

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (agosto-octubre de 2013), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

Daniel Vázquez Díaz

Retrato de María Guerrero maquillándose para la representación de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto
1933

Óleo/lienzo. 1,81 x 1,33 m.; marco 1,86 x 1,38 m.

Depósito temporal del Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía

Daniel Vázquez Díaz (Nerva, 1882- Madrid, 1969)

Es una figura clave en la pintura española de mediados siglo XX. Fue el maestro directo y referente para una buena parte de los artistas que protagonizaron las vanguardias y el movimiento renovador de los años veinte y constituyó el ejemplo paradigmático de quienes, entre 1920 y 1970 defendieron para el arte español una alianza compacta entre modernidad y tradición.

Su obra pictórica evoluciona desde el Ultraísmo (el más radical de entre los primeros movimientos vanguardistas de España) hasta “un realismo social moderno” y “Neocubismo”.

Vázquez Díaz fue, ante todo, un gran retratista y paisajista. A través de una serie que denominó *Hombres de mi tiempo* (Instituto de Cultura Hispánica, 1957), realizó retratos de personalidades del momento como Pablo Picasso, Manuel Falla, Ignacio Zuloaga, Miguel de Unamuno, Alfonso XIII, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, el Conde de Romanones o Rubén Darío. Vázquez Díaz buscará el alma de los retratados, su intimidad e interioridad y despojará a sus cuadros de toda anécdota. En sus retratos se aprecia la influencia de Cezanne, sus figuras tienen un aire escultórico, volumétrico e hierático. En ellos intenta expresar los rasgos sociales y psicológicos: “*Un retrato ha de parecerse al retratado y al mismo tiempo, estar bien pintado. Al no parecerse, será una buena pintura nada más, pero no un buen retrato, que, en mi opinión, ha de ser como una biografía pintada*”.

Uno de los grandes retratos fue el realizado en 1933 para la actriz, directora y empresaria teatral, María Guerrero.

María Guerrero (Madrid, 1867-1928)

Discípula de Teodora Lamadrid, trabajó junto a Emilio Mario y Ricardo Calvo, así como con los actores franceses Coquelin y Sarah Bernhardt. En 1896 se casó con Fernando Díaz de Mendoza, con quien formó compañía. Su repertorio abarcó más de 150 títulos y se distinguió especialmente en la tragedia. Intérprete insuperable del teatro de su época, obtuvo grandes triunfos en obras de Echegaray, Benavente, Valle-Inclán, los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas, Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Marquina. Algunas de sus mejores interpretaciones corresponden a *La desequilibrada*, *La escalinata de un trono*, *María del Carmen*, *La nena*, *Mariana*, *La princesa Bebe*, *La zagala*, *Caridad*, *El loco Dios*, *El genio alegre*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Primavera en otoño*, *La malquerida* y *Malvaloca*. Junto a Fernando Díaz recorrió varios países europeos y la mayor parte de los de América. Por iniciativa suya fue construido el teatro Cervantes de Buenos Aires. A su muerte el teatro de la Princesa de Madrid pasó a llamarse María Guerrero.

On cover: «Piece of the Quarter» (August-October 2013) [Museo Nacional del Teatro](#)

Daniel Vázquez Díaz

**Portrait of Maria Guerrero applying make-up to represent *El desdén por el desdén* by Agustín Moreto
1933**

Oil/toile. 1,81 x 1,33 m.; frame 1,86 x 1,38 m.

Temporary storage at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Daniel Vázquez Díaz (Nerja, 1882 – Madrid, 1969) is a key figure in the Spanish painting from the mid- twentieth century. He was the direct master and reference for many of the Vanguards and renovating movement of the twenties artists and became the paradigmatic example of those who, between 1920 and 1970, defended a compact alliance between modernity and tradition of Spanish art.

His paintings evolve Ultraism (the most radical movement of the first Avant- Garde in Spain) to "modern social realism" and "Neocubism".

Vázquez Díaz was, above all, a great portrait and landscape painter. Through a series that he called *Hombres de mi tiempo* (Instituto de Cultura Hispánica, 1957), he made portraits of people of his time like Pablo Picasso, Manuel Falla, Ignacio Zuloaga, Miguel de Unamuno, Alfonso XIII, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, the count of Romanones or Rubén Darío. Vázquez Díaz will seek after the soul of his models, their privacy and interiority, and despoil of his paintings any anecdote. In his portraits you will appreciate the influence of Cézanne, his figures have a sculptural, volumetric and hieratic air. He tries to express their social and psychological traits: "A portrait should look like the model and, at the same time, be well painted. If it does not look alike, it will only be a good painting, but not a good picture that, in my opinion, should be like a painted biography."

One of his great portraits was that he painted in 1933 for the actress, director and theatrical entrepreneur María Guerrero.

María Guerrero (Madrid, 1867-1928)

Disciple of Teodora Lamadrid, she worked with Emilio Mario and Ricardo Calvo, as well as with French actors Coquelin and Sarah Bernhardt. In 1896, she married Fernando Díaz de Mendoza, with whom she formed a company. Her repertoire includes more than one hundred fifty titles, even if she was distinguished especially in tragedy. Unbeatable interpreter of her time in the theater, she won many successes including the works of Echegaray, Benavente, Valle-Inclán, Álvarez Quintero brothers, Manuel Linares Rivas, Gregorio Martínez Sierra and Eduardo Marquina. Some of her best performances were held in *La desequilibrada*, *La escalinata de un trono*, *María del Carmen*, *La nena*, *Mariana*, *La princesa Bebe*, *La zagala*, *Caridad*, *El loco Dios*, *El genio alegre*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Primavera en otoño*, *La malquerida* and *Malvaloca*. Alongside Fernando Díaz de Mendoza, she traveled through several European countries and a large part of America. At her initiative, Cervantes Theatre in Buenos Aires was built. At her death, the Princesa Theater in Madrid took the name of Maria Guerrero.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



En couverture: «Pièce du Trimestre» (août-octobre 2013) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Daniel Vázquez Díaz

Portrait de María Guerrero qui se maquille pour la représentation de *El desdén por el desdén* d'Agustín Moreto

1933

Huile/toile. 1,81 x 1,33 m. ; cadre 1,86 x 1,38 m.

Stockage temporaire au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Daniel Vázquez Díaz (Nerja, 1882 – Madrid, 1969) est une figure essentielle de la peinture espagnole du milieu du XXe siècle. Il fut le maître direct et une référence pour une bonne partie des artistes des Avant-Gardes et du mouvement renouvateur des années vingt et il devint l'exemple paradigmatique de ceux qui, entre 1920 et 1970, défendirent une alliance compacte entre la modernité et la tradition pour l'art espagnol.

Son œuvre picturale évolue de l'Ultraïsme (le courant le plus radical des premiers mouvements d'Avant-Garde en Espagne) à « un réalisme social moderne » et le « Néocubisme ».

Vázquez Díaz fut, avant tout, un grand portraitiste et paysagiste. Au travers d'une série qu'il nomma *Hombres de mi tiempo* (Instituto de Cultura Hispánica, 1957), il réalisa des portraits de personnalités de l'époque comme Pablo Picasso, Manuel Falla, Ignacio Zuloaga, Miguel de Unamuno, Alfonso XIII, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, le comte de Romanones ou Rubén Darío. Vázquez Díaz recherchera l'âme de ses modèles, leur intimité et leur intériorité, et dépouillera de ses tableaux toute anecdote. Dans ses portraits on y apprécie l'influence de Cézanne, ses figures ont une aire sculpturale, volumétrique et hiératique. Il s'efforce à y exprimer les traits sociaux et psychologiques : « Un portrait doit ressembler au modèle et, en même temps, être bien peint. S'il ne se ressemble pas, ce ne sera qu'une bonne peinture, mais pas un bon portrait qui, à mon avis, doit être comme une biographie peinte. »

L'un de ses grands portraits fut celui qu'il peignit en 1933 pour l'actrice, metteuse en scène et entrepreneuse théâtrale María Guerrero.

María Guerrero (Madrid, 1867-1928)

Disciple de Teodora Lamadrid, elle travailla avec Emilio Mario et Ricardo Calvo, ainsi qu'avec les acteurs français Coquelin et Sarah Bernhardt. En 1896, elle se maria à Fernando Díaz de Mendoza avec qui elle forma une compagnie. Son répertoire comprend plus de cent cinquante titres, même si elle se distingua spécialement dans la tragédie. Interprète imbattable du théâtre de son époque, elle obtint de nombreuses éloges notamment dans les œuvres de Echegaray, Benavente, Valle-Inclán, les frères Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas, Gregorio Martínez Sierra et Eduardo Marquina. Quelques-unes de ses meilleures interprétations se déroulèrent dans *La desequilibrada*, *La escalinata de un trono*, *María del Carmen*, *La nena*, *Mariana*, *La princesa Bebe*, *La zagala*, *Caridad*, *El loco Dios*, *El genio alegre*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Primavera en otoño*, *La malquerida* et *Malvaloca*. Au côté de Fernando Díaz de Mendoza, elle voyagea au travers de plusieurs pays européens et d'une grande partie de l'Amérique. Le théâtre Cervantes de Buenos Aires fut construit à son initiative. À sa mort, le théâtre de la Princesa de Madrid prit le nom de María Guerrero.



11

FIGURAS PATERNALES EN EL TEATRO PARENTAL FIGURES IN THE THEATER FIGURES PARTENELLES AU THÉÂTRE

TERESA JULIO

«No hay para un padre reposo»: conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla

«No hay para un padre reposo»: Father-son conflicts in the Cainitic comedies of Francisco de Rojas Zorrilla

6-19

YVONNE FUENTES

Incest as Metaphorical Sites of Relations in Cándido María Trigueros' *El precipitado*

El incesto como lugar metafórico de relaciones en *El precipitado* de Cándido María Trigueros

20-42

MISCELÁNEA / MISCELLANEA

MERCEDES DE LOS REYES Y VICENTE PALACIOS

Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica.

«Los dos amantes del cielo» [*The Two Lovers of Heaven*], by Pedro Calderón de la Barca. The Study of a Hypothetical Performance at the «Corral de la Montería» Playhouse, in Seville. The Use of Stage Machines in a Virtual Reconstruction of its Mise-en-Scène

44-123

TOMÁS MOTOS

Teatro playback: construcción de comunidad, educación y psicoterapia

Playback theatre: construction of community, education and psychotherapy

124-147

ANTONIO SERRANO

Olmo/Canseco en el Centro Dramático Nacional

Olmo/Canseco in the Centro Dramático Nacional

148-176

RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/ CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

La jornada del rey Sebastián en África de Luis Vélez de Guevara.

