menos que los 30 personajes de su texto narrativo. La evolución de Fernando Rey que —no lo olvidemos— no era en absoluto un actor vocacional, carecía de formación actorial y no tenía especiales dotes interpretativas, es ya evidente y, poco a poco, convence incluso a los críticos más exigentes con él.

Así, en *Arriba*, Crespo destaca en el elenco, junto a las dos primeras actrices, la Garcés y la Alcoriza, al actor gallego, a quien por primera vez dedica un comentario valorativo muy favorable: «Fernando Rey, fino galán, matizando con dominio». Para Morales de Acevedo, del *Alcázar*, Fernando Rey habría hecho su personaje «a pedir de boca... femenina», ingeniosa forma de destacar su maestría para encarnar la figura del galán⁸.

Marquerie se detiene de nuevo demoradamente en la actuación de nuestro intérprete, tras comentar también el trabajo de las dos prime-

⁷ Críticas de prensa publicadas el 15 de enero de 1944.

⁸ Críticas aparecidas en la prensa del 12 de febrero de 1944.

ras actrices. Su crítica es tan entusiasta como bien fundamentada y argumentada, haciendo alusión a las cada vez más logradas aptitudes vocales y actorales:

Fernando Rey —a quien tuvimos que señalar algún criterio equivocado en la obra anterior—, anoche nos convenció enteramente y por completo; se ha curado ya de su manía de hablar de prisa, ha vuelto a matizar la frase y a dar valor a las frases y, en suma, reconocemos en él al excelente galán que es, lleno de corrección y de elegancia.

Para el crítico de *Madrid*, el actor habría estado además «vehemente y elocuente».

Han sido cuatro años de dedicación teatral intensa, de largas giras por provincias y estrenos en la capital a los que se refieren los críticos citados, de largas jornadas cuajadas de ensayos y dos o tres representaciones diarias, mal pagadas y en no muy buenas condiciones de viaje y alojamiento (cf. Oliva, 1989: 86-102). Pero ésta ha sido su verdadera y dura escuela de actor, junto a actrices y actores consagrados a cuya altura no era fácil situarse, trabajos alimenticios en los que debía demostrar una valía que no era innata, viéndoselas cada semana con un público exigente y una crítica recalcitrante a la que llegó a vencer y a convencer. Cuatro años en los que se ha forjado su perfil característico de actor, un primer galán interesante y seductor, con un cierto toque aristocrático y una distinción ésta sí innata, elegante y solvente, el papel que interpretará con maestría en el cine y el teatro a partir de los años sesenta, cuando llegue su consagración internacional.

2. CONSOLIDACIÓN DISCRETA EN EL CINE ESPAÑOL (1944-1954)

Justamente es en ese año de 1944 cuando le llega la ocasión de interpretar su primer papel de secundario en el cine, el de Don Juan de Austria, en la cinta *Eugenia de Montijo*, de López Rubio. Su figura de galán y su carácter distinguido no eran todavía suficientes para lograr una interpretación cinematográfica aceptable, pero ya tenía abiertas las puertas del medio, de modo que al año siguiente interviene en tres películas: *Estaba escrito* de Alejandro Ulloa, *Tierra sedienta* de Rafael Gil y el gran éxito de Antonio Román, *Los últimos de Filipinas*,

que lo catapulta definitivamente a una cierta notoriedad entre el gran público. Su incipiente fama se verá confirmada por el papel de Felipe el Hermoso en la película histórica más sobresaliente de la época, *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña. Apoyado en su presencia y su prestancia, el dominio de una voz portentosa y sus gestos elegantes le convierten en el personaje perfecto para aquel cine histórico-heróico de exaltación nacional, aunque no consigue despuntar lastrado por su falta de vocación y sus dotes interpretativas que no ha conseguido adaptar al contexto fílmico, muy diferente al teatral.

Habiendo ya alcanzado la popularidad que sólo daba el cine y con la solvencia de su aprendizaje escénico, Fernando Rey volverá ocasionalmente al teatro, pero ya siempre en condición de primer actor, en piezas de prestigio y de cierto calado intelectual. Debido a su cada vez más intenso trabajo cinematográfico, sus interpretaciones en los escenarios se hacen escasas, pero serán a partir de ahora en los más prestigiosos teatros nacionales, el Español y el María Guerrero, que funcionaban como tales desde principio de los cuarenta. En la segunda mitad de esa década protagoniza una sola pieza teatral frente a una decena de filmes. A finales de los cuarenta, sólo el Teatro de Cámara se atrevía con una obra de Jean Anouilh, autor que la censura toleró sin duda por tratarse de una recreación de una tragedia griega antigua, *Antígona*, que encajaba bien en el Español, especializado en teatro clásico y donde tres años antes se había representado la versión de José María Pemán.

Si en *Mare nostrum* (1948) no consiguió estar a la altura de una estrella internacional del celuloide, María Félix, tampoco hizo un trabajo convincente en otra película histórico-épica de Rafael Gil, *Agustina de Aragón* (1949), dando la réplica en esta ocasión a Aurora Bautista, que trataba de reeditar el éxito de *Locura de amor* (cf. Cabo, 2008: 531 y ss.).

Su intensa vinculación al cine europeo llega en 1954, con sus trabajos en una serie de coproducciones propiciadas por la productora de Benito Perojo con directores italianos, franceses e ingleses. Intervendrá en al menos cuatro de esas coproducciones, de la mano de quien le había dado, por puro azar, la alternativa como extra veinte años antes. Así, ese mismo año trabaja a las órdenes del director Ted Leversuch, en la coproducción hispano-británica *Billete para Tánger*, thriller algo catastrófico en el que Fernando Rey, quien no guardó un recuerdo

demasiado bueno de aquella regular película iniciática, hablaba por primera vez en inglés. Seguir el consejo de Edgard Neville, a principios de los años cincuenta —aprender la lengua inglesa—, será la mejor inversión de su vida.

Tras dos apariciones incidentales en el teatro de la mano de Juan Ignacio Luca de Tena en los cincuenta⁹, volverá con fuerza a los escenarios en los sesenta, década en la que interviene como estrella indiscutible en cuatro puestas en escena, bien apuntalado por la fama que le daba el cine, especialmente más allá de nuestras fronteras.

3. CONSAGRACIÓN EN EL TEATRO Y CARRERA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL (1954-1994)

Un año más tarde (1955) vuelve a aparecer en una coproducción, esta vez en la versión franco-española del clásico de Lesage, *Una aventura de Gil Blas / Les aventures de Gil Blas de Santillane*, dirigida por René Jolivet y Ricardo Muñoz Suay, junto al actor Georges Marchal. En 1956 interviene en el noveno filme del director norteamericano John Berry, *Don Juan (El amor de don Juan)*, coproducción franco-italo-española a la mayor gloria de una jovencísima Carmen Sevilla y el actor cómico Fernandel, en el papel de don Juan. Un apuesto Fernando Rey, luciendo lechuguilla y blandiendo la espada, era el antagonista de tan improbable pareja sentimental.

Al año siguiente (1957) trabajará con un equipo hispano-norteamericano en una cinta de género de terror fantástico, *Horas de pánico*, a las órdenes de Donald Taylor para la versión inglesa y de Ruiz-Castillo para la versión en español. En el papel de Inspector Martínez, el actor coruñés investiga el robo de un fármaco que sirve de antídoto contra un virus mortífero. No será su única incursión en el género, cinco años más tarde interviene en *La cara del terror* (1962), de Isidoro M. Ferry, cinta lastrada por la baja calidad de este subproducto hispa-

⁹ En 1953 había formado parte de la compañía del María Guerrero en el montaje del paso radiofónico *Diez minutos de parada* de Azorín. Su imponente voz compartía escenario sonoro con las de Aurora Bautista y Eduardo Fajardo. Se trataba de un pase previo a la comedia *¿Quién soy yo?* de Juan Ignacio Luca de Tena, dirigido por Fernández Cuenca.

no-norteamericano en el que el productor William Hale ni siquiera quiso parecer en los títulos de crédito. De ella dirá Méndez Leyte, con sarcástica ironía, que «pudo ser una magnífica cinta policíaca», pero se quedó en «mediocre cine gris, que no negro». Fernando Rey no encaja ni triunfa en el cine español, lo cual le deja un aguzado sentimiento de frustración y le empuja a producciones extranjeras como *Les bijoutiers au clair de lune* (1958), a las órdenes del realizador francés Roger Vadim, y a otros proyectos mucho menos interesantes.

Al finalizar la década de los cincuenta, en efecto, comienza su dedicación al género conocido como *peplum*, donde se especializa en papeles característicos de malvado y tirano cruel. Se estrena en *Los últimos días de Pompeya* (1959), película firmada por Mario Bonnard, quien en realidad fue sustituido por Sergio Leone. El primer filme del que sería el gran director del *espagueti western*, se adscribe al género ambientado en la Antigua Roma, con el tema de fondo del enfrentamiento entre el cristianismo y la religión pagana. En el papel de sacerdote de Isis Arbace, Fernando Rey encarna la persecución a muerte de aquellos mártires de la fe. Seguirán a ese título *La rebelión de los esclavos* (1960) de un ya decadente Nunzio Malasomma, basada en la novela *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas* del cardenal Wiseman, que ya había dado lugar a sendos filmes del que este relato épico-religioso sería un prescindible *remake*. Al año siguiente intervendrá en otro *peplum* tan característico como mediocre, *Goliath contra los gigantes*, de Guido Malatesta. Un Fernando Rey suntuosamente vestido a la romana defiende bien el papel del malvado antagonista de Goliath, el tirano Bocan que reina en Beira, en una de aquellas películas «de romanos», de pésima factura.

Frustrado y desencantado del cine español y de su pobre trayectoria internacional, el actor coruñés se embarca en la aventura americana y así en 1960 llega a México convertido ya en figura conocida del celuloide. Dará vida al distinguido profesor Héctor de la Barrera, en el melodrama *Teresa*, del muy prolífico e inclasificable director mexicano Alfredo B. Crevenna. Con un fino bigotillo y un ligero acento mexicano, marcado por un seseo algo artificial, el aristocrático profesor De La Barrera se irá enamorando de su alumna predilecta, Teresa, que tontea con otros chicos y cuya ambición la llevará a tratar de manipular con crueldad a cuantos le rodean. Su papel de galán maduro y decadente, con un lado oscuro y perverso, que poco después exhibirá

magistralmente en *Viridiana*, empieza a tomar forma y vuelve a él para perfeccionarlo en sus trabajos teatrales de esos años.

Si en 1947 se había estrenado la *Antígona* de Anouilh, texto muy audaz para la época con Fernando Rey junto a Rafael Bardem y Aurora Bautista, habrá que esperar quince años nada menos para que, en el mismo teatro, vuelva el actor coruñés a una pieza del dramaturgo francés. *Beckett o el honor de Dios* será la pieza escogida para su papel protagónico en un mano a mano con Paco Rabal como el Rey Enrique II. En versión de José Luis Alonso, dirigida por José Tamayo, la obra tuvo un éxito notable, muy particularmente por esta pareja protagonista cuyo prestigio era en esos momentos indudable.

Los tiempos han cambiado y ahora el gallego es indiscutible cabeza de cartel, por lo que una colaboración a toda página firmada por García Escudero en el *Ya* se abre con este solemne destacado: «Ante la excelente representación de la obra de Anouilh, que el director Tamayo y los actores Rabal y Fernando Rey nos han ofrecido en el Teatro Español...»¹⁰. La crítica, que saludaba con entusiasmo su vuelta a los escenarios, se rindió al imponente trabajo de Fernando Rey, quien ya había rodado *Viridiana*, cinta que no podrá ser estrenada en España al ser prohibida y perseguida por una censura ciega y recalcitrante.

En el diario *Madrid*, Gómez Picazo no ahorra elogios a la indiscutible pareja protagonista: «la interpretación, de todo punto excelente, que Francisco Rabal y Fernando Rey supieron dar a sus respectivos personajes —el primero, con auténtica pasión y rudeza; el segundo, con humana y profunda dignidad—, valoraron la obra extraordinariamente». También Nicolás González Ruiz, en el *Ya*, valora la excelente actuación de los dos en conjunto: «ambos papeles encajan en las condiciones de estos actores que consiguieron en algunos momentos alcanzar una expresión atinadísima y mantenerse siempre dentro de la dignidad y el acierto». El mismo adjetivo convertido en adverbio utiliza Torrente en *Arriba*, al afirmar que Rey había interpretado «atinadamente la suavidad de su personaje». Adolfo Prego, en *Informaciones*, se felicita de la vuelta del actor a las tablas, destacando que su ausencia no le ha restado facultades: «Fernando Rey con excelente estilo man-

¹⁰ 25 de febrero de 1962.

tuvo su Beckett en el tono de grandeza sencilla que le conviene y rayó a gran altura»¹¹. Humana y profunda dignidad, suavidad, grandeza sencilla. Fernando Rey ha logrado entusiasmar con su interpretación a la crítica que reconoce la perfecta construcción actorial de su Beckett.

El actor gallego ya sabe controlar su voz prodigiosa, aquella que había trabajado en sus extraordinarios doblajes, y ha conseguido lo más difícil para un actor, interpretar diferentes caras y facetas de uno o varios personajes. Aun encasillado en el rol del primera galán maduro y perverso, se convierte en un actor polimorfo, tal como pone de manifiesto Enrique Llovet al comentar su interpretación, al año siguiente, en el *vaudevill Mary, Mary*, de Jean Kerr. Tras describir el excelente trabajo de Conchita Montes, agrega:

*Tenía enfrente a Fernando Rey, una de las voces mejor controladas, más agradables y sabias de dicción de la hornada española. Ausente bastante tiempo de los escenarios, Fernando Rey estuvo admirable —y en alguna escena, como la de la mesa, inolvidable—, moviéndose entre la comicidad natural al testarudo que se despierta y el deslumbramiento provocado por el hallazgo de la propia ternura*¹².

En los sesenta, España se ha convertido en el gran *plateau* del cine mundial. Se hacen películas importantes y otras que pasarán desapercibidas, pero los grandes directores escogen la Costa del Sol o la Costa Brava, la Sierra de Guadarrama o los madrileños Estudios Chamartín para rodar sus obras maestras. Samuel Bronston ha sentado sus reales en la piel de toro y, por unos años, Madrid es La Meca del cine, el nuevo Hollywood (cf. García de Dueñas, 1998). Fernando Rey está allí y ya es un actor de prestigio consolidado, por lo que le llueven las ofertas de secundario de lujo. En aquellos momentos el actor coruñés no podía faltar en ningún reparto cosmopolita de campanillas.

En 1963 interviene en *The running man / El precio de una muerte*, de Carol Reed, el director de *El tercer hombre*, nada menos. Aunque la película pasó sin pena ni gloria, tiene el mérito de contar con el equipo de las grandes realizaciones de Reed como el director de fotografía Robert Krasker. Ese mismo año tendrá un papel en *The ceremony /*

¹¹ Críticas publicadas, respectivamente, 19, 18, 20 y 19 de febrero de 1962.

¹² 25 de noviembre de 1963.

Encrucijada mortal, protagonizada, dirigida y producida por Lawrence Harvey, quien, para asegurarse un éxito que no logró, ficha a Ben Barzman, el guionista de las grandes superproducciones de Bronston (*El Cid* o *La caída del Imperio Romano*). La cinta peca de pretenciosidad, Harvey trataba de ser Welles y Buñuel al mismo tiempo, pero se quedó en Harvey, simplemente. Trabajos alimenticios serán *Operación relámpago* (1965), de Giorgio Simonelli, comedia chusca protagonizada por la pareja cómica formada por Franco Franchi y Ciccio Ingrassia, en la que la crítica reconocerá que la interpretación de Fernando Rey es lo mejor de la cinta.

En los sesenta, Fernando Rey participa en una serie de coproducciones italo-franco-españolas de ambiente cosmopolita que tratan de recrear con irregulares resultados el mundo del espionaje internacional. De 1964 es *A escape libre / Échappement libre*, del muy interesante Jean Becker sobre el tráfico de oro, oculto en la carrocería de un coche, entre España y el Líbano. Con el actor gallego en el papel de un policía libanés nada menos, este filme tuvo éxito comercial como los otros dos que realizaron por aquellos años la pareja artística Jean Bécquer y Jean Paul Belmondo. Menos felices fueron *Misión en Lisboa* (1965), del argentino Tulio Demicheli, una de estas intrigas de espías algo delirante que hoy podría estar de actualidad: una banda internacional amenaza con destruir un pequeño país en medio minuto o *Coartada en disco rojo* (1971), en torno a la investigación para esclarecer el asesinato de un prestigioso cirujano plástico.

En *Le vicomte regle ses comptes / Atraco al hampa* (1967), de Maurice Cloche, un nuevo polar en el que se investiga un misterioso atraco en un banco de París. El actor coruñés, que ya luce su bigote y perilla muy cuidadas, hace aquí el papel de Marco Lemoigne, jefe de una de las bandas de narcotraficantes que están detrás del sofisticado robo, realizado mediante un rayo láser. La barba cuidada, gafas metálicas cuadradas y *smoking* impecable, Fernando Rey hace una notable interpretación de este elegante y distinguido seductor extremadamente malvado, pero siempre contenido en sus gestos.

En *Robo de diamantes* (1966), del norteamericano Bernard Glasser, Fernando Rey repite el rol de Coronel Romero de la policía, quien rescata a la pareja protagonista tras haber logrado huir de diferentes bandas de *gangsters* que se han apropiado de un importante alijo de diamantes. Para no traicionar su característico lado perverso, en un

giro insospechado al final se descubre que este mando policial es un corrupto y que él mismo había planificado el robo del preciado botín. *Más allá de las montañas* (1967), del director y escritor polaco Alexander Ramati, drama bélico de espías con un reparto de campanillas, con Irene Papas y Raf Vallone acompañando a Fernando Rey, que en esta ocasión lucía un bigote ancho, a lo Groucho Marx, en una historia ambientada en la Unión Soviética.

Su trayectoria en el cine policíaco, de serie negra, llega a su culminación a principios de la década siguiente, con su trascendental participación en los filmes: *The french coonexion / Contra el imperio de la droga* (1971) de William Friedkin, ocho Oscars nada menos, y su secuela, *French Connection II* (1975), de John Frankenheimer. Aquí encarnó con suma perfección de matices al narcotraficante francés Alain Charnier, alcanzando lo sublime en dar forma a la gélida elegancia de un delincuente de guante blanco impecable en su maldad y perversión.

Cuatro años más tarde vuelve a triunfar en los escenarios, por última vez. Sus precedentes éxitos con textos franceses se reeditan con *El caballo desvanecido*, de Françoise Sagan, en traducción de Natalia Figueroa, con dirección de José Luis Alonso. Dando réplica a Amparo Soler Leal, el protagonista de la pieza se ajusta como un guante al perfil del coruñés, tal como puso de manifiesto la crítica madrileña. En efecto, parecería que la autora de *Bonjour tristesse* hubiese escrito el papel de Lord Henri-James para nuestro maduro galán: el aristócrata cincuentón, cínico cazadotes, cae en su propia trampa y está dispuesto a hacer una locura por amor. Por eso quizás, el crítico Lorenzo López Sancho pone de relieve: «El cinismo elegante, la desengañada indiferencia, la tardía pasión del lord cuadran bien en la apostura, la voz y la dicción de Fernando Rey». Ese mismo año interviene, en el Teatro de la Comedia, en la pieza de Víctor Ruiz Iriarte, dirigida por el propio dramaturgo, *La señora recibe una carta*. Aunque a López Sancho no le gustó en absoluto la pieza, solamente salva la interpretación del galán gallego haciendo la síntesis perfecta de sus cualidades actoriales: «Fernando Rey, magnífica prestancia, gran voz de actor, dio dignidad a su personaje»¹³.

¹³ Críticas aparecidas en *ABC*, respectivamente el 6 de noviembre y el 17 de septiembre de 1967.

Con el éxito internacional de sus películas con Buñuel o Welles, los premios en Festivales como San Sebastián, Cannes o en los Oscar (Castro de Paz y Ventureira, 2017: 161-163), empieza a forjarse su mito cinematográfico. El premio a la mejor interpretación masculina en Cannes por su trabajo en *Elisa, vida mía* (1977), de Saura, catapultará todavía más su carrera internacional. Una vez más, el actor gallego daba vida magistralmente al padre que entabla una ambigua relación con su hija, sin duda su papel fetiche, la forma precisa de su perfil interpretativo mítico. El mito está creado y eso le permite entrar en los proyectos de los grandes directores del momento, que lo integran en sus producciones: Vicente Minnelli, Francesco Rossi, Franco Zeffirelli, Robert Altman o Ridley Scott cuentan con Fernando Rey, el mito español del cine internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabo, J. L. (1994). *Fernando Rey*. Oleiros: Vía Láctea.
- (2008). «Fernando Rey». En *Diccionario do Cine en Galicia (1896-2008)*. José Luis Cabo y Miguel Anxo Fernández (coords.), 529-545. Santiago: Foro Galego do Audiovisual.
- Castro de Paz, J. L. (2004). *Fernando Rey*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Castro de Paz, J. L. y Ventureira, R. (2017). *Fernando Rey, cabaleiro do cinema (1917-2017)*. A Coruña: Concello da Coruña.
- García de Dueñas, J. (2000). *El imperio Bronston*. Madrid: Imán.
- Gubern, R. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.
- Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Paz Gago, J. M. (2012). *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid / Barcelona: Castalia.

TEATRO HISPANOAMERICANO Y DE OTROS ÁMBITOS



⊕

El mundo de la inmigración visto desde la perspectiva de un inmigrante. *Patera*, de Juan Pablo Vallejo

*The world of immigration from the point of view of
an immigrant. Patera, by Juan Pablo Vallejo*

Wilfried Floeck
Universidad de Giessen
wilfried.floeck@romanistik.uni-giessen.de

⊕

Resumen: Por el hecho de que en España la inmigración es un fenómeno muy reciente, casi no existen plasmaciones artísticas de este tema desde la perspectiva de las personas afectadas. Entre las raras excepciones, destaca la obra teatral *Patera* (2003), del dramaturgo colombiano Juan Pablo Vallejo, que inmigró por razones económicas a España y vivió durante varios años los problemas de un inmigrante desde su propia experiencia. En su drama se esfuerza en configurar el tema de la inmigración desde la perspectiva de varios inmigrantes. Su objetivo consiste en ilustrar el valor propio y la complejidad de la cultura del «Otro» en su forma latinoamericana (Juan), magrebí (Mustapha) y subsahariana (Obo). El siguiente análisis del texto muestra cómo el autor realiza este objetivo tanto a través de la configuración de los personajes como de la lengua utilizada en el drama, sin condescendencia eurocentrista ni «buenismo» paternalista. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Inmigración. Teatro. Juan Pablo Vallejo. Dramaturgo inmigrante. *Patera*.

Abstract: Due the fact that immigration in Spain is a very recent phenomenon, there have not been many works of art dealing with this topic from

the immigrants' perspective. One of the rare exceptions is the play *Patera* (2003) by Colombian playwright Juan Pablo Vallejo, who went to Spain for economic reasons and was therefore able to experience immigrants' problems for several years. In his drama he approaches the topic of immigration from the perspectives of different immigrants. He seeks to show the complexity and individuality of the «other's» culture in its Latin American (Juan), Maghrebian (Mustapha) and Central African (Obo) forms. The following text analysis shows how this project is realized on the levels of character portrayal and language, without eurocentric condescension or well-meant paternalism. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Immigration. Theatre. Juan Pablo Vallejo. Immigrant playwright. *Patera*.

1. INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, el fenómeno de la emigración/inmigración se desarrolla en el marco del modelo del *push and pull*, que «aún tiene vigencia en un mundo globalizado» (Goldberg, 2007: 26). Los factores del «empuje» pueden definirse, de modo general, como problemas económicos, miseria y explotación social, enfrentamientos étnicos, explosión demográfica, persecución política y violencia pública. Para España, los factores de la «atracción» consisten, en primer lugar, en el crecimiento económico¹, el descenso demográfico unido a un envejecimiento de la sociedad y la estabilidad política debida al establecimiento y la consolidación de la democracia y a la integración del país en la Unión Europea. Por razones de afinidad cultural y de proximidad geográfica, la primera ola de inmigrantes en España proviene, en primer lugar, de los países latinoamericanos y de regiones norteafricanas, mientras que, con la disolución de la Unión Soviética y la expansión de la Unión Europea, la inmigración desde los países de Europa del Este está creciendo cada vez más. Además, en los últimos años, debido

¹ Desde la crisis financiera y económica la situación ha cambiado en España. Una de las consecuencias de este desarrollo es el hecho de que, en 2012, por primera vez, la cifra de los que han abandonado el país ha superado ligeramente la cifra de los que han llegado.

a los crecientes problemas sociales, políticos y étnicos en los países de África central, la cifra de los inmigrantes subsaharianos está aumentando continuamente². Aunque los inmigrantes provenientes de los países magrebíes y de África central constituyen una minoría dentro de la población inmigrante, están considerados por la opinión pública española como la encarnación típica del inmigrante y de todos los problemas que comporta. La diferencia cultural, la clandestinidad de los «sin papeles» y los frecuentes accidentes de las pateras en las que intentan atravesar el Estrecho de Gibraltar han atraído tanto la atención de los españoles que el negro y el magrebí constituyen en la percepción colectiva el símbolo de lo extranjero y de lo otro, que provoca un sentimiento de miedo y de rechazo entre la población nativa de la Península Ibérica (cf. Iglesias Santos, 2010: 16).

La literatura y el cine se han dedicado al problema de la inmigración ya desde principios de los años noventa del siglo pasado, pero, debido al carácter reciente del fenómeno, en España casi no existe una plasmación artística del problema desde la perspectiva de las personas afectadas. La primera generación de inmigrantes no tiene ni la competencia lingüística ni la capacidad cultural para enfrentarse al problema como productores y creadores. Por otro lado, los autores españoles, generalmente, no tienen suficientes conocimientos para comprender la cultura de los extranjeros, sus pensamientos y sus sentimientos profundos. Muchas veces los descontextualizan de su entorno social y cultural y se esconden detrás de los mismos tópicos que ponen en boca de los protagonistas españoles de sus obras. Por otra parte, los autores españoles muestran su simpatía hacia los inmigrantes y denuncian el comportamiento de la sociedad frente a ellos. Pero, en la mayoría de los casos, esta simpatía se reduce a una actitud de consternación afectuosa y de «buenismo» solidario mezclado, a veces, con un paternalismo lleno de compasión, pero sin comprensión de la complejidad psicológica y de la riqueza cultural del Otro, como ya han destacado algunos críticos. Mientras que Marco Kunz habla en su análisis de *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral, de «simulacros de una dudosa africanidad» (cf. Andrés-Suárez, 1992: 226) y Cristina Martí-

² Véanse Andrés-Suárez, Kunz y d'Ors (2002: 9-20), Guimarães de Andrade (2008: 14-47), Iglesias Santos (2010: 9-20) y la entrada de Wikipedia sobre «Inmigración en España» (www.es.wikipedia.org/wiki/Inmigración_en_España [06/01/2014]).

nez-Carazo lamenta «la indiferenciación del otro» (cf. Iglesias Santos, 2010: 188), Montserrat Iglesias Santos critica que «los inmigrantes permanecen sin voz propia» y considera «que no hay mayor señal de respeto que conceder al Otro su propia complejidad» (2010: 12, 18).

2. LA INMIGRACIÓN EN EL TEATRO

Estas observaciones generales valen también para la plasmación del problema de la inmigración en el teatro español actual³. Los inmigrantes casi no participan en la creación teatral y su configuración en los múltiples dramas que tratan este tema se caracteriza por los mismos tópicos superficiales que en las novelas o el cine. Ideológicamente, la mayoría de las obras ofrecen siempre la misma confrontación entre los españoles marcados por el miedo, el racismo, la xenofobia y la explotación económica del Otro y los inmigrantes, perseguidos, marginados y explotados que, para sobrevivir, se ven forzados a servirse de la criminalidad. Por parte de los autores, predomina un sentimiento de crítica frente a sus compatriotas y de solidaridad y compasión hacia el Otro. Las obras en las que se tratan seriamente problemas de identidad amenazada, de transculturación o de fracaso o logro de la integración constituyen excepciones muy raras (cf. Floeck, 2014).

Pero desde principios del siglo XXI la situación está cambiando lentamente. Se puede observar un creciente interés por una cierta complejidad psicológica en la pintura del Otro y el reconocimiento de una pluralidad cultural (cf. Henríquez, en Herreras, 2008: 59-74). En los últimos años los proyectos científicos y teatrales dedicados al tema de la inmigración y con la participación de los propios inmigrantes, sobre todo en el campo de la actuación, están aumentando considerablemente. El número 21 de 2005 de la revista de la Asociación de Autores de Teatro, *Las Puertas del Drama*, dedicó gran parte de su contenido al tema «Inmigración y teatro». Junto a varios artículos la redacción de la revista publicó el texto de una Mesa Redonda en la que tres dramatur-

³ Junto a los libros mencionados de Andrés-Suárez, Kunz y d'Ors (2002), Guimarães de Andrade (2008) e Iglesias Santos (2010), véanse también los trabajos de Reck (2004 y 2009) y de Floeck (2013 y 2014).

gos españoles (Fermín Cabal, Ignacio del Moral y David Planell), así como dos dramaturgos latinoamericanos exilados en España (Fernando Aguilar, de Argentina, y Carla Guimarães, del Brasil) habían discutido sobre sus obras dramáticas dedicadas al problema de la inmigración y del exilio. Del 26 al 29 de octubre de 2010, el Teatro de la Abadía de Madrid realizó un Coloquio Internacional sobre el tema «El inmigrante en el teatro», en el curso del que especialistas internacionales describieron la relación entre el inmigrante y el teatro en sus países respectivos. En el marco del Coloquio la RESAD ofreció una lectura dramatizada de la obra *Los desterrados, hijos de Eva*, de Ana Fernández Valbuena, que configuraba, sobre la base de un proyecto científico titulado «Migraciones Internas», la migración española de varias generaciones, una obra marcada por su carácter de documentación auténtica. La obra fue estrenada en el mes de febrero de 2011, en el Piccolo Teatro di Milano, bajo la dirección de Nacho Sevilla⁴. El coloquio ha contribuido mucho a fomentar el interés del mundo teatral español por el fenómeno de la inmigración/emigración y su complejidad y por el problema de la participación e integración del inmigrante en proyectos teatrales. En los últimos años se han realizado varios eventos teatrales con la participación de inmigrantes.

Ya en 2005 se estrenó un proyecto escénico-documental, llevado a cabo por la conocida cantante y directora Marina Bollaín y dedicado al tema de la inmigración. La obra se titula *Harragas*, una expresión marroquí para denominar a los refugiados ilegales que queman sus documentos de identidad antes de su huida para impedir su identificación y el reenvío a su país nativo en caso de captura. Bollaín no representa la realidad extrateatral, sino que la integra directamente en el escenario presentando a cuatro inmigrantes marroquíes reales con los que discute sus experiencias personales en España, sus miedos y sus inquietudes frente a un futuro inseguro, sus problemas de identidad religiosa y cultural, sus dificultades para superar su otredad en un entorno extranjero e integrarse en la sociedad de su país de acogida. *Harragas* ya no es teatro en el sentido tradicional, porque actores y personas reales se confunden y la persona real de la dramaturga está

⁴ Véase el texto con comentarios correspondientes y una descripción del proyecto en «Encuentro: El inmigrante en el teatro», en *Primer Acto* 336 (2010: 10-60).

integrada directamente en el juego teatral. Es el retrato escénico-documental de una joven generación que tiene que aprender día a día a redefinir y plasmar su doble identidad cultural. El proyecto tiene una estructura y una perspectiva preestablecidas, pero no un texto fijo. Cada representación presenta su propio carácter y abre en el curso de su larga gira nuevos aspectos, porque los participantes en el proyecto continúan desarrollándose y realizando nuevas experiencias. La obra está más cerca del *reality show* televisivo que de una obra teatral (cf. también Reck, 2009 y Floeck, 2013).

El 3 de febrero de 2011 se estrenó en el teatro madrileño La Cuarta Pared la obra *Transit*, primera producción nacida en el marco del Laboratorio Teatral de La Cuarta Pared, dirigida por el director argentino Marcelo Díaz, en la que entran en escena siete personas de siete países que se comunican en nueve idiomas diferentes. Los actores provienen de países de todo el mundo. Según la descripción del evento presentada por el teatro, en la obra «despedidas, ausencias, desesperación o anhelos reflejan la realidad del inmigrante en un escenario donde se superan las barreras del idioma [...], y la multiculturalidad actual de las sociedades europeas, una realidad que pocas veces se ve en escena»⁵. Marcelo Díaz emigró en 1982 a Alemania y trabaja hoy como director y docente teatral en varios países europeos.

Más intensa es la participación de los inmigrantes mismos en dos trabajos realizados o proyectados por José Sanchis Sinisterra con su Nuevo Teatro Fronterizo de Madrid. El primero se llevó a cabo y se estrenó bajo el título de *Barrios nómadas*, a principios de 2012, en una sala cerrada de Toledo y después en las plazas del barrio de Lavapiés, reuniendo tanto a vecinos españoles como a inmigrantes del mismo barrio. Responde a uno de los objetivos del nuevo grupo entorno a Sanchis, fomentar la integración en la sociedad española. Según las propias palabras del director, no fue un espectáculo unidireccional, sino una experiencia en la que los dos lados se vieron afectados por sus experiencias mutuas: «Algunos de los vecinos de Lavapiés han dicho que creían que iban a ejercer influencia sobre los inmigrantes, pero que se vieron cuestionados por la experiencia vital que ellos pusieron sobre

⁵ Véase: www.cuartapared.org/index.php/inicio/bienvenidos/208-transit.html [05/01/2014] y www.youtube.com/watch?v=sb4g25mIMvQ [05/01/2014].

el tapete»⁶. En el segundo espectáculo, titulado *África sí*, Sanchis Sinisterra quiere mostrar la riqueza cultural del inmigrante africano y no su situación como víctima: «Lo que tengo en mente es que el colectivo africano comunique su cultura, su tradición y su historia para superar la visión que se tiene de ellos como náufragos. Sería un espectáculo afirmativo» (*ibid.*).

3. LOS INMIGRANTES COMO DRAMATURGOS

Éstos son sólo unos pocos ejemplos que muestran los intentos de los creadores actuales de transmitir una visión más auténtica y compleja de la cultura del Otro y de integrar, al mismo tiempo, a sus representantes en la producción de los espectáculos sobre la inmigración. Lo que hasta hoy en día falta casi totalmente es la participación de los inmigrantes en el proceso de la creación dramática. Casi no existen dramaturgos —ni siquiera latinoamericanos— que tengan un conocimiento directo de la inmigración y que podrían plasmar este tema desde la perspectiva de su propia experiencia. Esto se producirá seguramente en un futuro cercano entre los miembros de la segunda generación de inmigrantes. Según mis informaciones, seis dramaturgos latinoamericanos se han acercado desde España al tema de la inmigración española: las brasileñas Carla Guimarães de Andrade y Rita Siriaka, el chileno Fernando Aguilar, el venezolano Elio Palencia, el argentino Juan Diego Botto y el colombiano Juan Pablo Vallejo.

Elio Palencia, hombre de teatro conocido en Venezuela, actor, director y autor de más de 20 obras teatrales. Entre 1991 y 2004 residió en España, donde colaboró con varios teatros alternativos, como La Cuarta Pared o el Canto de la Cabra, y Festivales como el FIT de Cádiz. Desde 2004 continúa su trabajo en Venezuela. Durante su estancia en Madrid escribió «sobre una idea de Luis Garbán para El Globo Teatro de Madrid»⁷, compañía formada por españoles e inmi-

⁶ «Sanchis Sinisterra. Luciérnaga». Entrevista con Lola Manfar del 10 de marzo de 2012 (www.duendemad.com/elduende%20-%20Copy/index.php?q=node/3030/09/05/2013). Véase también Briones (2013: 78).

⁷ Así lo indica en la primera página de la edición electrónica de la obra (www.eliopalencia.com.ar [06/01/2014]).

grantes, el drama *Pasajeros*. La obra tematiza la inmigración en España y el problema general de la «otredad», que el autor considera en una entrevista con la revista teatral *Ollantay* tema esencial de su producción dramática⁸. *Pasajeros* fue estrenada en 2001 bajo la dirección de Luis Garbán en la Casa de América en Madrid y en 2004 en Caracas. A pesar de su procedencia de América Latina y su larga residencia en Madrid, Elio Palencia no es un inmigrante en el sentido estricto de la palabra. Él mismo se considera más bien un «exiliado cultural»⁹. Vino con una beca a Madrid que, después de algunos meses, dejó de recibir y decidió, tanto por razones personales como por la situación política y social de su país natal, quedarse más tiempo en España y ganarse la vida como camarero y con trabajos parecidos. Allí conoció el mundo de los inmigrantes y sus problemas personalmente, lo que influyó seguramente su producción teatral. Sin embargo, no se puede decir que su drama *Pasajeros* revele la perspectiva especial de un inmigrante latinoamericano. Expresa más bien la preocupación de un nómada del mundo globalizado por los temas de la identidad y de la otredad.

Más especial es el caso del conocido actor de cine Juan Diego Botto (*1975), de origen argentino, que, en 1977, a la edad de tres años, tras la desaparición de su padre durante la dictadura argentina, llegó a Madrid acompañado de su madre, Cristina Rota, hoy en día persona conocida en el mundo del teatro alternativo madrileño. Fue «descubierto» en 1992 como actor en el papel de Diego Colón en la conocida película *1492 - La conquista del paraíso*, dirigida por Ridley Scott. Desde hace algunos años trabaja también como director y actor teatral y ha escrito unos cuantos textos dramáticos. Desde septiembre de 2013 es responsable de la programación del teatro madrileño Sala Mirador. Su gran eclosión como dramaturgo se la debe a su espectáculo dramático sobre el tema del exilio y de la inmigración en España,

⁸ Elio Palencia cuenta todo y algo más. *El Espectador venezolano* del 06.10.2012, que puede leerse en www.elespectadorvenezolano.blogspot.de/2012/10/elio-palencia-cuenta-todo-y-algo-mas.html [06/01/2014].

⁹ «Siempre me consideré —un poco con risa e ironía— “un exiliado cultural” o “un inmigrante literal”, esto último porque creo que ya al tener (y asumir) una vocación relacionada con las artes lo pone a uno en un lugar de “extranjería” incluso en el pequeño lugar donde nació, en la familia, inclusive». Mensaje electrónico al autor de este artículo del 26 de mayo de 2013.

titulado *Un trozo invisible de este mundo*. Los cinco monólogos, interpretados por el propio dramaturgo, se estrenaron el 2 de octubre de 2012, en Las Naves del Matadero del Teatro Español, con gran éxito, lo que condujo a una prolongación del espectáculo en una larga gira por el país. El drama cuenta la historia de cinco personas muy distintas y provenientes de diferentes países, relacionadas todas de una u otra manera con el problema de la inmigración y del exilio. Son fragmentos que se basan en parte en historias o testimonios reales y experiencias propias. Este carácter de teatro documental contribuye mucho a crear una atmósfera de verdadera autenticidad; a partir de esos testimonios «la imaginación voló y creó otras personas que nunca han existido y que, sin embargo, podrían habitar en muchos de nosotros»¹⁰.