Edición de William R. Manson y C. George Peale

BEATRIZ BRITO BRITO

178-184

A Companion to Early Modern Hispanic Theater.
Hilaire Kallendorf (ed.)
JAIME CRUZ-ORTIZ 185-190

Último sujeto de Rafael Negrete Portillo. Editorial
Anagnórisis
MIGUEL ÁNGEL MAÑAS 191-194

Itziar Pascual, *La AMAEM Marías Guerreras.*
Asociacionismo de mujeres y acción cultural
LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN 195-198

Los chicos del barracón nº2, de Luis Matilla
IDUNA RUIZ DE MARTÍN 199-201

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

El estreno húngaro de *El padre* [Apa] de Florian Zeller
(Budapest: Orlai Produkció, 12 de febrero de 2015)
EZTER KATONA 202-207

ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»

Entrevista a Beatriz Cabur
(New International Theatre Experience, NITE) 209-216

Entrevista a José Manuel Corredoira Viñuela
217-225

**«No hay para un padre reposo»:
conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de
Francisco de Rojas Zorrilla**

Teresa Julio
Universitat de Vic
tjulio@uvic.cat

Palabras clave:

Rojas Zorrilla, cainismo, padres, teatro áureo.

Resumen:

La crítica coincide en señalar que en *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo* Rojas Zorrilla desarrolla dos motivos íntimamente relacionados: el cainismo, resultado de la envidia entre hermanos, y el conflicto entre el amor paternal y el deber social, pues a la condición de padre suele asociarse la de poderoso. No obstante, hay un tema que suele pasarse por alto y que está presente en todas ellas: el enfrentamiento paternofilial. En el presente trabajo nos acercamos a las complejas relaciones entre el padre y los hijos que aparecen en estas piezas y analizamos las diferencias y semejanzas que existen entre ellas.

**«No hay para un padre reposo»: Father-son conflicts
in the Cainitic comedies of Francisco de Rojas Zorrilla**

Key Words:

Rojas Zorrilla, Cainism, Fathers, Spanish Golden Age Theater.

Abstract:

Critics concur in pointing out that in *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* and *El más impropio verdugo*, Rojas Zorrilla develops two motifs that are inextricably interwoven: Cainism, resulting from sibling envy, and the conflict between paternal love and social duty, as fatherhood often coincides with power-holding. Nevertheless, there is a topic that is often overlooked which comes through in all of them: father-son confrontation. This study presents the complex father-son relations in these plays and analyzes the differences and similarities between them.

En la dramaturgia del Siglo de Oro es frecuente encontrar la figura del padre en la lista de las *dramatis personae*. No es imprescindible en el elenco de personajes –como lo son la dama, el galán, el criado o gracioso, y el antagonista, sin los cuales no hay comedia–, pero sí suele aparecer con asiduidad gracias a las funciones que se le atribuyen en ese universo de quinceañeros o veinteañeros enamoradizos y pendencieros que, inclinados por sus pasiones juveniles, parecen desatender los principios más básicos de la honra, del honor, del respeto e incluso de la moral y la familia.

En líneas generales, podríamos definir la figura del padre como un personaje dramático, entrado en años (siempre se apela a su experiencia y al consejo que de esta se deriva), que se encarga de proteger el honor y la honra de una casa –en palabras de Ruiz Ramón [1986: 138], de «salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia»–, mirar por el bien de los hijos, y cuyo celo, en ocasiones regido por un estricto código del honor, puede desembocar en situaciones extremas, tanto en su vertiente trágica –baste recordar a Roberto, en el drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*, de Rojas, que abandona a su hija Blanca a su suerte ante el acoso del esposo por considerar que si su honor ha quedado en entredicho, el condestable ha de acabar con ella¹–, como en su vertiente más cómica, y traemos a colación aquí al estafalario don Antonio, padre de Isabel, en la comedia de *Entre bobos anda el juego*, que es capaz de obviar cualquiera de los defectos de don Lucas del Cigarral con tal de que su hija contraiga un matrimonio económicamente rentable.

Los casos de padres con hijas casaderas son harto habituales en el teatro áureo; por esta razón no me detendré en ahondar en ellos, puesto que lo que me interesa abordar aquí es la relación entre el padre y los hijos varones, aspecto este que no parece tan trillado. Con tal de poder extraer algunas conclusiones concretas, centraré el estudio en las tres comedias cainitas de Rojas Zorrilla, ya que presentan en su *dramatis personae* padres

¹ «Roberto: [...] La que es noble y la que es de adversa suerte / la vida ha de temer y no la muerte» (vv. 2463-2464).



con hijos varones: *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. En ellas la relación entre padres e hijos no es marginal, como sucede en otras piezas, sino central, pues es justamente dicha relación la que crea la tensión dramática y es en el núcleo familiar donde se genera el conflicto.

Amor paternal y deber social

En el teatro del Siglo de Oro la figura del padre puede presentarse como función aislada, esto es, sin ninguna otra atribución adicional, lo que no es poco, pero también puede ir acompañada de alguna otra función complementaria, generalmente la de poderoso,² bien en su vertiente más sencilla, como la de alcalde de villa, tal cual sucede, por ejemplo, con el calderoniano don Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*, o la de rey de Polonia, como es el caso de Basilio, padre de Segismundo, en *La vida es sueño*, también de Calderón. En estos casos, la doble funcionalidad del personaje dramático es susceptible de entrar en conflicto, pues la razón del padre puede oponerse a la razón del poderoso.

En la producción de Rojas encontramos un par de dramas que presentan justamente este conflicto, dos piezas muy similares, si bien con finales diferentes: *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña*.³ Habitualmente, los estudiosos señalan que en estas dos comedias se desarrollan dos temas íntimamente relacionados: el cainismo y el conflicto entre amor paternal y deber social:

En *No hay ser padre siendo rey* o en *El Caín de Cataluña* se plantea la tensión interna generada por la dificultad de reconciliar la función pública

² Entiendo aquí por «poderoso», personaje con cierta autoridad en sentido genérico. Valga la aclaración para distinguirla netamente de la figura teatral del «poderoso» definida por Ruiz Ramón [1985: 286] como marqués, príncipe, capitán o maestro de noble sangre, dotado con rasgos propios de galán soberbio e injusto, que actúa como fuerza destructora de la armonía dramática.

³ Según Di Pastena [2007: 148], la semejanza entre estas dos tragedias se debe posiblemente a la existencia de una fuente común: *La piedad en la justicia*, de Guillén de Castro, fuente que ya había apuntado MacCurdy [1968].



del rey o dirigente con los sentimientos privados [...] En realidad, los argumentos de ambas tragedias son distintos tratamientos dados al tema de Caín y Abel. [Arenas Cruz, 2004: 159].

Pero hay un tema más al que no se presta atención: el enfrentamiento paternofilial. En estas comedias encontramos el siguiente patrón básico: la figura de un poderoso, ya entrado en años y achacoso, y dos hijos, uno bueno y otro malo. En el primer caso, el rey de Polonia y sus hijos, Rugero y Alejandro. En el segundo, el conde de Barcelona y sus descendientes, Berenguel y Ramón. Esos hijos que deberían ser el báculo de la vejez de su progenitor no son más que una fuente de sinsabores.

Este mismo patrón con algunas variantes recrea el toledano en *El más impropio verdugo*, donde César Salviati también deberá enfrentarse a sus vástagos, Alejandro y Carlos, encarnaciones respectivas del mal y el bien.

Las conflictivas relaciones paternofiliales en estas piezas son previas al inicio de la comedia, esto es, no son el resultado natural del desarrollo de la trama, sino que vienen de lejos, y esto es así porque el enfrentamiento entre padres e hijos nace del choque de personalidades, no del choque de intereses generados por la propia acción. Obsérvese que el dramaturgo perfila unos extremos caracteres maniqueos: un hijo representa la bondad infinita y el otro, la maldad personificada, y, en medio, un padre que no acierta a gobernar a esos hijos. El padre, desbordado por el irreprimible comportamiento del hijo malo, no sabe cómo actuar y lo sobreprotege para no airarlo más y generar un conflicto todavía mayor, al tiempo que carga sus iras contra el hijo bueno, que se siente víctima de unos castigos inmerecidos. El hijo malo, harto de oír la perversidad de su carácter, acabará explotando su lado más feroz, pues acaba creyendo lo que dicen que es, y aborrecerá al hermano con el que siempre le acaran. De ahí que MacCurdy [1968: 56] clasifique estas piezas trágicas bajo el marbete «the Cain and Abel Plays», «because, in addition to involving the conflict between generations, all are related to the story of the biblical brothers». No obstante, no en todas ellas el cainita consumará su delito al estilo del Caín bíblico.



No hay ser padre siendo rey

El rey de Polonia, viudo desde hace seis años, se encuentra ya viejo y cansado, y se lamenta de no poder reconducir el impropio modo de actuar de su legítimo heredero, Rugero, personaje soberbio, desobediente, vengativo, pendenciero, «todo entregado al ocio/ al apetito y torpeza» (vv. 77-78). De nada sirven los consejos del padre para que este controle su comportamiento, cambie el rigor por piedad, sea comedido, justo, prudente y firme, como corresponde a un soberano. Rugero no acepta el retrato que el padre ha hecho de él y arguye que todo es un complot orquestado contra su persona por el duque, privado del rey, y su hermano Alejandro: «Ambos tan tuyos en todo/ que el duque en tu estado reina/ cuando mi hermano en tus ojos» (vv. 311-313).

Rugero, enamorado de Casandra, matará al hombre que yace con ella, pensando que es el duque, cuando en realidad es su hermano Alejandro. El arrepentimiento de Rugero no le exime de culpa, y el rey, su padre, lo manda apresar y lo condena a muerte. De nada sirven las súplicas de Casandra ni del duque, pero sí el temor a la posible revuelta de un pueblo que se niega a quedarse sin heredero. Como padre, el rey de Polonia quiere perdonar al hijo, pero como rey no puede hacerlo.