¿Se puede decir que su proveniencia de una familia de exiliados argentinos ha influido la configuración de su drama? En una entrevista con Maite Nieto, publicada el 8 de febrero de 2013 en *El País Semanal*, Juan Diego Botto se muestra reservado frente a esta pregunta y duda a la hora de dar una respuesta clara y evidente: «¿Pienso como pienso porque mi padre sufrió lo que sufrió y nos tuvimos que exiliar? No lo sé, sin duda es un factor relevante, pero cada cual es cada cual y hay otros factores que han influido»¹¹. Se siente más español que argentino, pero sabe que tiene una parte argentina y, sobre todo, que es hijo del exilio:

Era el hijo de unos luchadores contra la dictadura a quienes los militares querían matar, para pasar a ser un exiliado de la mano de mi madre y ser percibido por mi entorno como un inmigrante con escasos recursos económicos en un país extraño. Era uno de abajo y desde ahí vi siempre el mundo (2013: 124).

Como la socialización de Carla Guimarães y de Fernando Aguilar, la suya tampoco es la típica de un inmigrante actual, pero su procedencia de familia de exiliados lo ha marcado profundamente y, como añade él mismo, la inmigración y el exilio «están separados por una

¹⁰ Botto (2013: 32); véase también www.untrozoinvisible.wordpress.com/2013/04/09el-libro-invisibles-de-juan-diego-botto/ [10/01/2013].

¹¹ «Rostro de cine, sangre de teatro». Entrevista con Maite Nieto (www.elpais.com/elpais/2013/02/07/eps/1360263983_545775.html) [05/05/2014].

línea muy fina, pero comparten la misma fractura social y el mismo desarraigo»¹². Sin embargo, la plasmación estética y verbal de la mayor parte de los monólogos no revela indicios claros de proceder de la perspectiva y de la experiencia personal de un inmigrante o exiliado, sino que manifiesta la consternación inmediata de una persona afectada por el tema y sus consecuencias para la sociedad actual de su país. En tres de los monólogos domina la perspectiva del autor, es decir, la de un intelectual argentino marxista que configura y explica el mundo del exilio y de la inmigración a través de su visión del mundo. Sin embargo, en los dos monólogos en los que se impone la perspectiva de una mujer subsahariana («Mujer») y de un inmigrante boliviano («Locutorio») logra perfectamente su intención de «plasmarse toda la ironía, el sentido del humor y el drama que me transmitieron, sin paternalismo ni condescendencia»¹³. El intento de encontrarse con sus personajes cara a cara y a la altura de los ojos y de considerar al inmigrante como una persona con un carácter y una cultura propios y complejos es, en efecto, lo que caracteriza las creaciones teatrales de los últimos años sobre este asunto.

4. EL CASO DEL COLOMBIANO JUAN PABLO VALLEJO

Entre los dramaturgos latinoamericanos que han escrito una obra sobre el tema de la inmigración, el colombiano Juan Pablo Vallejo es el único que dispone de una experiencia propia vital de varios años como inmigrante por razones económicas, en España, experiencia que integró en su drama *Patera*, por el que obtuvo el Premio Born de 2003 y que se estrenó, bajo la dirección de Pitus Fernández, el 4 de junio de 2004, en el Teatre des Born en Ciutadella, Menorca. Su drama revela muchos aspectos autobiográficos. Vallejo transformó sus experiencias como «sudaca» auténtico en la plasmación de sus personajes dramáticos, su comportamiento y su manera de sentir y, sobre todo, de hablar. Por eso, vale la pena hacer un análisis detallado de la obra, de la configuración de los personajes y de su modo de expresarse. Pero antes es

¹² «Rostro de cine, sangre de teatro» (*ibid.*).

¹³ Programa de mano (www.untrozoinvisible.wordpress.com/2013/04/09el-libro-invisibles-de-juan-diego-botto [10/05/2013]).

necesario presentar algunos aspectos de la vida del autor y sus intenciones en la creación de su texto dramático.

Juan Pablo Vallejo nació en 1974 en Santa Fe de Bogotá. Después de la experiencia más bien traumática del servicio militar estudió en la Academia Superior de Artes de Bogotá Artes Escénicas en la especialización de actuación. Antes de terminar los estudios se trasladó con su novia española, que estaba embarazada, a Zimbabwe donde vivía su futura suegra. Allí nació su hijo. Por razones de visado regresó a Bogotá donde terminó sus estudios y obtuvo varios papeles en la televisión colombiana. En una entrevista con Pep Martorell Coca comenta su decisión de mudarse con la familia a España de la siguiente manera: «Debido a las condiciones del país y al hecho de que no podíamos conciliar las necesidades y los problemas sociales y que se acabó el trabajo, tomamos la decisión de venir a Tarragona» (Vallejo, 2004: 10). Allí vive la vida de un auténtico inmigrante con todos los problemas de la legalización de su estado y de la manutención de su pequeña familia. El primer problema se arregla después de obtener un permiso de residencia y, sobre todo, después de haberse casado con su novia española. Logra mantener a la familia aceptando todo tipo de trabajos, desde el empleo en un matadero de pollos hasta la construcción. Allí conoce a un inmigrante árabe, al compañero marroquí Mustapha, con el que trabaja en la construcción. Ya en este tiempo piensa escribir una historia relacionada con la inmigración y con los problemas de la otredad y de las sociedades y culturas distintas. Mustapha le ayuda mucho en su acercamiento a la cultura árabe:

Lo más cercano que he estado a la cultura árabe musulmana de la mano de una persona normal, sin ningún tipo de radicalidad. Quería conocer a alguien que hubiera venido en patera; no lo he conseguido. Pero al final no era necesario. Con toda la investigación en lecturas, noticias, artículos; y de hecho, me sentía un poco protagonista de la historia (p. 11).

Falta sólo un representante de la cultura de África Central. Inventa al inmigrante negro Obo, que se inspira también en sus propias experiencias africanas. Con Juan, una especie de «alter ego», Mustapha, que tiene mucho de su compañero del mismo nombre, y Obo ya tiene a los tres protagonistas principales, que representan tres culturas distintas. Empujado por su mujer, se decide a dejar su puesto de trabajo, terminar su obra y presentarla a la convocatoria del Premio Born, de la que resulta ganador.

A Juan Pablo Vallejo no le interesan cuestiones ideológicas, ni pronuncia críticas de los españoles, ni muestra sentimientos de compasión hacia los refugiados. Su intención primordial es la creación de personajes auténticos, configurados sin tópicos superficiales, de personajes tomados en serio y representados desde su propia perspectiva: «No era mi intención parcializarme, atacar o crear una reivindicación directa. [...] Se trata de personas de una riqueza cultural, ancestral infinita y me interesaba esto, que tengan la oportunidad de ser escuchados. Más allá del paternalismo» (p. 14). Juan Pablo Vallejo es uno de los primeros autores que reconoce el peligro del paternalismo y de la condescendencia, a lo que contribuyó seguramente mucho su propia experiencia en el medio social y cultural de los inmigrantes. Al principio había concebido su obra como cuento en el que cada uno de los protagonistas tenía que contar su propia historia. Pero, en el curso de la creación, los fragmentos narrativos se fueron transformando en diálogos y, al final, resultó un texto dramático cuyo carácter narrativo aún es patente. Al director Pitus Fernández el dramaturgo le pidió un solo favor: para garantizar la autenticidad de sus personajes necesitaba un actor árabe y un actor negro que pudiesen corresponder a la riqueza, al ritmo y a la musicalidad de los personajes de Mustapha y Obo. Para el personaje de Juan se mostró más flexible, porque la afinidad cultural entre latinos y españoles permitía más libertad.

5. *PATERA*: EL ENCUENTRO DE TRES CULTURAS DISTINTAS

El título de la obra era lo primero que Vallejo había determinado. En esos años, la palabra «patera» era ya el símbolo y la expresión de todos los problemas que se relacionaban con la inmigración árabe y africana a través del Estrecho de Gibraltar y con la confrontación entre culturas distintas. En efecto, la acción de los 11 cuadros que componen la obra se desarrolla en los dos continentes de los dos lados del Estrecho, es decir, en una playa andaluza y en una playa y el desierto marroquí. La confrontación de las culturas no se tematiza directamente, porque la inmigración se muestra casi exclusivamente desde la perspectiva de los inmigrantes, sus familias, que se han quedado en su pueblo del desierto, y sus ayudantes árabes, que los llevan en patera al

paraíso deseado. No hay más que un personaje español, un sepulturero que —después de cada nuevo accidente con pateras en el mar— cruza el Estrecho y recorre con varias bolsas de basura los pueblos del desierto mostrando a los vecinos la ropa de los parientes que se han ahogado en los accidentes, y ofreciéndoles, contra una suma de dinero, el cadáver de sus seres queridos para enterrarlo en su pueblo natal. Se trata de un personaje más bien grotesco, que pasa en tres cuadros como un esperpento por las plazas de los pueblos, dirigiéndose siempre con palabras parecidas a los vecinos, sin obtener nunca una respuesta. Sólo por sus reacciones los vecinos revelan que han reconocido la ropa de un hijo o un amigo. Su aparición al principio, en el medio y al final de la obra funciona como una especie de *leitmotiv*, que simboliza tanto la desesperación de una mujer cuyos tres hijos se han ido a España como la indiferencia del español, que intenta ganarse la vida con la miseria de los otros.

Pero el sepulturero no representa el «malo» de la obra. Es más bien un pobre diablo que intenta sobrevivir ofreciendo sus servicios macabros a los que son aún más pobres y que son, al mismo tiempo, las víctimas indirectas de la inmigración de sus hijos. El «malo» de la historia existe igualmente, pero no es un español, sino un joven marroquí que lleva a los inmigrantes en su patera al otro lado de la costa, ganándose con este trabajo un buen dineral. Aparece en dos escenas. En el cuadro siete dialoga con su padre, que trabaja como carpintero y construye las pateras en las que el hijo lleva a los refugiados a la playa andaluza. Éste se caracteriza por su codicia y su brutalidad. Lo único que le interesa es ganar mucho dinero; por eso ya no se interesa por las pequeñas barcas de su padre. Se ha comprado una zodiac con un motor fuerte que le permite hacer el doble de viajes y de cargas: «Si quiero le meto cuarenta», anuncia al padre. «Bien organizados seguro que caben. Lo importante es hacer dinero. [...] Soy el mejor piloto y sé nadar. Además, siempre voy armado y si alguien me quiere robar, le meto un tiro en la cabeza» (p. 47). En el cuadro diez lo encontramos en la playa andaluza persiguiendo al negro Obo, al que ha llevado en su patera y que le debe todavía una parte del dinero. Pero Obo le había dado todo lo que poseía y le acusa, además, de haberles forzado a abandonar la patera antes de llegar a la playa y de causar así la muerte de varios de sus pasajeros. Como respuesta, el hijo del carpintero le da una paliza y le quema el refugio de cartón que Obo se había fabricado.

Pero lo que le interesa al autor, en primer lugar, es la plasmación de la identidad particular de Juan, Mustapha y Obo como representantes de la cultura latinoamericana, marroquí y africana. Juan y Mustapha trabajan en la playa andaluza para dos empresas constructoras. Su trabajo consiste en el registro de los camiones que llevan la arena sobre la que se construyen los nuevos edificios. Entretanto tienen mucho tiempo para hablar entre ellos. Juan ha abandonado su país de origen por razones algo turbias. Ha encontrado un trabajo que le permite enviar una parte de su sueldo a su madre al otro lado del Atlántico. Mustapha ha llegado en una de las pateras. Es uno de varios hermanos que buscan suerte en España, aparentemente el único que ha sobrevivido a la empresa, y trabaja duro para poder mantener a su madre en su pueblo natal y ahorrar dinero para poder casarse con su novia, que vive en el mismo pueblo del desierto. Los dos sufren de su situación y de su vida lejos de su patria. Sueñan con sus familias, su madre y su novia, a las que evocan continuamente. Pero, a pesar de su situación, conservan siempre su humor y su capacidad de soñar. Inventan juegos de roles en los que intentan adivinar su futuro y ser conscientes de los objetivos de su vida en el extranjero. Mientras que Juan es más pesimista, Mustapha es de un optimismo imperturbable, e intenta siempre distraerlo de sus miedos y animarlo. Al final, queda abierto cuál será el destino de ambos.

En el cuadro seis los dos se encuentran con el negro Obo, que les cuenta su historia. Tuvo que huir de su pueblo porque los adversarios de su tribu lo habían quemado todo. Ha dejado a su familia con su mujer y sus hijas atrás y vive en la playa bajo un cartón, sin dinero, sin trabajo y sin papeles. Es el más desgraciado de todos, pero tampoco pierde ni la esperanza, ni la alegría, ni el humor. Juan lo describe en una carta a su madre como sigue: «Vive en una caja de cartón, como los gamines, pero está contento en su palacio y es su propio rey. Se levanta cantando, y parece que está bailando todo el tiempo» (p. 49). Pero al final, ante el fracaso de todos sus esfuerzos parece capitular. Sólo añora el regreso a su casa y su familia. Su papel se termina con el encuentro con el hijo del carpintero, que quema su caja de cartón y le derriba.

Pero más que por su comportamiento la identidad cultural de los tres personajes se manifiesta en su manera de hablar y de expresarse. En la diferenciación lingüística consiste, en primer lugar, la originali-

dad y la calidad de la obra. En su entrevista con Pep Martorell el autor describió minuciosamente su intención principal:

Estuve cuatro meses en el paro que es cuando traté de recopilarlo todo porque hice investigación en libros, en música, buscando sobre todo aquella riqueza rítmica de la lengua oral, que es lo que más me interesaba. Los ritmos de los árabes, de los negros... Que entre todos los problemas y todas las situaciones complicadas siempre hay un espacio para una sonrisa. Cuando te hablan, te dicen un poema; cuando abren la boca, cantan (p. 12).

Vallejo se dio cuenta de que lo más difícil de su trabajo consistía en la diferenciación de las distintas voces, sobre todo, en la diferenciación entre la voz latinoamericana —que él conocía bien y que dominaba toda su obra— y las voces de Mustapha y Obo: «Me costó mucho resolver este asunto. Como no tenía —ni tengo— las herramientas para diferenciar estas voces, tuve que pulir mucho para rescatar los juegos musicales que puede tener un árabe o un africano negro» (p. 15). El resultado de estos esfuerzos es convincente.

Vallejo utiliza diferentes registros verbales y estilísticos. El sepulturero se expresa en un idioma formal y burocrático:

Señora, lamento informarle que el día veintitrés del presente mes ocurrió un accidente en frente de las costas de Tarifa. [...] Solamente tendrá que conseguir un poco de dinero, o de lo contrario tendremos que proceder al enterramiento de acuerdo con las leyes vigentes de mi país (p. 27).

Su manera de hablar refleja su desafecto frente a los inmigrantes y sus familias. Su pésame suena artificial y poco sincero. Es el representante del español marcado por la indiferencia y la distancia frente al Otro. Los distintos registros se dan también entre los representantes de la misma cultura. Cuando el viejo carpintero árabe monologa consigo mismo, canturrea y utiliza un lenguaje expresivo y plástico. Cuando llega el hijo, el tono cambia claramente y padre e hijo se comunican en un diálogo cotidiano, casi coloquial. El lenguaje del hijo expresa a veces su frialdad y brutalidad. La culpa de los accidentes, se la achaca a los pasajeros, a los que tacha de nerviosos y de ratas asustadizas, que se contagian el miedo los unos a los otros (cf. p. 48).

Muy diferente es el idioma de los tres protagonistas y de la mujer que parece ser la madre de Mustapha y que se ha quedado en su pueblo

lamentando su destino y el de sus hijos. Cuando Juan y Mustapha dialogan su lenguaje es coloquial, fluido, a veces exuberante. Hablan sin pausa y muchas veces juegan con las palabras, con su forma y su sonido. Sus palabras ilustran su fantasía e imaginación. Mustapha se imagina ser otra persona e inventa un montón de nombres exóticos que podría llevar. Juan tiene que interrumpirle dos veces para poner fin a su verborrea enumerativa (p. 35). Pero las palabras excitan también la imaginación de Juan; por ejemplo, la palabra «ultramarinos»: «Me gusta esa palabra... Es como el mar... ultra, extremo, adentro, lejano, otros mares, otras gentes, otras lenguas, sabores, olores, personas, mundos...» (p. 31). Juegan tanto con las palabras como con historias inventadas y juegos de papeles. Juegan como niños, pero al mismo tiempo provocan la impresión de que, a veces, quieren encubrir su miseria bajo sus juegos e historias imaginarias.

El lenguaje de los dos es, al mismo tiempo, un lenguaje sensible, lírico, sensual. Esto vale particularmente para Mustapha que muchas veces utiliza comparaciones y metáforas («Mira amigo, soy como el faro que ilumina la puerta de casa, amigo», p. 30). Cuando evoca a su novia marroquí, se transforma en un auténtico poeta: «Madre mía. Sus ojos son azules... ¡Sí, amigo!, azules como este cielo y el mar juntos. Y pálidas las mejillas. Blanca como un suspiro. Una semana de fiestas» (p. 37) y acompaña su pintura bailando en la playa. Pero cuando Juan alude a la costumbre africana de comprar a las mujeres con vacas u ovejas y, sobre todo, cuando sugiere una posible infidelidad de la mujer durante la larga ausencia de su novio, Mustapha se enfada y le replica: «Calla tonto, basta. ¡Yo no digo nada de tus mujeres de occidente pero sé que las cubre un velo de infelicidad!» (p. 37). Mustapha es un personaje que exige respeto frente a su propia cultura y que la ve a la altura de la cultura de occidente y, a veces, superior. Es una cultura en la que el sentimiento y la sensibilidad juegan un papel más importante que en la cultura occidental, marcada por un racionalismo frío y desafecto. En esta escena Mustapha identifica a Juan con el occidente. En realidad, habla de Europa, porque el respeto, el afecto, el sentimiento y la voz del corazón son también rasgos típicos de la cultura latinoamericana.

Juan habla también con el corazón. Respeto y afecto determinan su conducta tanto frente a sus amigos como a su madre, que se ha quedado en su país natal. En el personaje de Juan el dramaturgo ha plas-

mado sus propias experiencias y le confiere su propio lenguaje. La carta que Juan escribe a su madre es un fragmento impresionante, quizás el texto más logrado y más auténtico, porque surge directamente del corazón del autor. En esta larga carta Juan le cuenta a su madre su vida cotidiana en España, le describe la historia de sus amigos Mustapha y Obo y la vida de sus familias respectivas, le transmite su añoranza y sus anhelos de poder vivir con ella en una pequeña casa en España. Toda la carta revela tanto el respeto como el profundo afecto que siente por su madre, lo que ya se puede advertir en las primeras frases: «Querida madrecita: Aprovecho estos minutos libres que tengo para decirle que la quiero. La distancia es eterna si no está conmigo» (p. 48). El respeto se manifiesta en el tratamiento, en expresiones como «su mercé» o en los verbos que expresan la estima. El afecto se revela en los verbos, pero todavía más en el empleo repetido de los diminutivos, tan característicos de la cultura latinoamericana: «madrecita», «dinerito», «mesita», «apartamentito», «casita», etc. Esta técnica le confiere a la carta un carácter de gran sensibilidad, casi de lirismo poético, que surge de la pluma de un ser humano desgarrado entre la desesperación, sus anhelos y el amor hacia su madre.

Más difícil era para el autor expresar el ritmo y la musicalidad de su personaje negro, cuya cultura le era más ajena. Su objetivo consistía en el intento de transmitir «la vitalidad del África negra, la tradición popular, el cuento y quería simplemente darles la oportunidad para enseñar toda la riqueza que tienen» (p. 12). En primer lugar, caracteriza a Obo indirectamente a través de la descripción que Juan da a su madre («Tiene una sonrisa limpia», «se levanta cantando, y parece que estuviera bailando todo el tiempo», p. 49) o a través de su caracterización en las acotaciones («*Su voz es tan melodiosa como una canción*», p. 43). La musicalidad es, pues, el rasgo particular del personaje. Se expresa en su idioma en un ritmo especial que provoca una impresión lírica. En casos extremos cuando, por ejemplo, la profunda añoranza hacia su patria y su familia se apodera de él y convierte su habitual alegría en nostalgia y desesperación, sus palabras se transforman en una prosa rítmica que expresa perfectamente sus sentimientos:

*Amigos, quiero volver a casa y hablar con los ancianos sabios,
narrar cuentos a las niñas y abrazar a mi mujer.
Cultivar la tierra viviendo dignamente.*

*Son sueños pasados que el hombre destroza con la codicia.
Sencillamente humanos, terriblemente hombres,
el fin ha llegado antes de comenzar
y no nos hemos dado cuenta (p. 52).*

De la misma manera se expresa la mujer árabe cuando dirige su mensaje desesperado a su hijo refugiado al otro lado del mar (pp. 39-42).

Hay otros aspectos que refuerzan el lirismo de la obra como, por ejemplo, las repeticiones de las escenas del sepulturero que, además, inician y terminan la acción y le dan una estructura circular que refleja perfectamente el fracaso de la huida de los refugiados de su país natal. El mismo efecto lírico provoca un zapato que, como un *leitmotiv*, aparece en varias ocasiones tanto en la playa marroquí como en la andaluza.

Finalmente, la mezcla de realismo y fantasía recrea una atmósfera de «ambigüedad creativa» (Romero Rey, 2009: 183). La base de la obra es realista, pero, a veces, realidad y ficción se confunden. Los personajes poseen la capacidad de sobrepasar las fronteras de la realidad cotidiana, inventarse una realidad imaginada o evocar realidades ajenas. No sólo inventan juegos de roles, sino que construyen realidades desde su memoria y la pura imaginación. «Soy una creadora de sueños», dice la mujer árabe, y esto vale también para los otros protagonistas. Entre la llegada de dos camiones y el trabajo correspondiente de los dos compañeros Juan le evoca a Mustapha sin transición la vida de su familia en la casa de su pueblo marroquí o le echa las cartas para predecirle el futuro. En esta atmósfera de sueño e imaginación los tiempos y los espacios pierden su definición realista. Mientras que Juan y Mustapha normalmente trabajan en unas obras en una playa andaluza, en la última escena los encontramos de golpe y sin explicación lógica en una playa marroquí, donde inspeccionan los vestidos que el sepulturero lleva en sus bolsas de plástico por la arena.

A través de la plasmación y caracterización individual de sus personajes y las técnicas verbales y estilísticas analizadas, Juan Pablo Vallejo ha logrado una obra impresionante, que reconstruye la vida de los inmigrantes desde su propia perspectiva y evita el peligro del paternalismo y de la condescendencia, mostrando de esta manera a sus personajes el respeto debido y destacando, al mismo tiempo, su complejidad

psicológica y su riqueza cultural. Sin ninguna duda, la experiencia del dramaturgo como inmigrante y su conocimiento personal de la cultura del Otro le han ayudado mucho a lograr su propio reto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrés-Suárez, I.; Kunz, M. y D'Ors, I. (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Botto, J. D. (2013). *Invisibles. Voces de «Un trozo invisible de este mundo»*. Madrid: Espasa Calpe.
- Briones, R. (2013). «José Sanchis Sinisterra y el Nuevo Teatro Fronterizo. Una entrevista de Rosa Briones». *ADE-Teatro* 144, 75-81.
- Fernández Valbuena, A. (2011). *Los desterrados, hijos de Eva. Primer Acto* 336, 33-60.
- Floek, W. (2013). «El nuevo teatro político en España. La configuración de la inmigración en el teatro español actual». *Estreno* 40.2, 39-52.
- (2015). «Inmigración e identidad en el teatro español actual». En *Nación y migración. España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*, C. Sieber, V. Abrego y A. Burgert (eds.), 183-196. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2016). «Del lugar al no lugar. Espacios de tránsito en los dramas españoles sobre la inmigración». En *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, C. Bauer-Funke (ed.), 263-279. Hildesheim: Georg Olms.
- Goldberg, A. (2007). «*Tú, sudaca*: las dimensiones histórico-geográficas, sociopolíticas y culturales alrededor del significado de ser inmigrante (y argentino) en España». Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Guimarães Andrade, C. de (2008). *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*. Tesis de doctorado de la Universidad de Alcalá (<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/2698/TesisFinal.pdf?sequence=3> [10/05/2014]).
- Herreras, E. y Molero, R. (eds.) (2008). *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*. Alzira: Ayuntamiento de Alzira / Asociación Cultural La Tarumba.
- Iglesias Santos, M. (ed.) (2010). *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Kunz, M. (2003). «Dramas de la inmigración». *Quimera* 231, 12-17.
- Migración y teatro* (2005). Tema central del número 21 de la revista de la Asociación de Autores de Teatro, *Las Puertas del Drama*, 3-25.
- Palencia, E. (2000). *Pasajeros* (www.eliopalencia.com.ar [13/01/2014]).
- Reck, I. (2004). «Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt – quatre-vingt-dix». En *Identités péripériques: Péninsule*

- ibérique, Méditerranée, Amérique latine*, 2 M.-L. Copete, R. Caplan e I. Reck (eds.), 01-217. Paris: L'Harmattan.
- (2008). «La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008». *ReCHERches* (Université de Strasbourg) 2, 45-78.
- Romero Rey, S. (2009). «Los que se van del país. *Patera*, de Juan Pablo Vallejo, en Bogotá». *Primer Acto* 331, 182-183.
- Vallejo, J. P. (2004). *Patera. Primer Acto* 302, 5-54 (con un dossier).

La Electra caribeña de Virgilio Piñera

Electra Garrigó, a Caribbean tragedy of Piñera's work

Carmen Márquez Montes
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
carmen.marquez@ulpgc.es

Resumen: Virgilio Piñera (1912-1979), uno de los dramaturgos más significativos del teatro cubano e hispanoamericano de la segunda mitad del siglo xx, realiza en su obra *Electra Garrigó* (1941) una personal versión del mito clásico. La nueva Electra está llena de nuevos códigos y referencias caribeñas, si bien mantiene la idea primigenia de la tragedia, los personajes siguen siendo los inmortales y predecibles del mito, abocados a su fatídico final. La obra de Piñera conjuga magistralmente lo universal y lo vernáculo, crea una pieza sincrética, como es propio de la cultura caribeña. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Virgilio Piñera. Electra. Teatro cubano. Teatro hispanoamericano.

Abstract: Virgilio Piñera (1912-1979), one of the most significant playwrights of the Cuban and Spanish-American theater of the second half of the 20th century, produced in his work *Electra Garrigó* (1941) a personal version of the classic myth. The new Electra is full of new codes and Caribbean references, while maintaining the original idea of tragedy, the characters are still the immortal and predictable myth, doomed to its fateful end. Piñera's work masterfully combines the universal and the vernacular, creating a syncretic piece, as is characteristic of the Caribbean culture. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Virgilio Piñera. Electra. Cuban theater. Spanish-American theater.

La crítica cubana Magaly Muguercia escribía en 1995:

Hasta hoy en el Caribe lo subversivo suele enmascararse en géneros metropolitanos transformados y en obras clásicas remodeladas en clave vernácula. Mucho prohibido han dicho desde los escenarios —en español y en creolé— las Antígonas, los Edipos y los Calibanes de estas latitudes.

Es bien cierta esta afirmación cuando vemos cómo desde el siglo XIX, principalmente, los dramaturgos han utilizado mitos de la cultura grecolatina o de la propia realidad precolombina para explicarse o reinterpretar la realidad que les circunda en cada momento. Para ejemplificar, baste citar tres ejemplos, de tres momentos históricos bien distintos y de estéticas también muy diferentes. En primer lugar, el cubano José María Heredia (1803-1839), quien escribió nueve obras basadas en temas de la épica indígena: *Los mexicanos* (1819), *Moctezuma* (1819), *Los Tlascaltecas* (1823), etc. Siempre para oponerse a España, la historia es una parábola para expresar su anhelo de libertad y de ataque al colonialismo español. El mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979) trató de crear en el siglo XX una tragedia mexicana sirviéndose de las estructuras griegas, especialmente relevante en la trilogía «antihistórica» —*Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963)— a través de las cuales considera que ha tratado los tres grandes mitos de la historia mexicana, a saber: «el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política de México» (Usigli, 1989: 231). O el de un joven autor venezolano, León Febres-Cordero (1954), que sólo escribe textos basados en mitos griegos, a través de los cuales trata de indagar en la convulsa Venezuela de este nuevo milenio.

Los teatristas latinoamericanos y especialmente los caribeños han desarrollado técnicas para producir un funcionamiento teatral de la mitología y el paisaje, de los ritos y del carnaval, de la gestualidad. Han probado estrategias para la integración de las artes y para el empleo de los creoles. En esta región la cultura genera modos de conocimiento y modos de comunicación muy performativos, amén de caracterizarse por el sincretismo, el mestizaje —tan bien expresado por Fernando Ortiz—. Se fusiona la palabra, el lenguaje, el canto, la danza, la narración, la actuación, la imagen, etc.; intercambia con desparpajo casi

carnavalesco las identidades; transforma las esencias iniciales para dar paso a otra nueva mestiza. Todos estos elementos se perciben de un modo especial en el teatro, por la peculiaridad de la pluralidad de códigos que están presentes en él.

En este contexto hay que entender la obra de Virgilio Piñera (1912-1979), intelectual polémico, poeta¹, narrador² y dramaturgo³, una de las figuras más destacadas de la cultura cubana del siglo xx. A pesar de que durante buena parte de su vida estuvo sumido en el mayor de los olvidos, desde la década del noventa del siglo xx está siendo revisada su obra, editada y realizándose montajes de sus piezas teatrales; en definitiva, se está recuperando su figura.

Piñera escribió *Electra Garrigó* en 1941 pero su estreno no tuvo lugar hasta siete años más tarde (1948). Obra considerada como su entrada en el teatro, pues es la primera en ser llevada a escena y también porque el autor repudió su anterior pieza *Clamor en el penal* (1938) —del mismo modo que lo hizo con otras dos posteriores: *En esa helada zona* (1943) y *Los siervos* (1955)—. También se considera que con esta obra se inicia el moderno teatro cubano. Recuérdese que fueron Piñera junto con Rolando Ferrer y Carlos Felipe los que buscaron nuevas formas para la modernización del teatro cubano. Se les ha denominado «generación de transición», pues fueron los que sentaron las bases del moderno teatro cubano.

Piñera se caracteriza por la búsqueda continua, que le lleva a indagar continuamente nuevos caminos creativos y temáticas que le permitan dar cabida a su entorno, para explicarlo y de este modo explicarse a sí mismo. Hecho destacado por Rine Leal:

Si alguna idea fatigó hasta la obsesión su afiebrada imaginación era el temor —el pánico—, a quedarse atrás, a no estar siempre en primera línea, a abandonar el puesto de vanguardia de un movimiento artístico.

¹ *Las furias* (1942), *La isla en peso* (1942), *Poesía y prosa* (1944), *La vida entera* (1969), *Una broma colosal* (1988).

² Escribió tres novelas: *La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967). Además de un gran número de cuentos, entre ellos se pueden citar los volúmenes publicados en vida: *El conflicto: un cuento* (1942), *Cuentos* (1944), *Cuentos fríos* (1956), *La vida entera* (1969), *El que vino a salvarme* (1970).

³ La mayoría de sus obras están recogidas en *Teatro completo* (1960), *Teatro inconcluso* (1990) y *Teatro inédito* (1993).

Su capacidad de asimilación y recreación de modelos extranjeros —cosa necesaria en toda creación legítima— es asombrosa, y podemos seguirla desde Electra en la década del 40, donde se declara enfermo del «bacilo griego» hasta El trac, su último texto completo recuperado, perteneciente a 1974, en el que las corrientes más actuales permean este ejercicio dramático que explora lenguajes metaverbales. Es así que a través de su opus podemos adivinar tendencias, tropismos e influencias que se pasean a lo largo de cuarenta años por nuestra escena (1991: 59).

Enrique Sáinz menciona una búsqueda similar a nivel temático, señalando la diferencia entre Piñera y la línea de la afirmación de la cubanidad que transitaba los originistas:

Pudo ver el reverso de la realidad, el caos tras el orden aparente, las silenciosas y devastadoras destrucciones, la sobreabundancia de un suceder de incansantes mutaciones; padeció la angustiosa batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro destino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se construyen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse; percibió como ningún otro poeta cubano el fatum de la existencia como absurdo, juego, ironía (2001: 167).

Esta continua búsqueda da lugar a que en sus obras haya siempre un enfrentamiento entre realidad y deseos íntimos, lo que convierte a sus personajes en devoradores y degustadores de la vida, propiciando que sean buscadores, viajeros existenciales que indagan continuamente en el exterior el significado de la realidad, para que les ayude a trazar el rumbo de su existencia. Todos son correlaciones en la ficción del sendero vital y literario de Virgilio Piñera. De entre sus muchas búsquedas y caminos como dramaturgo debemos destacar que exploró recursos y estructuras del teatro del absurdo antes incluso de la efervescencia de esta tendencia en Europa, ya que su primera obra en esta línea es *Falsa alarma* (1948). Pero con anterioridad había mirado hacia la tradición clásica, fruto de ello es la obra objeto del presente estudio.

Electra Garrigó se trata de una versión del mito clásico, del que, como iremos viendo, el autor cubano toma la base para ir transmutando, tanto en la estructura como en el contenido, referencias de la

cultura cubana. Lo primero que resulta llamativo es el hecho de que haya incluido apellido al personaje, que no necesita de él. Ninguna de las versiones que durante la historia de la literatura occidental se han realizado lo han hecho —citaremos sólo tres ejemplos de las diversas revisiones del mito: *Electra* (1901), de Benito Pérez Galdós; *Electra* (1931), de Eugene O'Neill; y *Electra* (1937), de Jean Giradoux—, de modo que esta variación en el título ya es índice de que el autor hará una revisión bastante diferente de los originales clásicos —a saber, *La Orestíada* de Esquilo; *Electra*, de Sófocles; y *Electra*, de Eurípides—. Es decir, ha querido marcar ya una diferencia con sus predecesoras.

En segundo lugar, presenta Virgilio Piñera la acción en el portal de una casa colonial cubana habitada por una familia criolla; hay una localización espacial, pero carece de referencia temporal, por lo que se puede colegir que la obra creará su propia temporalidad. Además de que esta omisión puede estar encaminada a que el espectador la sitúe en el momento histórico que desee, o más bien que lo haga en un riguroso presente.

En tercer lugar, la pieza se abre con la intervención de un coro que recita tres estrofas y que tal como era habitual en las tragedias griegas, pone en antecedentes al público de lo que presenciara. Transcribo la primera de ellas:

*En la ciudad de La Habana,
la perla más refulgente
de Cuba patria fulgente
la desgracia se cebó
en Electra Garrigó,
mujer hermosa y bravía,
que en su casa día a día
con un problema profundo
tan grande como este mundo
la suerte le deparó (141).*

Como se aprecia, ha transmutado el metro yámbico del coro por el octosílabo de la décima, manifestación poética que goza de una gran tradición en Cuba y que normalmente se improvisa por los repentistas. El coro ha sido sustituido por la Guajira Guantanamera, vestida, por ende, de guajira. Hay que recordar que en la década del cuarenta había un programa en la radio de enorme éxito, «Suceso del día», al que la

población llamaba comúnmente La Guantanamera; así que esa melodía y las décimas de Joséito Fernández, que narraban los hechos de la crónica nacional, estaban plenamente integradas en la vida de los cubanos. Por ende, no había otro modo más certero de introducir los usos y costumbres cubanos en esta peculiar versión de la tragedia griega.

Hay que decir que fue precisamente este hecho el que generó mayores protestas por parte de la crítica en el momento de su estreno, tal y como le dice Lezama Lima a Rodríguez Feo en una carta del momento:

Un detalle simpático: el coro griego está reemplazado por una guajira [campesina. N. de la R.] en bata blanca que va glosando las peripecias del drama en décimas que buscan un sabor. La crítica, idiota y burguesa, le ha sido extremadamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las protestas y chiflidos y zanahorias lanzados a los románticos, a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sabroso escándalo (Rodríguez Feo, 1989).

En cuarto lugar, presenta las relaciones que se dan entre una familia formada por cuatro miembros, a los que hay que sumar el Pedagogo y Egisto. Queda patente, desde el principio, la alienación a la que llegan los personajes por la opresión de los lazos familiares, que impiden el desarrollo personal. Y que, como menciona Iraida Sánchez, significa:

la metáfora de un poder que no sólo produce sujetos, sino condiciones y pequeñas estructuras autónomas que generan individuos incapaces de vivir fuera de ellas. En Electra Garrigó, Agamenón y Clitemnestra, no sólo desempeñan sus roles de padre y de madre, sino que se ven obligados a ejecutar, hasta la desmesura, todas esas formas de poder constituidas desde la tradición y determinadas convenciones históricas y depositadas en sus manos. Un excedente de poder que los lleva al crimen, que transforma el excesivo amor de Agamenón por Electra y de Clitemnestra por Orestes en dictadura⁴.

Es decir, que Piñera se sirve del mito para representar de forma oblicua la realidad social y política, la casa colonial es un microcosmos

⁴ «La guantanamera en las tablas de Virgilio», Vitrola. Cita tomada de <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/> [04/10/2002].

de Cuba. Este hecho queda confirmado por el propio autor cuando afirma: «En mi teatro trato de expresar en sí lo que pasa a mi alrededor (...). Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía, representaba la frustración del ser en toda la línea» (Piñera, 1960: 14).

Y ello, porque, como afirma Rafael Rojas:

La vasta tradición afirmativa del ser cubano, que se extiende de José Martí a Cintio Vitier, siempre ha soportado la resistencia de un discurso cínico sobre la identidad insular. Julián del Casal es, probablemente, el primer testimonio de una escritura que se regodea en el déficit ontológico de la condición cubana. (...) Virgilio Piñera es el punto culminante de esta formación discursiva: desde «La isla en peso» hasta sus Memorias, nunca abandonó el enunciado de la nada insular. (...) Donde Carpentier, Guillén, Lezama y Vitier veían intensas gravitaciones él atisbaba artificios y levedades. Cuba no sólo era reciente, sino que los mitos ideados para sublimar su corta edad eran extremadamente débiles. Es fácil ver el legado de esa cubanidad negativa en Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante y en la autobiografía de Reinaldo Arenas Antes que anochezca (1995: 4).

Rine Leal, por el contrario, sostiene que se trata de una evasión de la realidad:

Electra Garrigó es la evasión de nuestra realidad, como el propio autor la ha definido en el prefacio a su Teatro completo que Ediciones R acaba de publicar. Evasión que se explica perfectamente porque Electra culmina toda una etapa dramática anterior a la Revolución y porque en el momento en que se escribió, ésta era una posición y una salida compartidas por la mayor parte de nuestros artistas. Es por eso que la cubanidad de la pieza es de mera referencia, de intelectualismo y cerebralismo de influencia francesa, de términos mentales más que realista, de pura batalla intelectual. Piñera se acerca tanteando a nuestro mundo negro, parodia la tragedia griega (el autor es un formidable humorista), utiliza una guantanamera como coro griego, y sus personajes son una gran abstracción que hablan un lenguaje falso y alambicado, totalmente extraño a nuestra habla diaria. ¿Defecto de concepción? Tal vez, pero hay que comenzar por encuadrar a Electra Garrigó en el momento social en que se hizo y convenir que el defecto mayor sería que Piñera escribiera su Electra en 1961 y no en 1948, año de su primera representación. Cualquiera que lea con detenimiento sus obras posteriores, comprenderá cómo el autor se ha ido acercando sensiblemente a nuestro mundo y cómo el tiempo mostrará que

su Electra no ha sido más que el punto de partida de un teatro que necesariamente, como la mujer de Lot, si mira atrás se convertirá en una estatua de sal (1967: 130).