Enrico Di Pastena [2007: 148], en el prólogo a su edición de *No hay ser padre siendo rey*, comedia fechada en 1634, afirma que el dilema de la obra es «el amor paterno enfrentado a la obligación de aplicar equitativamente la justicia»; no obstante, el rey de Polonia no actúa nunca con justicia, ni como padre ni como rey, y al final el dramaturgo consigue resolver el desenlace con una solución que ha sido calificada acertadamente por Pedraza y Rodríguez Cáceres [1981: 510] como «una pirueta efectista», y a todas luces inverosímil y forzada.

La única solución que halla el rey de Polonia para resolver la antinomia padre/rey es abdicar en su hijo Rugero, que, en su condición de soberano, no podrá condenarse a sí mismo, y él, como padre, podrá perdonar el crimen cometido. La crítica considera que de esta manera se resuelve



exitosamente el conflicto amor paternal/poder real. No obstante, en realidad no se resuelve, porque no tiene solución posible, únicamente se decanta hacia una de las dos partes que estaban en litigio, la de padre, pues, ante la tesitura de elegir, el rey sacrifica –y esa es la palabra exacta para definir la generosidad del rey-padre– su condición de monarca para dar paso a la de padre. Si comienza la comedia como padre y como rey, la acaba solo como padre, despojado de la corona. Es el triunfo del perdón paterno sobre la justicia social. A pesar de todo, el título parece hacer mayor hincapié en la naturaleza real que en la paternal, ya que la condición de rey ha de primar sobre la de padre, lo que no ocurre al final de la tragedia.

La historia del rey de Polonia es un fracaso contundente: fracasa como padre y como rey. Como padre, porque no sabe controlar, contener, escuchar ni premiar o castigar en justa proporción a sus hijos, que no le tienen ninguna confianza. En ese núcleo familiar falla la comunicación. Al autoritarismo del padre, que confunde crueldad con justicia, se une la desconfianza del hijo atento y obediente, Alejandro, que es incapaz de confesar al padre que se ha casado con Casandra, aun cuando no había motivo alguno que impidiera tal matrimonio entre iguales, y también se une la incapacidad de Rugero por expresar sus sentimientos abiertamente –sí lo hace en apartes, lo que lo convierte en un villano hasta cierto punto humano frente a los otros cainitas de Rojas–. Al final, el dolor y el remordimiento tras el involuntario fratricidio le hacen declarar abiertamente:

Aunque a Alejandro como a mí quería,
yo dije siempre que le aborrecía
a los que aquesto oyeron
vieron la ira y el amor no vieron. (vv. 2771-2274)

El rey de Polonia también fracasa como rey, pues si el pilar fundamental del poderoso es la equidad y la administración de la justicia, este rey actúa, y lo hace a sabiendas (lo que aún lo hace más punible), de la manera más injusta posible desde el primer verso de la comedia al castigar al hijo



bueno para congraciarse con el malo, y conmina a Alejandro a permanecer encerrado en sus aposentos:

Sin causa le estoy riñendo,
y crece en mí la congoja.
¿Yo agasajo al que me enoja
y al que he de estimar ofendo? (vv. 439-442)

Con esa inmerecida condena que impone al hijo obediente, el soberano de Polonia no está actuando como padre, sino como rey –y como rey injusto, oxímoron áureo, para ser precisos –, pues no se limita a imponer un simple castigo –como un padre puede obligar a su hijo a recluirse en su habitación a modo de sanción–, sino que abusa de su autoridad real, y así, cuando no lo halla en su cuarto, manda a los soldados que lo busquen y lo encierren en una torre. Es la pena que, a juicio del rey de Polonia, merece un súbdito que desoye sus órdenes, no es el castigo que un padre inflige a un hijo. La frontera entre padre y rey, que en esta comedia pretende estar netamente delimitada, se revela cada vez más deleble.

El Caín de Cataluña

Al mismo dilema del rey de Polonia se enfrenta el conde de Barcelona en *El Caín de Cataluña*. Berenguel siente una envidia atroz por su hermano Ramón y acabará por matarlo: «¿Todo ha de ser lo mejor/ de lo que mi hermano es dueño?» (1952: 272c), palabras que retratan el espíritu del segundón. El fratricidio no es involuntario, como en el caso anterior, sino premeditado, lo que agrava más la situación y condiciona el desenlace, pues un error como el de Rugero puede hasta cierto punto perdonarse, pero el asesinato consciente no puede quedar impune.

El conde de Barcelona vive angustiado por el insufrible carácter de su segundo hijo, Berenguel, al que no logra controlar: «Mientras este hijo viviere/ no tendré salud jamás» (1952: 271). Su gran error como padre es confesar abiertamente a Berenguel su preferencia por el hijo bueno, Ramón.



De este modo, la rivalidad entre los hermanos nace de la envidia fomentada inconscientemente por el propio engendrador y toda su corte: «Vuestro hermano, que más quiero» (1952: 281a), «Solamente es mi hijo vuestro hermano» (1952: 281a). Ello no obsta para que el conde injustamente, y a sabiendas, como en el caso anterior, reprenda al hijo «apacible y blando» para que aprenda el hijo «áspero y soberbio»:

Todo cuanto hace mal hecho
Berenguel, quiero reñirle
a don Ramón, pues con esto,
reñendo al que está sin culpa,
del que la tiene, los yerros
templo, a un mismo tiempo al malo,
vengo a reprender al bueno. (1952: 274a)

La envidia hacia todo lo que tiene el hermano es el único motor de Berenguel, y así lo proclamará la cancioncilla final en boca del pueblo:

Por celos y por envidia,
la noche más infeliz,
Berenguel mató a Ramón
en las faldas del Monjuí. (1952: 202a)

Ante el asesinato de Ramón, el conde de Barcelona, como máxima autoridad, debe imponer la pena de muerte a su hijo Berenguel y así lo hará, si bien su condición de padre le lleva a dejar las llaves de la celda a su alcance para que pueda liberarse. Berenguel aprovecha la ocasión y escapa, pero es sorprendido por un centinela que lo confunde con el vulgo y lo mata. La justicia (o sea, el castigo por el asesinato), que debía haber ejecutado el propio conde o su verdugo, queda en manos de un simple soldado que por error mata al prófugo prisionero. Es el castigo que se espera en estos casos, pues, como afirma Valbuena Prat [1964: 289], «dada la lógica del drama, la solución fatal y ejemplar exigía la muerte de Berenguel».

De nuevo, el conflicto padre/poder se resuelve inicialmente a favor del primero, pues ese facilitar la huida a Berenguel no es más que una muestra de amor paterno. No obstante, de un modo u otro la justicia se impone y



aquella sentencia dictada contra el propio hijo acaba ejecutándose. Si el conde de Barcelona comienza siendo conde y padre, acabará sus últimos días únicamente como conde, como poderoso; su condición de padre, con la muerte de sus dos hijos, la ha perdido por el camino.

Según Ruiz Ramón [1986: 137], al rey-viejo (al poderoso-viejo, como lo hemos definido aquí) lo caracteriza el ejercicio de la realeza y la prudencia y es el «fundamento de la justicia y el orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano y, por tanto, por encima de la acción». Nada de eso observamos ni en el rey de Polonia ni en el conde de Barcelona, justamente porque el ser padres y, por tanto, sujetos implicados, les impide situarse por encima de la acción, ya que forman parte de la acción misma en su doble condición de rey y de poderoso.

El más impropio verdugo por la más justa venganza

En 1637, Rojas escribe *El más impropio verdugo*, una comedia, relacionada en parte con las dos anteriores, en tanto que presenta un conflicto generacional entre un padre y dos hijos (al que se añadirá una hija, como variante): uno de ellos, sensato y obediente (Carlos) y el otro, arrogante, prepotente y pendenciero (Alejandro). Respecto a las piezas anteriores, la comedia ofrece dos diferencias notables: la primera, el padre, César Salviati, no es poderoso, de modo que no se hallará ante el dilema de ser padre o rey (o conde) y el desenlace definitivo deberá proceder de un tercero, en este caso, del duque de Florencia. La segunda diferencia importante es que, si bien la envidia continúa presente, el fratricidio no llega a consumarse y no porque Alejandro no lo haya intentado en un par de ocasiones.

El proceder de César para con sus hijos será el mismo que el de los padres anteriores: castigo para el bueno y sobreprotección para el malo. En una escena, en la que su hija Casandra le recrimina su dureza contra Carlos, el hijo recto, César justifica su programa educativo:



Casandra, es razón de estado.
 Unos mismos pasos sigo
 a la imitación de Dios,
 trocando en mis hijos dos
 la caricia y el castigo.
 A este riño, a aquel regalo,
 a uno apruebo, a otro condeno,
 porque el malo se haga bueno
 y el bueno no se haga malo. (1952: 174c)

El comportamiento de César en el trato de los hijos de nuevo es injusto y excesivamente severo, hasta el extremo de que Alejandro, personaje quasidiabólico, le teme y rehúye su encuentro en un par de ocasiones, y Carlos, más obediente, ha de soportar sus insultos, sus amenazas de muerte y la expulsión de casa. Es la forma como cree que debe comportarse un padre:

Siempre estoy
 entre el amar y el temer
 lleno de ansias y desvelos.
 ¡Oh, hijos, lo que costáis!
 Desde que nacéis nos dais
 inquietudes y recelos.
 No hay para un padre reposo
 en el sueño, en la comida,
 con vosotros. (1952: 174c)

Es tal vez la obra en la que las reflexiones padre-hijos se dan más intensamente y más se insiste en lo que cuesta la crianza de los hijos y las amarguras que comportan. La falta del factor 'poder', que aparecía en las otras obras, hace que la acción, se centre más en las relaciones generacionales de los tres personajes principales. Si en la actuación del rey de Polonia o del conde de Barcelona se adivinaba algún atisbo de sentimentalismo paternalista, en César Salviati solo se halla autoritarismo, crueldad e impiedad.

Los críticos que se han acercado a la obra, especialmente Mackenzie [1994], se centran en el carácter patológico de Alejandro, en su insensibilidad y en su maldad, pero obvian que es el retrato juvenil y descontrolado del



padre. Las duras interpelaciones entre padre e hijo, que muchas veces reniegan de ese nombre, son el resultado del choque de dos fuerzas iguales. Alejandro sueña que el padre quiere matarlo y quiere adelantarse a los acontecimientos dándole muerte primero. Fracasaré en ese primer intento, como ha fracasado su primer intento de matar al hermano, pero su maldad irá *in crescendo*, y en su mente se irá pergeñando el parricidio, por ese odio desmesurado hacia el ser que le ha dado la vida, y el fratricidio, por su odio visceral hacia el hermano bueno y competidor en su amor por Diana. ¿Qué hijo odia tanto a un padre como para intentar matarlo en dos ocasiones? Solo uno: Alejandro Salviati. Y ¿qué padre intentará también matar a sus hijos en dos ocasiones? Solo César Salviati, un padre que se toma la justicia por su mano y acaba dando muerte a Alejandro y todo el mal que este representa, y que no ejecuta a Carlos, gracias a la providencial intervención del magno duque de Florencia. La justicia poética al final se impone: el hijo obediente queda libre, como debía ser, y el hijo ingrato muere a manos del padre. Tras su muerte, César dirá: «su juez y su padre he sido» (1952: 190a), cuando en realidad no ha actuado como juez, pues carece de poder y desconoce lo que significa la equidad y la justicia, solo ha actuado como verdugo, como el más impropio verdugo, como reza el título, pues nunca un padre debería verter su propia sangre.

Coda

En estas tres piezas de corte cainita, Rojas no solo desarrolla el tema de la envidia entre hermanos y de la antinomia amor paternal/deber social, sino también el conflicto entre generaciones: el padre contra los hijos, y el cainita contra el padre y el hermano; el hijo bueno, el recto, el obediente no es más que una víctima en manos de un entorno familiar que le resulta a todas luces adverso.

Rojas parte de una primera comedia *No hay ser parte siendo rey*, para luego autorrefundirse –acertada expresión utilizada por Di Pinto [2008] a propósito de *El más impropio verdugo*–, y crear dos piezas más, con



variantes, pero con los mismos elementos y conflictos básicos. Y, a medida que avanza en su producción, crea personajes y situaciones cada vez más extremas, va agudizando la maldad de sus protagonistas hasta convertirlos en fraticidas y filicidas conscientes, despojándolos de cualquier traza de humanidad.

La figura paterna en estas comedias cainitas se revela como un auténtico fracaso. La debilidad por el hijo malo lleva a la sobreprotección y, en consecuencia, a la injusticia en el trato con el resto de descendientes. La errónea política educativa de estos padres, centrada en castigar al justo y premiar al rebelde, solo genera monstruos, «protagonistas en extremo anormales [...] que tienen una mentalidad patológica» [Mackenzie, 1994: 45]. Lejos queda la imagen del padre justo y equilibrado, remanso de protección, al que se acude en busca de consejo cuando la armonía dramática se tambalea. Y el precio que han de pagar estos padres, que con su trato y educación han criado engendros depravados, es excesivamente alto. En *No hay ser padre*, el rey de Polonia no solo ha de experimentar la muerte del hijo bueno, sino que ha de sacrificar su propio reino para no perder al hijo que le queda. El conde de Barcelona, en *El Caín de Cataluña*, a pesar de mantener su poder, pierde a sus dos hijos, a sus herederos, y, en consecuencia y a la larga, el condado, que no contará con su estirpe. César Salviati matará a su hijo con sus propias manos. No deja de ser paradójico que el ser que le ha dado la vida se la acabe arrebatando. Toda una sacudida psicológica tras la lectura si el gusto desmesurado de Rojas por lo hiperdramático no le hubiera traicionado.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARENAS CRUZ, Elena, «Francisco de Rojas Zorrilla», en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Navarra, Anthropos-GRISO, 2004, pp. 157-164.
- DI PASTENA, Enrico, Edición crítica, prólogo y notas a *No hay ser padre siendo rey*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.
- DI PINTO, Elena, «Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso (*El más impropio verdugo*, seria y burlesca)», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coord.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 561-574.
- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- _____, *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers Inc. 1968.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, London, Liverpool University Press, 1994.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Navarra, Cénlit Ediciones, 1981.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *El Caín de Catalunya*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Ramon de Mesonero Romanos (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 271-294.
- _____, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Ramon de Mesonero Romanos (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 169-190.



- ____ *Casarse por vengarse*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I, Teresa Julio (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 445-551.
- ____ *No hay ser padre siendo rey*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I Enrico di Pastena (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.
- ____ *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol II. Barcelona, Gustavo Gili, 1964.



Incest as Metaphorical Sites of Relations in Cándido María Trigueros' *El precipitado*

Yvonne Fuentes
University of West Georgia
yfuentes@westga.edu

Key Words:

Trigueros, Enlightenment, Incest, Kinship, Vertical and horizontal correspondences

Abstract:

This paper examines a sentimental play by Cándido María Trigueros, *El precipitado*, [1773] and posits that the incestuous relations between father-daughter and between siblings respectively function as metaphorical sites from where Trigueros straddles, perhaps unconsciously yet intuitively, the vertical and hierarchical correspondences of subordination of the [pre]Enlightenment and the horizontal connections of the Romantic period. By questioning, even momentarily, the order of relationship categories, Trigueros places himself and the reader at the intersection of competing episteme regarding correspondences, relationships, and dependencies.

El incesto como lugar metafórico de relaciones en *El precipitado* de Cándido María Trigueros

Palabras clave:

Trigueros, Ilustración, Incesto, Lazos familiares, Correspondencias verticales y horizontales

Resumen:

Este trabajo examina el drama sentimental de Cándido María Trigueros, *El precipitado*, [1773] y postula que las relaciones incestuosas entre padre e hija y la relación entre hermano y hermana funcionan como lugares metafóricos desde donde Trigueros parece proponer una transición entre las correspondencias verticales y jerárquicas de subordinación propias del antiguo régimen y las conexiones horizontales del período romántico.

Introduction

Though the mere mention of 'incest' conjures repulsion and images of violence as well as a collective sense of proscription due in great part to what psychoanalysts, social scientists and anthropologists in general have labeled as a universal taboo, we find that familial ties and kinship systems do and have changed.¹ As a result of this, subsequent definitions of family and household, and the respective functions attributed to each member have contributed in part to broader or narrower interpretations and prohibitions throughout the centuries.

This paper examines a sentimental play by Cándido María Trigueros, *El precipitado*, [1773] and posits that the incestuous relations between father-daughter and between siblings respectively function as metaphorical sites from where Trigueros straddles, perhaps unconsciously yet intuitively, the vertical and hierarchical correspondences of subordination of the [pre]Enlightenment and the horizontal connections of the Romantic period.² By questioning, even

¹ In *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, 1922, Freud hypothesized that the incestuous taboo stems from the primitive form of human society, or a primal horde, ruled by a powerful male who satisfies his appetites, but forces the other males into abstinence, thus resulting in the need to kill the dominant/father figure in order to replace him [89-95]. In *Totem and Taboo*, 1918, he dealt with the prevention of totem incest. «If, for example, the man belongs to a clan with the totem of the Kangaroo and marries a woman of the Emu totem, the children, both boys and girls, are all Emu. According to the totem law incestuous relations with his mother and his sister, who are Emu like himself, are therefore made impossible for a son of this marriage» [8]. However, «the father, who is a Kangaroo, is free—at least under this prohibition—to commit incest with his daughters, who are Emu» [1918: 8]. See also Claude Lévi-Strauss, 1969, *The Elementary Structures of Kinship* for an explication of the transition from nature to society and the need for exchange/exogamy. «The prohibition of incest is in origin neither purely cultural nor purely natural. [...] It is the fundamental step because of which, by which, but above all in which, the transition from nature to culture is accomplished. [...] Before it, culture is still non-existent; with it, nature's sovereignty over man is ended [...] it brings about and is in itself the advent of a new order» [24-25]. See also Robin Fox's seminal work *Kinship & Marriage*, 1967, for examples of varying degrees and models of familial groups. Today, a number of countries are considering decriminalizing incestuous relations between consenting adults.

² See Michel Foucault, 1973, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* and specifically the chapter devoted to classifying. In his first model, organization and internal dependencies are more important [144]. The horizontal relations are best explained in the following chapter devoted to the limits of representation by introducing 'inflection' into the study of languages. Consequently, «languages are no longer contrasted in accordance with what their words designate, but in accordance with the means whereby these words are linked together [...]



momentarily, the order of relationship categories, Trigueros places himself and the reader at the intersection of competing episteme regarding correspondences, relationships, and dependencies.

My aim is to first explore the genetic and social definitions and degrees of incest, and the variability of prohibitions before and during the eighteenth century. Second, I want to examine briefly the emergence of the sentimental novels and plays of the eighteenth century and its focus on the bonds of family community, resemblance, affinity, and sentiment; and finally, concentrate on *El precipitado*, which presents two cases of ‘almost incest’ as well as a love triangle, and study these shifting interrelations.

General notions and examples of religious and civil laws regarding incest

According to early Judeo-Christian texts, incest could include sexual relations among relatives sharing a direct line of consanguinity and among those with a kinship association or familial affinity not linked at any degree by blood.³ The book of Leviticus extends the prohibition to the «nakedness of thy sister, the daughter of thy father, or daughter of thy mother [...]» [18:9]. Equally off limits is a father's wife's daughter, a brother's wife, a daughter in law, a son's daughter, or a daughter's daughter [18:10-11], as well as a mother's [or father's] sister, and a brother's wife [20:11-21]. However Deuteronomy ‘recommends’ that, if brothers dwell together and one of them dies and leaves no child, her husband's

which determines not only each one's individuality, but also its resemblances to the others; it is this mechanism, the bearer of identity and difference, the sign of adjacency, the mark of kinship, that is now to become the basis of history» [236]. See also Benedict Anderson's explication regarding the seemingly paradoxical connection between a strong center/a vertical hierarchy and a porous/ indistinct border [*Imagined Community* 15].