Estoy de acuerdo con la interpretación que considera que *Electra Garrigó* es una propuesta lúcida por parte de Piñera para analizar la sociedad cubana. El mito era en Grecia la base para la interpretación de la realidad, en él se hallaban los presupuestos morales y éticos que hicieron posible el orden del cosmos, bajo la tutela del hombre, pero siempre con unos destinos a merced de las divinidades que son las que sostienen y modifican el orden. Y es la ruptura de este orden la que se refleja en la tragedia, ante la cual es necesaria la acción de un héroe para que vuelva el estado de armonía. Como dice Díaz Tejera:

A lo trágico le es consustancial la interrogación, el porqué de la vida del hombre ha de estar sujeta a contradicciones de alegría y sufrimiento, amor y odio, cielo y tierra, bien y mal. La pregunta honda y abismal de por qué se rompe, o no se produce, la armonía total (1989: 22).

El espectador ve el sufrimiento del héroe y su *catharsis* es la que provoca su aprendizaje sobre la vida. Considero que es esta la idea que tenía Piñera cuando concibió la pieza, provocar en el espectador una reflexión sobre la realidad cubana. Para ello reviste la enseñanza de rasgos próximos al público, de modo que se pueda sentir lo más identificado posible con los hechos presentados y con los personajes.

La familia Garrigó es aparentemente normal, pero Agamenón siente demasiado amor por su hija Electra, de modo que no permite que se case porque eso significaría que se alejase de él. Por su parte, Clitemnestra, la madre, siente lo mismo hacia Orestes, sin permitir que éste salga a la vida a buscar su destino. Ello propicia una serie de tensiones que se ven intensificadas por el odio que sienten Agamenón y Clitemnestra entre sí, agudizado además por el amante de ésta, Egisto. La única persona que introduce cierta normalidad es el Pedagogo.

Estos personajes están caracterizados de un modo muy simbólico. Agamenón es el típico *pater familiae* que ejerce su autoridad de modo casi tiránico y defiende los valores familiares, tal y como dice en uno de los parlamentos: «¿Y la familia? Si esta ciudad ha resistido durante milenios a los enemigos, ha sido a causa de la unión entre las familias; las familias formando una inmensa familia» (145), ataviado inicial-

mente en mangas de camisa, pero con posterioridad aparecerá de modo paródico «remedando con sábanas y una palangana el traje y casco de un jefe griego» —tal y como menciona el autor en la acotación—. Clitemnestra es una mujer de cuarenta años elegante y coqueta, además presenta signos de locura. Electra es una joven resuelta pero demasiado solitaria y triste, como lo atestigua su traje negro y que vive odiando a su madre por tener un amante en la casa de su padre. Orestes es un joven demasiado dubitativo, muy cercano al homólogo de Eurípides. Egisto «viste de blanco, como los chulos cubanos»; mientras que el Pedagogo —*alter ego* del Ayo en Sófocles y el Siervo en Eurípides— viste de frac, pero porta cabeza y cola de caballo. Y es él quien hace reflexiones generales sobre la familia y la sociedad. En un pasaje define a la sociedad cubana a la vez que pone el dedo en la llaga de la acción que se presencia: «Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres» (170). Representa la reflexión y la conexión entre la cultura clásica y la moderna, en un momento le dice a Orestes: «¡No, no Orestes! Nada de pesquisas, ni una gota de Sconland Yard» (acto III).

Con estos personajes crea la tragedia; la obra parte de una situación insostenible que hay que resolver, Clitemnestra es la que hace avanzar la acción cuando insta a su amante para que asesine a Agamenón, lo que provoca la venganza en Electra, quien a su vez insta a su hermano para que asesine a su madre y así ambos quedan libres de la tiranía y por ende puedan desarrollar sus propias vidas. Es Electra la que precipita la nueva situación, pero la joven cubana no puede aferrarse nada más que a su propia fuerza, pues carece de dioses a los que encomendarse. Ella, en varias ocasiones, hace imprecaciones no a los dioses, sino a los no-dioses, algo que Piñera pone de manifiesto cuando afirma:

Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podríamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? (...) en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos (1960: 13).

El modo en que se desarrolla la tragedia conjuga perfectamente los momentos trágicos con el humor, algo que el propio autor destacó en el programa de mano de la primera representación de la obra:

Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre el lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que, entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero (1960: 9).

De ahí esa conjunción, que además se enmarca dentro de otra de las peculiaridades de los cubanos y que está muy presente también me refiero al choteo, ese fenómeno que definió Jorge Mañach en *Indagación del choteo* (1928) como: «una actitud, una forma de no tomar nada en serio. Por medio de él, se burla el cubano de la autoridad. Todo aquello que conlleva intrínsecamente un sentido de autoridad se convierte ante los ojos del cubano en un motivo de choteo».

El propio Piñera dice que los cubanos han sobrevivido gracias a utilizar el chiste como método evasivo: «Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste» (1960: 10-11). Utiliza, pues, el choteo para definir e identificarse con su pueblo. Montes Huidobro hace hincapié en esta idea:

Este mismo carácter, para decirlo en pocas palabras, de «tirar la tragedia a choteo» denota una cualidad nacional que es el reflejo básico de toda la obra de Piñera. Nada se toma demasiado en serio y todo se rompe por el choteo, desde los más escuetos diálogos hasta toda una pieza dramática a base de esa tensión trastocada en «relajo» (Piñera, 1960: 88).

Así, transmuta las situaciones más trágicas en parodias. Por ejemplo, cuando a Agamenón le anuncian tres mensajeros la muerte de su amada hija con tres versiones diferentes, en lugar de caer en la más profunda de las desesperaciones, reacciona como un niño:

AGAMENÓN.— (Haciendo la voz del doble que tiene la mano apoyada en la sien.) Tres versiones de la muerte de Electra... (Pausa.) Lo echaré a la suerte. (El doble señala con el dedo a los mensajeros mientras Agamenón va diciendo:); Tin, marín de dos pingue, cúcara mácara, títere fue! (El doble se adelanta y pone su dedo índice sobre el pecho del segundo mensajero.) ¡Ab, triunfó tu versión! Electra ha muerto de pasión de ánimo (49).

De modo que el hecho trágico de la muerte queda en un segundo plano por mor de todo el juego verbal. En otras ocasiones este choteo

viene propiciado por la situación. Orestes ya ha decidido dar muerte a su madre, para ello elige envenenar una fruta bomba y dársela a comer a Clitemnestra. Toda la tragedia que encierra ese momento queda un tanto diluida ante el regodeo con el que Clitemnestra alaba la fruta, mientras cuenta a su hijo que Electra intenta asesinarla. Transcribo un fragmento que refleja claramente esta dualidad creada a través del lenguaje y que deviene en una situación cómica a pesar de lo trágico:

CLITEMNESTRA.— (...), *de un glorioso color.* (Coge la frutabomba y la observa.) *Es de una pureza tan absoluta, que nada malo puede haber en su delicada pulpa* (empieza a comerla.) *¡Soberbia!* (Llorosa.) *Estoy muy quejosa de Electra* (Pausa.) *Es de un sabor exquisito...* *Gracias, Orestes, por este obsequio supremo* (Pausa, llorosa.) *Electra, sabes, es la causa de todos los males de este hogar...* (Ríe.) *¿Y dices que pesa diez libras?* (Pausa, de nuevo llorosa.) *Escucha, no te lo quería decir pero me han amenazado de muerte.* (Pausa.) *¡Magnífica fruta, Orestes!* (Pausa.) *Hizo asesinar, sí, hizo asesinar a tu padre.* (Pausa, histérica.) *¡Y ahora, Orestes, intenta asesinarme!* (Deja caer la tajada y se echa en los brazos de Orestes.) (184).

O bien introduce una nota humorística tras un discurso absolutamente trágico. Eso sucede cuando Clitemnestra está amedrentada porque sabe que Electra intentará matarla y cree que lo hará estrangulándola, de modo que porta una pieza de plata en el cuello para evitarlo. Veamos cómo termina el monólogo de Clitemnestra:

Me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira y con esos bovinos ojos que tiene me dice «No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste» (Se toca el cuello.) *He ahí el motivo de esta pieza de plata. Sin embargo, no me cae mal, me hace el cuello más flexible* (78).

De modo que la tragedia que vive causa hilaridad, el público se distancia inmediatamente. Y es, precisamente, con este personaje con el que utiliza más el recurso, de modo que el público sólo percibe su frivolidad, no capta su situación como trágica. Otro ejemplo de ello es cuando muestra su desesperación ante la partida de su amado Orestes: «Mi cariño me hace ver los cuadros mas sombríos: Orestes expuesto al

viento, Orestes a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, Orestes picado por los mosquitos...» (41).

Con esta idea banal, introducida al final, es imposible que el público tome en serio el discurso anterior. Junto a este choteo cubano hay que mencionar también el tono farsesco de la pieza al introducir los dobles de Agamenón y Clitemnestra, quienes realizan todos los gestos que ellos debían realizar, mientras que los personajes reales hablan y permanecen estáticos.

Echa mano a los héroes de la tragedia griega y les imprime un nuevo vuelo al ubicarlos, a través de pensamiento y acción, en un espacio temporal y espacial bien diferente al del original, conjugando la altisonancia del discurso interpretativo con el humor cubano para lograr un equilibrio entre el dolor y la complacencia, simbiosis con la cual logró la conjugación del humor criollo y los códigos de la cultura helénica en orgánica armonía.

De manera que *Electra Garrigó*, inspirada en el mito griego, se llena, como hemos podido apreciar, de nuevos códigos estéticos y referencias caribeñas mejor entendidas por el público que la presenciara. Pero manteniendo la idea primigenia de la tragedia, donde los personajes siguen siendo los inmortales y predecibles del mito, que se ven abocados a soportar su fatídico final. La obra de Piñera conjura magistralmente lo universal y lo vernáculo, dando lugar a una pieza sincrética, como es propio de la cultura caribeña. Y, desde luego, como menciona Raquel Carrió, va mas allá de una versión caribeña del mito griego, se trata de una búsqueda de las definiciones «en torno a un “carácter cubano”» (Carrió, 1990: 871).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, R. (2002). «La isla en peso con todas sus cucarachas». En *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), 29-48. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor.
- Arrufat, A. (1994). *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Carrió, R. (1990). «Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera». *Revista Iberoamericana* 152-153, 871-880.
- (1992). «Una brillante entrada en la modernidad». En *Teatro cubano contemporáneo (Antología)*, Carlos Espinosa Domínguez (coord.), 131-138.

- Madrid: Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica / Ministerio de Cultura.
- Díaz Tejera, A. (1989). *Ayer y hoy de la tragedia*. Sevilla: Alfar.
- Espinosa Domínguez, C. (coord.) (1992). *Teatro cubano contemporáneo (Antología)*. Madrid: Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica / Ministerio de Cultura.
- Leal, R. (1967). *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro.
- (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.
- (1991). «Piñera en el recuerdo». *Tablas* 33, 57-61.
- Lobato Monchón, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Muguerca, M. (2006). «Actuaciones utópicas en el teatro caribeño». En <http://www.magarte.com/index.html> [07/08/2006].
- Piñera, V. (1960). *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.
- (1990). *Teatro inconcluso*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1992). *Electra Garrigó. Teatro cubano contemporáneo (Antología)*. Carlos Espinosa Domínguez (coord.), 139-186. Madrid: Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica / Ministerio de Cultura.
- (1993). *Teatro inédito*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez Feo, J. (1989). *Mi correspondencia con José Lezama Lima*. La Habana: Unión.
- Rojas, R. (1995, s.p.). «La diferencia cubana». Conferencia en el encuentro «Cuba, la isla posible». Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (manuscrito).
- Sáinz, E. (2001). *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana: Letras Cubanas.
- Sánchez, I. (2001). «La guantanamera en las tablas de Virgilio». *La Jiribilla* 21 (septiembre).
- Sánchez Grey, E. (1999). «La obra de Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana». *Círculo: Revista de Cultura* 28, 50-60.
- Usigli, R. (1989). «Primer prólogo a *Corona de luz*». En *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, 223-254. México: Porrúa.



De Sefarad a Safed: el hebraísmo en el teatro de Jacobo Kaufmann¹

From Sepharad to Safed: hebraism in Jacobo Kaufmann's theatre

Paola Bellomi
Università degli Studi di Verona
paola.bellomi@univr.it

Resumen: La obra dramática de Jacobo Kaufmann está caracterizada por la presencia constante de las huellas judías que el autor explota de manera innovadora. Lo que propongo es reflexionar sobre los personajes, que definiría chagallianos, de Kaufmann y analizar la temática relacionada con lo judío que define el teatro de este autor. La intención es la de ofrecer una aproximación a una producción dramática casi enteramente inédita y que juega con los confines y los límites (geográficos, culturales, lingüísticos, religiosos, etc.) para modificarlos. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Jacobo Kaufmann. Identidad judía. Sefarad. Teatro argentino contemporáneo. Teatro judío.

Abstract: Jacobo Kaufmann's theatrical work is characterised by the presence of Jewish traces that the author utilises in an innovative way. In my analysis I'll study Kaufmann's theatrical characters and the Jewish identity

¹ Este artículo forma parte de las líneas de investigación del proyecto «E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation», liderado por el Grupo de Investigación ESTHER del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Verona (SIR 2014, RBSI14IDE8). El proyecto cuenta con la financiación del MIUR dentro del Programa Nacional SIR Scientific Independence of Young Researchers.

that defines Kaufmann's work. The aim is to offer an approach to an unpublished dramatic production that deals with geographical, cultural, linguistic and religious borders and boundaries in order to change them. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Jacobo Kaufmann. Jewish Identity. Sepharad. Contemporary Argentinian Theatre. Jewish Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

El teatro de Jacobo Kaufmann investiga, entre otros hilos, también el del teatro relacionado con lo judío. Pero ¿qué indicamos cuando hablamos de *teatro judío*? Antes de pasar a la presentación de la dramaturgia de Kaufmann, creo útil reflexionar sobre esta etiqueta².

Cuando hablamos de teatro o, más en general, de literatura o cultura, se aplican unos calificativos geográficos o nacionales: cultura hispanoamericana, literatura ibérica, teatro argentino, etc.; también se habla de un género según el idioma en el que la obra se expresa: una tragedia en italiano, una novela en catalán, etc. En el caso del marbete que aquí nos interesa, el calificativo *judío* no mantiene un vínculo directo con nociones geo-políticas y lingüísticas, aunque en pasado hubo una tendencia que superponía el *teatro judío* con el teatro en yidish (que sólo es una de las variantes lingüísticas habladas por ciertas comunidades hebreas).

El concepto de *teatro judío* supondría una estrecha conexión entre cultura de origen del dramaturgo y su creación o, entre la cultura hebrea y el argumento de la obra, pero esto tampoco soluciona las dudas en la definición de lo que entra en el marbete porque plantea otra cuestión, relativa a un supuesto *Jewishness* o carácter judaico. Retomando una antigua propuesta de categorización sobre el así llamado *Negro theatre* (1926), Edna Nahshon sintetiza que, si aplicáramos las mismas categorías al *Jewish theatre* (los judíos comparten, con la población negra, la marginación), para hablar correctamente de un

² Las líneas que siguen parten de las reflexiones planteadas por Edna Nahshon (2009: 1-11).

teatro hebreo, éste tendría que: 1. Tratar unos argumentos relativos a lo judío; 2. Estar escrito por autores hebreos; 3. Dirigirse a un público judío; 4. Representarse en las comunidades hebreas (Nahshon, 2009: 6). Con lo cual, añadido yo, este pretendido *teatro judío* terminaría por cerrarse en un voluntario gueto, no sé hasta qué punto prolífico.

Las dificultades en delimitar esta producción dramática en una definición convincente sugieren otra pregunta: ¿es que en realidad existe un *teatro judío*? (Nahshon, 2009: 10). Me atrevería a contestar de manera afirmativa, aunque —y vuelvo a estar de acuerdo con la propuesta de Nahshon— quizás sería más correcto hablar de una dramaturgia que tiene un *Jewish interest*, es decir, centrada en lo judío (2009: 8-10), lo cual permitiría englobar también a autores no hebreos pero en cuya obra el carácter judaico tiene una particular relevancia (el Shakespeare de *El mercante de Venecia*, por hacer tan sólo un ejemplo macroscópico); también entraría en esta línea de investigación un *corpus* que, aunque tenga elementos directamente relacionados con la cultura judía, se dirija a un público no tan restringido.

El teatro de Jacobo Kaufmann puede ayudarnos en ejemplificar las cuestiones aquí arriba planteadas, insertándolas en una producción dramática concreta.

1.1. *El autor*

Como recita la nota biográfica oficial, este autor nació en la década de los cuarenta en Buenos Aires (Argentina) y, desde 1972, reside en Israel³. Es hijo de una pareja de judíos alemanes que encontraron refugio en Argentina; allí Kaufmann cumple sus estudios y se forma como director escénico en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (Buenos Aires). Escribe su primera obra dramática, titulada *Hijos modernos*, a mitad de los años cincuenta, un texto primerizo inspirado en el personaje de Sholem Aleijem, *Tevie el Lechero* (protagonista del musical *El violinista en el tejado*); a partir de ahí, desarrolla su escritura teatral en decenas de obras de diferente género, estilos y argumentos.

³ Jacobo Kaufmann: <http://www.jacobokaufmann.com/Spanish/mainFrame.htm> [20/05/2018].

Kaufmann es un autor prolífico: como creador, además de teatro, ha escrito novelas, poemas y óperas; como ensayista, se ha dedicado al estudio de compositores de música clásica como Jacques (Jacob) Offenbach y de la obra del también dramaturgo y teórico del teatro Leone de Sommi (1527-1592). Además de escritor y ensayista, Kaufmann es también traductor y, entre sus trabajos, quiero citar su versión del portugués al castellano de la imponente producción dramática del lusitano Antonio José de Silva, *O Judeu* (1705-1739) y de uno de los textos clásicos del repertorio del teatro judío, *El Dibuk*, de Shlomo Anski, del yidis al español⁴.

Estos elementos biográficos me sirven para perfilar sumariamente la figura de Jacobo Kaufmann, autor judío asquenazí, nacido en Argentina, pero afincado desde más de cincuenta años en un país de habla hebrea, ha escrito buena parte de sus obras en español, también las posteriores a su traslado a un entorno no hispanohablante como lo es Israel. Estos caracteres han acabado por confluír e influír en la manera de crear su obra literaria.

1.2. *El corpus dramático*

Jacobo Kaufmann es autor de algunas decenas de obras dramáticas, una producción que va desde los años cincuenta hasta hoy; varias de éstas han sido reelaboradas en época reciente, sobre todo las más antiguas, aunque no son ellas solas. Lo cual sugiere que el autor no considera el proceso de creación como algo definitivo y acabado, sino como una expresión de un momento, susceptible a modificaciones, si son necesarias. Además, quizá no sea de sobra anotar que muy a menudo se trata de obras redactadas en el período rioplatense y revisadas cuando el autor ya lleva años viviendo en Israel.

Las obras a las que he tenido acceso son: *Los agujeros en el queso* (1956)⁵, *El juego de las culpas* (1963, 2010), *El viaje de Lucifer* (1964, 2004), *Balada de seis ciegos cruzando un dique* (1964, 2010), *Fábula de*

⁴ Se encuentran algunas referencias a la puesta en escena de este texto realizada por Kaufmann en 2010 en el teatro San Martín de Buenos Aires en un artículo de Rachel Elior (2010).

⁵ Señalo entre paréntesis las fechas de redacción y reescritura de los textos.

un hombre y la gente (1965, 2003), *Banquete feroz* (1967, [2015]), *Historia de pájaros* (1972), *Carvajal. El testamento de Joseph Lumbroso* (1991, 2013, 2015), *Se acabó la joda* (2001), *Doña Clara y su juglar* (2014) y *Memorias de fuego* ([2018])⁶. Dentro de este listado, encontramos varios géneros teatrales: de la farsa a la comedia (con sus subgéneros: de enredo, macabra, grotesca, etc.) a la tragedia, pasando por la tragicomedia (o, en términos del autor, comitragedia). También la extensión es muy variada: se va de obras muy breves o breves a textos más complejos y largos.

El marco teatral en el que la obra de Kaufmann se inscribe es heterogéneo, aunque podemos situarlo sin lugar a dudas en la línea del tradicional teatro de palabra. La palabra, expresada en voz alta o silenciada, tiene una relevancia notable en la escritura dramática de este autor; es a través de este instrumento que el público entra en contacto con los personajes en la escena y, al mismo tiempo, es lo que permite el diálogo directo entre actor y espectador, gracias a las repetidas rupturas de la cuarta pared que parecen ser otra de las constantes de la escritura de Kaufmann. El exiguo número de puestas en escena de este teatro no permite ir más lejos que de una especulación sobre las que podrían ser las dinámicas extra-escénicas entre tablado y platea, y no obstante, la lectura de los textos dejan vislumbrar las múltiples posibilidades que un recurso como la ruptura de la cuarta pared permite desarrollar a nivel escénico.

La variedad de temas y fuentes es otra marca de estilo de este autor, que demuestra una persistente curiosidad por los lenguajes dramáticos, sin miedo a experimentar, aunque siempre quedando dentro de un teatro que no pretende *sorprender* en sentido vanguardista, sino representar una situación, una historia.

2. EL «TEATRO JUDÍO» DE JACOBO KAUFMANN

Dentro de la producción teatral de Kaufmann, una parte de sus obras está dedicada a la reflexión sobre la identidad judía en contextos

⁶ *Memorias de fuego*, al haber llegado a mi alcance cuando este artículo ya se había terminado, no se comenta aquí; sin embargo, me parece importante anotar que se trata de una obra relacionada con *Carvajal* y que se centra en la figura de Justa Méndez, la amada de Lumbroso/Carvajal.

históricos y geográficos diferentes, de la España medieval a la cuestión de los marranos en Hispanoamérica y a la identidad judía después de la *Shoah*. Se trata de un diálogo que el autor establece con su propio pasado, con su experiencia personal, pero su mirada abarca un panorama mucho más amplio. El teatro de argumento judío en Kaufmann no cubre la totalidad de su producción, pero constituye una muestra muy interesante de una línea poco frecuentada por los autores de habla hispana. Como ha tenido la oportunidad de afirmar Enrico Di Pastena (en Mayorga, 2014), la dramaturgia española sólo en los últimos años se ha dedicado a los argumentos relacionados con la *Shoah*; y el caso más conocido es el de Juan Mayorga, que tiene un antecedente en la figura de Max Aub⁷. Idealmente Kaufmann ejerce de puente entre la producción más antigua y la más reciente acerca de la identidad judía, de éste y del otro lado del Atlántico, pues se sitúa en una línea temática muy original para la tradición en lengua española.

Las obras de Kaufmann que pueden encasillarse dentro del teatro judío son cinco; se trata de: *Historia de pájaros* (1972), *Se acabó la joda* (2001), *Carvajal* (escrita en 1991, pero revisada en 2013 y en 2015), *Doña Clara y su juglar* (2014) y *Memorias de fuego* ([2018]). Son cinco textos cuyas fechas de redacción cubren el espacio cronológico de cuatro décadas y, quizás justamente por esto, son muy diferentes tanto en el acercamiento estilístico como en el tratamiento de los argumentos.

Historia de pájaros (1972), la más antigua de las obras de tema judío, es una comedia macabra en tres actos, inspirada en el cuento *The Jewbird*, de Bernard Malamud. El protagonista es un pájaro negro, que tiene la capacidad de hablar como los humanos y, además, se define como un ave judía; el pájaro, que está huyendo de los «antisemiticos» (como él los llama, 5)⁸, encuentra reparo en la casa de una familia de sus correligionarios que, después de una inicial buena acogida, por miedo a las leyes que prohíben dar amparo a los pájaros, intentan matar al ave que, no obstante las privaciones y vejaciones, logra sobrevivir.

⁷ Véase también el volumen editado por Romera Castillo sobre *Teatro y marginalismo(s)* (2017).

⁸ Con excepción de *Carvajal*, los otros textos citados en este ensayo permanecen inéditos, con lo cual escribo entre paréntesis el número de página de la versión que el autor me ha proporcionado con mucha generosidad.

Aunque las indicaciones escénicas dejan libertad en la elección del lugar y de la época, las continuas referencias al yidis, tanto del pájaro como de los componentes de la familia de acogida, permiten situar a los personajes en un entorno lingüístico y cultural asquenazí; además los propios nombres denotan la procedencia de este ámbito: Schwartz es el ave y Kohn es el apellido de la familia. Los dos ejes de la historia comparten el mismo destino errante: lo que para Schwartz es su presente (está escapando de alguien y está padeciendo hambre y miedo), para Harry Kohn y su mujer Edy es algo que pertenece a su pasado (un pasado que están intentando olvidar). De los diálogos de los personajes no logramos saber si los sufrimientos de los Kohn son las consecuencias de los pogromos rusos y Schwartz está escapando de las persecuciones alemanes; las acotaciones tampoco favorecen datos más concretos para situar la acción y para perfilar a los personajes, aunque el hecho de que el padre se llame Harry quizá sugiera que la familia se haya afincado en una ciudad norteamericana y el padre haya adaptado su nombre al inglés. Además, no hay que olvidar que la comedia se inspira en el cuento de Malamud, con lo cual, para los que hayan leído la obra, los referentes están claros (los Cohen del cuento viven en Nueva York).

El elemento grotesco (un pájaro que habla el lenguaje humano y además pertenece a una fe religiosa) está amplificado por el uso de unas grandes máscaras de papel maché que los actores llevan puestos. Es más, la suspensión de la verosimilitud y del pacto con la realidad se manifiesta también en la escena onírica intercalada en la acción. A través de la pesadilla de Harry Kohn, el lector entra en una realidad paralela a la consuetada; en este espacio en suspenso, que tiene el aspecto de la cotidianidad, toman concreción los miedos y las pequeñeces de este personaje. Es justamente en los momentos oníricos cuando Kohn recibe la visita del Inspector, un personaje que claramente representa a las figuras del orden en su sentido negativo y que, además, participa en el proceso de extrañamiento puesto que demuestra una actitud severa y rígida, intransigente hacia la diversidad amenazante del pájaro judío, pero que, debajo de su abrigo, esconde un par de alas blancas de paloma (12). La presencia, tanto en la realidad de los personajes como en el sueño, de los elementos fabulosos relacionados con la naturaleza de las aves constituye un recurso visual muy interesante porque es el elemento que une a todos los personajes y los reúne en una misma

comunidad, la de los pájaros o, fuera de metáfora, del pueblo judío. De hecho, los personajes representan los diversos matices de un mismo color. Schwartz es un ave en toda su esencia y apariencia; el Inspector disimula ser un ser humano, cuando en realidad su cuerpo es un híbrido, mitad hombre y mitad paloma; finalmente, al cierre del primer acto, Kohn revela que él también había sido un pájaro judío, como demuestran las señales que tiene en la espalda, recuerdo de las alas que allí estaban (13).

A través de esta fábula, con reminiscencias esópicas, se asiste a la reivindicación de la propia identidad judía, una identidad que algunos han querido olvidar (los Kohn) y otros esconder (el Inspector), pero que sigue permaneciendo viva, a pesar de todo. De hecho Schwartz logra sobrevivir al intento homicida de Kohn, que lo ha tirado por la ventana después de haberlo golpeado a muerte. Antes de que se baje el telón, el pájaro vuelve al escenario, muy malherido, pero vivo, y dice: «Tomé la decisión de no morir... y regresé» (30).

Sin embargo, la obra no deja de jugar con las ambigüedades. No cabe duda de que uno de los propósitos, quizá el más inmediato, de este drama es reflexionar sobre la identidad judía y el destino de persecución al que este pueblo parece estar condenado. La crítica que aflora de la obra va dirigida a los hebreos acomodados que quisieron olvidarse de su pasado y de las tragedias de tantos correligionarios. Por tanto se puede interpretar el regreso de Schwartz, después de la violencia de Kohn, como una clara señal de resistencia. Y sin embargo no deja de sorprender la actitud del pájaro, que al final de la obra vuelve voluntariamente a la jaula en la que los Kohn lo habían encerrado durante su «cohabitación» con ellos, cierra la puerta desde dentro y se deja caer en su manta (31). Con esta imagen se cierra la obra. El regreso a la jaula puede ser interpretado como la vuelta al hogar, pero es también una detención autoimpuesta.

No obstante sus intentos, *Historia de pájaros* es una obra que habla directamente a un público determinado, es decir, a un público que tiene unos conocimientos básicos de la cultura judía; si bien es verdad que el texto puede ser apreciado por todos, sin dificultades en la comprensión de la acción y del mensaje, también es verdad que el lector que tenga una cierta preparación en temas judíos (sobre todo de ámbito asquenazí) llegará a una más profunda comprensión del texto y, por tanto, llegará a entender los matices culturales e identitarios que

el uso del yidis y las referencias a las ceremonias religiosas judías vehicular a un lector consciente e informado.

También en la segunda obra que quiero comentar, *Se acabó la joda* (2001), los referentes a una realidad concreta (Argentina) y la dimensión onírica juegan un papel fundamental. Como en *Historia de pájaros*, aquí también se notan por lo menos dos niveles de lectura y de interpretación, según se tengan más o menos algunos conocimientos sobre la historia reciente de la comunidad judía de Buenos Aires. *Se acabó la joda* es un acta de acusación de la política argentina, ineficaz a la hora de integrar a los refugiados judíos que llegaron de la Europa fascista y, además, culpable de un silencio sordo delante de las amenazas antisemitas que se estaban cultivando en el país y que se concretaron, como se representa en el drama, en los ataques terroristas de 1994 a la Embajada de Israel y al edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina.

El aspecto peculiar del drama es, sin duda, la alternancia de escenas dialogadas que se desarrollan en espacios y tiempos no relacionados entre sí, todas ellas insertadas en el marco ficcional del sueño febril del protagonista, Jossel Kopelman. El hombre, un director teatral y escritor, se encuentra enfermo en su cama y en el delirio entra en una realidad onírica que mezcla, de manera arbitraria, lugares y tiempos diferentes, personas y hechos de otro modo no lindantes. Las escenas (en total son veinte) construyen varias micro-historias que, paso a paso, conducen al lector hacia el clímax final, cuando estalla la bomba y, casi contemporáneamente, Jossel se despierta de su sueño febril.

Los personajes que interactúan con Jossel (*fil rouge* de la acción) son judíos de diferente extracción social y de procedencia variada. En un episodio Jossel encuentra un grupo de hebreos originarios del Este de Europa (se nombran las ciudades de Kolomei, Voinilov, Kalish, Stanislavov), llegados allí siguiendo un sueño de bienestar y de salvación de las persecuciones; pero, como ya en *Historia de pájaros*, los personajes demuestran cierta nostalgia hacia el pasado, aunque sean conscientes de que en sus tierras de origen la muerte hubiera sido su única esperanza; afirma Tomer: «Por lo menos, cuando había un pogrom en Polonia, sabíamos que éramos judíos» (7). En cambio, ahora que se encuentran en Argentina, la pérdida o la fragmentación de su identidad parece afectar de manera importante a los recién llegados. Sólo la religión (junto con la lengua) logra dar unidad a un conjunto de per-

sonas que vienen de países diferentes y que no tienen casi nada en común. Entre los inmigrantes judíos que Jossel encuentra se halla el Gaucho Errante, un judío de Ucrania, llegado a Argentina con la ilusión de poder trabajar y ganarse la vida de manera más simple; en cambio ha terminado en la pampa y se ha casado con una china, es decir, con una mujer indígena, una *goy* (no judía) que «no es antisemita... Ni siquiera sabe lo que es un antisemita...», dice el personaje (9). La acusación que el Gaucho dirige al país de acogida es la de no haber mantenido las promesas y, quizás peor, de haber quitado su identidad a todos sus habitantes: «Aquí los *goim* no son *goim*, y los judíos no son judíos» (10).

En otro episodio Jossel encuentra en un café a Boleslao, un historiador, él también originario de Polonia; antes de dejar Europa, había sido miembro del Bund (la Unión General de Trabajadores Judíos de Lituania, Polonia y Rusia), el partido obrero judío de izquierda, antisionista. Cuando llega a Argentina, deja de hablar yidis y rechaza su religión (es ateo), estableciendo una cierta distancia entre sus orígenes y sí mismo. Pero, casi como si el pueblo judío no pudiera escaparse de su identidad, Boleslao también no logra (o no quiere) deshacerse por completo de sus raíces: en su trabajo de investigación historiográfica se ocupa del estudio de la Inquisición española en Hispanoamérica; además, cuando tiene que ponerse a escribir, sigue un ritual que mucho tiene que ver con las ceremonias religiosas judías: hace las abluciones «como los escribas de la Torá» (21) y, delante de la reacción sorprendida de Jossel, le explica:

Para escribir hay que estar limpio... de cuerpo y de alma... purificado... [...] Para escribir en hebreo y en idish, seguro. La sola presencia de una letra hebrea, transforma a un texto en sagrado. Y como escribo sobre los judíos, aunque sea en castellano, lo sagrado está implícito. Me sumerjo. Pienso debajo del agua. Salgo. Me seco. Me limpio las uñas. Me pongo ropa fresca. Y sólo entonces escribo (21).

De la caracterización de los personajes que hace Jacobo Kaufmann se desprende que los que tienen orígenes judíos están arraigados a ellos aun cuando, en apariencia, no quieran. Es como si la esencia hebrea permeara a las personas que nacen en el seno de esta comunidad, para bien y para mal. Se trata de una relación que supera los límites geográficos de las naciones: por ser una minoría, la comunidad judía se reco-

noce como grupo, aunque sus componentes lleguen de países y experiencias diferentes. Los personajes judíos de Kaufmann comparten el peso de un destino que se percibe como ineluctable y, por eso, se acepta con cierta dosis de fatalismo. Pocas líneas antes del final de la tragedia, después del estallido de la bomba, Jossel pregunta a Boleslao: «¿Y ahora, qué van a hacer los judíos?», y el amigo le contesta: «Lo de siempre. Tratar de acomodar la realidad al sueño. No se van a dar cuenta nunca de nada. [...] Yo soy historiador, y sé lo que le digo. Nunca se dan cuenta, cuando se acaba la joda... Nunca...» (42). La dualidad de los personajes, divididos entre pasado y presente, reivindicación de la identidad judía y su rechazo, se realiza en escena a través de la presencia fija de los actores que, al terminar su parte, quedan en el tablado, mudos, inmóviles o en posición neutral, hasta que la luz vuelve a iluminarlos y vuelven así a recobrar su vida escénica. La idea es de una presencia-ausencia que bien representa el sentido de pertenencia a una comunidad, pero al mismo tiempo subraya el aislamiento de sus individuos.

En las palabras que Boleslao dirige a Jossel («[Lo que harán los judíos será] Tratar de acomodar la realidad al sueño», 42) vuelve la metáfora del sueño, una dimensión que está situada en el polo opuesto al de la realidad. Y *Se acabó la joda* aprovecha la zona de ambigüedad que la dimensión onírica crea. Desde un punto de vista técnico, los momentos de pasaje de la realidad (febril) de Jossel a sus sueños se da a través del uso de la iluminación: la luz tiene que crear los ambientes de ensueños y la atmósfera onírica. No es casual que Kaufmann indique en las acotaciones que la iluminación es «surrealista» (5). A través de los juegos de luz, el espectador entra en contacto con la dimensión psíquica alterada de Jossel y de los otros personajes que, como si fueran figuras de un cuadro de Chagall, «flotan» en el aire, fuera de escena (5). La suspensión de la realidad que se da al entrar en la dimensión onírica corresponde, desde un punto de vista escénico, a la interrupción del pacto de verosimilitud entre representación y público, que acepta encaminarse a un mundo cuya atmósfera recuerda de lejos el Madrid de *Luces de Bohemia*, y no sólo por el uso de la iluminación. En *Se acabó la joda* también aparecen todas las capas sociales, de los trabajadores a las prostitutas, de los intelectuales burgueses a los políticos ineficaces y los militares (que no niegan su antisemitismo, al contrario). Sin embargo, Jossel no tiene la talla de Max Estrella, pero, igual

que el poeta ciego de Valle-Inclán, sirve de guía para el lector que, junto a él, recorre los ambientes frecuentados por la comunidad judía de Buenos Aires. El paisaje que el lector/espectador tiene delante es bastante desolador.

Idealmente Kaufmann desarrolla las investigaciones de su personaje Boleslao en una obra sucesiva, *Carvajal. El testamento de Joseph Lumbroso* (1991, 2013, 2015). Se trata de un drama histórico en el que se representa el proceso inquisitorial al que fue sometida la familia Carvajal en el México de la mitad del siglo XVI. El protagonista es Luis de Carvajal, *el Mozo*, sobrino del gobernador del Nuevo Reino de León (México), ambos acusados y condenados por judaizar. La estructura dialógica es interesante porque alterna escenas en las que el acusado tiene que defenderse delante del tribunal de la Inquisición a escenas en las que se reproducen los recuerdos de la vida cotidiana del protagonista (su ambiente familiar, los ritos religiosos judíos, etc.) a otras en las que leemos el testamento de Luis de Carvajal/Joseph Lumbroso, escrito durante las repetidas reclusiones en las cárceles de la Inquisición. Con lo cual el lector tiene acceso tanto a la dimensión pública del protagonista como a su dimensión íntima y privada: de esta manera llega a tener una perspectiva global del proceso que lleva Carvajal a volver a su religión y cultura de origen. Antes de dejar la España hiper-católica y paranoica de Felipe II, el joven protagonista tiene la esperanza de encontrar la salvación y la libertad en el Nuevo Mundo, pero pronto se dará cuenta de que la sombra larga de la corona española cubre hasta los territorios allende del Atlántico.

Sin embargo, Kaufmann no quiere representar un enfrentamiento en blanco y negro entre cristianos viejos y criptojudíos, sino quiere mostrar la complejidad de la situación en las colonias españolas. Los conversos no son un grupo monolítico: en el seno de la propia familia Carvajal se hallan personas que han aceptado realmente la fe católica y miembros que, en cambio, vuelven a la religión de sus padres en cuanto pisan el suelo mexicano, aunque disimulando su actitud. Los que sí no pierden ocasión para declarar la pureza de su fe son los cristianos viejos (jueces de la inquisición, guardias, etc.), que gozan cruelmente de la situación de poder y superioridad en la que están y gozan de la violencia que pueden ejercer sobre inocentes; la persecución no concierne sólo a los marranos, sino también a los indios, el otro grupo social minoritario que entra, aunque brevemente, en esta obra de

Kaufmann. En la primera escena del segundo acto asistimos al diálogo entre unos alumnos indios y un grupo de locos, todos reunidos en el Hospital de los Convalecientes de San Hipólito Mártir; en la acotación se lee que se trata de un lugar dotado de varios instrumentos de tortura en el que viven, en una situación de total promiscuidad, enfermos de todo tipo, dementes, monjes, celadores, sirvientes indios, esclavos negros y, por fin, Joseph/Luis con el sambenito amarillo (Kaufmann, 2015: 52). La escena es especialmente vigorosa puesto que, como si se tratara de una letanía, los dos grupos, indios y locos, repiten de manera mecánica algunas oraciones o preceptos católicos, mientras, al fondo, se está llevando a cabo una escena de tortura y los propios dementes reciben azotes para que contesten según las normas impuestas por sus guardianes (Kaufmann, 2015: 52-58). Joseph se opone a las violencias a las que asiste, refugiándose en la lectura del Antiguo Testamento que, por ser parte también de la tradición católica, no puede causarle más daño del que ya ha recibido. Como en las otras obras de Kaufmann aquí comentadas, en *Carvajal* también la dimensión religiosa es intrínseca a la identidad de los personajes judíos. En algunos puntos, el ceremonial sagrado llega a superponerse a la mismísima representación escénica: esto pasa cuando la familia de Joseph ejecuta alguna ceremonia relacionada con las festividades hebreas. Por ejemplo, hay una escena en la que se presenta la celebración de un *Séder de Pésaj*, o sea la Pascua judía (Kaufmann, 2015: 40-45); los espectadores asisten a la realización de los pasajes que marcan el ceremonial (disfraz, gestos, música, etc.), con un efecto de *mise en abyme*.