³ *Black's Law Dictionary* 1996 edition defines incest as «sexual relations between family members or close relatives, including children related by adoption» *The Oxford Dictionary* however, adds that it is: «Sexual relations between people classed as being too closely related to marry each other»; and further labels it: «The crime of having sexual intercourse with a parent, child, sibling, or grandchild»



brother shall go in unto her, and the firstborn shall succeed in the name of the brother which is dead [25:5-6].⁴

Grounded on the command that all creatures be fruitful, multiply and replenish, it is not surprising that canon law has regulated with whom and for what reason one should and could engage in sexual activities.⁵ Consequently, and given that the sole purpose of sexual activity is procreation, among the most penalized sexual practices are those 'against nature' which exclude the possibility of reproduction: bestiality, sodomy, and masturbation. Not surprisingly then, sexual sins 'according to nature' that might result in reproduction [incest, adultery, and fornication] are found to be less punishable.⁶

Civil laws regarding degrees of consanguinity and kinship⁷ have been equally explicit, as seen in, for example, the Spanish thirteenth century major law code *Las siete partidas*. *Partida VII* contains explicit references to what incest is and within what degree of relationship it happens. Law VII. i specifically extends the ban to the fourth degree, to a female related by affinity, and to the wife of a

⁴ These seemingly opposing laws regarding 'brethren' were the basis of the arguments marshaled by Henry VIII and Catherine of Aragon in seeking the marriage annulment sought by the former and opposed by the latter. See J. J. Scarisbrick's seminal work *Henry VIII*, 1979, for a detailed account of the arguments in favor/against the dissolution of the marriage. See also the *The Book of Common Prayer, and Administration of the Sacraments... of the Church of England*, 1716, for a detailed listing of kindred and affinity «wherein whoever are related, are forbidden in Scripture, and our Laws, to marry together» [390].

⁵ See St. Augustine's letters regarding matrimony, children, sexual intercourse «On the Good of Marriage», and «On Marriage and Concupiscence». See also *The Summa Theologica of St. Thomas Aquinas*.

⁶ See Bartolomé Clavero, 1990, «Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones» [57-89]; Enrique Villalba Pérez, 2004, *¿Pecadoras o delincuentes? Delito y género en la corte (1580-1630)*. Díez Fernández, 2001, «Imágenes de la sodomía en los poemas de los siglos de oro», lists, «...pecados contra natura [...] como la masturbación, la bestialidad, el lesbianismo, la sodomía e incluso [algunas] prácticas heterosexuales no permitidas» [2001:125]. Female adultery was particularly problematic because it touched both the private (sin) and public (crime) spheres since it affected rights and laws of inheritance and succession. Though the sin was confessed in private, the consequences of the action were public [Clavero: 63].

⁷ James Twitchell's *Forbidden Partners*, 1987, distinguishes between the semiotics of incest which is based on a social code and the biology of inbreeding which is a genetic code [9]. Robin Fox, 1967, posits that 'consanguinity' is a socially defined quality and that what matters is what people *do* with their definitions, i.e. the social use to which they are put [35].



relation within the same degree.⁸ Similarly, book XII, Title XXIX of the *Novísima recopilación* is devoted entirely to the topic of *incesto y estupro*.⁹ Promulgated in the fourteenth century, it too maintains the same degree of consanguinity as in *Las partidas* but extends the ban to *comadres*, *las barraganas*,¹⁰ *las parientas*, o *las sirvientas de casa* because these involvements with family members often led to rivalries and enmities within the family. The harm therefore stems from the possible discord that arises within the extended family. The gravity was not in the act itself but in the ensuing retaliation and its messy consequences. The punishment for breaches included public humiliation and/or public whippings, banishment and a hefty monetary punishment: «... allende de las otras penas en Derecho establecidas, pierda la mitad de sus bienes para la nuestra camara.» However, the law clearly stated that the crime must be committed ‘knowingly’ so before determining guilt it was imperative to demonstrate that both parties assented and deliberately took part in the forbidden relationship. We see then how the subjective element, i.e., the intent and the will to break the law, is already present.¹¹ Consequently, an absence of knowledge *a priori* eliminated the classification of crime *a posteriori*.

Based on the above, we know what incest is and with whom it is. If we focus the attention now on its prohibition, it is interesting to find that despite our ideas of a universal taboo, a number of texts defy or question the very notion.¹²

⁸ All quotes are from the 2001 reissue of the 1931 translation commissioned by the American Bar Association of *Las siete partidas*.

⁹ The definitions and legal terminologies regarding sexual associations were quite precise. «Pecar con soltera es simple fornicación: con casada adulterio, con doncella virgen estupro, con parienta incesto, con persona Religiosa y dedicada a Dios sacrilegio o adulterio espiritual». [Tomo III, *Diccionario de Autoridades* 1732].

¹⁰ Se llamaba assi la amiga, dama, ò concubina que se conservaba en la casa del que estaba amancebado con ella: y para serlo era preciso fuesse libre, y no sierva, soltera, única, y que no tuviesse parentesco en grado conocido con el galán que le embarazasse casar con ella si quisiesse. (Tomo I, *Diccionario de Autoridades*, 1726).

¹¹ See Aniceto Masferrer's, 2009, study on the Spanish codification of crime: «The importance of the subjective element had already been identified in the Aristotelian, Augustinian, and Thomist doctrines, becoming the core of crime» [116].

¹² Recent studies questioning the notion of a universal taboo include: Ellen Pollack's, 2003, *Incest*



A remarkable example of a certain 'relativity' not only *vis-à-vis* other transgressions, but *vis-à-vis* the direction of consanguinity can be found in *Principios del orden esencial de la naturaleza, establecidos por fundamento de la moral y política, y por prueba de la religión* [Antonio Xavier Pérez y López, 1785]. Though his views are aligned with Catholic scholasticism, they reveal knowledge of the debates of his time as well as an intuitive understanding of what twentieth century anthropologists label intergenerational incest between mature and maturing organisms [Fox, 71]. His opinions on family, kinship and especially on incestuous relations are of particular relevance to this paper because of his candor, his lack of repulsion, and the correlations/analogies he establishes while arguing against incest.¹³

and the English Novel, 1684-1814, which studies the role of fictional representations of incest as both transgressive and liberatory and as part of the history of the formation of a discursive construct. Suzanne R. Pucci, 1997, in «The Nature of Domestic Intimacy and Sibling Incest in Diderot's *Fils Naturel*» maintains that viewing incest as a sacrosanct interdiction obscures the other functions it performs such as an 'inside' to family intimacy and the multiple paradoxes of exclusion that are always coupled with it [271]. Seth J. Denbo's 2001 doctoral dissertation, *Speaking Relatively: A History of Incest and the family in Eighteenth-Century England*, sees incest and its representations as well as the preoccupation over it as a barometer through which to measure the foundations of English individualism. In «La mirada incestuosa: escenas de la vida privada en el *Roman de la Manekine*, de Philippe de Remi» Ana Basarte, 2009, studies the medieval variations on the legend and story of the consummated incest between king Antiochus and his daughter as per *Historia de Apolloni Regis Tyri*, and the *roman* of the self-mutilated maiden, *La Manekine* of 1240. Basarte sees the topic of incest in these narratives and in the numerous adaptations, on the one hand, as a result of the hereditary and lineage concerns of the nobility, and, on the other hand, as a means of control and decision making in the hands of the Church once marriage becomes one of the seven sacraments in the XII century [2009:167-179]. See also Elizabeth Archibald's, 1991, *Appoloniuss of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations* for a study on the variations on the themes of incest, violence, etc., throughout Europe. In Spanish Medieval literature we find Exemplo 36 of the *Libro del Conde Lucanor* [1340], where a mother sleeps with her adult son, calls him *marido e hijo* until the father returns years later to discover she has been waiting for him. The different variations on the romance of *Don Bueso y su Hermana* also tells the story of an 'almost' incest between two lost siblings separated during the Spanish-Moorish frontiers wars.

¹³ Incest is but one of a number of crimes which have been labeled *atroces* throughout the Spanish legal system. See «La represión de los delitos atroces en el Derecho Castellano de la Edad Moderna» in *Revista de estudios histórico-jurídicos*, 26 [2004: 255-299]. By labeling the crimes *atroces* as opposed to 'grave' or 'leve' the system could expedite the case without the added burden of following whatever due process was expected and apply a more severe punishment. However, the classification of *atroz* was not always determined by the intrinsic nature of the crime but by the circumstantial desire to 'make a point'. «La imprecisión acerca del término fue



In arguing against a sound conjugal relationship between parents and children, Pérez presents two separate but complimentary reasons based solely on roles, functions and dynamics between parents and children, and between wives and husbands. Regarding the first, he argues that by virtue of their hierarchical role in the family unit, parents inspire and expect respect, subordination and obedience from their children. Marriage, on the other hand, is a contract between two equals and demands frankness of each partner. Consequently, the parent-offspring relationship [or intergenerational incest] is incompatible with a conjugal relationship because of each person's natural and inherent function within the family unit. «La malicia del incesto entre las personas que se hallan en línea recta de consanguinidad es evidente atendiendo que los oficios y obligaciones de los padres para con sus hijos son de imperio respetable, que inspire recato y subordinación y la de estos para aquellos es de respeto y obediencia; las cuales funciones son opuestas a la llaneza y confianza casi igual, que exige el matrimonio...» [Pérez y López, 95].¹⁴

Pérez posits, however, that the incompatibility arising from hierarchical notions of roles and obligations is not present in marriages between siblings because their functions are fairly equal within the family unit. «A mi parecer no se encuentra esta incompatibilidad de obligaciones y oficios en los matrimonios de hermanos, que son muy iguales» [95]. Moreover, he argues, history offers a number of precedents of such marriages when siblings married in compliance with God's order to be fruitful and multiply: «...y al principio del mundo, en que estaba todo en su vigor primitivo, se casaron los hermanos» [95]. In sum, it seems

una maniobra política y jurídica conscientemente utilizada para favorecer una mayor eficacia represiva del sistema penal» [2/16]. See also Michel Foucault, 1995, *Discipline and Punish*: «Although redress of the private injury occasioned by the offence must be proportionate, although the sentence must be equitable, the punishment is carried out in such a way as to give a spectacle not of measure, but of imbalance and excess... there must be an emphatic affirmation of power and its intrinsic superiority» [49].

¹⁴ This argument prevailed into the twentieth century given that Robin Fox addresses it and argues against it because it confuses role with biology, or as he adds, a person can only be one person at a time [1967: 57-58].



that the opposition to incestuous marriages is dependent on and relative to interpretations of roles, dynamics, practical needs¹⁵ and directional connections, rather than stemming from inherent and immutable notions of immorality or from a universal taboo. «[D]e consiguiente la prohibición de estos enlaces proviene solo del derecho positivo por justas razones que hay para ella» [95].¹⁶ This is further evidenced in the numerous instances found in history, where an act denied and forbidden to men is permitted to the gods, the kings and the powerful, thus drawing attention to the directional relativity of the horror of incest.¹⁷ Equally crucial is that the opinion regarding a comprehensive, divine and universal law has by then been debated, changed and adapted.¹⁸ In addition to this, we find a

¹⁵ In book III: *of Words*, and specifically Chapter v devoted to *Of the Names of Mixed Modes and Relations*, John Locke states that «law-makers have often made laws about species of actions, which were only the creatures of their own understandings,» and posits whether in order to know if man's «idea of *adultery*, or *incest*, be right, will [he] seek it anywhere amongst things existing? Or is it true, because anyone has been witness to such an action?» The answer is unambiguous: «No: but it suffices here, that men have put together such a collection into one complex idea, that makes the archetype, and specific idea, whether ever any such action were committed *in rerum natura*, or not.» He further concludes that, «the mind in mixed modes arbitrarily unites into complex ideas, such as it finds convenient; [...] it searches not its pattern in nature, [...] but puts such together, as may serve its own purposes» [384-386].

¹⁶ Biblical and classical narratives of incestuous relations tend to be based on impulsive and 'immoral' behaviors offensive to the Judeo-Christian God or the Hellenic/Roman gods. Clear examples of 'sins of the flesh' are the stories of Lot and his daughters [Genesis 19:30]; Tamar and her half-brother Amnon [II Samuel 13:2]; and Reuben and Bilhah, his father's concubine [Genesis 35:22]. Classical and Roman narratives [fictional and non-fictional] are also filled with incestuous relations: Kronos and his half-sister and consort Rhea; Zeus and numerous family members as well as semi-gods and plain mortals; Oedipus and Jocasta, etc. Kings and royal families also engaged in endogamous relations for the sake of consolidating political power and possessions: Caligula and his sisters; Claudius and his niece; Felipe II of Spain and his cousin Mary I of England, among others. See also Twitchell's chapter «The Horror of Incest», in which he refers to numerous folk tales, fables, letters, and ballads that deal with «the maintenance of sexual order within the family» [61].

¹⁷ Burke and others make the connection between horror and enjoyment: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Kant's *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* [1764], and Jovellanos' *Memoria del Castillo de Belver* [1805]. These seemingly contradictory or opposing experiences are at the center of our analysis of incest as a metaphor where vertical and horizontal relations are straddled and negotiated.

¹⁸ Despite the codification of a number of crimes and punishments, many (especially those of a private nature) were no longer strictly applied by the latter part of the eighteenth century, much less considered to be *atroces*. As Tomás y Valiente affirms, «desde que la perspectiva para definir o tipificar delitos y para perseguirlos comienza a ser el daño social directo y no la ofensa (pecado)..., el Derecho se humaniza, y al perder carga teológica, pierde también rigidez



distinction between sin and crime as part of a larger secularization of the confessional state already in writings of the latter part of the seventeenth century and most definitely throughout the eighteenth, as in, for example, Christian Thomasius' *Institutiones Iurisprudentiae Divinae*¹⁹ [1688] and Cesare Beccaria's *Dei delitti e delle pene* [1764] .

The sentimental plays of the eighteenth century were replete with stories of sibling incest or near 'mistakes', though we find much fewer examples in Spain than in England and France.²⁰ It is interesting that at the intersection of [pre]Enlightenment universal notions of hierarchy, order, knowledge, sin and [pre]Romantic discourse of fraternity, love, intuition, and crime, many of these relations between siblings function as sites of convergence, not divergence. In the case of *El precipitado*, it is perhaps more intriguing because we are faced with two sets of 'incestuous relations': an intergenerational one and one between members of a same generation.

Background of the first Spanish sentimental plays and *El precipitado* [1773]

The impetus to write the first Spanish sentimental plays came from the gatherings held by and at the home of Peruvian-born Pablo de Olavide, who played a major role in the Spanish Enlightenment. Frequent attendees at his home in Seville included members of the *Academia de Buenas Letras* and, of course, Gaspar de Jovellanos and Cándido María Trigueros. The introduction to *El*

dogmática y severidad condenatoria» [1990:55].

¹⁹ See also Ian Hunter's *The Secularisation of the Confessional State: The Political Thought of Christian Thomasius* (2007), as well as *Christian Thomasius, Essays on State, Church and Politics*.

²⁰ Marriage is a hot theme in these sentimental plays and domestic dramas. García Garrosa identifies a number of sub-topics associated to marriage in the Spanish plays: social inequality, arranged marriages and paternal imposition, laws and opinions regarding marriage, and adultery. In most cases the concern is the social order and stability. The regard for and the concern over social and class equality seems to be the driving force behind these plays, and only one of the plays studied deals with incest.



*delincuente honrado*²¹ stated that it and *El precipitado* were written as a result of a 'literary dispute' at the beginning of 1773. Ceán Bermúdez describes it as follows: «fue en Sevilla en la tertulia de Olavide, donde se ventiló cuanto había que decir acerca de las comedia en prosa a la Armoyante [sic], o tragi comedia; y aunque se convino en ser monstruosa, [...] se propuso que el que quisiese componer por modo de diversión y entretenimiento alguna en este género, la podía entregar. [...] *El delincuente* mereció la aprobación general de la junta, con el pleno conocimiento de pertenecer a un género espurio» [312-313].²²

These *comedias lacrimosas* thrived in Spain. The setting was normally within the domestic sphere, although the problems stemmed from external social, economic or political injustices.²³ From a theoretical perspective and judging on the nomenclature used, the subgenre broadcasted its 'contradiction' by claiming to be a comedy which would, as per the Aristotelian precepts, appeal to reason while flaunting its sentimental component, thus aiming at the heart as well. But, the sentimental plays also blurred the lines between two distinct genres: drama and novel.²⁴

Trigueros's background and works place him squarely within the field of influence and sympathies of the Spanish Enlightenment.²⁵ Born in 1736 in the town of Orgaz, Toledo, he studied Latin and Philosophy at the Colegio de Santo Tomás in Madrid. In 1752, he accompanied the bishop of Córdoba, Don

²¹ See *Biblioteca de Autores Españoles* [BAE] 46 for a printed edition of *El delincuente honrado*. Besides those two, at least two others were submitted: *Los derechos de un padre* by don Ignacio Luis de Aguirre, and *Los ilustres salteadores*, also penned by Trigueros.

²² See his *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor y Jove Llanos...* [1814]; also Francisco Aguilar Piñal, 1987, *Un Hombre Ilustrado. Cándido María Trigueros*.

²³ See Joan Lynne Pataky Kosove, 1977, *The Comedia Lacrimosa and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*; María Jesús García Garrosa, 1990, *La retórica de las lágrimas, la comedia sentimental española, 1751-1802*; Yvonne Fuentes, 1999, *El triángulo sentimental en el drama del dieciocho (Inglaterra, Francia, España)*.

²⁴ Sentimental plays incorporated such extraordinary plots, twists and catastrophes filled with tension, fear, and surprise that characters wondered if they were not reading a novel. «Yo he quedado pasmado y fuera de mí con el gozo. Me parece un sueño cuanto pasa: creo estar oyendo una novela...» [*El precipitado*, Acto V, última escena].

²⁵ See Russel P. Sebold, 1973, «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español.»



Francisco de Solís, to that city, and joined him in Seville as Archbishop of Seville. In 1781, Trigueros is back in Madrid as librarian of the Reales Estudios de San Isidro. He wrote extensively about philology, history, botany, and of course literature, translating and recasting plays by Horace, Sophocles, Virgil and Homer, among others, and was at times maligned for it.²⁶

The title²⁷

Though the modern edition refers to the play as *El precipitado*, the 1774 manuscript bears the title of, *Cándida o la hija sobrina*, thus framing the relationship around her and an older figure. Although the part following the ‘o’ in the double title should serve as an explication of the first, the ‘daughter niece’ reference does not clarify, illuminate or reveal anything [Moretti, 2013:194]. The binomial nomenclature does not clarify; instead, it creates confusion, leaving the reader wondering whose daughter and whose niece she is. More disturbing is the nagging question of whether she is both daughter and niece to one person. Regardless of which questions are asked, the title always refers back to familial relationships, to domestic settings, and to concerns over correspondences.

Moreover, if, as Moretti posits, adjectives in a title transform the semantic field by destabilizing familiar figures, in this case the adjective [whether daughter or niece] not only «relocates the narrative from substance to accident», it highlights the uncertainty and most definitely destabilizes not only domesticity but social and cultural taboos and mores [2013: 197]. The possible interpretations triggered by the title also highlight the permeability between what was quintessentially normal and what was transgressive [Maza, 1997: 211]. On the

²⁶ See *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, by Juan Sempere y Guarinos, for an extensive listing of Trigueros’ translations and writings. Regarding the attacks against him, Sempere affirms the following: « se intentó desacreditarlo, y aun hacerlo pasar por herege» [1789: 85].

²⁷ All citations are from the 1988 modern edition of *El Precipitado*, edited by Piedad Bolaños Donoso.



other hand, the 1785 authorized printed edition refers to the play as *El precipitado*, thus focusing on the male character's rashness rather than on familial ties. In this title there is no reference or inference to domestic life, transgression or uncertainty.

The plot

Two brothers, Justo [a successful man of commerce] and Prudencio [a Marqués] and their families plan to relocate from Cartagena to Seville. While Prudencio and his young son Amato go ahead to make the necessary arrangements, travelling together are Justo and his pregnant wife Marcela, along with Prudencio's pregnant wife, Gracia. They are captured by Berbers and taken to Tetuán, where both women give birth to girls. On their way from Tetuán to Cairo, Gracia watches as her husband Justo, her sister Marcela and the two newborn girls disappear in the midst of a horrible storm. Gracia survives, is rescued by a Dutch vessel, and returns to Spain, where her brother-in-law and his son, Prudencio and Amato respectively, live. Justo too survives, becomes rich, but does not return to Seville until today. This leaves Marcela and the two girls lost at sea. Additionally, living in Seville with the family is a 15 year old orphan, Cándida, rescued by Justo and sent to Seville two years ago. As expected, the foster-siblings, Cándida and Amato, fall in love, but we discover soon that Prudencio has also fallen in love with his ward.