Como en otras ocasiones, en *Carvajal* también la dimensión onírica que padece el protagonista tiene la función de llevarnos a un nivel más profundo del conocimiento, un conocimiento que no es racional, sino cercano a la mística (y quizá es justo el sueño, en ese espacio-tiempo que nos aleja de la lógica, que más se acerca a la experiencia mística judía). Encerrado en su celda, Luis de Carvajal experimenta lo que determina su definitivo regreso a la antigua religión: en un estado que suponemos como alterado, el preso recibe una visión en la que una voz (que, entendemos, es la de Dios) le comunica que a partir de ese momento su nombre cambiará; ya no se llamará Luis de Carvajal, sino Joseph Lumbroso (Kaufmann, 2015: 25-26). A través de este bautizo de la palabra, la identidad del protagonista cambia: como su nuevo apellido indica, a partir de ahora el personaje seguirá un camino de luz,

gracias también a la ayuda divina, que le permitirá soportar las futuras persecuciones (Kaufmann, 2015: 26).

Carvajal es casi un himno a la palabra, cuando se trata de la comunidad de los sefardíes. La palabra, el *verbo* tiene una relevancia sagrada: Lumbroso recibe su investidura como profeta y testimonio de la fe hebrea a través de una voz, que le da otro nombre y otro significado; del mismo modo, él inviste a sus hermanos con una nueva identidad, o con una identidad recobrada, dándoles unos nuevos apodos: Baltasar será David y Miguel se llamará Jacob (Kaufmann, 2015: 61). Es la palabra que da cuerpo a la realidad, como saben muy bien los inquisidores, que quieren crear una realidad a su imagen y semejanza, a través de las palabras engañosas que tienen que convencer a los presos a escupir unas confesiones mentirosas porque son sacadas con la fuerza y la violencia. El poder de la enunciación se muestra en toda su fuerza positiva en las escenas sagradas, cuando se representan las ceremonias religiosas, y en su fuerza negativa, cuando se emplea como cruel instrumento de coacción.

En las obras de Kaufmann, el público no puede sentirse a salvo: casi al final de *Carvajal*, Pedro de los Ríos, escribiente de la Inquisición, desde la celda de tortura de Joseph Lumbroso, rompe la cuarta pared y, mientras los torturadores preparan a su víctima, se dirige directamente a los espectadores y dice:

PEDRO DE LOS RÍOS.— (Al público). *Le fue dicho, que ante los indicios y sospechas que resultan contra él, debemos condenarle a tormento «in caput alienum», que éste se le aplicará hasta que diga la verdad de lo que está testificado y acusado, con protestación que le hacemos, que si en el dicho tormento muriere o fuese lisiado, sufriere efusión de sangre o mutilación de miembros, será todo ello a su cargo y no al nuestro* (Kaufmann, 2015: 81).

Como Pilatos que, al lavarse las manos de la condena a muerte de Cristo, se limpia la conciencia y deja la responsabilidad a los judíos, que han reclamado este veredicto, así Pedro de los Ríos salva a los inquisidores de las violencias a cargo de Lumbroso (que él mismo ha causado con su conducta no limpia) y, al involucrar al público, acusa idealmente a la muchedumbre cristiana que no quiso oponerse a la barbarie de las persecuciones. El acto de acusación llega a una dimensión aún más amplia en la escena final del drama: en el epílogo, la

hoguera en la que Carvajal muere se superpone a imágenes que recuerdan las chimeneas de Auschwitz (Kaufmann, 2015: 91). *Carvajal* plantea muchas cuestiones y reflexiones en el lector, pero quizá una es la más incómoda: como sociedad, ¿qué estamos haciendo para evitar nuevos exterminios?

El antisemitismo es un tema que, como se ha visto, está presente en todas las obras de Kaufmann relacionadas con la identidad judía; no se exime de esta predeterminación o predestinación creadora tampoco la última obra que aquí se quiere comentar. Se trata de *Doña Clara y su juglar*, una brevísima pieza cómica de 2014, inspirada en el poema *Doña Clara*, de Heinrich Heine. En la obrita de Kaufmann se representa la burla amorosa del judío Isaac (el juglar del título) a la enamorada doña Clara, una doncella, cristiana vieja y «aturdidamente» antisemita. La acción se desarrolla en el siglo XII, en el intervalo de una noche, que los dos jóvenes pasan juntos en el jardín secreto de la casa del padre de Clara, el conde de Mandolín. Un Duende introduce la acción, describiéndonos la situación inicial en la que se encuentra Clara, aburrída de la fiesta que se está celebrando en su castillo. La joven sólo quiere a su desconocido juglar, que tarda en llegar. En el diálogo que sigue, el hombre demuestra su lozanía y agudeza en evitar revelar su identidad: a las muestras racistas de Clara, el juglar reacciona desviando la conversación, hasta cumplir con su propósito, es decir, gozar de la joven enamorada. Sólo a la llegada del día, el joven se presenta:

*EL JUGLAR.— Sabrás que mi nombre es Isaac,
y que soy, señora hermosa,
hijo del docto rabino
Israel de Zaragoza (5).*

Y con estas palabras la comedia termina.

En conclusión, la producción dramática aquí comentada demuestra que existe hoy un filón que no creo que se pueda definir corriente o movimiento, pero que sí creo entra en la definición que sugería al comienzo de *teatro judío*. Se trata de una tendencia casi oculta y que idealmente reúne un *corpus* heterogéneo; el ejemplo de Kaufmann lo revela: se trata de obras relacionadas con lo judío (religión, cultura, historia, geografía, idiomas, tradiciones, etc.), pero no sólo por un

vínculo temático (lo judío como *topic*), sino como expresión de una minoría, dentro del discurso dominante.

La escritura dramática de Jacobo Kaufmann demuestra, un vez más, que los límites nacionales han dejado de ser importantes hace ya mucho tiempo y que cada autor se crea una geografía personal que a menudo no coincide con ningún país o bien incluye a varios. La literatura se alimenta de un contexto territorial, histórico y antropológico que no es el de un país, sino el del autor que crea y que, hoy quizá más que en el pasado, es mucho más irradiado y esparcido. Es necesario replantear el sistema adjetival que rige las categorías críticas, cuestionando más y más las nociones nacionalistas, en favor de la construcción de una red convergente de ideas, temas y lenguajes comunes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Elior, R. (2010). «*El dibuk*: Voces que hablan; mundos que silencian; voces acalladas». *Átopos* 10, 27-40.
- Kaufmann, J. (1972). *Historia de pájaros* (inédita).
- (2001). *Se acabó la joda* (inédita).
- (2014). *Doña Clara y su juglar* (inédita).
- (2015). *Carvajal. El testamento de Joseph Lumbroso*. Bilbao: Artezblai.
- ([2018]). *Memorias de fuego* (inédita).
- Mayorga, J. (2014). *Teatro sulla Shoah. Himmelweg – Il cartografo – JK*. Estudio y traducción de Enrico Di Pastena. Pisa: ETS.
- Nahshon, E. (2009). «What is Jewish Theatre?». En *Jewish Theatre: A Global View*, Edna Nahshon (ed.), 1-11. Leiden/Boston: BRILL.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2017). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

Una fiesta teatral sefardí
(Sarajevo, 1895) en la revista
Alrededor del mundo (Madrid, 1915)

*A sephardic theatre performance
(Sarajevo, 1895) in the periodical
Alrededor del mundo (Madrid, 1915)*

Paloma Díaz-Mas
CSIC y Universidad del País Vasco UPV/EHU
paloma.diazmas@cchs.csic.es

Resumen: La revista española *Alrededor del mundo* publicó en 1915 un anuncio de una fiesta teatral sefardí en judeoespañol que había tenido lugar en Sarajevo (Bosnia) veinte años antes, en 1895. El motivo de esta publicación debió de ser, simplemente, la curiosidad que podían suscitar entre los lectores españoles los sefardíes hablantes de judeoespañol, pero el texto publicado por *Alrededor del mundo* ofrece interesante información sobre los inicios de la actividad teatral de los sefardíes de Bosnia, su público y el tipo de obras que se representaban. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Teatro. Sefardíes. Sarajevo. Bosnia. Judeoespañol.

Abstract: In 1915, the Spanish periodical *Alrededor del mundo* published a note on a Sephardic theatre performance in Judeo-Spanish, performed twenty years earlier, in 1895, in Sarajevo (Bosnia). The reason for publishing this information might have been, simply, the mere curiosity of the Spanish readers about the Sephardic Jews that spoke Judeo-Spanish. However, the text published in *Alrededor del mundo* offers some interesting information about the first forays into the theatre life of the Bosnian Sephardim, their

audience and the kind of plays that were performed. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Theatre. Sephardic Jews. Sarajevo. Bosnia. Judeo-Spanish

El profesor José Romera Castillo ha dedicado la mayor parte de su investigación a los estudios sobre teatro español. Por eso, para su homenaje, he querido ofrecerle una curiosa noticia sobre una representación teatral de los sefardíes de Sarajevo, que apareció en la prensa española a principios del siglo xx.

1. UNA NOTICIA EXTEMPORÁNEA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Alrededor del mundo fue una revista ilustrada que se publicó en Madrid entre 1899 y 1930. Se trataba de una publicación divulgativa, que incluía artículos sobre temas artísticos y científicos, reportajes de viajes, descripciones de usos y costumbres y curiosidades diversas. El 6 de diciembre de 1915 publicó la siguiente información¹:

EL CASTELLANO EN LOS BALKANES

Como curioso resto de nuestra vieja lengua castellana, copiamos a continuación un documento escrito en castellano, anticuado en parte y en parte modernizado, tal cual lo hablan hoy los judíos españoles residentes en Bosnia, y que son descendientes de los expulsados de Córdoba a finales del siglo

¹ Hemos consultado el ejemplar digitalizado en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/18/06/2018>. Respetamos las grafías y la presentación tipográfica del original, incluyendo los sangrados, el uso o no de tildes y las palabras resaltadas en negrita. Aclaremos las siguientes palabras del texto en judeoespañol: *tindra*, 'tendrá'; *ulica* (serbocroata), 'calle'; *vis a vis del*, 'enfrente del'; *avla*, 'palabras, alocución'; *mezo*, 'por, por medio de'; *demanda*, 'pregunta, cuestión'; *Sin.*, abreviatura de *Señor*, 'señor'; *cartas de entrada*, 'entradas, billetes [para asistir a un espectáculo]'; *fl.*, 'florines'; *se topan a mercar*, 'se encuentran a la venta'; *traphica* (serbocroata *trafika*), 'quiosco' en el que se venden periódicos, tabaco y otros productos; *empesijo*, 'inicio, principio'; *provisorio*, 'provisional'; *preparandist*, aquí 'estudiante de magisterio' (véase más adelante); *amorosa*, 'enamorada, amante'; *knez* (serbocroata), 'príncipe'; *pressa*, 'pieza [teatral]'.

xv. *Aquellas gentes, oriundas de nuestra patria, en la que habían permanecido sus antepasados durante nueve siglos por lo menos, conservan con amor y entusiasmo la lengua de nuestros mayores, considerándola como propia e insustituible; y tanto allí, como en gran parte de las comarcas de Oriente, no sólo la usan, sino que en ella redactan sus periódicos y sus obras. El documento en cuestión es una invitación para una fiesta dramática y musical celebrada hace años en Sarajevo en obsequio a la caridad, y dice así:*

INVITASSION

AL

**PASSATIEMPO «DEL PROGRESSO»
que trindra lugar al 23, marzo 1895.**

EN LA SALA DEL

Sínior LIPOLD

(Sabtianusa ulica) vis-a vis del Palassio del governo.

EL PASSATIEMPO ES COMPOESTO DE:

1. «Avla de saludamiento» meso Benzion Pinto.
2. «El Pescado» comedia en 1 acto.
3. «Passatiempo en general.»
4. «Demanda philosophica» mezo el Sin. Josef J. Pardo
5. «Tombola con premios preciosos.»
6. «Continuacion del passatiempo.»

El passatiempo sera acompañado de la musica milit.

Cartas de entrada por persona fl. 1 por familia fl. 2.

Se topan a mercar en la traphica del Sin. Heinrich

Kohn (Rudolfgase)

BENEFICIO PARA LA «BENEVOLENCIA»

Empesijo: 8 horas punctual.

Comité provizorio del Progresso.

PERSONAJES DE LA PIESSA:

Josip «preparandist» Benzion Pinto.
 Ana «amorosa de Josip» Joseph S. Salom.
 Panto «padre de Josip» Josef J. Salom.
 Luza «mujer de Panto» Isidor Israel.
 Maio («knez») Simon Löwy
 «2 vecinos de Panto» Isidor Sumbulović
 Isidor Perera.

La pressa acontese en Vares

(Abrededor del mundo 6/12/1915: 455a).

Cabe preguntarse por qué esa revista española sacó a la luz en 1915 una información sobre una fiesta teatral que había tenido lugar en Sarajevo nada menos que en 1895, es decir, veinte años atrás.

Evidentemente, no puede decirse que se tratase de una noticia de última hora. Pero hay que recordar que la mayoría de los contenidos de *Alrededor del mundo* no eran noticiosos, sino divulgativos y de entretenimiento, en un amplio sentido. En la misma página en que se publica esta información encontramos espacios dedicados a «Moisés y la higiene» (sobre las ventajas higiénicas de las prescripciones dietéticas del judaísmo), «Un reloj de sol notable» (sobre un reloj curioso de los jardines del castillo de Rochers, en Francia; se ilustra con una foto); y otra sobre «La miopía de los peces» (donde se explica que los peces son miopes debido a las características del cristalino de su ojo).

No fue ésta, desde luego, la primera ni la única vez que la prensa española publicó informaciones sobre los sefardíes, que aparecen ya desde los años 70 del siglo XIX (Israel Garzón, 2003; Díaz-Mas y Barquín, 2007; Díaz-Mas 2012 y 2015; Espinosa Ramírez, 2013). A las alturas de 1915 estaba todavía muy presente en la prensa y en la opinión pública españolas la campaña política iniciada en 1904 por el senador Ángel Pulido Fernández (1904, 1905), que propugnaba el acercamiento de España a los sefardíes y que tuvo amplia repercusión en los ámbitos periodísticos e intelectuales españoles y también en los de la diáspora sefardí (Díaz-Mas, 2000; Alpert, 2005; Meyuhas Ginio, 2008; Romero, 2010). Por otra parte, los Balcanes eran uno de los escenarios de la I Guerra Mundial (que se declaró precisamente tras el asesinato del Archiduque de Austria en Sarajevo); en Turquía y los países balcánicos existían importantes comunidades sefardíes y el incremento de informaciones sobre estos países en la prensa, con motivo de la guerra, produjo indirectamente un aumento de las informaciones —esporádicas, asistemáticas y dispersas, pero más frecuentes que en años anteriores— sobre las comunidades sefardíes asentadas en ellos (Díaz-Mas en prensa c); además, con motivo de la guerra, algunas personalidades sefardíes visitaron España para negociar la concesión de la nacionalidad española a familias sefardíes balcánicas, tal fue el caso de Isaac Alcheh y Saporta, de Salónica (Alcheh, 1917a y 1917b; Díaz-Mas en prensa a) y también acudieron refugiados sefardíes a España, país neutral en la contienda (Díaz-Mas, en prensa b). En ese contexto, la publicación de *Alrededor del mundo* se explica por la curiosidad que

despertaban en la España de la época tanto los Balcanes (escenario de la guerra en curso) como los sefardíes y su lengua.

2. LA FUENTE DE INFORMACIÓN

El redactor de *Alrededor del mundo* afirma que reproduce un documento que ha llegado a sus manos; el documento original no parece haberse conservado, pero sí que podemos deducir algunas de sus características.

En primer lugar, a tenor de las grafías, debía de tratarse de un texto en caracteres latinos; desde la Edad Media hasta el siglo XIX, la forma habitual en que los judíos escribían en lengua romance era la aljamía, es decir, usando el alfabeto hebreo, que era con el que aprendían a leer y escribir desde niños en las escuelas judías. Sólo cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los sefardíes empezaron a escolarizarse en escuelas occidentales o en las escuelas nacionales de los nuevos estados-nación emergentes en los Balcanes, adoptaron el alfabeto latino para escribir en judeoespañol. En el caso de los sefardíes de Bosnia, la ocupación y posterior anexión al imperio Austro-Húngaro desde 1878 hasta 1918 generalizó entre los sefardíes bosnios el uso del alfabeto latino para la escritura del judeoespañol.

Lo más probable es que la fuente sea, además, un texto impreso. Aunque se dan casos sorprendentes de uso de la grafía manuscrita, como el de un periódico manuscrito y mecanoscrito producido por la comunidad sefardí de Los Ángeles (California) en los años 30 del siglo XX (Díaz-Mas y Sánchez Pérez, 2012), el texto publicado en la revista española parece imitar la disposición tipográfica de un original impreso; probablemente, pese a su título de «Invitassion», más que una invitación propiamente dicha, fuera una octavilla u hoja volante (como las que ahora se llaman *flyers*) con la que se publicitó la representación.

3. EL TEATRO SEFARDÍ DE SARAJEVO A FINALES DEL SIGLO XIX A LA LUZ DE LA NOTICIA

El texto reproducido por *Alrededor del mundo* podría parecernos bastante inane, pero resulta interesante como instantánea de la activi-

dad teatral que, justamente por aquel entonces, estaba empezando a desarrollarse entre los sefardíes de Bosnia. En muy poco espacio, ofrece información sobre las características de las fiestas teatrales, sus contenidos, su finalidad, el lugar de representación, el precio de las entradas, las ocasiones en que se representaba, las asociaciones teatrales o el reparto de actores. Repasemos a continuación algunas características.

3.1. *Una representación hasta ahora desconocida*

Entre los sefardíes, el teatro es uno de los que suelen llamarse géneros literarios *adoptados* porque, sin tener tradición en la literatura judeoespañola anterior, se adoptaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX por imitación de sus equivalentes en las literaturas occidentales; lo mismo sucede con la novela o el periodismo (Romero, 1992a: 177-312; Borovaya, 2012).

Aunque desde el siglo XVIII tenemos noticia de representaciones populares callejeras o domésticas, realizadas en las comunidades de la diáspora sefardí como parte del folklore de la festividad religiosa de Purim, la escena dramática sefardí sólo se desarrolló a partir de mediados del siglo XIX y se nutrió en buena parte de textos traducidos o adaptados de otras lenguas (francés, hebreo, búlgaro, serbocroata, turco, griego, italiano, yidis, etc.), aunque también hay obras originales y dramaturgos que escribieron directamente en judeoespañol.

Contamos ya con bastante bibliografía de estudios sobre el teatro sefardí, tanto en judeoespañol como en otras lenguas como el hebreo, el turco, el francés, las lenguas balcánicas e incluso el español moderno (Romero, 1979; Bunis, 1994 y 1995; Vidaković-Petrov, 1997; Ayala, 2005; Díaz-Mas, 2009); aunque, como suele suceder, los textos de obras teatrales conservados son relativamente pocos (los que se publicaron impresos o se conservan manuscritos o mecanoscritos (Romero, 1979: 821-875, 1982, 1992b, 2006, 2012; Collin, 2006-2007; Studemund-Halevy, 2010; Sánchez, 2011; Studemund-Halevy y Collin, 2014; Papo, 2016) y la mayoría de la información procede de fuentes indirectas, sobre todo de las noticias, anuncios, reseñas y crónicas teatrales publicadas en los periódicos sefardíes (Romero, 1983).

La representación teatral descrita en *Alrededor del mundo* no está documentada en fuentes anteriores, por lo que constituye una nove-

dad. La noticia más antigua sobre una representación teatral en judeoespañol en Bosnia data de 1888, con la obra *Jahuda Makabi* («Judas Macabeo»); los organizadores fueron B. L. Pinto² y Josef Salom, primeros impulsores de la actividad teatral entre los sefardíes de Sarajevo, y el gran éxito obtenido les animó a continuar su labor teatral, poniendo en escena otras muchas obras (Vidaković-Petrov, 1997: 155 y 2012:163; Nezirović, 1992: 530).

3.2. La fecha de la representación

Aunque no sabemos el día exacto en que se hizo esa primera representación de *Jahuda Makabi*, por el título y el tema podemos deducir que quizás tuviese lugar entre el 29 de noviembre y el 6 de diciembre de 1888; ese año, el 29 de noviembre correspondía al 25 de kislev, en el que se inician los ocho días de la festividad judía de *Hanuká*, que conmemora precisamente la historia contada en los libros bíblicos de Macabeos. En general, entre los sefardíes fueron frecuentes las representaciones teatrales con motivo de ésta y otras festividades del calendario judío (Romero, 1979: 567-578).

En el caso de nuestra fiesta teatral, figura como fecha de representación el 23 de marzo de 1895, no sabemos si del calendario juliano (habitual en los países con mayoría cristiana ortodoxa) o del calendario gregoriano (que era el usado en el imperio austrohúngaro, bajo cuyo dominio estaba Bosnia en ese momento).

En el primer caso, la fecha correspondería al 4 de abril del calendario gregoriano y al 10 del mes de nisán del año 5655 del calendario judío; si suponemos que se trata del 23 de marzo de 1895 gregoriano, correspondería al 27 de adar del mismo año judío de 5655.

Del 15 al 22 de nisán se celebra la semana de Pésah, la Pascua judía; en cambio el 14 y 15 de adar es en la diáspora la celebración de Purim, que conmemora la historia contada en el libro bíblico de *Ester*.

² El nombre aparece con variantes en las distintas fuentes: L. Pinto (Vidaković-Petrov 1997: 155), Bernard L. Pinto (Vidaković-Petrov, 2012: 163) o Bernardo L. Pinto (Nezirović, 1992: 530). Hay también un B. Pinto posterior: el escritor y periodista Benjamin (Teodor) Pinto, que nació en 1905 (Nezirović, 1992: 555-556, 567, 572, 579, 600-605).

Purim ha sido (desde la Edad Media hasta hoy) ocasión de representaciones teatrales entre los judíos de todo el mundo (y no sólo los sefardíes); la actividad teatral con motivo de esta fiesta empezó como costumbre popular, con pequeños grupos de aficionados disfrazados como los personajes de la historia del libro de *Ester*, que recorrían las casas haciendo pantomimas o pequeñas escenas dramatizadas, a cambio de lo cual recibían una especie de aguinaldo en dinero o en especie, sobre todo dulces y bebida; desde que se desarrolló la actividad dramática moderna en las comunidades judías, Purim ha sido ocasión de representaciones y fiestas teatrales, tanto en el ámbito escolar (en muchas escuelas judías los niños preparan aún hoy una obra de teatro para la ocasión), como comunitario (Romero, 1979: 593-626).

Por otra parte, también hay numerosas noticias de representaciones teatrales en torno a Pésah, algunas de ellas montadas como actividad escolar.

En todo caso, la fiesta teatral cuya noticia nos ha llegado por *Alrededor del mundo* debió de formar parte de las actividades dramáticas realizadas por la comunidad judía de Sarajevo en días cercanos a alguna de las festividades de primavera, ya que se representó unos días antes de Pésah (si la fecha es del calendario juliano) o dos semanas después de Purim (si la fecha es del calendario gregoriano).

3.3. *El público*

El mero hecho de que tanto el anuncio de la representación como los títulos de las piezas teatrales estén en judeoespañol indica que el público potencial al que se dirigen era sefardí y judeohispanófono. Es decir, se trata de una representación para los miembros de la comunidad judía, que no busca atraer público externo. Por otra parte, se indica que la función se hace en «Beneficio para la “Benevolencia”».

Esa «Benevolencia» mencionada es «La Benevolencija», una asociación judía fundada en Sarajevo justamente el año anterior (1894), que duró hasta 1941. Empezó como sociedad de beneficencia, pero con los años se convirtió en una importante asociación educativa y cultural, con publicaciones propias, una buena biblioteca e iniciativas orientadas a promover la formación de los jóvenes judíos para que pudiesen cursar estudios en universidades europeas como las de Viena, Praga,

París, Berlín, Milán o Roma; desde 1918 extendió sus actividades a toda Yugoslavia. Prestó siempre mucha atención a las actividades teatrales —desde sus inicios, prueba de lo cual es la noticia que comentamos— e incluso contribuyó a la fundación del Teatro Nacional de Sarajevo (Vidaković-Petrov, 2012: 77-78).

Esta representación en concreto está claramente dirigida a un público local y familiar, como demuestra el precio de las entradas, que ofrece una bonificación para las familias (un florín por persona y sólo dos florines para cada grupo familiar). Incluye además una rifa («Tombola con premios preciosos»), que sin duda aumentaba el atractivo de la fiesta para un público popular y de clase media. Y se indica también el lugar en que se vendían las entradas, que no era ninguna sala teatral sino «la traphica» o ‘quiosco’ de un señor que tiene un nombre judío alemán (Heinrich Kohn).

3.4. *Las piezas del repertorio*

A juzgar por el programa, lo que se representó fue una serie de piezas cortas, cosa frecuente en el teatro sefardí, que fue un teatro de aficionados, hecho por compañías *amateur* formadas en el seno de la propia comunidad, como actividad complementaria de asociaciones benéficas, culturales o políticas, o en el ámbito escolar.

Para estas compañías aficionadas, las piezas cortas eran más fáciles de memorizar, requerían menos esfuerzo de montaje y menos ensayos y permitían componer un programa variado y entretenido que, con sus cambios de ritmo, mantenía la atención de un público todavía poco acostumbrado a asistir al teatro.

Tras un «Avla de saludamiento», que suponemos que era una especie de loa en la que Benzion Pinto debió de presentar el espectáculo, sigue una comedia en un acto titulada *El pescado*, de la que se dice que «acontese en Vares» (es decir, se desarrolla en Vareš, una localidad minera del interior de Bosnia-Herzegovina) y se da la nómina de los personajes («Personajes de la piessa»).

Entre las obras que B. L. Pinto y Josef Salom pusieron en escena está una traducción al judeoespañol de *Шпан* (*Šaran*) pieza cómica en un acto del poeta serbio Jovan Jovanović «Zmaj». En varias fuentes se dice que se representó en judeoespañol con el título de *La truta* (“la

trucha”) (Vidaković-Petrov, 1997: 155 y 2012: 163; Nezirović, 1992: 530); si es así, los traductores sefardíes se equivocaron de pescado, ya que *šaran* en serbio no significa ‘trucha’, sino que es el nombre de otro pez de río, la carpa. Seguramente *El pescado*, cuya representación se anuncia aquí, sea una reposición de la misma obra.

La nómina de personajes de *Šaran* en serbio la componen: ПАНТА Динарић (Panta Dinarić), jardinero; АНА (Ana), su esposa; СТАНКО (Stanko), su hijo, al que se presenta como ПРЕЛАРАНД (preparand), una palabra del serbio, al parecer hoy bastante desusada, para referirse a un estudiante de magisterio; САВКА (Savka), huérfana de la vecindad; el príncipe de Futog (una localidad de Voivodina); primer vecino; segundo vecino; un campesino. La acción se desarrolla en Futog³.

Como puede verse, además del común título piscícola, los personajes de *Šaran* coinciden con los de *El pescado* que aquí se anuncia, donde hay un padre que se llama Panto (equivalente al Panta Dinarić de la obra en serbio), su mujer (que en el original serbio se llama Ana y en judeoespañol adopta el nombre de Luza); el hijo de ambos, que en judeoespañol lleva el nombre judío de Josip en sustitución del muy eslavo Stanko y al que se presenta como «preparandist», calco del *preparand* del original serbio; una muchacha joven, que en la obra serbia es una huérfana llamada Savka y en la versión sefardí se presenta simplemente como «amorosa de Josip» y adopta el nombre de Ana (el que en la pieza de Zmaj correspondía a la madre de Stanko); dos vecinos, y un príncipe llamado Maio. Ha desaparecido de la adaptación judeoespañola el personaje secundario del campesino y la acción se ha trasladado de Futog, en Voivodina (Serbia), a la más cercana ciudad de Vareš, en Bosnia-Herzegovina. Es decir, se trata de los típicos arreglos de una adaptación teatral, en la que se mantiene la misma estructura de personajes principales, con algún cambio en los nombres y la forma de presentarlos (en el caso sefardí, se sustituyen algunos nombres eslavos por otros más frecuentes entre los judíos), se simplifica ligeramente el reparto eliminando un personaje secundario y se cambia la localización de la acción para situarla en un lugar más cercano al de los espectadores.

³ Agradezco a Zeljko Jovanović el haberme proporcionado información detallada sobre esta obra y sus personajes, traducción de varios pasajes del libro de Nezirović 1992 de interés para este trabajo y ayuda para la resolución de las palabras en serbio.

En el programa sigue un «Passatiempo en general», dividido en dos partes (antes y después de la tómbola). En judeoespañol *pasatiempo* significa, como en castellano, ‘entretenimiento’; podría tratarse de parodias o *sketch* cómicos, pero lo más probable es que fueran números musicales o un baile, ya que se nos dice que «el passatiempo sera acompañado de la musica milit[ar]».

Tampoco sabemos en qué consistía la pomposamente llamada «Demanda philosophica» (es decir, ‘pregunta filosófica’), que se intercala entre la primera parte del «Pasatiempo» y la tómbola, pero no es imposible que también fuese una pieza cómica breve, en la cual Josef J. Pardo plantearía una pregunta cuya resolución era en realidad un chiste. Las piezas cortas, cómicas, festivas y satíricas abundan en el teatro en judeoespañol, a veces bajo títulos irónicos que parecen anunciar algo más serio y grave.

3.5. *La compañía y el reparto*

La convocatoria la hace un autodenominado comité provisional de «El Progreso». Precisamente «El Progreso» era el nombre del grupo de teatro fundado por B. Pinto y J. Salom en Sarajevo, adoptando el nombre de un grupo existente en Bulgaria, el país de nacimiento de Pinto.

En cuanto a los nombres de los actores, en general todos llevan apellidos de familias conocidas de la comunidad sefardí de Sarajevo, lo cual nos remite, una vez más, a un grupo de aficionados, compuesto por miembros de la comunidad y casi familiar. A algunos los hemos podido identificar y de otros sólo podemos deducir lo que sus propios nombres nos indican.

Nada sabemos de Simon Löwy, salvo que años después, en 1911, algún familiar suyo, Jacob Tódoros Löwy (que por entonces tenía 30 años) fue uno de los informantes de las encuestas de recogida de romances hispánicos emprendidas en Turquía y los Balcanes por Manuel Manrique de Lara (Nezirovic, 1992: 283; Armistead, 1978: vol. iii, p. 90, encuesta 43).

Pardo es un apellido sefardí bastante frecuente, pero no hemos podido encontrar información precisa sobre el Josef J. Pardo que hizo la «Demanda philosophica».

Tres actores llevan el nombre (bien poco judío) de Isidor, seguramente occidentalización de un nombre judío que podría ser Yishac o Yacob⁴; no hemos podido identificar a Isidor Perera, pero Isidor Israel podría ser el mismo J. Israel que casi veinte años después, en 1914, actuaba en las representaciones teatrales organizadas en Sarajevo por la sociedad «La Lira», sucesora de «El Progreso» (Vidaković-Petrov, 1997: 155).

Asimismo, Isidor Sumbulović debe de ser el mismo que, el 27 de diciembre de 1917, interpretó un papel en la obra *Debora*, del dramaturgo sefardí bosnio Sabetay Djaén (Nezirović, 1992: 538, nota 26). Parece que algunos miembros de «El Progreso», si bien no eran actores profesionales, mantuvieron su afición a la interpretación durante décadas.

Actúan en la misma obra, con papeles distintos, dos Salom (Joseph S. y Josef J.) que por lo visto escribían el mismo nombre judío con distinta grafía, y que quizás eran primos⁵. Uno de ellos debe de ser el cofundador del grupo «El Progreso».

En cuanto a Benzion Pinto, encargado de presentar la obra e interpretar un papel principal, podría ser el mismo B.L. Pinto que, con

⁴ Ya desde los siglos XVI y XVII fue frecuente entre los sefardíes utilizar su nombre judío para las relaciones con los miembros de su comunidad y otro nombre menos marcadamente judío para su vida social en ambientes no judíos. En los siglos XVI y XVII esa costumbre vino determinada por la doble vida que se veían obligados a llevar los conversos judaizantes, que habían recibido un nombre cristiano al ser bautizados al nacer y adoptaban un nombre judío al integrarse en el judaísmo. A partir del siglo XIX, la occidentalización de la vida y las costumbres impulsó a los jóvenes sefardíes del imperio otomano a adoptar nombres no judíos o a usar una versión occidentalizada del nombre judío que habían recibido tras su nacimiento. La elección del nombre occidentalizado puede responder a criterios muy variados: a veces es traducción aproximada del nombre judío (por ejemplo, el femenino Mazal Tob ['buena suerte'] se adapta como Fortuné; Hana [del heb. hen 'gracia'] como Gracia; el nombre masculino Hayim ['vida'] se traduce como Vidal, etc.). Otras veces se elige un equivalente aproximado del nombre judío en una lengua occidental (Jac en vez de Yacob, Sam en vez de Samuel, o incluso León en vez de Yehudá, porque el símbolo heráldico de la tribu de Judá es un león) o se elige un nombre no judío que sea más o menos parónimo (por ejemplo, Alberto o Alexander en vez de Abraham).

⁵ A tenor de las costumbres onomásticas sefardíes, no podrían ser padre e hijo, ya que un padre y un hijo no pueden llevar el mismo nombre; tampoco pueden llevar el mismo nombre dos hermanos. La costumbre es imponer al primogénito de cada familia el nombre de su abuelo paterno; por tanto, Josef S. Salom y Josef J. Salom podrían muy bien ser nietos de un mismo Josef y, por tanto, primos entre sí.

Josef Salom, había creado la compañía «El Progreso», y que en algunas de las fuentes que hemos consultado aparece como B. L. Pinto y en otras como Bernardo L. Pinto (Bernardo no es nombre judío, y podría ser occidentalización del nombre judío Benzion).

Aparte de la identificación de los actores, un detalle llama poderosamente la atención en el reparto: todos los papeles, masculinos y femeninos, están interpretados por hombres.

Contra lo que pudiera pensarse, esto no es ni mucho menos lo habitual en el teatro sefardí, en el que desde muy pronto hubo mujeres en escena. Precisamente el teatro fue una vía de integración y participación activa de las mujeres sefardíes en la vida comunitaria, formando parte de grupos teatrales impulsados por asociaciones benéficas y culturales o por movimientos políticos (especialmente socialistas y sionistas)⁶.

La presencia de mujeres en escena puede explicarse incluso por razones religiosas, ya que la *halajá* (normativa rabínica), basándose, entre otras fuentes, en *Deuteronomio* 22: 5, proscribió el travestismo, prohibiendo expresamente que las mujeres se vistan de hombre y los hombres de mujer. Así se expresa, por ejemplo, en la *Biblia de Ferrara* (1553): «No sea atuendo de hombre sobre muger y no vista varón paño de muger, que aborición de A.[donay] tu Dio todo hazién estos».

Para representar papeles femeninos, era necesario que los hombres adoptasen indumentaria y actitudes femeninas. Pero desde el punto de vista de la normativa rabínica resulta más aceptable que las mujeres suban al escenario a que lo hagan los hombres vestidos de mujer. Aunque los impulsores de la actividad teatral en las comunidades sefardíes eran judíos modernos o *frankeados* ('occidentalizados'), su público potencial era el conjunto de la comunidad y parte de los espectadores podrían ver con escándalo la presencia de hombres travestidos en escena.

Salvo con una excepción: la festividad cuasi carnavalesca de Purim, en la cual no sólo está prescrito comer y beber sin tasa, sino que se permiten otras transgresiones, como los juegos de azar y el uso de disfraces, incluidos los hombres vestidos de mujer y viceversa. Este detalle es coherente con el hecho de que la representación tuviera lugar en días cercanos a la celebración de Purim.

⁶ Algunas fotografías de representaciones teatrales en las que aparecen mujeres actrices (desde 1916 hasta 1932) pueden verse en Sánchez (2015).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alchey Y Saporta, I. (1917a). «Los españoles sin patria de Salónica». *La Lectura* XVII.193 (enero), 253-265 y 379-390; 197 (mayo), 32-60.
- (1917b). *Los españoles sin patria de Salónica*. Prólogo del Exm. Sr. Gumerindo de Azcárate. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (En línea https://www.ateneodemadrid.com/old/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0208.pdf[07/06/2018]).
- Alpert, M. (2005). «Dr. Ángel Pulido and philo-Sephardism in Spain». *Jewish Historical Studies* 40, 105-119.
- Armistead, S. G. (1978). *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
- Ayala, A. (2005). «“Me vo dedicar enteramente al teatro djudio...” Teatro sefardí de temática nacionalista judía: *Iftakh* de Sh. Y. Djaen (Viena, 1921)». *Theatralia* 7, 161-174.
- Borovaya, O. (2012). *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*. Indiana: Indiana University Press.
- Bunis, D. M. (1994, 1995). «Piesa di Yaakov Avinu kun sus izus (Bucharest, 1862): The First Judezmo Play». En *History and Creativity in the Sephardi and Oriental Jewish Communities*, Tamar Alexander et alii (eds.), 201-252. Jerusalem: Misgav Yerushalayim. [Reed. en *Revue des Études Juives* 154 (1995), 387-429.]
- Collin, G. (2006-2007). «Yom Hashekel: une pièce de théâtre sioniste (Bulgarie)». *Yod: revue des études hébraïques et juives* 11-12, 179-203.
- Díaz-Mas, P. (2000). «Repercusión de la campaña prosefardí del senador Ángel Pulido en la opinión pública de su época». En *España y la Cultura Hispánica en el Sudeste Europeo*, 326-341. Atenas: Embajada de España-Instituto Cervantes.
- (2009). «Textos dramáticos y representaciones españolas entre los sefardíes de Oriente». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos et alii (eds.), 1061-1072. Madrid: CSIC.
- (2012). «El judeoespañol en la prensa española de la Restauración: informaciones en el diario *El Globo*». En *Lengua, Llengua, Llingua, Lingua, Langue. Encuentros filológicos (ibero)románicos. Estudios en homenaje a la profesora Beatrice Schmid*, Yvette Bürki, Manuela Cimeli y Rosa Sánchez (eds.), 190-202. Munich: Peniope.
- (2015). «Actitudes de los españoles hacia los sefardíes: descripciones de las costumbres de boda de Marruecos en libros y periódicos publicados en España (1873-1971)». *El Presente. Studies in Sephardic Culture* 8-9 [= *Dameta le Tamar. Studies in Honor of Tamar Alexander*], parte iii, 55-74.