By the third act, all obstacles are seemingly overcome as the benevolent Prudencio becomes aware of the love between Cándida and Amato and resolves to love her as a father instead. The act ends as the young lovers wait impatiently for the priest, the witnesses, and a notary to perform the secret ceremony.²⁸ However, things soon become unraveled. Though Prudencio believes the spectre

²⁸ The letter that Justo sends the family revealing his plans of arriving with a surprise for his brother and a cousin/bride for his nephew includes the important detail that he has the necessary dispensation for the cousins to marry [II, i].



of his dead wife Marcela is torturing him for wanting to marry Cándida,²⁹ she is in fact alive and arrives with Justo, who, we learn, freed her recently from the house of a Turkish lord where she had been kept captive for the last thirteen years. When Marcela sees Cándida, she recognizes her and, while mother and daughter embrace, Prudencio is horrified to think he almost wed his daughter: «mi amada hija, mi hija cuyo esposo quise ser... me horrorizo al recordarlo» [IV, v]. All ends well when Justo explains that Cándida is his and Gracia's child not his brother's. As a result of this revelation, and given that the definitions of kinship and correspondence have changed, there are no legal impediments for the two young lovers /cousins/once-upon-a-time-blood siblings and, before that, temporary foster-siblings to marry.³⁰

Names and interactions

The characters' names are typical Spanish names but are also symbolic.³¹ The brother's names refer to virtues recognized in the Classical Antiquity and in the Christian tradition. Though 'prudence' may be more of a function of the intellect and reason, 'justice' clearly implies social interchanges and relations to others. Justo is fair and equitable, although his cryptic messages and pranks will

²⁹ In an earlier scene he comments about the resemblance between Cándida and Marcela, his late wife: «Paréceme que veo en ella a mi difunta esposa... Después de trece años de viudedad, estaba mi corazón desusado en amar... Esta modesta belleza, esta belleza irresistible volvió a ponerle en movimiento...» [II, iv]. It is the resemblance between the ward and the absent wife which stirs the feelings of love in his heart. Although she will prove to be his niece and not his daughter, the time she spent with Marcela as a captive may have contributed to the resemblance in attitudes and behaviors more than to any physical resemblance given that she and Marcela have no blood link. Therefore, the idea of resemblance based on affinity and community (horizontal connections) rather than on strict genetic or hierarchical markers (vertical connections) can be seen in this exchange.

³⁰ According to the terminology employed, the children of siblings of the same-sex are classified as parallel cousins while those of siblings of different sex are cross-cousins. In some cultures the term of reference for father and father's brother is the same and the term of reference for mother and mother's sister is the same. Consequently, parallel cousins are considered siblings and, therefore, not marriageable while cross-cousins may be marriageable [Fox, 1967: 185].

³¹ As in most sentimental plays, the mothers are secondary characters and exhibit the expected traits of fortitude, grace, kindness and beauty.



cause undue anxiety and have unforeseen consequences. He is the man who returns with a new found fortune based on commerce. The commentary on his wealth and its less than noble origin based on trade is revealing and aptly relevant since it alludes to the contemporary preeminence of usefulness [good for aiding the needy] over lineage. «Si los años andan por acá malos, no te dé pena: yo tengo las arcas llenas de doblones; ellos no serán muy nobles porque son de comercio, pero son muy cabales y muy finos, y estupendos para hacer obras de caridad» [IV, viii]. It is also he who comments on the current social customs and economic changes: «Como soy medio turco, hermano, fumo que me las pelo... ¿Hay en Sevilla muchos pobres? ... Señal de que hay muchos ricos » [IV, viii]. His function is that of social commentator and witness of the new economic success provided by trade and commerce. His role is to create the initial confusion and then provide the *deus ex machina* resolution by resolving the illegality of incest within a system that bans marriage between siblings, but which also exhibits fluidity in terms, definitions and relations.

Prudencio, is reasonable, wise and measured in speech and actions. When he speaks with Cándida about his feelings, he begs her to speak freely about her religious inclinations. « Dime, Cándida, ¿Te llama Dios al estado religioso? ¿Quieres por tu voluntad ser religiosa? [...] Yo he pensado casarte... con persona que te ama» [I, iii]. He is faced with the dilemma of either being the cause of her sorrow if she marries him out of a sense of obligation, or of contributing to his own unhappiness if she declines his proposal. Yet, when he discovers the passion that his son has for Cándida, reason and obligation prevail, though not before articulating the options in terms of 'rivalry', 'ceding', and 'example': «¿He de entregarla yo propio a un rival? Este rival es un pedazo de mi corazón; [...] Yo le debo dar el ejemplo, yo se lo debo dar... Cedamos, pues, ¡ah!, cedamos la felicidad» [II, vi]. Although the rivalry between father and son is not a new one and may hint at a threat to patriarchy and the establishment, at this stage, the threat is inadvertent and involuntary, given that the son unknowingly desires



what the father wants. The prudent patriarch chooses to remove himself from the romantic equation, allowing the younger and more vibrant generation a chance at happiness, as if signaling a willing shift in realignment from a patriarchal model of order to an egalitarian model of relationships.

When he realizes he almost wed his daughter, he is filled with pain and horror: «mi hija cuyo esposo quise ser...me horrorizo al recordarlo» [IV,v]. We see then that the earlier strict definition of ‘household’ and ‘family’ has been transformed and the transgression mitigated by a less restrictive temporal domain. While Cándida is only his ward, there is no legal or moral impediment for his marriage to her; while she is his son’s love interest, there is only a moral discomfort and it is resolved by the father choosing to forsake his happiness for that of his son’s and adopting a different role. On the other hand, when faced with the thought of marrying his blood daughter, he is horrified, for even in the temporal domain, such a relationship is viewed as contrary to sound policy, based on uses and customs designed to serve a society’s own purposes. Furthermore, what attracts him to her is not sexual desire, or lust, or even the recognition of blood so common in plays of honor, but rather the affinity, the commonality, the resemblance between her and the woman who raised her for the first 13 years. It is that similarity in demeanor with his lost wife which draws him to her.

As in most sentimental plays, the adolescent female character is of mysterious parentage, virginal and sensitive. She is the inspiration for both men; she is the ‘unknown’ and puts in motion that «paradox of exclusion that [is] always coupled with, always doubled by, tropes of resemblance, which lead [...] to very near ‘mistakes’ of incest» [Pucci, 1997:273].

The third character in this unintended love triangle is Amato, handsome and generous and equally passionate, impatient, and intense: «Entra con desasosiego y se pasa sin ver a su padre. Nueva detención a mis amantes prisas! [...] Cándida, todo mi corazón...sin quien yo no puedo vivir un instante más. [...] ella me ama y yo la amo. Yo la adoro» [I, v-vi]. And when pushed, he threatens



all who attempt to separate them: «... yo me la llevaré si me la niegan [...] quemaría yo antes el convento» [II, i].³²

In him, social conventions give way to amorous passion and this passion resorts to and is fueled by Romantic rhetoric. And so we hear Cándida's declarations of resignation and sacrifice countered by Amato's determination to escape to a more compassionate place: «busquemos la piedad en el fin del Universo... Cándida y Amato en un desierto harán la sociedad más afortunada» [III, iii]. Despite this rhetoric the lover's plight at this point is whether to elope or to marry a yet unknown cousin. By the end of the next scene they have the paternal consent and this easily obtained approval from a prudent father underscores the overreaction [tantrum] of an impulsive adolescent lover.

When confronted with Marcela's arrival and the revelation that Cándida is her daughter [therefore Prudencio's child and Amato's sister], the characters' reaction to the discovery highlights not only the degree and type of moral and legal transgression but, most importantly, the degree of horror, regret and repentance. The father's concern is that they not jeopardize their honor and provoke scorn. Cándida, however, laments the contradiction of being innocent by virtue of intent, yet guilty by the effect and appearance of a horrendous crime; her shame and guilt are engendered by an act, regardless of intention. And yet, despite the impending doom, her knowledge does not cancel her emotion: «¡...no me arrancan este amor que tengo clavado en lo íntimo de mi corazón...!» [IV, v].

On the other hand, Amato's introspection reveals an intense array of emotions, ranging from despair, determination and doubt to a final sense of serenity, but never guilt. The imagery of darkness, swords, shadows, and fire, as

³² Professor Sebold saw Amato as a Romantic character who expresses «su pesar en los términos cósmicos que el héroe romántico acostumbra usar; pues encontrándose por su amor en violación de las costumbres de la sociedad, se imagina como rechazado por toda la humanidad» [1973: 676-677].



well as the cries for nothingness are expected from a perturbed Romantic character. That he should seek death, suffer fits of passion, hallucinate and claim to hear clarions and see horrific specters are all part of the Romantic discourse.

What surprises the reader is his lucid reasoning that the impediment is circumstantial, not moral: «¡Oh durísimas leyes! Las leyes me roban el único bien que apetecía...» [IV, v]. Because these laws are no longer absolute and universal but laws of today and of here, it is the place and time of their births, not in relation to each other but in relation to the divide between the laws of different nations, that determines the transgression, the taboo, and the illegality. «¿Por qué no nací yo en los felices países del Oriente, donde no es delito amar a sus hermanas los tiernos hermanos? ...mi delito y mi desventura están en no olvidarla... pongamos fin a mi delito» [V, i]. Equally interesting is that he mentions 'sin' only when he ponders and correlates suicide with the destruction of God's creation. Despite this, the character asserts his existential autonomy, «si hoy impiden mi muerte, me mataré mañana, me mataré de aquí a un año, me mataré cuando se descuiden!» [V, ii].

The relativism in the claim that love between siblings is not illegal everywhere opens the door to other contingencies, and so once the morally and legally charged transgression loses its absolute dependency on relations it ceases to exist as an absolute crime. The character bemoans the circumstantial nature of the transgression, therefore contesting the very nature of law and power within the state. Yet he does not propose to take down the established order, nor fight it; he proposes instead to live outside an order that he views as unreasonable, cruel and, most importantly, arbitrary. In the end, there is no incest in the strict sense of the word.