- (en prensa a). «La visita a España de Isaac Alcheh y Saporta (1916) y su repercusión en la prensa española». En *Jubilee Volume in Honor of Michael Studemund-Halévy*, David M. Bunis, Corinna Deppner e Ivana Vucina-Simovic (eds). Barcelona: Tirocinio.
- (en prensa b). «Refugiados sefardíes en Barcelona en 1916». En *Homenaje a Carlos Carrete Parrondo*, Efreem Yildiz y Ricardo Muñoz Solla (eds.). Salamanca: Universidad.
- (en prensa c). «Sephardim in the Spanish Newspapers during World War I». *El Prezente. Studies in Sephardic Culture* 10.
- Díaz-Mas, P. y Barquín, A. (2007). «Relaciones entre la prensa española y la prensa sefardí a finales del siglo XIX: el caso de *El Luzero de la Pasensia*». En *Ayer y hoy de la prensa en judeoespañol*, Pablo Martín Asuero y Karen Gerson Sarhon (eds.), 37-46. Estambul: Isis.
- Díaz-Mas, P. y Sánchez-Pérez, M. (2012). «La comunidad sefardí de Los Ángeles (California) y su periódico *El Mesajero / The Messenger*». *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 20, 153-171.
- Espinosa Ramírez, A. B. (2013). «Los judíos marroquíes vistos a través del periódico africanista *La Estrella de Occidente*». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo* 62, 41-55.
- Israel Garzón, J. (2003). «Joaquín Costa, la *Revista de Geografía Comercial* y los judíos». *Raíces. Revista judía de cultura* 55-56, 31-34.
- Meyuhas Ginio, A. (2008). «El encuentro del senador español Dr. Ángel Pulido Fernández con los judíos del Norte de Marruecos». *El Prezente. Studies in Sephardic Culture* 2, 111-125.
- Nezirović, M. (1992). *Jevrejsko-Spanjolska književnost u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Svjetlost.
- Papo, E. (2016). «Avia de ser, escena de la vida de un tiempo, kon romansas, de Laura Papo Bohoreta: edision sientifika, anotada i komentada». En *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, Paloma Díaz-Mas y Elisa Martín Ortega (eds.), 339-363. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Pulido Fernández, Á. (1904). *Los israelitas españoles y el idioma castellano*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra. [Reed. facsímil en Barcelona: Riopiedras, 1992.]
- (1905). *Españoles sin patria y la raza sefardí*. Madrid: E. Teodoro. [Reed. facsímil en Granada: Universidad, 1993.]
- Romero, E. (1979). *El teatro de los sefardíes orientales*. Madrid: CSIC, 3 vols.
- (1982). «*L'Avare* de Molière en el teatro de los sefarditas de Oriente». En *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage. Studies*, Issachar Ben-Ami (ed.), 269-276. Jerusalem: The Magnes Press-The Hebrew University.
- (1983). *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*. Madrid: CSIC.

- (1992a). *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid: Mapfre.
- (1992b). «Más teatro francés en judeoespañol». *Sefarad* 62, 527-540.
- (2006). «Nueva bibliografía de ediciones de obras de teatro sefardíes». *Sefarad* 66, 183-217.
- (2010). «La polémica sobre el judeoespañol en la prensa sefardí del Imperio otomano: más materiales para su estudio». *Sefarad* 70, 435-473.
- (2012). «Una breve comedia sefardí: *Las semanas de Pésah*». *Sefarad* 72, 227-237.
- Sánchez, R. (2011). «*El Belagí* de Alberto Moljo: una lectura lingüística». En *Satirical Texts in Judeo-Spanish by and about the Jews of Thessaloniki. Proceedings of the 4th International Conference on the Judeo-Spanish Studies*, Rena Molho (ed.), 269-285. Thessaloniki: Ets Ahaim Foundation.
- (2015). *Los géneros dialogales judeoespañoles: Oralidad fingida y variación lingüística*. Barcelona: Tirocinio.
- Studemund-Halevy, M. (2010). *Rinyo o El amor salvaje. Una obra teatral en judeoespañol de Abraham Galante publicada en 1906*. Barcelona: Tirocinio.
- y Collin, G. (2014). *La Boz de Bulgaria* Vol. I. *Bukyeto de tekstos en lingua sefardí. Livro de leitura para estudyantes. Teatro*. Barcelona: Tirocinio.
- Vidaković-Petrov, K. (1997). «The Sephardim in Yugoslavia: Playwrights, Plays, and Performances». En *Hispano-Jewish Civilization after 1491 (Fourth International Congress for Research on the Sephardi and Oriental Jewish Heritage)*, Michel Abitbol, Yom-Tob Assis & Galit Hasan-Rokem (eds.), 153-160. Jerusalem: Misgav Yerushalayim.
- (2012). *Aspects de la culture des Juifs espagnols dans l'espace yougoslave. XVI-XX^e siècles*. Paris: Alliance Israélite Universelle-Éditions du Nadir.

La frontera según Carlos Morton, «constructor de puentes entre dos países distantes»

*The border according Carlos Morton,
«bridge builder between two distant countries»*

Silvia Betti

*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (Italia)
y Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
s.betti@unibo.it*

Resumen: El presente estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, pretende tratar la pieza teatral *Frontera sin fin*, de Carlos Morton, donde el autor describe los problemas sociales y políticos mexicanos y chicanos, y el encuentro (o el choque) entre dos realidades antagónicas y entre dos lenguas distintas que a veces se encuentran y se mezclan para dar voz a los protagonistas del drama, resultado fiel de la realidad lingüística, cultural y conflictiva del *border*.

Palabras clave: Carlos Morton. Frontera. Chicanos. Problemas sociales y políticos. Realidades antagónicas. Lengua.

Abstract: This chapter intends to study, in homage to the professor José Romera, the play by Carlos Morton *Frontera sin fin*, where the author describes the Mexican and Chicano social and political problems, and the encounter (or clash) between two antagonistic realities and between two different languages that sometimes meet and mix to give voice to the protagonists of the drama, a faithful result of the linguistic, cultural and conflictive reality of the border.

Key Words: Carlos Morton. Border. Chicanos. Social and political Problems. Antagonistic realities. Language.

1. INTRODUCCIÓN

El aumento del número de latinos en los Estados Unidos es el resultado de un proceso complejo, difícil y al mismo tiempo emocionante, de diferentes pueblos unidos por la misma lengua, pero no es un fenómeno aislado (Rojas Marcos, 2003). Se trata, de hecho, según Rojas Marcos, de un ejemplo más de integración pacífica. Pero después de los trágicos sucesos del 11 de septiembre de 2001, los sentimientos generalizados de odio, vulnerabilidad, incertidumbre han ido transformando la sociedad estadounidense. Por un lado, se han exaltado valores como el patriotismo y la unidad nacional; por el otro, se han impulsado políticas autoritarias, agresivas y represivas que en otros momentos probablemente no serían toleradas (Rojas Marcos, 2003); fenómeno mucho más acusado después de la elección del presidente Trump en noviembre de 2016, con sus múltiples discursos sobre el muro, fronteras y sus ataques contra los inmigrantes (Betti, en prensa).

La frontera (física, psíquica, género) es uno de los temas centrales de casi toda la producción literaria fronteriza, analizada, estudiada, vista desde diferentes perspectivas, desde el punto de vista de la transgresión, de la reivindicación o la denuncia, como veremos en *Frontera sin fin*, la pieza que nos ocupa en este ensayo.

Fue Rascón Banda (1999: 19) quien definió a Morton, el autor del que vamos a hablar, como un «constructor de puentes entre dos países distantes», y como «el dramaturgo que, con su teatro, ha puesto frente a los chicanos un espejo de sus sueños y esperanzas». Sueños y esperanzas que vamos a ver también en la obra que pretendemos analizar en nuestro trabajo.

Carlos Morton (1947)¹, dramaturgo chicano de tercera generación, nacido en Chicago, describe su producción teatral con estas palabras:

¹ Carlos Morton, dramaturgo y guionista, ha trabajado para la Compañía Teatral de Arizona, el Centro de Teatro de Denver, la Compañía de Teatro Rodante Portorriqueña, la San Francisco Mime Troupe y Fox Television. En el Festival Latino de Nueva York presentó su obra *Pancho Diablo*. Ha ganado los primeros premios del Concurso Nacional de Dramaturgia Hispánica (Arizona, 1995) y del Nacional de Escritores Latinos (Nueva York, 1986) (Sotelo, 2003). Asimismo, recibió una beca Fulbright en México en el periodo 1989-1990 y otra en Polonia en el periodo 2006-2007 (comunicación personal del 6 de septiembre de 2012).

Todas las obras de teatro que he escrito tienen como escenario la frontera entre México y los Estados Unidos, donde el Primer Mundo choca con el Tercer Mundo, los latinos se encuentran a los anglosajones, los protestantes a los católicos y donde hablamos español, inglés y hasta «MexTex» o «Spanglish» (Morton, 2010a: web).

Incluso su nombre, y por lo tanto su identidad, reflejan esta *frontera*, este encuentro entre estos dos mundos, como nos lo cuenta el autor mismo:

fue mi abuelo paterno quien cambió el apellido, en origen español, inspirado por el anuncio de la sal «Morton», popular en aquel entonces, que le proporcionaría mayores oportunidades de empleo y, luego, yo mismo cambié mi nombre, que era Charles, por el nombre español Carlos².

La literatura y el teatro fronterizos rompen los límites del estilo y los géneros, y recrean la narración, según Rodríguez Ortiz (2008), gracias a discursos lúdicos, eróticos, llenos de una sátira melancólica, típica de la existencia transfronteriza. Juegan con las formas y experimentan con el lenguaje. Crean un estilo de expresión que conduce al nacimiento de una forma híbrida, el *spanglish* (o *espanglés*), como advierte el mismo Morton.

Como subraya Chambers (2003: 36): «La figura metropolitana moderna es el migrante, formulador de la estética y del estilo de vida metropolitana que reinventa los idiomas y se apodera de las calles del dueño. Esta presencia perturba el orden preexistente» [trad. de la autora].

2. LA PIEZA TEATRAL

La presente pieza teatral ya en su título, *Frontera sin fin*, hace hincapié en los problemas sociales y políticos mexicanos y chicanos, en el encuentro (o el choque) entre dos realidades antagónicas y entre dos lenguas distintas que a veces se encuentran y se mezclan para dar voz a los protagonistas del drama, resultado fiel de la realidad lingüística, cultural y conflictiva del *border*.

² Comunicación personal de 23 de marzo de 2012.

La frontera con sus más diversas implicaciones, como la migración, la xenofobia, el contacto intercultural, las diferencias económicas, la ilegalidad, la industria maquiladora. La frontera, una realidad compleja en la que se crean relaciones dinámicas, transitorias y heterogéneas, contactos con otras experiencias y otros caminos. Espacio de incertidumbre, libertad, movimiento, pero también lugar de transgresión y muerte. Frontera que no trata sólo de realidades políticas. Para los latinos, es una realidad emocional y racional, un peso que llevan sobre sus hombros. Gloria Anzaldúa (1987: 3) escribió que la frontera representaba una «herida abierta»: «donde el tercer mundo roza contra el primero y sangra. Antes de que la sangre logre cicatrizar, la herida sangra nuevamente, la sangre de estos dos países forma una nueva nación, una cultura fronteriza».

El drama de Morton sobre esta frontera, en un acto, fue publicado en 2010 por la revista *Camino Real*, y lleva al escenario la vida cotidiana de la frontera, donde se encuentran *mojados* en busca de trabajo y del deseado *rico Norte*, una frontera que es símbolo del conflicto socioeconómico y cultural, pero también de referencias al mundo ancestral, mítico de la tradición popular mexicana. La frontera influye en la vida de los migrantes a tal punto que el concepto mismo se ha convertido en el símbolo de una cultura fronteriza, como la definía Anzaldúa, manifestación de una condición humana y cultural, tema de creaciones artísticas y filosóficas que tiene como protagonistas a los latinos, quienes de/desde este *border* vienen definidos, separados, discriminados y, en muchos casos, incluso matados, como veremos en el drama de Morton.

Este dramaturgo ambienta la historia en la frontera con los Estados Unidos (Ciudad Juárez, El Paso), en Catemaco, México, y en Phoenix, Arizona, y elige concentrarse en el límite que une y separa las lenguas, usando las dos lenguas para subrayar la diversidad cultural y social de los personajes a lo largo del drama, que cruzan el *border* y reflejan con sus actos y con su habla el dinamismo mismo de la frontera.

La dramaturgia de Morton, que se define a sí mismo como *fronterizo*, está permeada por la frontera y esto lo comprobamos en la presente pieza, en la que la frontera pasa al texto teatral y en la que el autor da voz a dos jóvenes *espaldas mojadas* (Gerardo Gómez y Olegario «El Tanque» Luján), seducidos por el llamado «sueño americano». Drama donde se toca con la mano también la vida sin reglas del *border* y el drama que atañe a Ciudad Juárez.

Morton nos hace tocar con la mano el infierno de esta ciudad fronteriza mexicana llena de drogas, corrupción, y sobre todo feminicidio. La joven mujer novia de Tanque, Lupita, una de los protagonistas, se transforma en el arquetipo de millones de jóvenes mujeres indocumentadas que cruzan el Río Bravo / Grande en búsqueda de una esperanza, de un futuro y encuentran la muerte:

TANQUE.— ¡Ya lo veo. Lo veo todo! (TANQUE SE DIRIGE HACIA EL PÚBLICO.)³ *A Lupita le pasó como muchas otras en Ciudad Juárez. Las violan, las matan, y las tiran en el desierto como basura. Dos meses busqué sus restos, pero nunca la encontré... Ni un hueso* (Morton, 2010b: 160).

El dramaturgo lleva al escenario la dura vida de dos jóvenes del lado mejicano —conmover y, al mismo tiempo, dramático es el cuento del cruce de la frontera hecho por Tanque—, la aventura trágica de Lupita, que en el intento de cruzar para reunirse con su novio Tanque, después de ser engañada y abandonada en medio del desierto por un *coyote*, llega a los bajos fondos de Ciudad Juárez, donde las cantinas de la calle Mariscal están llenas de prostitutas (otro arquetipo de la literatura chicana aquí representado por Suzi), traficantes de drogas, *coyotes*, y desaparece como muchas de las jóvenes que pasan por aquí trabajando en las maquiladoras o intentando cruzar en busca de una vida mejor.

En la pieza, Morton lleva al escenario también el encuentro trágico y dicotómico entre Lupita que encarna a la *virgin* y Suzi —la *whore*—. Lupita es, entonces, el arquetipo de la virgen, que durante su vagar en el desierto encuentra a Suzi quien la convence (después de maquillarla y, por eso, intentar llevarla a otra vida) a pasar por las cantinas de esta zona sin leyes en el Día de Los Muertos, metáfora de lo que le va a ocurrir (Betti, 2014, en Betti / Errico, 2014).

Pero en el escenario vemos también la realidad de los jóvenes «asimilados» del lado estadounidense (como Eric), o Cordy, con una diferencia sustancial entre los dos: Eric seguirá con su política anti inmigrante y racista, mientras que Cordy finalmente se adueñará de su vida y, como mujer libre, se irá a vivir a los Estados Unidos, a Chicago,

³ Mayúsculas del autor. Que se reiteran en otras citas.

decidirá no tener el hijo de Eric, y seguirá estudiando y, en un segundo momento, trabajando para su gente, hasta volver a retomar su herencia a través del nombre latino, Cordelia:

TANQUE.— [...] (APARECEN GERARDO Y CORDY.) *Desde que desapareció Lupita puedo «ver» con más claridad... Gerardo regresó a Phoenix. Cordy nunca tuvo el hijo de Eric. Los dos se fueron al norte, a vivir en Chicago. Gerardo trabaja en un banco y Cordy estudia leyes. Va ser abogada de derechos civiles y cambiará su nombre a «Cordelia»* (Morton, 2010b: 160).

Es precisamente la frontera, encarnada en alambres de púas, en el muro de miles de kilómetros en la frontera mexicana, en los controles de la *migra* (la policía fronteriza), la primera dificultad, la primera agresión que deben sufrir quienes llegan de Centroamérica o Sudamérica y quieren cruzarlo para ir a los Estados Unidos.

Frontera que es también una distancia y una dificultad que se expresa en múltiples registros y códigos. El español, lengua principal de los personajes, Morton lo emplea como una «evocación ancestral» y como una forma de afirmación cultural⁴ recuperando así toda la cultura mexicana y chicana. El mismo autor nos contó que quería *desecharse* del *gringo* que tenía metido en su alma chicana. Morton habló español hasta los cinco años y luego, en la escuela, aprendió inglés. Después, cuando tenía 21 años, empezó un viaje a Suramérica en busca de su lengua materna [...], sus raíces, su identidad que ahora vemos reflejadas en su producción teatral.

En efecto, es interesante la elección por parte de Morton de la lengua coloquial, de las referencias al mundo real, cultural (los tamales rancheros, la música jarocho, norteña o ranchera, o la alusión a la famosa canción «La cucaracha» que encierra tradición e historia) y ancestral del pueblo mejicano (la referencia a los príncipes *mechicas*, al mundo de los muertos, a la calavera⁵, a la religión católica, pero tam-

⁴ Comunicación personal de 23 de marzo de 2012.

⁵ Yoni disfrazado de Calavera, y Champagne (2009: web) destaca: «Los disfraces mudables reflejan el carácter del ser humano mutable y sus debilidades repetidas hasta el reconocimiento personal de su condición humana. Algunos personajes no se reconocen, y mantienen su estado de calavera sin «humanizarse», sin avanzar como ser humano. La transformación física sirve como espejo que refleja el estado mental y espiritual del personaje».

bién a las prácticas espirituales populares, como *hacer una limpia*, o también a los presagios de la curandera Abuela Paulina) y chicano (cuando antepone la Fiesta de los Muertos al *Halloween* estadounidense) que involucra al público haciéndole participar en el acto teatral, ubicándolo en distintos espacios lingüísticos y culturales para poder participar activamente de ese juego teatral (Loustau, 2005).

Morton juega con las dos lenguas, usando palabras españolas y expresiones del inglés (*left overs*, *Never mind! Hello, wait a minute, it's late*, etc.), coloquialismos mejicanos (como el saludo popular *Quiiúbole, mano! A tirar chancla - A bailar. Aguas - Cuidado. Chamba - Trabajo. Chido - Bonito. Deja de madrearme. Güey - Buey, tonto. Lana - Dinero. Naco - Corriente, bueno para nada. Nel - No. Etc.*), formas del *spanglish* (*watchando, watcha, trokita, dar un rite, Guate?* del inglés *what?*), palabras que hacen referencia al habla de la frontera (como *coyote, mojado, El Chuco* por El Paso, *Juaritos* por Ciudad Juárez), diálogos en ambas lenguas, y lo hace de una forma muy natural llevando a su teatro su profunda responsabilidad social (Betti, 2014, en Betti / Errico, 2014). De hecho, Morton no olvida los sentimientos antinmigratorios de mucha política estadounidense cuando, por ejemplo, escribe: «GERARDO: No ves lo difícil que fue pasar a este lado. Después de las Torres Gemelas todo está militarizado [...]» (Morton, 2010b: 152), o, como anticipamos, dando voz al personaje de Eric, el policía que encarna a todos aquellos latinos asimilados que casi no conocen su lengua materna (Eric apenas habla español, y parece renegar de su lengua y, sobre todo, de su origen), y emplean al hablar los estereotipos más comunes: «ERIC: **Yes, I Know, you people, very** católicos. Pero no poder casarme contigo, es que ... el **divorce** no se ha...» (Morton, 2010b: 156)⁶. Este juego lingüístico hace que el teatro fronterizo sea coloquial y represente la realidad en la que toma forma (Betti 2014, en Betti/Errico 2014). Mientras que Morton parece casi haber vislumbrado la actualidad de la política estadounidense, las reticencias de la Administración Trump hacia la comunidad hispana, los ataques explícitos del presidente quien quiere seguir con el muro y con una política xenófoba.

Rascón Banda (1999: 15), a propósito del teatro de Morton, observaba: «A lo largo del texto existen constantes referencias al sistema de

⁶ La negrita (así como la mayúscula) en la cita son del autor.

vida en USA, que permiten al dramaturgo introducir observaciones críticas que le dan a su teatro un marcado sello político».

La frontera, en todo caso, ya no es una dimensión exclusivamente política. Los límites físicos y artificiales van de la mano de los culturales, educativos, sociales, económicos y, por supuesto, raciales, que a menudo están ocultos y, por lo tanto, son más peligrosos.

Este drama lleva al escenario los problemas más dolorosos y viejos de los migrantes mexicanos, sin olvidar los recientes y los ancestrales y funciona también como puente entre ellos y los anglosajones (Belausteguigoitia Rius, 2009). En su obra, Morton pone la herencia de lo mexicano, el trabajo, la identidad, las promesas incumplidas, la lengua, las opresiones de las mujeres, y observa críticamente el sistema de vida estadounidense.

La frontera ya no es sólo la línea divisoria imaginaria entre un estado y otro, sino que también se convierte en una frontera íntima, con una geografía interna compleja, suspendida entre dos mundos y dos formas diferentes de ver la vida.

El *spanglish*, a su vez frontera lingüística entre dos mundos diferentes que gracias a él se encuentran y / o chocan, se convierte así en una modalidad lingüística y cultural que permite la lectura de viejos y nuevos conflictos relacionados con problemas de identidad, de adaptación, integración y asimilación a una cultura y estilo de vida distintos. Es un lenguaje que actúa como un espejo para reconocerse a sí mismo y al otro (Goldemberg, 2001). Y en efecto, comprobamos en el drama que los personajes mexicanos piensan y se expresan en español, y los chicanos, ya síntesis de una nueva realidad, piensan y hablan usando ambas lenguas y combinaciones de estas dos lenguas para poder dar voz a la complejidad de su identidad. El *spanglish*, del que Morton se sirve en expresiones como: *Guate* (del inglés *what*: ¿Qué?); *Rite - Aventón*; *Trokita - Camioneta*; *Watcha, watchando* (del inglés *watch*: mira, mirando, etc.), es el fruto del encuentro (o del choque) entre dos mundos, dos sensibilidades, dos culturas e idiomas: el hispánico y el anglosajón (Betti 2008). Es una práctica lingüística que llega a simbolizar este mestizaje cultural, ese mundo de referencias culturales dobles, de culturas entrelazadas que pueden gestar algo nuevo (Betti, 2009-2010). La realidad híbrida en la que viven estos personajes encarna la identidad y la diferencia que muchos de ellos quieren reivindicar dentro de los Estados Unidos, gracias también a una manera de expresarse mestiza.

Morton subraya la complejidad de vivir en más de una cultura a la vez y, en dicho medio, la posibilidad de adoptar más de una lengua, una cultura y una identidad (Loustau, 2005). «Una identidad nueva —subraya Belausteguigoitia Rius (2009: 763)— que nace en la frontera con los Estados Unidos y México a partir de la resignificación de la explotación, la violencia y la desconfianza entre mexicanos, chicanos, mexicano-americanos y anglos».

3. REFLEXIONES FINALES

Como sabemos, la realidad de los *hispanounidenses* (así como de otros migrantes) se ha complicado no sólo después del 11 de septiembre, sino también con las oleadas de nuevos inmigrantes, cuyo flujo, por otra parte, no se ha interrumpido nunca, y en particular ahora, sin duda, con la presidencia de Trump.

El inmigrante era considerado hace tiempo como una especie de *nowhere man*, una persona sin un pasado y, por lo tanto, libre de unirse incondicionalmente a una nueva forma de vida (Gozzini, 2005: 136) en el país de adopción. ¿Pero persiste todavía esta idea hoy? Gozzini en su análisis explica que hoy «al asimilacionismo se opone el multiculturalismo, al *melting pot* la *salad pot*». Mientras que Bodei (2009: 202) hablando de los inmigrantes subraya la «retórica de la globalización y el multiculturalismo».

Badillo (2018: 7) observa que «para Trump, la división de EEUU no es política, o económica: *es identitaria, con la pérdida del inglés como señal de alarma*»⁷. Para el presidente no se trata de ser racistas, sino «patriotas» (marco asimilacionista). Trump habló en contra de los hispanos que llegan de México y la lengua española, pero «estas condiciones adversas no van a frenar el movimiento de la minoría hispana» (Villanueva —en Ors— 2017: web).

Morton con su pieza nos hace entrar en un mundo difícil, duro y muy complejo, pero también consigue que vislumbremos una esperanza y un reto: que creamos en las culturas latinas presentes en los Estados Unidos y en sus múltiples formas de expresión.

⁷ Énfasis de la autora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Badillo Matos, Á. (2018). «Torres y muros frente al multiculturalismo: hispanos y español en la presidencia de Donald Trump». *Real Instituto Elcano*, ARI, noviembre, 1-14. En <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/75135fc7-259a-406d-a0ce-39fa06f2763d/ARI11-2018-BadilloMatos-Torres-muros-multiculturalismo-hispanos-espanol-Trump.pdf> [03/05/2018].
- Belausteguigoitia Rius, M. (2009). «Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa». *Revista Estudios Feministas* 17.3, 755-767.
- Betti, S. (2008). *El spanglish ¿Medio eficaz de comunicación?* Bologna: Pitagora.
- (2009-2010). «La vida entre dos lenguas y culturas: reflexiones sobre el fenómeno del *spanglish*». *Boletín de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española)* 12-13, 130-180.
- (en prensa, 2018). «Los avatares del español en los Estados Unidos de Trump». En *Viajar en la palabra. Studi offerti a Martha L. Canfield*, Antonella Ciabatti *et al.* (eds.), 145-158. Salerno: Arcoiris.
- Betti, S. y Errico, E. (2014). «Frontera sin fin de Carlos Morton. Spanglish y traducción». En *Crossing the borders of imagination*, María del Mar Ramón Torrijos (ed.), 233-248. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH / Universidad de Alcalá de Henares.
- (en prensa, 2018). «Los avatares del español en los Estados Unidos de Trump». En *Viajar en la palabra. Studi offerti a Martha L. Canfield*, Antonella Ciabatti *et al.* (eds.), 145-158. Salerno: Arcoiris.
- Bodei, R. (2009). «Identità italiana e multiculturalismo». En *Atti del Convegno Identità italiana tra Europa e società multiculturale* (Siena, 12-14 diciembre de 2008), 199-206. Siena: Biblioteca della Fondazione, Fondazione Intercultura Onlus.
- Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori*. Roma: Meltemi Editori.
- Champagne, C. A. (2009). «El mensaje inmediato de una tragedia colectiva». *Istmo* 18 (julio-diciembre). En línea: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/articulos/champagne.html> [20/03/2013].
- Goldemberg, I. (2001). «Lección 5: “Los pronombres reflexivos”». *Centro Virtual Cervantes. Congreso de Valladolid*. En línea: cvc.cervantes.es [20/03/2007].
- Gozzini, G. (2005). *Le migrazioni di ieri e di oggi. Una storia comparata*. Milano: Mondadori.

- Loustau, L. R. (2005). «Nomadismos lingüísticos y culturales en *Yo-Yo Boing* de Giannina Braschi». *Revista Iberoamericana* LXXI. 211, 437-448.
- Morton, C. (2010a). «Soy fronterizo». *Sala de prensa. Gaceta* 49. UQROO (Universidad de Quintana Roo), 1 de febrero. En <http://saladeprensa.uqroo.mx/gaceta/49/v36.pdf> [21/03/2011].
- (2010b). *Frontera sin fin. Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas* 2.3, 143-162.
- (2012). Comunicación personal con la autora, 23 de marzo.
- Rascón Banda, V. H. (1999). «Introducción. Un dramaturgo chicano». En *Rancho Hollywood*, Carlos Morton (ed.), 7-19. Colonia Juárez: Ediciones El Milagro / Houston, TX: Arte Público Press.
- Rodríguez Ortiz, R. (2008). *Alegoría de la frontera México-Estados Unidos. Análisis comparativo de dos escrituras colindantes*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rojas Marcos, L. (2003). «Hispanos en EE.UU.: una convivencia en peligro». *El País* (Madrid), 17 febrero. En https://elpais.com/diario/2003/02/17/opinion/1045436408_850215.html [21/03/2015].
- Villanueva, D. (2017). «La actitud de Trump va en contra de la evolución del mundo». Entrevista de Javier Ors. *La Razón.es*, 29 de enero. En [última horapress.com/item/47909_dar-amp-iacute-o-villanueva-quot-la-actitud-de-trump-va-en-contra-de-la-evoluci-amp-oacute-n-del-mundo-quot](http://ultimahorapress.com/item/47909_dar-amp-iacute-o-villanueva-quot-la-actitud-de-trump-va-en-contra-de-la-evoluci-amp-oacute-n-del-mundo-quot) [30/01/2017].



Magris en el Hades: figuración del yo en *Así que usted comprenderá*

*Magris in Hades: figuration of the self
at Therefore you will understand*

Domingo Sánchez-Mesa Martínez
Universidad de Granada
dsanchez@ugr.es

Resumen: El texto explora el carácter complejo y problemático de la ficcionalización del yo del autor en el monólogo dramático *Así que usted comprenderá*, de Claudio Magris (2006). Para ello se contrastan distintas perspectivas teóricas sobre el concepto de «autoficción» (revisadas en Casas, 2014, 2017, 2018), para inclinarse por la solución aportada por Pozuelo (2010) con el concepto de «figuración del yo». La reescritura del mito de Orfeo y Eurídice, en clave de reflexión dialógica confesional sobre la relación compleja con la femineidad, es vinculada aquí con la función de la mitología en *La exposición* (2001) y *A ciegas* (2005). Un estudio en homenaje al prof. José Romera Castillo.

Palabras clave: Claudio Magris. *Así que usted comprenderá*. Figuración del yo. Autoficción. Mitología. Teatro. Eurídice. Orfeo. Parodia. Frontera. Dialogismo.

Abstract: In this text we explore the complexity of the fictionalization of the authorial *self* at Claudio Magris' dramatic monologue *Therefore, you will understand* (2006). We do so through a brief review of the main theoretical perspectives on the concept of autofiction, with a specific focus in drama (Casas, 2014, 2017, 2018), then turning to the concept of «figuration of the self» (Pozuelo, 2010) as a more comprehensive theoretical framework. The rewriting of the myth of Orpheus & Eurydice conveys Magris' complex confessional relationship with femininity, projected along the trilogy completed

by *La mostra* (2001) and *Blindly* (2005). A study in homage to the prof. José Romera.

Key Words: Claudio Magris. *Therefore, you will understand*. Figuration of the *self*. Autofiction. Mythology. Theatre. Eurydice. Orpheus. Parody. Border. Dialogism.

1. INTRODUCCIÓN: LA EXISTENCIA DEL ESCRITOR ES UN ESTADO DE GUERRA

*Creo que el único modo de hablar, de contar algo
de la propia experiencia, es hablar de otros¹*

Comencemos con un juicio crítico literario afirmando que los escritores más provocadores y estimulantes en la experimentación de las herramientas de la novela como gran forma proteica de la ficcionalidad, son los que persiguen la salvación del sujeto a través, en primera instancia, de la fragmentación y multiplicación dialógica de la propia voz en las voces de los otros, ya sea como escritor viajero, ensayista literario o reconstructor de mitos en las trincheras y cloacas de la historia (caso de Claudio Magris), ya sea como cartógrafos y grandes coleccionistas de la literatura como «tapiz que se dispara en muchas direcciones», hasta poner al sujeto al límite de su desaparición (caso de Enrique Vila-Matas).

En su atenta lectura de *Microcosmos*, Sarai Adarve ha señalado la integración de trazas aparentemente autobiográficas, como sucede en el célebre relato que abre el volumen, «Café S. Marcos», cuya voz narradora se halla:

[...] en el mismo punto de partida, en aquella mesa donde había preparado el examen de literatura alemana y donde uno se vuelve a encontrar, muchos años después, escribiendo y respondiendo a la enésima entrevista sobre Trieste, su cultura mitteleuropea y su decadencia, mientras un poco más allá un hijo corrige su tesis de licenciatura u otro, en la salita del fondo, juega a las cartas (Magris, 1999: 14).

¹ Cita extraída de la entrevista con Ricardo Martínez-Conde (1999).

Sin embargo, a pesar de estos datos basados en la experiencia personal, Magris nunca emplea la primera persona y recurre a fórmulas impersonales («uno»), a epítetos más o menos familiares («el viajero», «el conferenciante», etc.) o a plurales y nombres colectivos. Nadie se dirige a él por su nombre, le apelan como «el profesor» (Adarve, 2018: 110). En esta experimentación con las distintas formas de figuración del yo es fundamental el desplazamiento del sujeto, el viaje. Magris puede considerarse un epítome de esta condición: *El Danubio*, *Microcosmos*, *El infinito viajar*, son libros que portan esas marcas del yo entre las bambalinas del ensayo literario y la literatura de viajes. Veamos como muestra un momento inicial de la travesía en *El Danubio*, en que el yo del viajero sale a la superficie, en tercera persona:

Y es así como el viajero se introduce entre sus propia alergias y descompensaciones, esperando que entre esas rendijas, grabadas como cortes en las bambalinas del teatro cotidiano, exista por lo menos un soplo o una corriente procedente de la vida auténtica, oculta por el biombo de lo real. Las maniobras literarias se convierten en una estrategia para proteger esos desgarrones mal remendados en el telón de la lejanía, para impedir que esas mínimas aberturas se cierren del todo; la existencia del escritor, decía monseñor Della Casa, es un estado de guerra (Magris, 1988: 23).

2. DE LA AUTOFICCIÓN A LAS FIGURACIONES DEL YO

La bibliografía sobre los límites, paradojas y proyecciones del concepto de autoficción no ha cesado de crecer en los últimos años (Casas, 2018). Sin tiempo para entrar en dicho debate, nuestra postura aquí invita a aprovechar este momento como una oportunidad para seguir pensando sobre la autorepresentación (Cabo, 2014) y la relación entre autobiografía y ficción (Alberca, 2014), para visitar la complejidad del dominio de la ficción, de la lucha a brazo partido del escritor con la supuesta homogeneidad de su Yo y de la maleabilidad e inestabilidad de las fronteras entre los géneros y los modos de representación literaria y entre éstas y la de los otros medios (intermedialidad). Éste no es un fenómeno puramente postmoderno, pero sí que se nutre de principios y recursos que son propios de este horizonte cultural y estético.

En un reciente sumario del estado de la cuestión en cuanto a la teoría y práctica de la autoficción, Ana Casas sistematiza así las dos

líneas teóricas principales: (1) la abierta originalmente por Doubrovsky (1977), la autoficción como autobiografía experimental: «se trata de relatos que narran acontecimientos reales de las vidas de sus autores, al tiempo que explicitan y tematizan las dificultades intrínsecas a toda escritura autobiográfica» (Casas, 2018: 68); (2) la de Vincent Colonna (1989, 2004), menos restrictivo al afirmar que se disponen «procedimientos o herramientas empleados en la ficcionalización del autor» de modo que «no haya duda de la ficcionalidad de la obra»; son novelas y autoficciones porque «sus autores se proyectan ficcionalmente en la obra con el propósito, entre otros, de problematizar, incluso de negar, la supuesta referencialidad del yo autorial» (69).

El debate reciente sobre la autoficción se ha movido, en parte, en torno a una perspectiva pragmática en virtud del llamado por Manuel Alberca (2007) *pacto ambiguo*, o doble pacto, según el cual estos textos oscilarían entre el principio de referencialidad (la *verdad* de lo factual) y el de verosimilitud de lo imaginario (estatuto de lo ficcional). Esta perspectiva, según Casas, ha hecho que la cuestión se haga depender demasiado del referente cuando la correspondencia entre la proyección ficcional y la persona real «no aclara demasiado el funcionamiento de un texto» (2018: 69-70), es decir, que es una cuestión que debe analizarse más desde el punto formal o discursivo que semántico. En este sentido, la naturaleza paradójica de la autoficción haría que el lector a la vez aceptara y sospechara del carácter autobiográfico de estos textos. Por eso Pozuelo Yvancos (2010) plantea trascender la dimensión referencial—incluso autobiográfica— en este debate para hablar de «figuraciones del yo», concentrándose en las estrategias irónicas y discursivas (autoparodia, metalepsis, *mise en abyme*) que permiten la textualización de una imagen del yo del autor antes que en la verificación de lo escrito. En una dirección parecida, Fernando Cabo se interesa más por la posibilidad de que la autoficción sea una textualización del yo antes que una consecuencia del mismo (identificación «de dentro hacia fuera»), una suerte de variante de la heteronomía donde uno de los personajes, que resulta ser el narrador, se llama igual que el autor (Cabo, 2014: 29). Con sentido común llama la atención sobre el riesgo de «cebarse» con el concepto de «autoficción» *per se* para estudiarlo más bien como parte del debate sobre la ficción, donde fenómenos como la «autorepresentación» y la figuración «autorreferencial» tienen una dimensión teórica mayor. Sus citas de «A personal record» (1912), texto de Joseph Con-

rad, son especialmente relevantes para nosotros por el evidente paralelismo que cabe observar con la postura inicial de Magris. El autor siempre está ahí, en lo que escribe, pero de forma velada, escribe sobre sí mismo haciéndolo sobre los demás. Sin acabar de desvelarse por completo, se produce una presencia sospechada más que evidente².

Como veremos a continuación, hablar de figuración del yo o incluso de autoficción en el caso de Claudio Magris significa aceptar el concepto amplio arriba enunciado y asumir que tanto sus novelas y ensayos de viajes como en su escritura más propiamente académica o no ficcional (50 años de escritura en *Il Corriere* y autor de brillantes ensayos filológicos y comparatistas) comparten una búsqueda de las verdades no sólo del corazón y de la vida individuales, sino del destino colectivo a menudo registrado y definido por los discursos de la historia o la política, más dominados por la retórica y alejados de lo que Carlo Michelstaetder denominó *la persuasión*. Dicho de otro modo, antes de entrar en la lectura de *Así que usted comprenderá*, debe resultar obvio que en Magris no encontraremos una escritura autoficcional en su sentido autobiográfico original (no hay homonimia autor-narrador-personaje) pero sí unas figuraciones o textualizaciones del yo que problematizan la identidad textual del sujeto autor *Claudio Magris*, en el umbral entre la negatividad literaria moderna y las vueltas de tuerca del nihilismo postmoderno.

3. FIGURACIONES DEL YO EN *ASÍ QUE USTED COMPRENDERÁ*

Este breve texto (de poco más de 40 páginas) es la pieza que cierra un tríptico, compuesto también por *La mostra* (2001; *La exposición*, 2003) y la monumental *Alla cieca* (2005; *A Ciegas*, 2007). Entre dichos textos se da una correlación conceptual y creativa (Paccagnini, 2007: 63) que viene subrayada por un empleo sistemático de la mitología: el mito de Alceste y Admeto en el caso de *La exposición*; de Jasón y los argonautas en *A ciegas*, y de Orfeo y Eurídice en el texto que ocupa nuestra atención aquí. A su vez y respectivamente, los tres textos tienen

² Cabo cita la edición de Joseph Conrad (1946), *The Mirror of the Sea. Memories and Impressions / A Personal Record. Some Reminiscences* (London: J.M. Dent And Sons, p. xiii).

una base (1) biográfica: en *La exposición*, Vito Timmel es un pintor de origen austríaco que muere en un psiquiátrico de Trieste en 1949 y algunos de cuyos avatares vitales se dramatizan en esta pieza teatral; (2) histórica, en la epopeya global y fragmentada que se narra en *A ciegas* (guerras, revoluciones y gulags en la primera mitad del siglo xx, con ecos anticipados en las guerras navales napoleónicas del xix y la instauración británica de las colonias penitenciarias australianas, sobre los hilos conductores de varios personajes, algunos históricos) y, por último, (3) autobiográfica, en la reescritura del mito del poeta tracio Orfeo y de su esposa Eurídice, sobre la base vital de la pérdida del escritor triestino de su esposa en la vida real, la escritora Marisa Madieri, fallecida 10 años antes de la aparición de este libro (1996 / 2006).

Si la forma literaria dramática era la adoptada en el caso de la pieza sobre Timmel, cuya voz se alzaba desde el delirio de la enfermedad mental, la progresiva depauperación y descenso al infierno del alcohol y del dolor, también en *A ciegas* se renuncia al discurso lógico u ordenado de la historia, para ensayar una compleja polifonía de voces, donde la fragmentación que adquiere la confesión (psiquiátrica) del protagonista, Salvatore Cippico (monfalconés comunista represaliado y víctima de todos los retorcimientos históricos provocados en torno al *maelstrom* del siglo xx), se solapa y dialogiza con la voz del aventurero danés del xix, Jorgen Jorgensen (el «rey galeote», liberador por un día de Islandia del poder de los ingleses) y del mismo Jasón, capitán de una de las expediciones más increíbles jamás imaginadas, cuyo objeto del deseo, el vellocino de oro, se convierte en símbolo de todo el impulso utópico de ese siglo xx. El tríptico se completa con *Así que usted comprenderá*.

Como observa sagazmente Sandra Parmegiani, este uso consciente y sistemático de la desconstrucción del mito en la narrativa postmilenial de Magris, opera un vector inverso al propio de la funcionalidad tradicional del mito. Si estos relatos operaron una naturalización de la historia (Barthes, 1957), en los relatos magrisianos se convierten en una historización de esa «naturaleza» mitológica con todas sus implicaciones ideológicas codificadas y, por tanto, invisibilizadas a lo largo de siglos. Además de las consecuencias éticas y políticas de esta operación (más evidentes en el caso de *A ciegas*), Parmigiani centra su lectura en las implicaciones relacionadas con la figura y estatuto de la mujer en esas tres relecturas mitológicas, apropiaciones que una lectura feminista puede alumbrar para mostrar cómo las figuras de Alceste, Medea

y Eurídice constituyen una suerte de progresión que culminaría con el texto que ficcionaliza el mito legado por Virgilio y Ovidio para convertirlo en un breve tratado poético, rico en ironía, sobre el amor conyugal, al tiempo que en un velado homenaje emocionado y emocionante a la compañera de su vida, su esposa difunta. Estos tres textos, además, tienen algo en común y es que responden a un tipo de imaginación y estilo que Magris ha denominado, siguiendo las enseñanzas de Ernesto Sábato, «escritura nocturna», la cual, muy significativamente, se asocia sobre todo al teatro:

Por lo que se refiere al teatro —curiosamente y no sé por qué— he aprendido mucho de Ernesto Sábato y ciertamente la distinción que él hace entre escritura diurna, en la que un escritor, incluso cuando inventa expresa un mundo en el que se reconoce, que expresa sus valores, su sentido de la vida, del amor, de la naturaleza... La escritura nocturna es aquella que se da cuanto los escritores se sorprenden a sí mismos [...] es como si de improviso uno estuviese delante de la medusa de la vida y no pudiésemos mandarla al peluquero para que ordene sus cabellos de serpientes (Magris, 2018: 41).

4. TEATRO Y AUTOFICCIÓN

Es necesario precisar que nuestra aproximación a *Lei dunque capirà* se limitará al texto dramático y no a los montajes espectaculares del mismo, lo que implica que esta reflexión sobre una hipotética autoficción o bien figuración del yo del autor no alcanza a dar cuenta de la especificidad de este tipo de mimesis, según la teoría reciente que promueve la proyección del concepto de autoficción y derivados en el campo teatral (Casas, 2017, 2018; Abuín, 2011; De la Torre, 2017). Si bien parece que Magris no escribió el texto para la escena, lo cierto es que el primer montaje se estrenó muy pronto en Italia (2006-2007)³.

³ En el Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, obteniendo un gran éxito de crítica y público y saliendo al extranjero (en 2011 se monta en el Instituto Italiano de Cultura de Nueva York). En el otoño de 2012 regresaba la obra al citado Teatro Stabile di Friuli en Venezia con Gabriella Giovanetti en el papel de Eurídice y con la dirección Antonio Calenda (ya responsable del montaje de *La mostra*, 2002-2003). En Francia se estrena en la 14ª edición del Festival de la Correspondance en Grignan (2009) con Fanny Cottençon.

En teatro y cine, esta fricción entre factualidad y ficción se manifiesta con más radicalidad que en el discurso narrativo literario (Casas, 2018: 76). Dicha complejidad lleva a García-Barrientos a afirmar que, frente a los modos narrativos de mimesis (épica), el carácter «inmediato» del teatro imposibilitaría la autobiografía. Es decir que mientras que «la narración puede ser ficticia o factual, el teatro sólo puede ser ficción» (2014: 129). Para Ana Casas, en cambio, tanto la problematización de la propia noción de autoría, difícil de limitar a una individualidad, como la fuerza referencial de las imágenes y la presencialidad del cuerpo vivo del actor (significante y significado al mismo tiempo) introducen elementos específicos que convergen en «La voluntad de deconstruir el yo autorial proyectado en la obra» (2018: 76). Se hace autoficción precisamente para desmontar el poder omnímodo del yo: «Hablar del yo sin exponer la propia autobiografía —afirmando y negando a la vez la referencialidad del sujeto a través de la parodia, la hipérbole o lo sacrificial— es una de las premisas centrales en todas estas obras» (Casas, 2018: 84).

5. EL DESMONTAJE DEL MITO POR VÍA DE LA IRONÍA AUTOFIGURATIVA

Pero ¿qué narra este relato? Más allá de la adaptación del mito clásico de Orfeo y Eurídice lo que leemos es un texto híbrido, oscilante entre el soliloquio, el monólogo dramático o autonarración y una fabulación mitológica metanarrativa. La voz enunciativa lo hace en primera persona, reforzando ese aire aparentemente autoficcional donde la ironía adquiere una importancia primordial. Y en esa narración encontramos, velado, tal y como decía Conrad, el retrato del autor a través de una voz femenina intensamente dialógica. Esa voz funciona para el lector al mismo tiempo como la del personaje imaginario Eurídice, y la de la muy querida esposa del autor, Marisa Madieri, a su vez, *ventrílocua* de la voz de su marido.

Ahora bien, ¿qué parte del mito se transfiere y qué se adapta? El mito de Orfeo es probablemente el más poderoso y emotivo en el establecimiento de un triángulo esencial para el arte a lo largo del tiempo: música (poesía) —amor— muerte. Desde Virgilio y Ovidio (responsables de su origen) hasta Rilke, Cocteau, Carles Riba o Milosz

entre otros, pasando por Monteverdi, Gluck y Offenbach, hasta llegar a las versiones feministas de Ruhl y Zimmerman (Parmegiani, 2011) y ahora la de Claudio Magris, el mito ha mantenido su magnetismo y mágico prestigio (García Gual y Hernández de la Fuente, 2015). Orfeo, no lo olvidemos, es uno de los héroes de la empresa de Jasón en busca del vellocino de oro (nuclear en *A ciegas*), que interviene decisivamente en distintos momentos e incluso es el narrador de la historia. El divino vate (hijo de la musa Calíope y del rey tracio Eagro) es modelo para el mismo Admeto, viudo de Alceste, y modelo parodiado en *La exposición* (Magris, 2001)⁴. Como ya observara Ana Calvo (2010), Magris no reproduce el mito por completo, según la versión canónica de la *Geórgica IV* de Virgilio. En efecto, la adaptación se produce a partir de una mirada retrospectiva, a modo de *flashback* o memoria de la voz de Eurídice, que recuerda y relata, con un silente interlocutor (Presidente de la Casa de Reposo = Dios), las razones no conocidas de un final mítico. La versión que ella rememora prescinde del descenso a los infiernos, la conversación con Caronte y el efecto de los acordes de la cítara de su esposo para abrirse paso hacia el Tártaro y detener la tortura de los condenados. Se prescinde también del diálogo con la diosa del Hades (Hécate/Perséfone) y de cómo aquella establece la condición de no mirar a su amada esposa hasta que no llegase a la luz del sol bajo amenaza de perderla para siempre. Tampoco se relatará el final destinado al desdichado poeta, descuartizado por las bacantes por negarse a amar a otras mujeres a su regreso a Tracia.

La genialidad de Magris le lleva a dar un giro de tuerca, no sólo dando la voz enunciativa a Eurídice, objeto amoroso casi mudo del universal mito, sino convirtiendo la segunda trágica pérdida y separación en un acto voluntario, contraviniendo así la interpretación romántica y las expectativas del lector, acostumbrado tanto al protagonismo masculino como a la pasividad del personaje femenino. El tono coloquial con el que arranca el monólogo es un recurso que, desde el inicio, coloca la situación en el plano de lo cotidiano y en muchos

⁴ «Si yo tuviera la lengua y la música de Orfeo, / y capaz fuera con mis canciones de embelesar / a la hija de Deméter o a su esposo y sacarte del Hades, / allí descendería, y ni el perro de Plutón ni el conductor de almas Caronte, con su remo, me detendrían / antes de reintegrar de nuevo tu vida a la luz» (Eurípides, *Alceste*, 357-362, op. cit, García Gual y Hernández, 2015: 19).

momentos de lo íntimo, dejando entre líneas el desmentido del fracaso de la misión más maravillosa de la imaginación humana: entrar vivo en el reino de los muertos para rescatar al ser querido previamente fallecido. Ese momento lo justifica la voz enunciadora: «Si las cosas fueron como fueron, la culpa no es de nadie —es decir, es culpa mía, de todas formas qué importancia tiene quién o qué es lo que hace uno aquí dentro» (Magris, 2007:10). Si el poeta no se volvió, como se especula, para agradecerle de nuevo al Presidente la extraordinaria oportunidad de acceder a la Casa de Reposo, ¿por qué se giró Orfeo? Tal es el misterio de esta versión del mito que debe llevar al lector a una ávida lectura hasta el final del relato.

¿Cómo es el yo del autor, convertido aquí casi en todo momento en un «él»? La narradora dibuja una imagen desconsolada del amado y al tiempo que parodia el mito caricaturiza ficcionalmente esa desesperación: «... y lloraba y chillaba y se abandonaba, la barba crecida y sin cambiarse siquiera de muda. No había amigo al que encontrara al que no le diera la paliza con su desgracia y su soledad...» (11). También se convoca, con proverbial maestría dialógica (intersección discursiva narrador-personaje; verbos de introducción de la palabra ajena; cambios bruscos entre la tercera y la primera persona, etc.) esa voz «auténtica» en 1.^a persona que permite al lector «disparar» el pacto de identidad en el juego de ambivalencia autoficcional:

[...] pero qué hago yo solo, doy vueltas por las habitaciones vacías como si fueran las de otro, las de un extraño, si abro un cajón es siempre el cajón equivocado, me recaliento el café del día anterior, que echa para atrás, y la cama, la cama vacía. En su lado veo aún la leve comba de su cuerpo, se exaltaba; es imposible, ya sé que es imposible, quién sabe la de veces que se han cambiado las sábanas desde aquella vez, pero está allí, sí, allí, repetía, ese hueco ligero junto a mí, conmigo, su ausencia a mi lado, compañera de mi vida, siquiera los libros consigo encontrar ya, era ella la que los ponía en orden, no, no podéis entender... (Magris, 2007: 11).

A continuación, la narradora ironiza con el mal que le llevó a la Casa de Reposo, jugando con el mito: [...] «y sólo Dios sabe lo mal que estaba, con aquella maldita infección, ni que me hubiera picado una serpiente venenosa, fuego y hielo y un desvanecimiento continuo en todo el cuerpo» (12). También sabremos por ella del bloqueo en que esta dolorosa pérdida sume al poeta, incapaz de escribir sobre ella:

«[...] escribía mi nombre y luego alguna cosa más y de nuevo mi nombre y todavía alguna otra cosa, pero luego arrancaba la hoja y la tiraba, porque comprendía que no se le ocurría nada que decir» (13).

Si nos inclinamos por la identificación del dato autobiográfico sin duda es relevante constatar, para el propio sentido del texto, que Eurídice es una agente importante en la literatura del poeta viudo: «Yo sus palabras se las podaba, claro —él, con lo excesivo y desmesurado y magnánimo que siempre ha sido, se prodigaba en palabras a manos llenas y yo se las mondaba, tiraba la corteza, la raspa e incluso bastante pulpa, cuando hacía falta» (14). De hecho, Magris lo ha reconocido en textos no ficcionales, como el difícil postfacio al hermoso libro de Madieri, *Verde agua*: «Marisa Madieri es maestra en el arte de quitar y podar: lo hacía también con mis páginas, ninguna de las cuales —hasta su muerte— se publicó sin antes ser examinada (y a menudo desbrozada) y muchas de las cuales, como *El Danubio* o *Microcosmos*, nacieron de una intuición suya» (2000: 178). Y es que este Orfeo estuvo siempre en «deuda» masculina con su Eurídice, que limpió su escritura de «Mucha grasa y papilla sentimental» (2007: 14) y pasaba a máquina sus versos mientras él leía el periódico o iba a tomar una cerveza (17-18), copiando «sus libracos ilegibles, esa escritura suya de neurótico» (18). El texto, en este sentido, invita a reconocer un poder de la mujer sobre el hombre, cuya charlatanería y capacidad de seducción verbal se apoya en alguna medida en lo que ella dictaba: «Yo era su Musa y a una Musa se la obedece, ¿o no es así?» (15). También se deja en el aire atisbos de posibles infidelidades: eliminación de poesías escritas «hace tres años para aquella lagarta» (16).

La voz femenina, Eurídice, habla (sin réplica) al Presidente, desde una oscuridad no exenta del aura placentera del mar: «esta luz velada, opaca; me gusta. Me parece que estoy en el fondo del mar, donde está detenido, inmóvil, incluido el tiempo» (20). Y llama la atención la libertad en la explicitación en su discurso de mujer sobre el goce y el placer sexual (21-22), incluso hasta el final, lo que refuerza ese carácter íntimo de la memoria y, de paso, el juego autoficcional: «Él sin mí todavía sería un niño, alguien que hace el amor lo mismo que se suena las narices, no un hombre» (21). Las sensaciones físicas con que se describe este Hades (especie de *Zauberberg* magrisiano) son totalmente peculiares, inéditas, de una belleza sobrecogedora y fantasmal (26-27). La descripción del paisaje (con retazos de la imaginación pictórica

clásica) culmina con una expresión que identificamos en la boca de Orfeo: «Se te encoge el corazón. Amor mío, hazme de escudo...» (27).

El tiempo no cuenta «aquí, todo es ahora o nunca...» (27) y la voz empieza a dirigirse a un «tú» con recuerdos del servicio militar del amado, de su relación entonces con la escritura, ordenada y pragmática, del cuartel... (28), enunciándose por primera vez el nombre de la mujer, que se reconoce paradójicamente como seudónimo (uno de los muchos que le ponía el poeta cuando hacían el amor), «Eurídice» (29). La dualidad del amor conyugal se duplica sobre la que liga la voz del poeta con la de los otros: ¿de quién eran los versos que él cantaba?: «¿qué importa de quién es el canto, si habla por ti, por nosotros» [...] «También muchas de mis palabras acabaron entre tus cantos, entre tus rimas más celebradas y admiradas por todos, y yo me alegro de ello, porque eres tú quién las dice y así me amas todavía más...» (30). Éste es uno de los momentos en que es evidente que el elemento lúdico de las máscaras del yo en la parodia del mito y la autoironía están en Magris muy lejos, en términos éticos y poéticos, del juego solipsista de algunas versiones posmodernas de la autoficción: «Sabías que la poesía no era jamás tuya, como el amor, sino de todos...» (30).

Comienza entonces, a mitad del texto, el relato del heroico e inaudito ascenso hacia la salida de la Casa de Reposo para lograr lo que nunca antes había logrado. ¿Nunca antes? Ella se hace eco de un lejano precedente de este descenso, en la leyenda, hace «Mucho tiempo» (35), tanto que parece que no hubiera sucedido jamás, siendo esa duda una espoleta de verosimilitud de esta acción imaginada. Y las sorpresas se van preparando a medida que llegamos al final. Orfeo no habría venido para salvarla, sino para que le salvaran: «¿Cómo podré cantar mis canciones en tierra extranjera?» Me decía. Era yo su tierra perdida, la savia de su floración, de su vida» (38). ¿Egoísmo del esposo? ¿heroicidad de la esposa?, «su tierra» que es rescatada para que siguiera parando los golpes que a él le venían de todas partes, las flechas envenenadas que iban a destinadas a él y a las que ella interponía su seno: «tierno en su mano, pero fuerte como un escudo redondo para recibir y parar esas flechas, para interceptar y absorber su veneno antes de que llegase a él» (38). La mujer como escudo, un motivo que ya había atravesado *A ciegas* bajo la especie del mascarón de proa, motivo central del sistema semiótico de *Alla cieca* (Sánchez-Mesa, 2018) y que venía gestándose ya en relatos anteriores (*Altro mare, Il Conde, Café S.*

Marcos, La mostra). El mascarón como símbolo de la relación compleja, contradictoria y culpable con la femineidad, talismán impávido que anticipa las catástrofes mientras encabeza el surcar de los navíos en el océano, pieza a la que se aferran los náufragos y rostro especular de la Medusa, tabla de salvación y recuerdo de la muerte. La proteica imagen de la mujer amada a lo largo del itinerario geográfico, histórico y lingüístico de *Alla cieca* (María, Marie, Mariza, Marja, Noah, Mangawana...) culmina en la Eurídice de Magris, que es la Mariza de su propia biografía, la María-Alceste de Vito Timmel, salvo que ahora el personaje toma la voz y es agente decisivo de los acontecimientos que se relatan. Parmigiani (2011) ha subrayado el alcance para una lectura feminista del mito de este texto magrisiano, que puede relacionarse con otras dos obras dramáticas: *La Metamorphosis* de Mary Zimmerman (1998) y la *Eurydice* de Sara Ruhl (2002) con las que comparte la plenitud de la protagonista en la muerte y su voluntaria resolución final.

Llega el momento de desvelar el misterio con el que se abría este monólogo o discurso autonarrativo, ¿por qué no pudo Orfeo recuperar a Eurídice? La narradora, ilusionada al menos con la expectativa de volver a disfrutar del mar, se da cuenta de una terrible realidad: su Orfeo no perdonará saber la respuesta a la gran pregunta a la que le conduce la maestría en el dominio del canto y la poesía, el gran secreto o *verdad* que se esconde tras las puertas de bronce de la Casa de Reposo. Eurídice se percata de que no puede decirle esa verdad, cuyo conocimiento arruinará cualquier atisbo de felicidad inmediata: «Sí, porque hasta él, señor Presidente, está persuadido —como todos, como yo antes de venir aquí— de que una vez dentro de la Casa se ve por fin cara a cara la verdad —no velada ya, refleja y deformada, disfrazada y maquillada como se la ve allá fuera, sino directamente, cara a cara» (46) [...] Y continúa: «¿Cómo decirle que, aquí dentro, aparte de la luz mucho más tenue, es como, allí fuera? Que estamos detrás del espejo, pero que ese reverso es también un espejo, igual que el otro» (47).

A esta trágica revelación se une el segundo motivo que explica el desenlace. Ante la perspectiva de que, rescatada y en una segunda oportunidad allá fuera, se produjera la repetición de todo, Eurídice confiesa: «De pronto me sentí cansada, agotada; volver a empezar, cocinar, hacer el amor, ir al teatro, invitar a alguien a cenar, dar gracias por las flores, hablar, equivocarse y malinterpretarse, como siempre dormir, levantarse, volverse a vestir...» (50). Es así, como de forma

irónica, rozando un elegante y sutil sarcasmo, es Eurídice quien frena la posibilidad de la sabiduría final del vate. Se trata de una expresión máxima del desencanto magrisiano (Dolinelli, 2007: 58) donde encaja el contrapunto planteado por Parmegiani con el poema de Rilke «Orfeo. Eurídice. Hemes»: «Ya no era más que aquella mujer rubia / que en cantos del poeta a veces se quejaba; / no más en la ancha cama la isla del aroma, / no más la pertenencia de aquel hombre. / [...] Y cuando de repente / la hizo pararse el dios y dijo estas palabras, / con dolor en el grito: —¡Ha vuelto atrás la vista!— / ella no entendió nada y dijo, queda: —¿Quién?»⁵.

Seguramente gracias a este libro Claudio Magris haya conseguido (re)encontrar por vía literaria lo que la imagen de su *alter ego* no consiguiera en esta ficción, el secreto de la nada. No es una casualidad que cuando en *El secreto y no* (Magris, 2017) hable de los cultos místéricos (de los que la figura de Orfeo se convirtió en clave ya desde la Antigüedad clásica) lo haga para cerrar la reflexión sobre la relación entre secreto y poder, sobre el momento en el que el misterio se hace sagrado, restringiendo su conocimiento a una casta iniciada y poderosa encargada de conocer y custodiar ese secreto, asociado en última instancia a la muerte (2017: 19-21). Magris ha bajado al Hades en esta nueva versión del mito y ha arrancado el secreto de la religión órfica para compartirlo y diseminarlo, por terrible y desencantador que sea.

Llegados, por tanto, al final del viaje, Eurídice desmiente que el fracaso de la misión fuera «como se ha dicho» [...] «por demasiado amor» y por tanto en realidad por impaciencia, «por demasiado poco amor» (51) y desdeña otros rumores (acentuando la parodia del mito) como los de posibles escarceos homosexuales de su Orfeo y de las intenciones destructivas de sus despechadas admiradoras (las bacantes). Y una vez aclaradas las razones del fracaso de la gran aventura, Eurídice dibuja una éfrasis magnética del momento mítico, encabezando su relato con esa fórmula casi procedimental con la que Magris alumbró otro de sus personalísimos y muy lingüísticos títulos:

Así que Usted comprenderá, señor Presidente, por qué, cuando estábamos ya cerca de las puertas, le llamé con voz fuerte y segura, la voz de cuando

⁵ Rilke, Reiner M., *Poesía*. Trad. José M^a Valverde. Castellón: Eliago Ediciones, 2007.

era joven, en el otro lado, y él —yo sabía que no resistiría— se dio la vuelta, mientras yo sentía que me iba para atrás como absorbida, ligera, una figurilla de papel al viento, una sombra que se alarga y se retira y se confunde con las demás sombras de la tarde, y él me miraba petrificado pero firme y seguro y yo me desvanecía feliz en su mirada, porque ya le veía volver desgarrado pero fuerte a la vida, desconocedor de la nada, capaz todavía de serenidad, tal vez hasta de felicidad. Ahora de hecho, en casa, en nuestra casa, duerme, tranquilo. Un poco cansado, ya se entiende, pero... (Magris, 2007: 53).

6. CONCLUSIÓN: EL YO SÓLO EXISTE A TRAVÉS DE LOS OTROS

En «The Self that Writes» Magris afirma «It is not easy to talk of oneself, of the self that writes»⁶ y recuerda como Scipio Slataper (autor de *Il mio Carso*, 1912) utilizaba la fórmula: «Debería querer decir que nací en el Corso, en Moravia, en Croacia...», es decir, que, siendo italiano, para poder hablar de su propia condición, debería estar dispuesto, sobre todo, a mentir o, como en la célebre parábola de Borges del «Epílogo» de *El hacedor* (citada en *El Danubio*), a encontrar su propio rostro en el laberinto de trayectorias trazadas a lo largo de su vida («Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo...»). Y a propósito de nuestra obra, afirma lo siguiente:

Lei dunque capirà is the story of a love total and failed, of a union acute and rejected. The woman who speaks out of a mysterious darkness reveals a strength at once tender and merciless in unveiling the greatness and the meanness of life, death and love. [...] Lei dunque capira is a work which moves between personal experience and myth, between the will to flight and the intensity of the present, between lightness and tragedy, between the desire to know and questions that cannot be answered. It is the woman, both abuser and abused, who speaks in a disenchanting and touching tribute to femininity («The self that writes», 28-29, Parmigiani, 2011: 133).

⁶ Sandra Parmegiani (2011) cita la transcripción online (ya no disponible) de una conversación sostenida en 2008 en Delhi, «Almost Island Dialogues: Two», luego replicada en el Festival de Escritores de Praga (octubre de 2008).

En definitiva, en *Lei dunque capirà* encontramos un capítulo más de la indagación de Claudio Magris en una de las dimensiones del corazón de su literatura, *la frontera*. En el nivel diegético esta vez es la frontera, el umbral, entre la vida y la muerte. En el nivel discursivo es la frontera que existe entre ficción y no ficción, un umbral que es un territorio que, en este caso, se construye sobre una de las raíces del pacto literario mismo, el mito. Esta experiencia del umbral, a la que se refiere también Ana Calvo (2010: 146), puede relacionarse con aquella escritura nocturna ya mencionada y también, estamos convencidos de ello, con uno de los cronotopos que Bajtín formulara a propósito de la llamada «novela de la crisis», es decir, la que el filósofo ruso relaciona con los cambios profundos que experimentan algunos héroes de Dostoievski, pero también con Kafka y que implica un fuerte sentido simbólico con una «ruptura vital» (Bajtín, 1989) como la que experimentan los personajes de Eurídice y Orfeo y el propio sujeto-autor, Claudio Magris.

Incluso aceptando la naturaleza paradójica de la autoficción, cuya marca de autoridad salpica el entramado polifónico de *Así que usted comprenderá*, no se puede hablar en ella, salvo de manera problemática, de «autoficción» según sus definiciones más canónicas (Dubrovsky, 1977; Lejeune, 1994) y ni siquiera según las desarrolladas recientemente para el ámbito del teatro (Toro, 2010; Tossy, 2015; De la Torre, 2017), no obstante, cuando son considerados con cuidado esos elementos referenciales, observamos cómo la fuerza de la ilusión (auto) biográfica dispara un mecanismo de identificación lectora inevitablemente vinculable a los recursos de la autoficción en un sentido más amplio (Casas, 2012:10), el de las estrategias de autonarración o autofabulación que Pozuelo Yvancos llama «figuraciones del yo» (2010). Estas técnicas, no siendo en caso alguno radicalmente nuevas, adquieren un valor y funcionalidades específicas en un contexto cultural y social en el que el yo se ha convertido, una vez más, en un campo de batalla tan urgente como delicado. En el caso de Magris, están puestas al servicio no de una exhibición entre narcisista y autoparódica de un yo hipertrofiado y humorísticamente neurótico, sino precisamente de su disolución en las voces de los otros, responsables de los textos del pasado en los que se apoya y que entreteje el tapiz intertextual e intermedial del discurso narrativo y también de los sujetos semejantes, no autores, cuyas palabras y hechos merecen el mismo

respeto y cuidado del escritor y sus voces. Una vez más por vía irónica y finalmente invirtiendo el orden del título y lema magrisiano, encontramos el abrazo entre desencanto y utopía. Un desencanto universal por no «saber-poder» vencer a la muerte y también individual ante las rutinas del amor y sus limitaciones, si bien ese desencanto no entierra la contraparte de la utopía, con el amor (conyugal) como fuerza transformadora y de (auto)conocimiento del yo en los otros.

Hablar de uno mismo es muy difícil. Por eso Claudio Magris decidió, desde el inicio de su escritura literaria, no hablar «de uno mismo» sino «desde uno mismo», una de las claves de las poéticas contemporáneas más conscientes de que la escritura no es fundamentalmente un trasunto de lo que existe en la realidad, sino una búsqueda que acaba encontrando y construyendo realidades, alimentadas parcialmente por el «ahí afuera» pero que no existían antes. Así que, finalmente, ustedes comprenderán el sentido de la última cita de este texto: «Si tuviera que decir quién soy, hablaría de otras personas que he conocido, amado, hablaré de mi perro, de mi casa, del mar y de este modo se podrá comprender qué o quién soy» (Magris, 2018: 28).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín, A. (2011). «Poetry and Autofiction in the Performative “Field of Action”: Angélica Liddell’s Theater of Passion». En *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, C. Gräbner y A. Casas (coords.). Amsterdam: Rodopi.
- Adarve, S. (2018, en prensa). «Las fronteras del yo en *Microcosmos* de Claudio Magris». En *Claudio Magris. Las voces de la literatura y el pensamiento*, Domingo Sánchez-Mesa (ed.), 109-116. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2014). «De la autoficción a la antificción». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 149-168. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. de H. Kriúkova y V. Cazarra. Madrid: Taurus.
- Cabo, F. (2014). «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 25-43. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- Calvo, A. (2010). «Escribir la ausencia, recordando a Orfeo: *Lei dunque capirà* de Claudio Magris». *Cuadernos de Filología Italiana* 17, 139-152.
- Casas, A. (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (ed.), 9-42. Madrid: Arco / Libros.
- (2018). «De la novela al cine y al teatro: operatividad teórica de la ficción». *Revista de Literatura* LXXX.159, 67-87.
- Casas, A. (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- De la Torre, M. (2017). «La autoficción española como símbolo de la hipermodernidad. Teatro y cine documental». En *Escritura y teoría en la actualidad* (Actas del III Congreso Internacional de ASETEL), L. Albuquerque-García, J.L. García Barrientos y R. Álvarez (eds.), 529-538. Madrid: CSIC.
- Dolinelli, L. (2007). «Magris abre las puertas del reino de los muertos». En *Así que usted comprenderá*, Claudio Magris, 63-67. Barcelona: Anagrama.
- García-Barrientos, J. L. (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 127-146. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- García Gual, C. y Hernández de la Fuente, D. (2015). «El mito de Orfeo: Encrucijada de la música y el amor y la muerte». En *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 9-44. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Magris, C. (1986). *Danubio*. Milán: Garzanti. [*El Danubio*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1988].
- (1997). *Microcosmi*. Milán: Garzanti Editore. [*Microcosmos*. Trad. de José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 1999].
- (1999). *Utopia e disincanto*. Milán: Garzanti Editore [*Utopía y desencanto*. Trad. de José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2001].
- (2000). «Postfacio». En *Verde agua*, Marisa Madieri, 171-183. Barcelona: Ed. Minúscula.
- (2001). *La mostra*, Milán: Garzanti Editore [*La exposición*. Trad. de Juan Octavio Prenz. Barcelona: Anagrama, 2003].
- (2005) *Alla cieca*. Milán: Garzanti Libri [*A ciegas*. Trad. de José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2006].
- (2005) *L'infinito viaggiare*. Milán: Mondadori [*El infinito viajar*. Trad. de María Pilar García. Barcelona: Anagrama, 2008].
- (2006) *Lei dunque capirà*. Milán: Garzanti Editore [*Así que usted comprenderá*. Trad. de José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2007].
- (2018). «Literatura y pensamiento. El viaje de la memoria entre la historia y la novela» (conversación con D. Sánchez-Mesa). En *Claudio Magris: las*

- voces de la literatura y el pensamiento*, Domingo Sánchez-Mesa (ed.), 27-46. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez-Conde, R. (1999). «Claudio Magris, el camino de la cultura (entrevista)». *Revista de Occidente*, 154-165.
- Paccagnini, E. (2007). «En el laberinto de Magris de la mano de una mujer». En *Así que usted comprenderá*, Claudio Magris, 63-67. Barcelona: Anagrama.
- Parmegiani, S. (2011). «The Presence of Myth in Claudio Magris' Postmillennial Narrative». *Quaderni d'italianistica* XXXII.1, 111-134.
- Pozuelo Yvancos, José M.^a (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Sánchez-Mesa, D. (2018). «Claudio Magris y el mascarón de proa. Más allá del bien y del mal». En *Claudio Magris. Las voces de la literatura y el pensamiento*, Domingo Sánchez-Mesa (ed.), 109-116. Madrid: Biblioteca Nueva.



El yo teatral en el teatro de Quebec

Teatrical self in theater plays in Quebec

Rosa de Diego

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

rosa.dediego@ehu.eus

Resumen: El objetivo de este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es el estudio de varias obras de teatro de Quebec, donde, a partir de los años 80, se produce un cambio temático y formal. Se abandonan la problemática ideológica y las reivindicaciones nacionalistas para centrarse en el ámbito de la intimidad del yo autor, en sus inquietudes y en el propio acto de la escritura. Se analiza esta fascinación y recurrencia de distintas formas de teatro autobiográfico, autoficcional y de autorrepresentación.

Palabras clave: Teatro de Quebec. Autobiografía. Autorrepresentación. Autoficción.

Abstract: The aim of this work, in homage to the professor José Romera, is the study of several theater plays in Quebec, where, since 1980s, there was a thematic and formal change. Dramatists leave ideological concerns and nationalist claims aside and they focus on the scope of the author's intimacy, on his concerns and the act of writing. I analyze this fascination and recurrence of different forms of autobiographical theater, self-fiction and self-representation.

Key Words: Theater of Quebec. Autobiography. Self-representation. Autofiction

Amor mío... ¿acceptarías una cita íntima, por qué no en el escenario, interpretando Henri & Margaux?... Me gusta enfadarme en broma, y sobre todo besarte en serio, preguntándome si es más agradable cuando hay gente que nos mira. Me gusta sentir la tensión de los espectadores que se preguntan hasta dónde vamos a llegar.... (Evelyne de la Chenelière, Henri & Margaux, programa de mano)¹.

El objetivo de este artículo, en homenaje a mi querido y también admirado amigo, el profesor José Romera Castillo, es efectuar algunas reflexiones en torno al yo teatral en la dramaturgia de Quebec. En el transcurso de los últimos años, el teatro de Quebec ha abandonado la reivindicación nacionalista, el fervor político, la inquietud ideológica, en definitiva, la temática propiamente quebequense, para reflexionar sobre el individuo y su existencia, pero también sobre los problemas de la escritura. En este contexto, la performance autobiográfica constituye un medio privilegiado de expresión teatral para realizar un testimonio, una confesión o simplemente una reflexión, en la que el autor y el actor-personaje se confunden con facilidad. «Autorreferencialidad, autorrepresentación e intertextualidad son los signos de un regreso al texto» (Godin, 2001: 58). Una autoficcionalidad que puede aplicarse tanto a las referencias al yo teatral presentes en el texto, como a los guiños que el autor hace con respecto a su presencia física o a la propia representación en la obra.

El estudio de la autobiografía teatral no ha sido muy frecuente y, por ello, resulta útil acudir al *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis, que distingue tres formas de autobiografía escénica². El *relato de vida*, cuando un actor-autor cuenta su vida pasada, y hace referencia a algunos acontecimientos o personajes reales. La *confesión impúdica*, que describe situaciones íntimas y confidenciales de difícil revelación. Y el *juego con la identidad*, forma recurrente en el teatro estadounidense en autores como Spaulding Gray, Richard Grunn y Laurie Anderson,

¹ Las traducciones de los textos en francés son mías.

² El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, dedicó, entre otros trabajos, uno de sus Seminarios internacionales a su estudio, en el volumen *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003).

que, de alguna forma, cuestiona las fronteras entre el yo auténtico y el yo representado. A estos tres tipos de teatro, podríamos añadir, siguiendo a Patrick Leroux (2004: 82), el teatro de la re-presentación o de la auto-representación del autor, el espacio de la memoria y, por supuesto, la *autoficción*. Cocteau afirmaba que cada línea, cada tachadura que se nos escapa, componen nuestro autorretrato, en cierto modo nos van desnudando y, en este sentido, indudablemente siempre aparecen re-presentados algunos aspectos de la intimidad de un autor en sus creaciones. En definitiva, sólo vamos a considerar el *teatro del yo* cuando haya signos evidentes de un origen o presencia autobiográficos.

Philippe Lejeune ha planteado, en varias de sus obras y en numerosas ocasiones, que en todo texto autobiográfico ha de haber un pacto entre el autor y el lector: uno afirma que lo que ha escrito es verdad, y el otro lo acepta como real. La autenticidad y la sinceridad son condiciones inherentes a toda autobiografía. Sin embargo, en el ámbito teatral las convenciones son otras, porque el teatro re-presenta, es decir, hace presente en el escenario una realidad que no lo es y exige otro tipo de pacto previo por el cual el actor, en un juego de máscaras y artificios, interpreta a un personaje, en forma de «yo». Siguiendo con este hilo argumental, en el teatro autobiográfico ha de establecerse un pacto entre el autor y el lector y/o espectador: el autor afirma que lo que va a leerse o verse en el escenario de alguna manera ha sucedido y, por su parte, el receptor, sea un lector o el público, acepta que el contenido de la obra de teatro es real. En cualquier caso, a pesar de este planteamiento y estos pactos, a pesar de que el teatro es por esencia un juego y una farsa, queremos afirmar que el teatro autobiográfico, objeto de este trabajo, existe y busca ofrecer más verdad que verosimilitud.

En 1977, Serge Doubrovsky utilizó el término de *autoficción*, en la contraportada de su libro *Fils*, réplica del conocido trabajo de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, que Doubrovsky consideraba demasiado reductor. El término de *autoficción* intentaba completar ciertas cuestiones que Lejeune no había considerado y que se refieren al espacio intermedio que existe entre la autobiografía y la ficción, que no es ni la una ni la otra, sino que se refiere a ambas a la vez:

La autoficción es el medio de intentar capturar, recrear, dar forma en un texto, en una escritura, a las experiencias vividas, a la propia vida, que en

ningún modo son una reproducción, una fotografía... Es literalmente y literariamente una reinención (Doubrovsky, 2007: 64).

El pacto autobiográfico no se refiere a la verdad, sino a la verosimilitud literaria. Además, sin duda, todo acto de creación posee, escondida con cautela, alguna referencia autobiográfica, sentimientos personales, carencias, deseos, frustraciones. En el teatro, todo actor, todo autor, saca partido de su vida íntima que, sutilmente, de alguna manera, se desliza en su obra, en un juego entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo imaginario. La autobiografía en el teatro es un género híbrido, ambiguo, si tenemos en cuenta que siempre ha de producirse una manipulación del texto en la posterior puesta en escena:

La esencia del teatro es el juego de las apariencias. Y sólo es necesario creer que lo que no existe es verdad. [...] No es en absoluto el espacio de un testimonio verídico (ámbito privilegiado de la televisión), ni el espacio de la ilusión (el cine ocupa este lugar), sino el del encuentro aleatorio entre seres vivos, de la convención, de la metáfora, del juego. Toda obra de teatro me parece una celebración entusiasta y naif de la mentira o, para no moralizar, del artificio (Ronfard, 1989a: 217).

Como he afirmado más arriba, en el teatro contemporáneo de Quebec, hay un interés evidente por el *teatro del yo*, tal y como queda patente en obras como *Henri & Margaux* o *L'imposture* de Evelyne de la Chenelière; en muchos espectáculos de Jean-Pierre Ronfard³; en varias obras de teatro de Michel Tremblay, como *Douze coups de théâtre*, *Encore une fois si vous me permettez*, *Bonbons assortis* o *Le vrai monde?* además del *Impromptu d'Outremont*; en el texto *Je me souviens* de Lorena Gale; o en las obras de Pol Pelletier *Joie*, *Or* y *Océan*, entre otras.