These plots of 'almost mistakes' and of seemingly insurmountable obstacles did in fact reduce old and young to tears. What makes this play stand out is not that in both instances the parties are without knowledge, hence without fault; nor is it the absence of a patriarch exerting tyrannical will over the



household. What is surprising is that there are two sets of possible incestuous relations, and a love triangle formed by a dominant male, a maturing male and an adolescent female, and crisscrossing relations between the three. Moreover, each set of possible incestuous relations presents a different generational and kinship connection: the one between father/guardian-daughter/ward, which represents a vertical relationship of descent; and one between siblings, which corresponds to a horizontal or lateral relationship. Further complicating matters is the directional relationship between both males.

The manner in which Trigueros resolves the conflicts displays a perceptive negotiation between the traditional correspondences of subordination and the modern egalitarian relations of association. In the end, the conflicts created by the real and supposed relations served as metaphorical sites from where Trigueros explored these changing correspondences, obsolete models of hierarchy, and evolving relationships. The ties that bound these characters and that guided their behavior were not based on narrow correspondences of centripetal order, hierarchy, and authority, but on broad yet deep affective relations and connections. And this shift from bonds of kinship to bonds of association paralleled the epistemic changes in discourse of the [pre]Enlightenment and the Romantic periods.



WORKS CITED

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 2006.
- ARCHIBALD, Elizabeth, *Appollonius of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations*, Cambridge, D. S. Brewer, 1991.
- BASARTE, Ana, «La mirada incestuosa: Escenas de la vida privada en el Roman de la Manekine, de Philippe de Remi,» *Temas Medievales*, 2009, vol. 17, 167-179.
- BECCARIA, Cesare, *On Crimes and Punishments and other Writings*. Ed. Aaron Thomas. Trans. Aaron Thomas and Jeremy Parzen. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- BENDER, John, «A New History of the Enlightenment.» *Eighteenth-Century Life* vol.16.1, 1992, 1-20.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of the Our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1757)*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras*. Madrid, 1814.
- CLAVERO, Bartolomé, «Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones», *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza, 1990, 57-89.
- DELANEY, Joseph, «Temperance.» *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 14, New York, Robert Appleton Company, 1912, [consulted 05-30-2014] <<http://www.newadvent.org/cathen/14481a.htm>>.
- DENBO, Seth J. «Speaking Relatively: A History of Incest and Family in Eighteenth-Century England,» *University of Warwick Institutional*



-
- Repository- *Doctoral Dissertation*, September 2001, [consulted 06-10-2014] <<http://go.warwick.ac.uk/wrap/2835>>.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739) 'barragana'*. n.d. [consulted 05-30-2014] <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739) - 'estupro'*. n.d. [consulted 05-30-2014] <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «Imágenes de la sodomía en los poemas de los siglos de oro» *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, 119-144.
- FOUCAULT, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books, New York, Random House, 1994.
- _____, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Vintage Books, New York, Random House, 1995.
- FOX, Robin, *Kinship & Marriage. An Anthropological Perspective*, ed. 1983, Cambridge, Cambridge UP, 1967.
- FUENTES ROTGER, Yvonne, *El triángulo sentimental en el drama del dieciocho (Inglaterra, Francia, España)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.
- FREUD, Sigmund, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Ed. Ernest Jones, Trans. James Strachey, London, International Psycho-Analytical Press, 1922.
- _____, *Totem and Taboo. Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*, Trans. A.A. Brill, New York, Moffat Yard and Company, 1918.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española 1751-1802*, Valladolid, (PUV), 1990.
- GARNER, Bryan A., ed. *Black's Law Dictionary*, Pocket edition, St. Paul, West Publishing, 1996.
-



- HUERTA CALVO, Javier, Emilio Peral Vega and Jesús Ponce Cárdenas, *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.
- HUNTER, Ian, *The Secularisation of the Confessional State: The Political Thought of Christian Thamasius*, Cambridge, Cambridge UP, 2007.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *El delincuente honrado*. Vol. 46. Madrid: BAE, 1963.
- _____, *Memoria del Castillo de Belver (1805)*. n.d.
- KANT, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime (1764)*. Trans. John T Goldthwait, Berkeley, University of California Press, 1960.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *The Elementary Structures of Kinship*, Trans. John Richard von Sturmer, Rodney Needham, James Harle Bell, Boston, Beacon Press, 1969.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding (1690)*. Ed. Roger Woolhouse, London, Penguin Books, 2004.
- MANUEL, Don Juan. *Libro del Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, ed. 1987.
- MASFERRER, Aniceto, «Codification of Spanish Criminal Law in Nieneteenth Century. A Comparative Legal History Approach.» *Journal of Comparative Law* vol. 4.1, 2009, 96-139.
- MAZA, Sara, «Only Connect: Family Values in the Age of Sentiment: Introduction.» *Eighteenth-Century Studies* vol. 30.3, 1997, 207-212.
- MORETTI, Franco, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.
- _____, «Style, Inc.: Reflections on 7,000 Titles.» Moretti, Franco. *Distant Reading*, London, Verso, 2013, 179-210.
- Novísima recopilación de las leyes de España: Dividida en XII libros*. 1805-1829, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, n.d. Document [consulted 06-10-2014] <http://fama.us.es/search*spl/c?SEARCH=b+res.002060>.
- Oxford English Dictionary*. n.d. [consulted 05-30-2014]



- PATAKY KOSOVE, Joan Lynne, *The Comedia Lacrimosa and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis, 1977.
- PÉREZ Y LÓPEZ, Antonio Xavier, *Principios del orden esencial de la naturaleza, establecidos por fundamento de la moral y política, y por prueba de la religión*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- POLLACK, Ellen, *Incest and the English Novel, 1684-1814*. Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2003.
- PUCCI, Suzanne R., «The Nature of Domestic Intimacy and Sibling Incest in Diderot's *Fils Naturel*,» *Eighteenth Century Studies* vol. 30.3, 1997, 271-287.
- RAMOS VÁZQUEZ, Isabel, «La represión de los delitos atroces en el Derecho Castellano de la Edad Moderna.» *Revista de estudios histórico-jurídicos* vol. 26, 2004, 255-299, [consulted 05-29-2014] <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552004002600008&lng=en&nrm=iso&tlng=en>.
- ROBERT I. BURNS, S.J., ed. *Las Siete Partidas*, Trans. Samuel Parson Scott. 5 vols. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, ed. 2001.
- Romancero Viejo y Tradicional*, México, Editorial Porrúa, 1987.
- SCARISBRICK, J.J., *Henry VIII*, New Haven, Yale UP, 1969.
- SEBOLD, Russell P., «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español.» *Hispanic Review* vol. 41.4, 1973, 669-692.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. Vol. VI, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- The Book of Common Prayer, and Administration of the Sacraments and other Rites...of the Church of England*, Oxford, John Baskett, 1716.
- THOMASIIUS, Christian. *Essays on State, Church and Politics*. Ed. Thomas Ahnert, and Frank Grunert, Ian Hunter, Trans. Thomas Ahnert, and Frank



Grunert, Ian Hunter. Indianapolis: Liberty Fund, 2007, [consulted 09-04-2014] <<http://oll.libertyfund.org/titles/1926>>.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, «El crimen y pecado contra natura.» *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 33-55.

TRIGUEROS, Cándido María, *El precipitado*. Ed. Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Alfar, 1988.

TWITCHELL, James B. *Forbidden Partners. The Incest Taboo in Modern Cultures*, New York, Columbia UP, 1987.

VILLALBA PÉREZ, Enrique, *¿Pecadoras o delincuentes? Delito y género en la corte 1580-1630*, Madrid: Calambur, 2004.



Miscelánea

Miscellanea

***Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca.
Análisis de una hipotética representación en el Corral de la
Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y
funcionamiento de la maquinaria escénica***

Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla)

Vicente Palacios (Escenógrafo)

mdelosreyesp@telefonica.net

alquivira@gmail.com

Palabras clave:

Reconstrucción virtual, Escenografía, Maquinaria escénica, Corral de la Montería de Sevilla, Calderón.

Resumen:

Los principales objetivos de este trabajo se centran en la reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en un corral de comedias, así como en mostrar la visión que los espectadores tenían desde sus distintas localidades. Para ello, nos hemos servido del Corral de la Montería de Sevilla, ya levantado virtualmente, avanzando ahora en su dispositivo escénico, y de una comedia de Calderón, *Los dos amantes del cielo*, representada plausiblemente en él.

***«Los dos amantes del cielo» [«The Two Lovers of Heaven»], by
Pedro Calderón de la Barca. The Study of a Hypothetical
Performance at the «Corral de la Montería» Playhouse, in
Seville. The Use of Stage Machines in a Virtual Reconstruction
of its Mise-en-Scène***

Key Words:

Virtual reconstruction, Stagecraft, Stage machinery, Corral de la Montería, Sevilla, Calderón de la Barca.

Abstract:

The present work aims at virtually reconstructing the way stage machines operated in a «corral de comedias». It also explores the way spectators viewed the stage, depending on sightlines. In order to do so, a pre-existing virtual reconstruction of Seville's «Corral de la Montería» has been employed, together with the play-text of Calderón de la Barca's comedy «*Los dos amantes del cielo*» [*The Two Lovers of Heaven*] which was very likely staged in the aforementioned playhouse.

La aplicación de las técnicas informáticas a la reconstrucción de la historia del teatro áureo español como espectáculo, línea prioritaria del grupo de investigación «Teatro del Siglo de Oro»¹, ha conducido en esta ocasión a dos de sus miembros a dar un paso adelante en el tema concreto de la puesta en escena virtual². El uso y funcionamiento de la maquinaria escénica, muy del gusto de los espectadores barrocos, y su visión desde las distintas dependencias del corral de comedias –espacio teatral elegido–, serán los principales objetivos del presente trabajo³.

Con el firme propósito de acercarnos lo más posible a la realidad histórica como punto de partida, seleccionamos una obra que se mostró con seguridad en diversos corrales de la geografía española y plausiblemente en corrales sevillanos, datos que proporcionan el tipo de edificio teatral para el que se compuso o, al menos, se representó. Por otra parte, entre las distintas piezas que cumplían este requisito, elegimos la comedia hagiográfica *Los dos amantes del cielo*, de D. Pedro Calderón de la Barca, género donde era habitual el empleo de tramoya, hecho fundamental para nuestro propósito; y, por si todavía fuera poco, se trataba además de una obra cuya historia textual sugería la posibilidad de ciertas variantes en sus respectivas puestas