En el texto citado al principio de este artículo, *Henri & Margaux* de Evelyne de la Chenelière y Daniel Brière, se abordan fragmentos,

³ Jean-Pierre Ronfard es un excelente ejemplo de autorrepresentación en la dramaturgia de Quebec. *Inceste*, *Autour de Phèdre*, *La Voix d'Orphée*, *Tête à tête*, *Matines: Sade au petit déjeuner*, *Lumière* o *Les Mots* son espectáculos en los que Ronfard, autor y director, ha interpretado a algún personaje, fundiéndose y confundiendo lo ficticio, lo autobiográfico y lo teatral. La autorrepresentación de Ronfard es una autocrítica del propio proceso teatral.

aspectos, episodios más o menos alterados de la vida íntima de los escritores. Se trata de una autoficción, de un encuentro en el escenario entre los autores y también actores, pareja en la vida real, que desvelan su intimidad al espectador convertido en un auténtico *voyeur*. Se representan fragmentos de sus vidas, de su relación, aunque de manera parcial, incompleta y velada. Henri y Margaux, los protagonistas de la obra están representados en el escenario por los autores, Daniel y Evelyne, que han escrito un texto inspirándose en su propia realidad como pareja. Aunque se trata de una obra sobre las relaciones íntimas, los autores efectúan también una reflexión sobre el teatro y la escritura, basándose en su realidad de artistas:

Cuando un actor encarna a un personaje en el escenario, ¿quién está en el escenario? Esta pregunta abre una brecha sobre la feliz y turbadora confusión que nos interesa en el teatro... Somos una pareja y hacemos teatro. A veces juntos, y a veces por separado. Nos hemos enfrentado al desafío de imaginar la historia de una pareja, y de representar a esa pareja en el escenario para ver lo que ocurre. ¿Cómo representar la intimidad de esta pareja que no es exactamente la nuestra, cómo jugar con la confusión que eso puede provocar, cómo servirnos completamente de lo que somos, no sólo como individuos, sino también como pareja? [...] No esconderemos el placer que sentimos en mezclar la realidad y la ficción, en contar la historia de una pareja que, cosa rara en el teatro, representa la ternura y el amor verdadero, y en reflexionar una vez más sobre nuestro oficio, y más en concreto sobre la creación en pareja, lo que implica de riesgos y alegrías. Nos alegra este encuentro durante el cual el público tendrá que preguntarse: Pero ¿quién está en el escenario? Daniel y Evelyne (Evelyne de la Chenelière, 2004: 96).

Otro buen ejemplo de este teatro autoficcional es la obra número 17 de Evelyne de la Chenelière, titulada *L'Imposture*, en donde se entremezclan varios temas personales, como la reflexión sobre el propio acto de la escritura, la ficción y el juego en el teatro, o sobre las nociones de autobiografía teatral y autoficción, y ello a pesar de que el texto no es en absoluto una puesta en escena de la existencia de la autora. En esta obra, *la impostura* del título hace referencia a la mentira de la protagonista, Eva, una escritora egotista que adjudica a su hijo Leo la autoría de su última novela, pero también todos los otros engaños que aparecen en su vida cotidiana, con la familia y amigos. La existencia de esta

mujer transcurre entre imposturas, entre lo real y la mentira, entre la realidad y la ficción. Eva ha escrito un libro, *La novela de mi madre*, pero desea que aparezca publicado bajo el nombre de su hijo de 20 años, de manera que, con este acuerdo impostor entre madre e hijo, el público piensa que el «yo» del relato es el hijo y no la madre. Leo acepta la impostura de firmar una autobiografía que no ha escrito, de modo que una autoficción «verdadera» se convierte en «falsa». En este universo cada uno, a su manera, vive una forma de impostura: Eva se siente una impostora tanto a nivel profesional como personal, en la creación, en la maternidad o la feminidad y en el medio literario. La obra describe la dualidad humana y artística que vive Eva, escritora y madre de dos hijos, que se cuestiona su rol en la familia y reflexiona sobre la escritura. También está presente la impostura del discurso mediático que se interesa menos por las creaciones artísticas y por su calidad, que por los chismorreos sobre sus autores. Además, detrás de esta mujer extraña, obsesiva, con angustias existenciales y problemas de escritura, está presente el arquetipo de la mujer, su esencia, su lugar en la familia y en la sociedad, entre deseos y frustraciones. El lector/espectador deduce que no se narra la vida de Eva, sino la imagen que el hijo tiene de su madre. Y se percibe de inmediato la presencia de un *alter ego* fastasmagórico, un reflejo teatralizado de Evelyne de la Chenelière.

La impostura está por todas partes, a todos los niveles, y el texto demuestra que la frontera entre la ficción y la realidad es extremadamente frágil. Una mentira puede convertirse en una verdad incuestionable en función del modo en que se presenten los acontecimientos: la literatura ofrece una visión perturbada de la realidad. *La impostura* es «el engaño con apariencia de verdad». Se trata de una actitud frecuente en la actividad profesional, pero también en muchos ámbitos de la esfera personal, como el amor, la amistad o, incluso, la maternidad. En la contraportada de este libro se afirma que la obra «cuestiona las imposturas en las que basamos nuestras existencias». Pero, además, la propia ficción teatral es en sí una impostura porque, forzosamente, aunque se quiera hablar del otro, siempre se habla de uno mismo (Couture, 2009). El carácter ambiguo de la autoficción se manifiesta en aquello que, de alguna forma, se revela: el autor habla siempre de sí mismo, aunque con engaños, pero sin el peso y la responsabilidad de una confesión, como si las palabras pertenecieran a otro, a ese personaje que el actor re-presenta en el escenario:

ÈVE.— Es evidente. Es que los hombres escriben mejor. [...] YO PIENSO... pienso que las mujeres tienen algo... algo contra lo que deben luchar para estar en disposición de crear... algo que a menudo es un impedimento para la creación artística o literaria... y algo que por lo general los hombres carecen... [...] Una generosidad natural (de la Chenelière, 2009: 46-47).

L'Imposture es una obra autorreferencial que pone en escena a una autora, en su trabajo como escritora. Se trata de un teatro de la autorrepresentación, pero en el que no se efectúa un relato retrospectivo de una vida, sino más bien un pseudo-autorretrato en el que está presente un «yo» autobiográfico. Este «yo» autobiográfico surge gracias a la naturaleza y a la legitimidad del propio texto teatral en el que siempre hay un «yo» omnipresente, aunque algunos detalles no puedan ser autenticados, pero también por el hecho autoficcional, es decir, por esa decisión determinada de contarse de manera más o menos velada o disimulada. Al asegurar la presencia de un «yo» en el escenario, de algún modo reconocible en ciertos rasgos, se plantea una acción autoficcional en la que más que narrarse acontecimientos vitales, se efectúa una reflexión ontológica y una búsqueda identitaria de una autenticidad, a través de una conciencia múltiple, fragmentaria, de una voz ultra-teatral diluida, escondida en los personajes.

Se trata de una escritura autoficcional en la medida en la que no se narran las acciones concretas y exactas, sino que se realiza una mimesis del «yo», una reinención con algunas transformaciones y manipulaciones: «Pero bueno, no es autobiográfico sólo porque hable de mi familia» (de la Chenelière, 2009: 36). Esta obra autorreferencial revela los fundamentos del proceso creador de la autora, su concepto dramático y, a la vez, su pensamiento íntimo, sus ideas. La escritora construye de manera casi inocente, una especie de autorretrato a través de personajes «impostores», que engañan y manipulan la realidad. La impostura se caracteriza por la voluntad de engañar a alguien o de usurpar una identidad, en cuanto que supone una manipulación compleja y paradójica, porque el impostor no puede subsistir sin la connivencia del otro, del lector/espectador, víctima y colaborador pasivo. Además, reflexiona también sobre la frontera que separa lo verdadero y lo falso, y provoca un cuestionamiento de la escritura teatral que hace creíbles enunciados que no deberían serlo. El pacto autobiográfico se esconde detrás del pacto teatral.

Con *L'Imposture*, Evelyne de la Chenelière realiza un autorretrato agudo y lúcido de su época, del medio literario, en Quebec, como ya hiciera en otras de sus muchas obras, desde una actitud observadora de la sociedad y con alusiones concretas y veraces, no exentas de humor y poesía. La intimidad, o esa recreación irreal de lo íntimo, es una característica recurrente en el teatro quebequense que, en la actualidad, rechaza tanto lo épico como lo político. Se trata de un teatro autorreflexivo que ofrece un ejemplo de fetichización del universo interior y afectivo de la mujer, como una utópica reproducción de autenticidad y del proceso de creación literaria.

La autoficción teatral crea una cualidad singular y compleja, ambigua, en el teatro contemporáneo, y cuando un autor decide confesarse con complicidad y expresar un discurso íntimo en el escenario a través del trabajo de un actor, esta *re-presentación* constituye una hábil *mise en abyme* en la que, de alguna manera, el escritor se esconde tras la máscara del género autoficcional y habla de sí mismo de manera indeterminada y sutil, deformando así el pacto autobiográfico.

Otro ejemplo de autorrepresentación teatral está protagonizado por el trabajo de Jean-Pierre Ronfard, que reflexiona y cuestiona constantemente sus obras como texto y como representación. El fundador del *Nouveau Théâtre Expérimental* (N.T.E.) ha escrito no sólo textos de autoficción, como *Tête à tête*, *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes* o *Le Grand théâtre du monde*, sino también algunas citas autorreferenciales en unas obras de otros textos, generando con frecuencia formas de *mise en abyme*. Así el proyecto teatral de *Tête à tête* puede ser considerado nítidamente como una autorrepresentación, en cuanto que el autor no sólo realiza una sincera y honesta representación de sí mismo, sino que además desea hacer partícipe al público de la dinámica de la creación teatral. El tono es siempre verosímil e introspectivo y genera autenticidad: «Gilles, no hablemos de nosotros mismos, imaginemos personajes de teatro. ¿Qué podríamos imaginar que hicieran o dijeran y que fuera escandaloso?» (Ronfard, 2002: 35). La autorrepresentación teatral de Ronfard es sin duda una crítica intelectual y artística de su trabajo, una reflexión en voz alta, desnuda, ante el público, tal y como queda patente en las didascalias de su obra *Autour de Phèdre*, en donde «el director es el personaje central»: «Es un trabajo. Una reflexión. El resultado de una reflexión. La llamada a una reflexión. Y también una serie de ensayos formales» (Ronfard, 1994: 43). En muchas de sus

obras Ronfard efectúa una experiencia de autorrepresentación acudiendo incluso a la autocita, como si fuera objeto de una entrevista, tal y como sucede al comienzo de *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*. A la pregunta «¿qué es el teatro?», Ronfard responde de inmediato: «me gusta en el teatro lo que cierra cada espectáculo: el aplauso del público». Y poco después añade que lo que prefiere del teatro es su particularidad de ser «siempre real y nunca verdadero» (Ronfard, 2002: 239). En esta obra se produce una suerte de *mise en abyme*, de reflexión del autor sobre el teatro y el oficio teatral. Ronfard, director, autor, maestro, mentor, intelectual y pensador es un personaje múltiple, omnipresente en muchas de sus obras, porque desea reflexionar sobre la mecánica teatral, experimentar y provocar a la comunidad teatral:

Al final de Les mots, Ronfard, subido a una tribuna, con la tiza en la mano y ante una pizarra, representaba a uno de sus alter ego, que a su vez encarnaba a un profesor de filología que le había hechizado en su juventud. Lo ficticio, lo autobiográfico y lo teatral se confundían en una celebración de palabras, de su historia, de sus transformaciones, de su riqueza. Al término de este espectáculo que celebraba la belleza, el poder y las ambigüedades del lenguaje, Ronfard concentraba el acto teatral en sí mismo: autor, director y actor, sin olvidar al profesor, confundiendo todas las etiquetas, llevando a la sala a un complejo momento de gracia, una epifanía bastarda nacida de esa unión improbable de lo real y de lo teatral (Lefebvre, 2001: 214).

En estas experimentaciones teatrales se produce sin duda una situación complicada e inquietante para el espectador, por la fragmentación del actor, por la confusión explícita entre la persona y el personaje, por el constante vaivén entre la realidad y la performance. El teatro dentro del teatro se intensifica y se multiplica y sacude al espectador, que deja de estar pasivo. Se trata de una mirada autorreflexiva que recupera el carácter ritual del teatro y le otorga transcendencia.

Me gustaría abordar, como último ejemplo, el caso de Michel Tremblay. En los años 60, fue el artífice y gran protagonista de la *Revolución teatral* que se produce en Quebec, con *Les Belles-Sœurs*, *Las cuñadas*, un texto fundamental que constituye el acto de nacimiento de un teatro propiamente quebequense. Sin embargo, Tremblay, a partir de los años 80, introduce, tanto en sus novelas como en su tea-

tro, elementos autobiográficos. Su obra, *Le vrai monde?* pone en escena a Claude, un joven de 23 años, que sueña con convertirse en autor teatral. Enseña a su madre el manuscrito de su primera obra, en la que aborda la historia de su propia familia. Sus personajes tienen los nombres de su padre, su madre y su hermana, de manera que se produce un desdoblamiento de tres personajes: el padre (Alex I y Alex II), la madre (Madeleine I y Madeleine II) y la hermana (Mariette I y Mariette II). Varios acontecimientos están narrados dos veces, por personajes desdoblados, duplicados, de manera que hay dos relatos, dos versiones, de un mismo episodio, pero opuestos. Tres personajes, tres enunciadores son iguales y a la vez diferentes, en cuanto que pertenecen, bien a la realidad y a la historia de una familia, o al mundo ficticio construido por el hijo autor de una obra de teatro que desea narrar la verdadera historia de su familia. Se establece así una relación entre la verdadera vida y la ficción dramática, entre la narración de la vida familiar por parte de un hijo escritor, y la representación que hacen los personajes protagonistas, de manera que se produce una *mise en abyme* entre lo real y la ficción.

En *¿El verdadero mundo?* se produce una dramatización de un fragmento de la vida de una familia y el teatro está en el centro del drama. Este metateatro constituye una forma de autorrepresentación teatral que cuestiona el problema de la creación, de la ficción y de la interpretación por parte del lector-espectador. De hecho, en varias ocasiones Michel Tremblay reflexiona sobre la escritura teatral desde una perspectiva narcisista, como mecanismo para crear un mundo verosímil, y además verdadero, y también sobre la lectura. Así la madre en la ficción, Madeleine II, afirma: «He leído el título... No he comprendido muy bien lo que quería decir...nunca había leído una obra de teatro» (Tremblay, 1991: 407). La obra explota de manera original el procedimiento clásico del «teatro dentro del teatro», provocando constantes encuentros entre los personajes y la historia del mundo real y los protagonistas de la ficción. Las didascalías precisan que hay dos representaciones, dos obras, y facilitan el traspaso entre la ficción y la realidad:

Los personajes de la obra de Claude están vestidos exactamente igual que los personajes reales, aunque con algún detalle transpuesto que los convierte casi en caricaturas.

El salón está vacío.

Se escucha el tercer movimiento de la Quinta Sinfonía de Mendelssohn.

Entra Madeleine II, que parece inquieta.

Se dirige a la ventana, corre las cortinas, mira afuera. Vuelve a atravesar el salón y sale.

Se escucha una canción popular de 1965.

Entran Claude y Alex I (Tremblay, 1991: 390-391).

Por otra parte, la obra incrustada, *mise en abyme*, posee existencia textual, aunque está perfectamente integrada en el texto marco, de manera que es únicamente significativa en la medida en la que forma parte del conjunto de la historia. El manuscrito de Claude no es un fragmento aislado del resto. El manuscrito *en abyme* está presente en su totalidad, aunque fragmentado y, por lo tanto, es imposible afirmar que el uno es el resumen del otro o una versión condensada. No son más que dos posibilidades divergentes de un mismo acontecimiento; se trata de dos obras intercambiables. El punto final del manuscrito se sitúa seis páginas antes del final de la obra, en la página 430 de la edición consultada, en el momento en el que Madeleine II echa de casa a su marido en la ficción, Alex II, que se va rompiendo varios objetos del salón. A partir de este momento, la obra ya sólo se sitúa en el primer nivel, el del texto-marco, con el enfrentamiento entre Claude y su padre, Alex I.

La obra de Tremblay y la de Claude están presentadas alternativamente, creando un juego de mentiras y de verdades, un tejido de realidad y de ficción. Son dos versiones o dos interpretaciones diferentes de una misma historia: Claude, el hijo escritor, señala que: «es una... versión de la realidad» (Tremblay, 1991: 394) y Madeleine I, alterada por la lectura del manuscrito de su hijo, afirma: «He reconocido mi vestido, Claude, he reconocido mi peinado, pero no me he reconocido a mí misma [...] Me ofreces un espejo que deforma todo y después me dices que no soy capaz de comprender lo que esté dentro de esta historia» (408). Por su parte, cuando el padre, Alex I, ojea la obra de teatro de su hijo, en la que su doble, Alex II, es protagonista, pregunta: «¿De qué hablo aquí?, ¿de las mujeres en general?, ¿de tu madre y de tu hermana en particular?» (Tremblay, 1991: 431). La *mise en abyme* parece querer salir de sus límites, de su marco.

No existe ninguna división escénica en el texto y en el momento central de la obra se produce una confusión de los dos niveles. El

punto culminante se sitúa cuando se produce un contacto físico entre los personajes de la ficción y los de la realidad, que se encuentran y hablan entre ellos y a la vez. Los dos niveles están entremezclados, fusionados, creando un efecto de juego y subrayando la ambigüedad de la relación entre los dos textos, entre la realidad y la ficción.

Se trata de dos versiones diferentes, aunque ambas verosímiles, de manera que es difícil saber dónde está la verdad —la realidad— y dónde empieza la ficción —en la ficción—. Lo que separa las dos interpretaciones de la historia de esta familia es la palabra, la ruptura del silencio, la escritura. Dos universos entremezclados y alternativos que constituyen los dos extremos, entre el silencio y la escritura, entre la mentira y la verdad. Si en la realidad, ciertos acontecimientos son considerados por sus protagonistas como inevitables, las mismas acciones en la ficción son confesadas, juzgadas y criticadas por Claude, que se inspira directamente en su propia familia, sin ocultamientos, y expresa su punto de vida en una actitud omnisciente.

Claude es un hijo insatisfecho, sensible, obsesionado por un padre alcohólico, obseso sexual, que escribe una obra de teatro para desvelar la verdad de su propia familia. Pero los demás prefieren su versión de la realidad, mentirosa y silenciosa. ¿Cuál es el verdadero mundo? Con este particular teatro de la autorrepresentación, Tremblay afirma que no se puede denunciar, que no se puede tomar como verdadero lo que la escritura propone. La relación autobiográfica resulta evidente. Detrás de Claude, está Tremblay, un autor que siempre ha buscado la denuncia y la verdad y que busca reflexionar sobre la naturaleza del acto de la escritura, sobre el papel del escritor y la actitud del lector, sobre la multiplicidad de percepciones de un acontecimiento y sobre las paradójicas relaciones entre la realidad y la ficción: «Todos los escritores hacen esto, mamá, tomar las cosas que les rodean y reorganizarlas para contarlas como ellos las ven» (Tremblay, 1991: 408).

Hemos estudiado diversos ejemplos y formas de autorrepresentación teatral en Quebec, donde a partir de los años 80 se produce un interés evidente por lo autobiográfico y lo autoficcional. La presencia de un «yo» puede responder a un deseo de sinceridad, de autenticidad, de verosimilitud incluso, a una necesidad confidencial que busca una palabra más personal, fundiéndose con una sutil ambigüedad la realidad y su representación. Resulta indiscutible que están presentes en el texto, de manera más o menos patente, los sentimientos íntimos,

los deseos, las frustraciones personales del autor. El imaginario creador y un modo de mirar el mundo. Y cuando la realidad se desliza de alguna manera en el texto teatral se produce también una reflexión sobre el concepto de escritura, una autocrítica sobre la propia creación. Como afirmaba Oscar Wilde, en *El retrato de Dorian Grey*, todo retrato que se pinta de corazón es un retrato del artista y no de la persona que posa. Porque el modelo no es más que un pretexto. La ficción teatral es autorrepresentación, desdoblamiento, intertextualidad: autoficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Couture, P. (2009). Evelyne de la Chenelière et Violette Chauveau, «La vie est un roman». *Voir Montréal*, 12 noviembre.
- De Diego, R. (2002). *Teatro de Quebec*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad País Vasco.
- (2010). *Le vrai monde de Michel Tremblay*. En *La vida es teatro. Mélanges à Juli Leal*, VV. AA., 78-92. La Rochelle: Himeros (*Écritures*).
- De la Chenelière, E. (2003). *Théâtre. Des fraises en janvier, Au bout du fil, Henri & Margaux, Culpa*. Montréal: Fides.
- (2004). «L'autobiographie et le théâtre». *Cahiers de théâtre Jeu* 111, 94-96.
- (2009). *L'Imposture*. Montréal: Leméac.
- Dion, R.; Fortier, F.; Havercroft, B. et Lüsebrink, H.-J. (2007). «Vie en récit. Mise en perspective». En *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 5-20. Québec: Nota Bene (Colección *Convergences*).
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.
- (2007). «Les points sur les "i"». En *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Janelle et Catherine Viollet (dirs.), 53-65. Bruxelles: Académie Bruylant.
- Godin, J.-C. (2001). «Création et réflexion: le retour du texte et de l'auteur». En *Le théâtre québécois 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), tomo X, 57-72. Montréal: Fides (*Archives des lettres canadiennes*).
- Godin, J.-C. et Lafon, D. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal: Leméac.
- Godin, J.-C. et Mailhot, L. (1988). *Théâtre québécois II*. Montréal: Bibliothèque Québécoise.
- Lafon, D. (2001). *Le Théâtre québécois: 1975-1995*. Montréal: Fides.
- L'encyclopédie Canadienne*. «Jean-Pierre Ronfard» por Raymond Bertin. <http://www.thecanadianencyclopedia.com> [25/02/2013].

- Lefebvre, P. (2001). «Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités». En *Le Théâtre québécois: 1975-1995*, Dominique Lafon (ed.), 199-215. Montréal: Fides.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Lejeune, P. (1975, 1996). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Leroux, L. P. (2004). «Théâtre autobiographique. Quelques notions». *Cahiers de théâtre Jeu* 111, 75-85.
- Nouveau Théâtre Expérimental*. <http://www.nte.qc.ca> [25/02/2013].
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.
- Romera Castillo, J. (ed.). (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Ronfard, J.-P. (1989a). «Une culture biodégradable». *Cahiers de théâtre Jeu* 50, 216-218.
- (1989b). «Les mots s'usent. Usage. Usure». *Cahiers de théâtre Jeu* 52, 113-115.
- (1994). *Cinq études*. Montréal: Leméac. [Contiene: *Les objets parlent. Autour de Phèdre. La voix d'Orphée. Corps à corps. Violoncelle et voix.*]
- (2002). *Écritures pour le théâtre*. Montréal: Dramaturges éditeurs, t. II. [Contiene: *À Belœil ou ailleurs. Le grand théâtre du monde. Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes.*]
- Tremblay, M. (1991). *Le vrai monde ?* En *Théâtre I*, 389-436. Montréal: Leméac / Actes Sud.

L'offendere per amare, overo La Telesilla
(Cupeda/Fux. Viena, 1702):
un ejemplo notable de recepción
clásica en el ámbito operístico¹

L'offendere per amare, overo La Telesilla
(Cupeda/Fux. Vienna, 1702): a prominent example
of classical reception in the operatic field

Helena Guzmán
UNED
hguzman@flog.uned.es
José María Lucas
UNED
jmlucas@flog.uned.es

Resumen: De Telesila, una gran poeta griega del s. V a.n.e., no conservamos prácticamente nada, sólo algunas noticias en gran medida ficticias. No obstante, se escribieron sobre ella dos óperas, que son un testimonio indiscutible para medir la envergadura de la Recepción Clásica en Occidente. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Libretos de ópera. Recepción clásica. Donato Cupeda. Telesila.

Abstract: We don't preserve almost nothing about Telesilla, a great poetess of the century V BCE, only certain news largely fictitious. However, two

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *El Mundo Clásico en la Ópera* (FFI2010-21528: subprograma FILO).

operas were composed about her, a testimony undeniable for considering the magnitude of the Classical Reception on the West. A study in homage to the professor José Romera.

Key Words: Opera libretti. Classical Reception. Donato Cupeda. Telesilla.

1. INTRODUCCIÓN: ALGUNAS REFLEXIONES GENERALES

1.1. *Necesidad del estudio literario de los libretos operísticos*

La ópera, como es bien sabido, es uno de los grandes campos de la creación artística y cultural, nacida de la fusión de un texto con una partitura. Es, por definición, un drama cantado y escenificado, y por ello susceptible de ser analizado en toda su amplitud filológica-literaria, aparte, lógicamente, de la musical y escénica.

En el campo de la investigación operística se viene prestando desde hace algunas décadas una notable atención al campo de sus textos, los libretos, porque es evidente que, formalmente, una ópera es una obra de teatro. Y fruto directo de este nuevo planteamiento es la creación y expansión del concepto de *Libretología*, nueva disciplina de investigación que pretende analizar estos textos desde un punto de vista estrictamente literario². En consecuencia, la bibliografía al respecto ha crecido de forma considerable y, de manera especial, han ido apareciendo provechosos catálogos de libretos de las colecciones existentes en las grandes Bibliotecas e Instituciones que, al tiempo, generosamente han ido colgando en Internet ese material.

1.2. *La presencia del Mundo Clásico en los libretos de Ópera*

La Recepción de los temas grecolatinos en los libretos es ingente, y ello en sus diversos campos (mitológicos, históricos y literarios propia-

² Un ejemplo es su inclusión en la Wikipedia alemana: <https://de.wikipedia.org/wiki/Librettologie> (término *Librettologie*: 07-07-2018).

mente dichos) y, cronológicamente, desde sus comienzos a finales del s. XVI hasta nuestros días. Son miles los libretos inspirados en el Mundo Clásico. Y parece evidente que nuestra tarea como filólogos clásicos es ir estudiando literariamente uno a uno, y ello sobre todo desde la óptica de la Recepción Clásica, es decir, viendo en qué medida se mantienen esos viejos temas y, al tiempo, de qué forma han ido siendo vistos e interpretados desde la óptica de las diversas épocas.

Como era de esperar, los grandes temas (Edipo, Medea, Alejandro Magno, Julio César, la novela pastoril, etc.) han sido el centro de esa inmensa presencia clásica, lo que nos testimonia que el estudio y consiguiente asimilación de esas fuentes ha sido un afán constante en la historia cultural de Occidente. Ahora bien, pensamos que la utilización de temas de una relevancia casi insignificante certifica en igual medida, aunque de otra manera, la presencia de los textos clásicos en esa tradición. Y la figura de la poeta Telesila, como se verá a continuación, es un buen ejemplo de ello. Más aún. Realmente sobre este personaje hay una segunda ópera, que no tratamos aquí por falta de espacio: también en Viena, el 19 de noviembre de 1729, se representó una «festa teatrale per musica» titulada *Telesilla*, con libreto de Giovanni Claudio Pasquini y música de Giuseppe Porsile, en homenaje a la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel, esposa del emperador Carlos VI.

2. TELESILA

2.1. *Vida y obra literaria*

Telesila fue una poeta griega, más en concreto de Argos, que vivió a mediados del s. V a.n.e. La información personal sobre ella es muy escasa, aunque debió de disfrutar de una relevancia no menor. Antípatro de Tesalónica, un poeta epigramático del I a.n.e. / I n.e., la incluye en un epigrama sobre las nueve mejores poetas griegas, al lado de Safo, Corina, Erina y otras, y la califica de ἀγακλής «de amplia notoriedad, célebre»³. Más tarde, Plutarco (s.I/II n.e.) en una obra sobre las virtu-

³ Antípatro de Tesalónica 19.5 (94 Galán Vioque).

des de las mujeres⁴, sobre la que volveremos más abajo, cuenta que como poeta fue admirada por las mujeres. También Pausanias (s.II n.e.) la menciona con elogio⁵ y nos informa de que era famosa entre las mujeres sobre todo por su poesía. En el mismo s. II n.e. el sofista Máximo de Tiro nos informa de que en paralelo a como el poeta espartano Tirteo excitó a los espartiatas, y Alceo a los lesbianos, así también los poemas de Telesila influyeron sobre los argivos. Finalmente, ya en el s. IV n.e., el obispo Eusebio de Cesarea la empareja con el poeta coral Baquilides y el poeta cómico Crates, calificando a todos ellos de ilustres.

Pero, a pesar de esta tradición elogiosa, prácticamente no conservamos nada de su poesía, a excepción de algunas palabras sueltas que los gramáticos tardíos recogieron como material léxico peculiar. De cierto relieve únicamente nos han llegado dos versos iniciales de un poema a Ártemis⁶, donde verosímilmente se desarrollaba el episodio mítico de esta diosa y el río Alfeo⁷, que pretendió en vano violentar a la diosa. Lo más notable de este pequeño fragmento es que contiene un esquema métrico, el telesileo (= gliconio acéfalo), que debió de crear nuestra poetisa y que tuvo relevancia en la creación poética griega.

2.2. *La leyenda argiva de Telesila*

Ahora bien, frente a esta escasez de información objetiva sobre la poesía de Telesila, conservamos varias fuentes que nos transmiten la noticia de que, en un momento dado del enfrentamiento entre Argos y Esparta y tras la derrota de los primeros por Cleómenes I⁸ al frente del ejército espartano, nuestra Telesila armó a las mujeres argivas, quienes, con ayuda de los esclavos y de los que por la edad no había participado en la contienda, detuvieron el avance espartano y consiguieron mantener a salvo la ciudad.

⁴ Plutarco, *Las virtudes las mujeres* 4 (245C-F).

⁵ Pausanias, II 20, 8-10.

⁶ Telesila, Fr. 717 Campbell.

⁷ Pausanias, VI 22,9 nos cuenta la estratagema utilizada por la diosa para escapar del dios-río.

⁸ Este Cleómenes I es rey agáda de Esparta entre el 520 y 490 a. C., compartiendo la realeza con el euripóntida Demarato.

La primera noticia de tal hazaña nos la transmite Plutarco (I-II d.C.) en su obra *Las virtudes de las mujeres*, un pequeño tratado, escasamente difundido, en el que recoge actuaciones notables de mujeres y que la tradición editorial incluye en la obra general *Obras morales y de costumbres* (242E-263C), más conocida por el título latino de *Moralia*. A juzgar por los párrafos iniciales, en los que se dirige a Clea, sacerdotisa de Delfos, esta obrita sería una especie de suplemento al diálogo habido entre ambos sobre la igualdad de sexos. Y, a título de resumen, podríamos decir que Plutarco, en las anécdotas reunidas en esta obra, busca destacar el paralelismo hombre-mujer en una serie de virtudes como el coraje, la audacia, la bondad, la honradez y la inteligencia entre otras.

Pues bien, en el capítulo 4 (245C-F) Plutarco nos cuenta que:

De las hazañas realizadas por mujeres en común ninguna es más famosa que la batalla contra Cleómenes por Argos, que llevaron a cabo por instigación de la poetisa Telesila. A ésta, por ser, según dicen, de ilustre familia pero de constitución enfermiza, la enviaron al templo de una divinidad para consultar sobre su salud. Al decirle el oráculo que se cuidara de las Musas, obedeció al dios, y se dedicó a la poesía y a la música. Enseguida se liberó de su mal y fue admirada por las mujeres a causa de su arte poética. Pero, cuando Cleómenes, el rey de los espartanos, después de haber matado a muchos argivos (no, ciertamente, según algunos dicen, siete mil setecientos setenta y siete), se dirigió a la ciudad, un impulso y audacia demoníaca⁹ se apoderó de las mujeres jóvenes para rechazar a los enemigos en defensa de su patria. Bajo la dirección de Telesila tomaron las armas y, colocándose en círculo junto a la almena, rodearon las murallas, de modo que sorprendieron a los enemigos. A Cleómenes, en efecto, lo rechazaron tras haber caído muchos. Al otro rey, a Demarato, que, según dice Sócrates, consiguió entrar y ocupar el Panfiliaco, lo expulsaron. Y, así, la ciudad sobrevivió. A las mujeres caídas en la batalla las enterraron en la Vía Argiva, y a las que se salvaron les concedieron erigir una estatua de Ares como recuerdo de su valor. Algunos dicen que la batalla tuvo lugar en el séptimo día del mes que ahora llaman «el Cuarto» y que antiguamente era llamado «de Hermes» por los argivos, y otros dicen que en el primer día del mes en el que hasta ahora celebran las fiestas de la Insolencia. En

⁹ El texto griego utiliza el adjetivo δαιμόνιος, cuya traducción exacta sería «promovida por alguna divinidad».

ellas visten a las mujeres con túnicas y clámides de varones y a los hombres con peplos y velos de mujeres.

Plutarco, pues, la recuerda como mujer dedicada a la poesía lírica, pero realmente la trae a colación en este pequeño tratado sobre todo por su intervención militar frente a Esparta en una actuación tradicionalmente específica de los hombres, y acentuando de forma manifiesta que se trató de una reacción enérgica de las mujeres jóvenes de Argos en defensa de la ciudad. Al tiempo se nos cuenta la tradición popular, surgida tal vez por este episodio, consistente en la celebración de una fiesta en la que las mujeres se vestían de hombres y éstos de mujeres.

Más tarde, Pausanias, en el libro segundo de su *Descripción de Grecia*, dedicado a Corinto y a la Argólida, vuelve a mencionar el episodio de Telesila como curiosidad importante en la historia de Argos, sólo que aquí no se habla de derrota militar sino de retirada estratégica de los espartanos por temor a una derrota vergonzante. Además, Pausanias alude a la existencia de una estela en la que se representaba a nuestra protagonista rodeada de libros y con un casco en la mano en actitud de ponérselo en la cabeza, con lo que el artista pretendía hacer mención de los dos elementos mencionados: su dedicación a la poesía y el episodio militar contra Cleómenes¹⁰.

¹⁰ Pausanias, II 20, 8-10: *Por encima del teatro hay un santuario de Afrodita, y delante de su asiento está esculpida en una estela Telesila, la poetisa lírica; sus libros están esparcidos junto a sus pies y ella está mirando hacia un casco que sostiene en la mano y que se dispone a ponérselo sobre la cabeza. Telesila era famosa entre las mujeres también por otros motivos, pero sobre todo gozaba de gran estimación por su poesía.*

Sucedió que los argivos sufrieron un infortunio indescriptible frente a Cleómenes, el hijo de Anaxándridas, y los lacedemonios, y algunos cayeron en la misma batalla, y otros, los que se refugiaron en el bosque sagrado de Argo, también perecieron, porque salieron al principio bajo un acuerdo, y cuando los restantes que no habían salido se dieron cuenta de que habían sido engañados, fueron quemados en el bosque. De este modo Cleómenes condujo a los lacedemonios contra Argos privado de hombres.

Pero a los esclavos y a los que por su juventud o vejez no podían llevar armas los hizo a todos Telesila subir a las murallas, y ella misma, reuniendo todas las armas que habían sido dejadas en las casas y las de los santuarios, armó a las mujeres que estaban en la flor de la edad, y después de armarlas las apostó en el lugar por donde sabía que los enemigos atacarían. Cuando los lacedemonios estuvieron cerca, las mujeres no se asustaron de los gritos de guerra, sino que, recibéndolos a pie firme, lucharon valientemente. Entonces, los

Polieno (II n.e.) sigue de cerca el texto de Plutarco una vez más¹¹, y repite de forma más abreviada nuestro episodio, incluyendo la referencia a la fiesta del cambio de entre mujeres y hombres¹².

Ahora bien, ante tal información debemos preguntarnos por la realidad histórica de este relato. Desde los primeros momentos la crítica moderna pensó que se trataba de una leyenda entorno a la figura de Telesila¹³, aunque no se planteó con rigor la época de su aparición. Posteriormente se ha tratado de perfilar su proceso de creación, y así la afirmación de Eusebio de Cesarea (III-IV n.e.), que sitúa el apogeo de nuestra poeta en el segundo año de la Olimpiada 82, lo que equivale al año 451/0 a.n.e.¹⁴, la separa claramente de la época de Cleómenes I de Esparta a comienzos de siglo V a.n.e. A su vez, el hecho de que Plutarco mencione expresamente como testimonio del relato a Sócrates de Argos¹⁵, un filósofo de Argos de época helenística, reitera la cronología tardía. Finalmente, la explicación de la fiesta popular con trastrocamiento de papeles entre los sexos como consecuencia del episodio de Telesila, sería realmente una explicación etiológica de una antigua tradición popular. Últimamente, Franchi (2012) adelanta la

lacedemonios, pensando que, si mataban a las mujeres, tendrían un éxito odioso, y que si fracasaban, tendrían una derrota vergonzosa, se retiraron ante las mujeres.

Ya antes la Pitia había anunciado este combate, y Heródoto cita el oráculo, lo entendiera o no: Mas cuando la hembra venza al varón, / lo expulse y alcance la gloria entre los argivos, / hará que muchas argivas desgarran sus dos mejillas. Esto es lo que del oráculo hace referencia a la hazaña de las mujeres.

¹¹ En un primer momento la crítica filológica sugería que Polieno tomaba su información de Plutarco, aunque luego se pensó que ambos tenían una fuente previa común. Actualmente se ha vuelto al criterio inicial, que parece más verosímil.

¹² Polieno, *Estratagemas* VIII 33: *Cleómenes, rey de los espartanos, tras matar en un enfrentamiento a siete mil setecientos setenta y siete argivos, marchaba sobre Argos con la intención de tomar la ciudad por la fuerza. La poetisa Telesila, después de armar a las argivas, las conducía al combate. Y ellas, colocándose armadas en las almenas y protegiendo los muros en toda su extensión, rechazaron a Cleómenes y expulsaron a Demarato, el otro rey, y salvaron la ciudad, que corría el riesgo de ser tomada. Los argivos hasta el día de hoy honran esta estratagema de las mujeres vistiendo en el novilunio del mes de Hermes a las mujeres con túnicas y clámides de hombres y a los hombres con peplos femeninos.*

¹³ Cf. el artículo sobre ella en la gran Enciclopedia alemana sobre el Mundo Antiguo, coordinada por Pauly y Wissowa de principios del s. xx, donde se habla de «Die argivische Legende».

¹⁴ Eusebio de Cesarea, *Crónica Olimp.* 81.2.

¹⁵ Sócrates de Argos, FGrHist 310 F 6.

fecha al menos al siglo IV a.n.e., basándose en Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* X 24,2, pasaje a su vez basado en Éforo, en la idea de que con la alusión al valor de las mujeres se está aludiendo a Telesila.

En cualquier caso, la finalidad central de nuestro trabajo no es estudiar en profundidad los textos griegos, sino destacar el empleo de este pequeño relato ficticio como germen narrativo del libreto de una ópera del s. XVIII, lo que pone de manifiesto el conocimiento profundo que se tenía en ese momento de la Tradición Clásica.

3. EL LIBRETO *L'OFFENDERE PER AMARE, OVERO LA TELESILLA* (CUPEDA / FUX-VIENA, 1702)

3.1. *El libreto de ópera en la Viena pre-metastasiana*

El nivel literario de los libretos operísticos italianos en los últimos decenios del s. XVII presenta un aspecto general un tanto desolador: hay un descuido notable en su estructura dramática, que busca un paralelismo con los excesos que igualmente se cometían en el lado musical, donde el barroco estaba alcanzando cotas de exageración importantes. Como testimonio inequívoco puede decirse que se generaliza el abandono de las tres unidades aristotélicas para el Teatro: ahora la progresión de la acción dramática es confusa con ausencia de la oportuna trabazón entre sus partes.

Por el contrario, en el contexto aristocrático de la Corte imperial en Viena surge una reacción que se extiende *grosso modo* desde los cuarenta años finales del s. XVII y los cuarenta primeros del s. XVIII (1660-1740), coincidente con la historia imperial desde Leopoldo I hasta Carlos VI. Es la etapa de los llamados «poetas cesáreos pre-metastasianos» (Castillo, 2008). Y el panorama cambia de forma radical, consiguiendo que el libretista y su obra alcancen un prestigio destacado. Las razones de todo ello son de variado tipo. En primer lugar, son obras creadas para ser representadas únicamente en el ámbito del emperador y su corte, de forma que en buena medida ofrecían una única representación, que tenía lugar con ocasión de alguna efeméride o festividad imperial: nacimientos, aniversarios, desposorios, etc. Suponían, pues, un acto social destacado, que se convirtió en un hábito. En consecuencia, la familia imperial creó la figura del «poeta cesáreo», lo que supo-

nía un puesto de trabajo estable de por vida y con una asignación económica importante, por lo que se contrataba a personas de prestigio notable. Más aún: la frecuencia de este tipo de celebraciones se hizo tan intensa, que se llegó a hacer contratos a dos poetas simultáneamente.

Este estatus social vino acompañado de una reforma profunda en la escritura de los libretos, pues ahora se buscaba un equilibrio mayor entre los diversos componentes de toda representación: libreto - partitura - ballet - escenografía. Así, los libretos, retornando al viejo esquema aristotélico, volvían a adquirir armonía y coherencia en su trazado dramático. Y, a su vez, se eliminó de raíz la mezcla de elementos serios y cómicos, que había causado furor en la etapa anterior, con lo que se preparaba el camino para la aparición de dos subgéneros importantes pero independientes: la ópera seria y la ópera cómica.

Respecto a la temática general utilizada se mantuvo la hegemonía anterior de la Recepción Clásica, de forma que tanto los argumentos míticos como los históricos, griegos y romanos, subían a escena con una frecuencia destacada, sólo que ahora los autores grecolatinos utilizados como fuente argumental son mucho más numerosos que los convencionales del período anterior, lo que certifica una vez más que el conocimiento de los textos antiguos estaba experimentando un auge notable.

Ahora bien, en este proceso de Recepción Clásica en el campo de los libretos volvemos a encontrarnos un fenómeno bien conocido en otros ámbitos de la creación cultural: se añaden elementos nuevos fruto de los nuevos tiempos. Y en este caso la innovación se materializa en la presencia constante del motivo amoroso, ausente en la versión antigua pero que anima en buena medida la acción dramática. De forma general podría decirse que se utiliza un tema grecolatino cuyo contenido general se mantiene, y en el que intervienen al menos los personajes principales del relato antiguo; pero al tiempo se da entrada a una trama amorosa entre ellos, pero una trama de cierta complicación, donde, por ejemplo, el personaje A está enamorado de B, que a su vez ama a C, quien por su parte siente devoción por A.

Finalmente, al analizar este tipo de libretos no hay que perder de vista que se trataba de una producción netamente elitista, no destinada al gran público que pagase su entrada al espectáculo, como venía sucediendo en los teatros italianos, desde que en 1637 se impuso en Vene-

cia este procedimiento. Ahora todo el proceso es iniciativa imperial, y los diversos creadores intervinientes no olvidan en ningún momento que su labor debe estar orientada a la exaltación del ámbito personal del emperador. Así, en ocasiones, tras el cierre de la acción dramática propiamente dicha, se añadía una ampliación escénica en la que trataba de establecerse una cierta relación entre la trama argumental y el personaje imperial a quien se homenajeara en la representación. Es la llamada *Licenza*¹⁶.

3.2. Donato Cupeda (1661-1704)

Donato Cupeda fue un libretista italiano, probablemente nacido en Nápoles, que en 1694 fue escogido como poeta cesáreo por la corte vienesa para sustituir a Minato, aunque no ocupó el puesto hasta la muerte de éste en 1698. Moriría bastante joven en 1704 (Sadie, 1992, «Cupeda», vol. 1).

Coincidió con el reinado de Leopoldo I (1640-1705), una etapa importante en el desarrollo de la música vocal, dada la pasión que sentía por ella el emperador, que incluso en ocasiones colaboró en la partitura con el compositor correspondiente. Cupeda escribió textos para diversos géneros musicales, tanto de tema sacro (oratorios), como profano (*drammi per musica*, serenatas y cantatas). En el terreno concreto del teatro musical compuso dos tipos de obras: *drammi per musica*, que podríamos calificar de óperas grandes en tres actos; y serenatas, como óperas cortas de un solo acto. Y pusieron música a sus textos buena parte de los grandes compositores de la época en el entorno de Viena: en especial el gran Antonio Draghi, pero también Marc' Antonio Ziani, Giovanni Bononcini, Carlo Agostino Badia, Attilio Ariosti y Johann Joseph Fux.

La presencia del Mundo Clásico en los libretos de Cupeda fue prácticamente absoluta: de los veinticinco que probablemente escribió,

¹⁶ Cf. el lema correspondiente en Sadie (1992: vol. 2): *Licenza: In the 17th and 18th centuries, a passage or cadenza inserted into a piece «at licence» by a performer. It could also signify an epilogue inserted into a stage work (opera or play) in honour of a patron's birthday or wedding, or for some other festive occasion. This could consist of single aria, or a group de recitatives and arias; choruses might also be included.*

veinte tienen temática clásica, entre mitológica e histórica, aunque predomina la segunda:

- *L'ossequio della poesia e dell'istoria* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio, 1694).
- *Amore dà senno, ovvero Le sciocchezze d'Ippoclide* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio - Emperador Leopoldo I de Austria, 1695).
- *La finta cecità di Antioco il Grande* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio - Emperador Leopoldo I de Austria, 1695).
- *La magnanimità di Marco Fabrizio* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio - Emperador Leopoldo I de Austria, 1695).
- *Bacco vincitore dell' India* (Cupeda, Donato / Badia, Carlo Agostino, 1697).
- *Arsace fondatore dell' imperio de' parthi* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio - Draghi, Carlo Domenico, 1698).
- *La forza dell'amor filiale* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio - Draghi, Carlo Domenico - Emperador Leopoldo I de Austria, 1698).
- *La fede pubblica* (Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni Battista, 1699)
- *Alceste* (Cupeda, Donato / Draghi, Antonio, 1700).
- *Gordiano Pio* (Cupeda, Donato / Ziani, Marco Antonio, 1700).
- *La costanza d'Ulisse* (Cupeda, Donato / Badia, Carlo Agostino, 1700).
- *Gli affetti più grandi vinti dal più giusto* (Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni Battista, 1701)
- *Gli ossequi della notte* (Cupeda, Donato / Ziani, Marco Antonio, 1701)
- *L'offendere per amare, ovvero La Telesilla* (Cupeda, Donato / Fux, Johann Joseph, 1702)
- *Romolo* (Cupeda, Donato / Ziani, Marco Antonio, 1702)
- *Caio Popilio* (Cupeda, Donato / Ziani, Marco Antonio, 1704)
- *Gli gloriosi presagi di Scipione Africano* (Cupeda, Donato / Ariosti, Attilio, 1704).
- *Il fiore delle eroine* (Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni Battista, 1704).
- *Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania* (Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni Battista, 1704).

- *Gli ossequi della notte* (Cupeda, Donato / Fux, Johan Joseph, 1709).

3.3. Análisis del libreto

En 1702 Cupeda escribe el libreto de *L'offendere per amare, ovvero La Telesilla*, al que posteriormente pondrá música Johann Joseph Fux (1660-1741), compositor austríaco, también seleccionado como músico imperial desde 1698¹⁷. En la portada se incluye la información conmemorativa: *Nel felicissimo giorno natalizio della s.r. m.tà di Amalia Willelmina regina de' Romani per comando di Giuseppe I re de' Romani*¹⁸. Se conmemoraba, pues, el 29 cumpleaños de su mujer Guillermina Amalia de Brunswick-Luneburgo, nacida el 21 de abril de 1673: ese 21 de abril es la fecha de la dedicatoria de Cupeda que aparece en la Nota introductoria de libreto, aunque la ópera se estrenó realmente el 26 de junio en el Hofburg de Viena.

El libreto tiene tres actos y una *Licenza* final. Cada acto está fragmentado en dieciséis escenas y, normalmente, cada una de ellas consta de un recitativo entre diversos personajes y un aria al final, aunque en algunos casos se intercala otra aria en medio de la marcha de la escena. Estas arias tienen una no pequeña carga poética en la progresión de su acción dramática, y buscan dar salida a la emoción creada en escena. Dado que nuestra pretensión en este trabajo es poner el énfasis en la Recepción Clásica de la figura de Telesila, no podemos entrar en un análisis detenido de la estructura compositiva de esta obra, que presenta un esquema muy bien construido, donde cada unidad teatral desempeña una función rigurosa en el conjunto.

Bajando, pues, al plano del argumento general es evidente que Cupeda está siguiendo la tradición que arranca con Plutarco en su pequeño tratado sobre diversas mujeres sobresalientes, aunque en

¹⁷ La partitura se ha perdido, de forma que, como sucede con cierta frecuencia en los primeros siglos del género, sólo disponemos del libreto para trabajar sobre esta ópera.

¹⁸ José I en 1702 tenía sólo el título honorífico de Rey de los Romanos, y tuvo que esperar a 1705 para ser nombrado Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, a la muerte de su padre Leopoldo I.

no pequeña medida haya elementos de leyenda en la creación de esa tradición, como señalábamos más arriba. Efectivamente, a la vista del pasaje plutarqueo presentado más arriba, no hay duda de que Cupeda lo tenía delante con solo leer las primeras líneas del Argumento que tradicionalmente se incluye en la Nota inicial de los libretos:

Avendo Cleomene, Rè di Saprta, assediata la Città d'Argo, ed uccisi quasi tutti gli huomini; Telesilla, Dama principalissima dotata d'eccellente ingegno, e dedicata alle Muse animò le Donne in quella disperazione di cose a difender la patria; e fattasi lor capo si presentò armata sù le mura, e ributtò valorosamente l'assalto dell'esercito spartano Così Plutarco de' Virtut. Mulier¹⁹.

Y este contexto argumental de defensa numantina de Argos frente al ataque del espartano Cleómenes se mantiene a lo largo de toda la acción dramática, en especial en el corazón de nuestra heroína. Así, la escena inicial corre a cargo sólo de Telesila, que se lamenta de la situación de la ciudad en un recitativo inicial, que termina con un aria donde queda bien de manifiesto la personalidad de nuestra protagonista:

*Cor di donna, mà Cor di Regina,
Cara patria, guerreggia per tè.
Sparta invano a sè destina
I trofei di tua caduta,
Sinche abbattuta
Non r'abbia in mè.*

Este ambiente bélico, aunque no desaparece en ningún momento, sube a primer plano a la mitad del acto segundo cuando, en la escena 12, tiene lugar el ataque propiamente dicho, y asistimos a un diálogo entre Telesila, desde lo alto de la muralla, y Cleómenes, que se aproxima a la cabeza de su ejército. Tras un diálogo descriptivo en recitativo la escena, como de ordinario, se cierra con un aria emotiva:

¹⁹ Con cierta frecuencia el libretista menciona la fuente utilizada, aunque en ocasiones la indicación es en exceso imprecisa, si no equívoca.

TEL.:

*Di sue milizie cinto
Verso noi già s'avanza il Rè nemico.*

CLEO.:

*Sù l'oppugname mura armata vegge
La nemica Regina. Hor proverai,
Crudel Donna superba,
Quanto fosse per tè miglior consiglio
De'Regnanti di Sparta
Lamor provar, che l'ire.*

TEL.:

*E tù vedrai.
O contro d'una Donna
Terribile guerrier, che viril braccio
Hanno le Donne Argive,
E per la patria amata
San la Morte sprezzar.*

CLEO.:

*Nè il folle orgoglio
Ancor reprimi?*

TEL.:

Il tuo reprimere voglio.

A DUO:

Schiere audaci sù, sù morte, ò vittoria.

TEL.:

Queste mura difendete,

CLEO.:

Quelle mura distruggete,

A DUO:

Se perder non volete

TEL.:

La cara libertà.

CLEO.:

L'antica gloria.

A DUO:

Schiere audaci sù, sù morte, ò vittoria²⁰.

²⁰ Tras esta aria viene una acotación escénica: *Segue l'assalto della Città, e nello stesso tempo vien' abbatuta la porta, per la quale entra Cleomene con la maggior parte del suo esercito; mà venendo ributtato, si vede uscire con pochi dèsuoi spartani. Si ritira nelle tende, mà vengono queste assaltate, e sacchebbiate dalle milizie d'Argo. Tal vez no*

Pero, a su vez, la trama está atravesada de parte a parte por una intriga amorosa, ese comportamiento de buena parte de los libretos arriba aludido. Es el tópico que en los Argumentos iniciales se denomina con la expresión *Si finge*. Este motivo del enredo amoroso en algunos libretos es muy complicado pero, en esta ocasión, no lo es tanto y, al tiempo, presenta algún rasgo peculiar. Veamos. Aunque hay varias parejas, el conflicto netamente amoroso se limita al trío: Telesila / Toante, el general del ejército argivo, que la ama ardientemente pero mantiene callado su amor por la diferencia social que los separa / Agis, príncipe espartano, aunque en Argos oculto bajo el nombre de Polimartes, que siente una pasión correspondida por Telesila, aunque ella se reprime por la misma razón de la diferencia entre ambos. Un segundo bloque amoroso, pero también conflictivo, es el de Orestes, príncipe de Argos, y Arquidamia, princesa espartana: ambos se corresponden de forma abierta, pero él la rechaza por su obligación de la defensa de la patria. Se funden, pues, como motores del enredo dos motivos: el amoroso y el de la responsabilidad ciudadana.

Finalmente, debemos hablar de la ya mencionada *Licenza*²¹, que en esta ocasión, lógicamente, busca la exaltación de la reina de los Romanos, Amalia Willelmina, dado que su esposo José I ha encargado a Cupeda el texto de esta ópera para así celebrar brillantemente su cumpleaños. Ya en la dedicatoria de las páginas iniciales del libreto se establece un paralelismo entre el valor guerrero de José I y la «valorosa Dama, che difese gloriosamente contro l'armi straniere la sua patria... poiche se il solo esempio di questa Greca Amazone ebbe forza de cangiar le Done in Eroï...». Unas líneas más adelante el poeta, al parangonarla a la soberana austriaca, califica a Telesila de «...Eroina, che n'è secoli passati fù lo stupore della Grecia...».

sea exagerado ver en esta acotación una referencia a una indicación de Plutarco: *A Cleómenes, en efecto, lo rechazaron tras haber caído muchos. Al otro rey, a Demarato —recuérdese que en la legislación espartana había dos reyes—, que, según dice Sócrates, consiguió entrar y ocupar el Panfiliaco, lo expulsaron.*

²¹ De los dos ejemplares del libreto que conocemos, en uno se ha perdido la hoja 77-78, donde se recoge la *Licenza*, que se conserva sólo en: <https://books.google.es/books?id=WZDhvdjryBAC&lpg=PA77&dq=Apolline+Diradiote&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q=Apolline%20Diradiote&f=false> [15/05/2018].

Pero la exaltación mayor tiene lugar tras el final de la ópera. En su página inicial se recoge una muy amplia anotación escénica:

*Tempio
D'APOLLINE
DIRADIOTE
in Argo nella Rocca Larissa.
Si vedrà in alto la sua Statua di bronzo.
All' intorno le dodici Hore.
Sacerdotessa del Tempio,
mostrerà di gustare in una tazza il sangue
d'un Agnello sacrificato, in virtù del quale
vaticinava, secondo scrive Pausania.*

Efectivamente, Cupeda conocía bien el pasaje de Pausanias II 24.1²², que está unos párrafos después del pasaje donde hemos visto que contaba el episodio de Telesila.

El texto de la *Licenza* consta de una escena-monólogo de una sacerdotisa en modo recitativo, interrumpido por dos arias en medio y al final de la escena, como en la ópera previa. El contenido general es la profecía de esa sacerdotisa de Pausanias, que augura la prosperidad del Mundo con la llegada de una celeste heroína que un día nacerá del Tíber: Amalia Willelmina. Pero al principio de la escena, a modo de parangón modélico, el poeta vuelve a recurrir a Telesila: la sacerdotisa comienza a sentir cómo se agita su pecho, y cómo el Numen ha descendido, la apremia y ella siente unas extrañas sensaciones en sus labios. Y en ese momento se le aparece Telesila, feliz porque las hazañas de su mano y de su ingenio le proporcionarán eterna fama, y durante mucho tiempo será gloria, envidia y portento del bello sexo al que ella pertenece. Pero en un momento dado, la sacerdotisa exclama: «¡Oh, mas

²² Pausanias II 24.1: *A la acrópolis la llaman Larisa... Subiendo a la acrópolis... hay también un templo de Apolo ... La imagen actual es una de bronce en pie, llamada Apolo Diradiotes... Su arte oracular —todavía en nuestra época profetiza— funciona de esta manera: hay una mujer que profetiza, que tiene prohibido acostarse con varón; cada mes es sacrificada una oveja de noche, y la mujer, después de probar la sangre, se convierte en posesa del dios.*

qué veol!»... y la visión encomiástica se encamina a Amalia Willemina²³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antípatro de Tesalónica (2004). *Antología Palatina*. Vol. II: *La guirnalda de Filipo*. Trad. de Guillermo Galán Vioque. Madrid: Gredos.
- Castillo, P. (2008). «La Antigüedad clásica de los poetas cesáreos pre-meta-sianos». En *Congreso Internacional: Imágenes: La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Pepa Castillo, Silke Knippschild, Marta García Morcillo y Carmen Herreros (eds.), 119-143. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Cupeda, D. (1702). *L'offendere per amare, overo La Telesilla*. Viena: <https://books.google.es/books?id=WZDhvdjryBAC&lpq=PA77&dq=Apolline%20Diradiote&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q=Apolline%20Diradiote&f=false> (edición completa [06/07/2018]).
- Franchi, E. (2012). «Conflitto e memoria ad Argo arcaica: le tradizioni cittadine intorno a Telesilla». En *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, E. Franchi - G. Proietti (eds.), 207-227. Trento.
- Máximo de Tiro (2005). *Disertaciones filosóficas*. Libros XVIII-XLI. Trad. de Javier Campos Daroca. Madrid: Gredos.
- Pausanias (1994a), *Descripción de Grecia*. Libros I-II. Trad. de M.^a Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.
- (1994b). *Descripción de Grecia*. Libros III-VI. Trad. de M.^a Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.
- Plutarco (1987). *Obras morales y de costumbres*. Vol. III: *Las virtudes de las mujeres*. Trad. de Mercedes López Salvat. Madrid: Gredos.
- Polieno (1991). *Estratagemas*. Trad. de Francisco Martín García. Madrid: Gredos.
- Sadie, S. (ed.) (1992). *The New GROVE Dictionary of OPERA*. Oxford: Univ. Press.
- Telesilla (1992). *Greek Lyric IV*. Ed. David A. Campbell. Loeb: Harvard Univ. Press.

²³ Sacerdotessa.- *Nel mio petto agitato / già sceso è il Nume. Ei già mi prime, e sento / nel mio labbro suonar sensi no miei. / Telesilla felice; / del pari ti daranno eterna fama / de la mano i prodigi, e de l'ingegno. / Del tuo bel sesso a lunga età sarai / gloria, invidia, portento. Oh mà che veggio! ...*



Tabula gratulatoria

Debido al gran número de adhesiones a la *Tabula gratulatoria* (40 instituciones / publicaciones y 232 colegas y amigos), la hemos fraccionado en tres sectores. En este segundo volumen del homenaje, sobre Teatro, aparecen 12 instituciones / publicaciones y 68 colegas y amigos, siempre con alguna relación con el profesor José Romera Castillo. En el primer volumen, sobre Literatura, aparecen 28 instituciones / publicaciones y 62 colegas y amigos. Y en el tercero, en el que se publican las actas del XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), en homenaje al profesor José Romera, se constatan 100 colegas y amigos. A continuación, se publica la segunda entrega.

INSTITUCIONES / PUBLICACIONES	
Academia de las Artes Escénicas de España	<i>ADE-Teatro</i>
Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI	<i>Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral</i>
Centro de Documentación Teatral	<i>ARTESCÉNICAS</i> (Academia de las Artes Escénicas de España)
Compañía Nacional de Teatro Clásico	<i>Don Galán. Revista de Investigación Teatral</i>
Teatro del Astillero	<i>Primer Acto</i>
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)	
Asociación de Directores de Escena de España	

COLEGAS Y AMIGOS	
José Luis Alonso de Santos (ESP)	Rafael González Cañal (ESP)
Ignacio Amestoy (ESP)	M. ^a Ángeles Grande Rosales (ESP)
Ángel Berenguer Castellary (ESP)	Omar Halli (MAR)
Lola Blasco(ESP)	Aicha Haroun Yacoubi (MAR)
Beatriz Cabur (ESP)	Guillermo Heras (ESP)
Jesús Campos (ESP)	Raúl Hernández Garrido (ESP)
José Luis Canet Vallés (ESP)	Juan Antonio Hormigón (ESP)
Manuel Canseco (ESP)	María Luisa Lobato López (ESP)
Julio Enrique Checa Puerta (ESP)	Fernando J. López (ESP)
Jesús Cimarro (ESP)	Jerónimo López Mozo (ESP)
Alberto Conejero (ESP)	Carmen Losa (ESP)
Gabriela Cordone (CHE)	Juan Vicente Martínez Luciano (ESP)
Óscar Cornago Bernal (ESP)	Ángela Monleón Cuesta (ESP)
Amelina Correa Ramón (ESP)	Joan Oleza Simó (ESP)
José Manuel Corredoira Viñuela (ESP)	Borja Ortiz de Gondra (ESP)
Mercedes de los Reyes Peña (ESP)	Itziar Pascual (ESP)
Emilio de Miguel Martínez (ESP)	Felipe Pedraza Jiménez (ESP)
Mariano de Paco Serrano (ESP)	Paloma Pedrero (ESP)
Enrico di Pastena (ITA)	Liz Perales (ESP)
José M. ^a Díez Borque (ESP)	Helena Pimenta (ESP)
Ángela Fernandes (PRT)	Maria Grazia Profeti (ITA)
José Ramón Fernández Domínguez (ESP)	Carmen Resino (ESP)
Antonio Fernández Insuela (ESP)	Juan Antonio Ríos Carratalá (ESP)
Ana Fernández Valbuena (ESP)	José María Ruano de la Haza (CAN)
António Manuel Ferreira (PRT)	Javier Rubiera (CAN)
Teresa Ferrer Valls (ESP)	Antonio Sánchez Trigueros (ESP)
Francisco Florit Durán (ESP)	Antonio Serrano Agulló (ESP)
José Luis García Barrientos (ESP)	Antoni Tordera Sáenz (ESP)
Juan Ignacio García Garzón (ESP)	Patricia Trapero Llobera (ESP)
Luciano García Lorenzo (ESP)	Eduardo Vasco (ESP)
Coral García Rodríguez (ITA)	Germán Vega García-Luengos (ESP)
Celsa Carmen García Valdés (ESP)	María Velasco (ESP)
Emmanuelle Garnier (FRA)	Juan Villegas (USA)
David T. Gies (USA)	Phyllis Zatlin (USA)

Total: 68

España: 54

Europa: Francia (1), Italia (3), Portugal (2), Suiza (1). Total: 7

Otros países: Estados Unidos (3), Canadá (2), Marruecos (2). Total: 7

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

Director: José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

I. ACTAS DE CONGRESOS

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo xx*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.

8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii*, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al prof. José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros. Vol. III del homenaje.

II. REVISTA SIGNA

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018) y 28 (2019, en prensa). La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal>

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signal/issue/archive>
(desde el número 13).



ÍNDICE DEL TOMO I

G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.)

Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo

(Madrid: Visor Libros, 2018, 1.234 págs.)

Preámbulo	15
-----------------	----

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.

LAUDATIONES

<i>Curriculum vitae</i> general del profesor José Romera Castillo	35
Evangelina Rodríguez Cuadros. <i>Amicitia vera illuminat. Laudatio</i> del profesor José Romera Castillo	67

De amicitia

José Luis Alonso de Santos (dramaturgo)	79
Luis García Montero (poeta)	81
Clara Sánchez (novelista)	84
Jesús García Sánchez, <i>Chus Visor</i> (editor)	87
Isabelle Reck (universidades)	90
Miguel Ángel Pérez Priego (UNED)	91
Agradecimiento del profesor José Romera Castillo	93
Testimonios de adhesión al homenaje	94

Testimonios institucionales

Directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Nieves Baranda Leturio	97
Decano de la Facultad de Filología, Julio Neira Jiménez	99

Vicerrector Primero, Ricardo Mairal Usón	101
Rector Magnífico, Alejandro Tiana Ferrer	103
José Romera Castillo. <i>Meus esse gratias semper</i>	107

SEGUNDA PARTE CARTOGRAFÍA LITERARIA

Pórtico

Antonio Carvajal. Famosísimo romance que el autor dedica al profesor don José Romera	115
Jenaro Talens. <i>Continuidad de los parques</i> (poema dedicado a José Romera)	126
Javier Huerta Calvo. Ovillejo en honor de José Romera Castillo	127

Laudationes

<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre semiótica y escritura autobiográfica	131
José María Pozuelo Yvancos.- José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España	165
<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre literatura	181
Francisco Gutiérrez Carbajo.- <i>A bene placito</i> : sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios	221
<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre la enseñanza de la lengua y la literatura	237
José Rienda Polo.- <i>Si parva licet componere magnis</i> : aportaciones del prof. José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura	243

Escritura (auto)biográfica

Trevor J. Dadson. El mecenazgo en el siglo xvii: la familia Bocángel y Unzueta y la casa ducal de Sessa	225
Ana María Freire López. El pensamiento religioso de Armando Palacio Valdés (a propósito de una larga carta inédita)	277
Francisco Javier Díez de Revenga. Gerardo Diego en México con sus amigos de España	293
José Teruel Benavente. Luis Cernuda en Los Ángeles	315

Adolfo Sotelo Vázquez. Camilo José Cela y la pintura gallega	329
Aurora Egido. Cartas de María Moliner a María Brey	343
Blas Sánchez Dueñas. El epistolario de Concha Lagos: una fuente para el estudio de las poetas del medio siglo	359
Enric Bou. Teorías del diario: a propósito de Iñaki Uriarte y Pere Rovira ..	375
Juan José Lanz. Biografía e historia en la poesía última de Félix Grande ..	391
Francisco Díaz de Castro. Antonio Martínez Sarrión, <i>Jazz y días de lluvia</i>	405
María Payeras Grau. <i>Voci femminili della lirica spagnola del "900</i> , de Maria Romano Colangeli, a través de la correspondencia con las autoras	421
Fernando Romera Galán. Poesía pixelada: la autobiografía en la poesía ultimísima	437
Fernando Durán López. <i>Memorias del recluso Figueroa</i> : la autobiografía extrema de Agustín de Figueroa	451
Enrique Serrano Asenjo. Microrretratos eminentes: los «Artistas perfectos» de Javier Marías	469
Carmen Valcárcel. <i>Escenas de cine mudo</i> de Julio Llamazares: la reconstrucción imaginaria de la memoria	485
Marcela Romano. Valente y Borges: memorias y signos a dos tiempos ..	499
Teodosio Fernández. Sobre la correspondencia juvenil de Jorge Luis Borges	513
Jesús Rubio Jiménez. <i>Paso del unicornio</i> , de Daniel Devoto: el libro gemelo de <i>Bestiario</i> , de Julio Cortázar	529
Rosa Pellicer. Biografías ficticias: vidas breves de artistas en el siglo XXI (Daniel Guebel, Patricio Pron, Álvaro Bisama)	549
Francisco Abad Nebot. De Filología	565

Literatura Española

Alicia Yllera. <i>Signa pro loquela</i> : un encuentro entre el Arcipreste de Hita y Rabelais	579
Rosa Navarro Durán. El complejo entramado de la Égloga II de Garcilaso de la Vega: literatura y vida	597
Julián Bravo Vega. Bajtín, la retórica y el folclore en el episodio del pintor de panderos del <i>Lazarillo</i> : notas para una interpretación	613
Juan Varo Zafra. Tratados de cortesía y teoría de la novela: <i>Galateo español</i> de Lucas Gracián Dantisco	633
Jacques Joset. Dos notas cervantinas	645
Antonio Chicharro. «En esta nuestra edad de hierro»: notas sobre el fracaso y la gloria de Don Quijote, un héroe inverso	651

Richard A. Cardwell. <i>Tristeza andaluza</i> , de Nicolás María López: ¿libro precursor del Modernismo?	669
Alicia de Gregorio Cabellos. «La corrección» y «Dimòni»: la deshumanización del ser humano en dos cuentos de Vicente Blasco Ibáñez ..	691
Ángela Ena Bordonada. Un relato lésbico de 1907: <i>Carnestoltes</i> de Caterina Albert- <i>Victor Català</i>	707
José María Balcells. Miguel Hernández: referencias chinas	723
Epicteto Díaz Navarro. El presente en la novela histórica: subjetividad y control social en <i>Extramuros</i> y <i>Cabrera</i> , de Jesús Fernández Santos ..	735
José Enrique Martínez. La ciudad difusa de Luis Mateo Díez (de <i>El paraíso de los mortales</i> a <i>Vicisitudes</i>)	753
Julio Neira. Anotaciones propedéuticas para una ecdótica de la poesía española contemporánea	773
María Pilar Celma Valero. Naturaleza viva y naturaleza muerta en la poesía de Antonio Carvajal	793
María Caterina Ruta. Una nueva etapa del viaje poético de José Manuel Lucía Mejías	811

Literatura Hispanoamericana

Blanca López de Mariscal. Los soportes de la narración en los relatos de viaje al Nuevo Mundo	829
Antonio Lorente medina. Historia y ficción en <i>Los de abajo</i>	849
José R. Valles Calatrava. La idealización subjetiva y fantástica del personaje como procedimiento constructivo de los poemas de José María Eguren	865
Jaime Siles Ruiz. Fuentes latinas de la primera estrofa del <i>Poema de los dones</i> de Borges	877
Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán. Lectura analítica de «Manuscrito hallado junto a una mano», de Julio Cortázar	887
Rafael del Villar Muñoz. Descripción semiótica de las lecturas posibles de «Continuidad en los parques» de Julio Cortázar: consideraciones teórico-metodológicas	903
Francisco Javier Pérez. Ideas lingüísticas en la obra del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri	919
Jaime José Martínez Martín. <i>El espejo y la ventana</i> de Adalberto Ortiz en el contexto de la novela ecuatoriana de los años 50	935
Domenico Antonio Cusato. El padre Mier y Reinaldo Arenas: destinos comunes en espacios y tiempos diferentes	949
Fernando Valls. Los microrrelatos de Raúl Brasca o el revés de la nada ..	961
Genara Pulido Tirado. El ensayo latinoamericano: el otro ensayo	975

Otros ámbitos

José María Micó. El último canto del <i>Paraíso</i> de Dante. Una traducción	991
Perfecto E. Cuadrado. Tiempo y lugar en la utopía surrealista	999
Manuel Asensi Pérez. Silogismo y modelo de mundo en <i>Everyman</i> , de Philip Roth	1011

Literatura y Cine

Carlos Alvar. Cardenio y Luscinda en el cine mudo: algunas reflexiones a partir del <i>Quijote</i> (I, XXIII-XXXVII)	1031
Enrique Rubio Cremades. La novela decimonónica como texto y pretexto ideológico en el cine español de posguerra: José L. Sáenz de Heredia y la novela <i>El escándalo</i> de Alarcón	1053
José Manuel González Herrán. El guion de <i>Fortunata y Jacinta</i> , de Mario Camus (1980)	1073
José Luis Castro de Paz. Un espejo ligeramente curvado (<i>Calabuch</i> , Luis García Berlanga, 1956)	1087

Aspectos teóricos

Leonardo Romero Tobar. Geografía y literaturas peninsulares	1111
Luis Beltrán Almería. El grotesco, categoría estética	1125
Virgilio Tortosa. En las lindes del discurso: Literatura comparada vs. globalización	1141
Manuel Ángel Vázquez Medel. La semiótica en el tercer entorno	1159
Miguel Ángel Garrido Gallardo. Diccionario español de términos literarios internacionales. Fin del proyecto	1177
José Manuel Lucía Mejías. Editar en el siglo XXI: la filología más allá del texto	1195
José Domínguez Caparrós. Claudio Rodríguez, «Voz sin pérdida». Análisis métrico	1211

<i>Tabula gratulatoria</i>	1221
----------------------------------	------

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	1223
--	------

Índice del tomo II	1227
Índice del tomo III	1231



ÍNDICE DEL TOMO III

G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.)

Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo

(Madrid: Visor Libros, 2019)

Preámbulo

PRIMERA PARTE HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO. *LAUDATIONES*

Olivia Nieto Yusta. El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
Equipo del SELITEN@T. Los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación (SELITEN@T), dirigidos por el prof. José Romera
Clara Isabel Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona. Una revista *SIGNA*-ficativa para los estudios de semiótica en España
Miguel Ángel Jiménez Aguilar. La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)
Curriculum vitae del profesor José Romera Castillo sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías
José Romera Castillo. *Meus esse gratias semper*

SEGUNDA PARTE TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)

Aspectos generales

Jerónimo López Mozo. Cuando el autor también es personaje (El escenario como espejo del creador)

- Borja Ortiz de Gondra y Pablo Iglesias Simón. Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado
- Simone Trecca. Escrituras (auto-)biográficas y (post-)memoria en el teatro español último
- José Gabriel López Antuñano. Rasgos autobiográficos en la escritura dramática autorreferencial
- Pilar Jódar Peinado. Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI
- Orestes Pérez Estanquero. *Personas-Performers* (escénicos)
- Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira. Biografías y autoficciones en la práctica escénica contemporánea: aproximación metodológica

Teatro biográfico

- José Antonio Pérez Bowie. Sobre el teatro biográfico y su relación con el *biopic*. Una propuesta metodológica
- Julio Vélez Sainz. Entre la biografía y el mito: Unamuno y Azaña en el teatro del siglo XXI
- María Jesús Orozco Vera. El Greco, arte y vida: *Historia de un cuadro*, de Alfonso Zurro
- Miguel Ángel Jiménez Aguilar. Pablo Ruiz Picasso en el teatro español en los inicios del siglo XXI
- Jesús Ángel Arcega Morales. La figura de Luis Buñuel en las artes escénicas del siglo XXI

Dramaturgias femeninas

- Antonia Bueno Mingallón. Que veinte años son muchas mujeres. Escribiéndolas, reescribiéndome
- Veronica Orazi. (Auto)biografía ficcional: Helena de Troya, Julieta Capuleto, Teresa de Ávila
- Helen Freear-Papio. Género, raza y esperanza: el teatro biográfico feminista de Itziar Pascual
- Beatrice Bottin. *La Anatomía poética* de Elena Córdoba, entre cuerpo y alma
- Ricard Gázquez Pérez. Estrategias narrativas de autoficción en la escena interdisciplinar. Heterónimos, dobles y otras representaciones del yo (Lidia González-Zoilo y Macarena Recuerda Shepherd)
- Paloma González-Blanch Roca. *Penal de Ocaña*: del diario a la escena
- Ana Prieto Nadal. *Claudia*, de Claudia Poblete y La Conquesta del Pol Sud: un documental escénico entre el testimonio y la autobiografía

- Enrique Mijares Verdín. *Cachorro de León*: una carta al padre
 Silvia Monti. Máscara, persona y personaje en el teatro de Angélica Liddell
 Patricia Úbeda Sánchez. Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor
 Mario de la Torre Espinosa. Institucionalización del teatro autoficcional en España: de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* a *Los Gondra*

Dramaturgias masculinas

- Carole Egger. *Los Gondra (una historia vasca)* o la posibilidad del olvido y del perdón
 Francisco Vicente Gómez. Vidas a la escena (ajenas y propias). La (auto) biografía como procedimiento dramático: de *La comedia científica o el café de Negrín*, de José Ramón Fernández a *Los Gondra (una historia vasca)*, de Borja Ortiz de Gondra
 Alison Guzmán. La meta-postmemoria en la autoficción: *J'Attendrai*, de José Ramón Fernández
 Antonia Amo Sánchez. *Gurs: una tragedia europea*, de Jorge Semprún y *J'Attendrai*, de José Ramón Fernández. Testimonio y post-testimonio: pluralidades del «yo»
 Margarita Piñero Piñero. Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: en *El oscuro corazón del bosque* (reconstrucción del pensamiento del autor)
 Eileen Doll. La autobiografía: memorias mentirosas y escurridizas en J. López Mozo y en J. Sanchis Sinisterra
 Jerelyn Johnson. El teatro (no) biográfico de Juan Mayorga
 Anxo Abuín González. *Una tirada de dados como mis en je*: Marcel Broadthaers / Mallarmé / Machado / Jorge Meneses / Israel Galván
 Nerea Aburto González. *Lu eta Le* (Ados Teatro, 2016): vida a través de la muerte
 José Vicente Peiró Barco. Dos modelos de autoficción en el teatro valenciano actual: El Pont Flotant y Javier Sahuquillo
 Francisco Javier Otero García. Escritura de la memoria familiar en *Tres poemas dramáticos*, de Pablo Fidalgo Lareo
 Susana Báez Ayala. Fractales biográficos en *Cuarteto. Un aire de familia*, de Enrique Mijares

Otros ámbitos

- Isabelle Reck. Confesionarios escénicos (Richter, El Khatib, Py)
 Ana Zamorano. Virginia Woolf a escena: teatro y ficción (auto)biográfica

Marina Sanfilippo. Primo Levi: autor de teatro y personaje teatral
 José Ignacio Lorente Bilbao. Subjetivación y autoficción. Figuras de la ausencia en *Moeder*, de Peeping Tom
 Julia Nawrot. El *Tríptico*, de Mikołaj Mikołajczyk: una autobiografía danzada
Otros formatos escénicos

María Victoria Soriano García. La biografía y la autobiografía en las óperas del siglo XXI: *Ainadamar* y *La conquista de México* en el Teatro Real
 Manuel Lagos Gismero. Zarzuelas y musicales de inspiración biográfica: vidas en solfa a la escena (2000-2017)
 Juan José Montijano Ruiz. Frivolidad, copla y sicalipsis en los espectáculos teatrales biográficos del siglo XXI: las plumas de una pulga con ojos verdes

Cierre del homenaje

José Romera Castillo. *Ut sementem feceris, ita metes* («lo que siembres recogerás»). *Gratias semper*

Tabula gratulatoria

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías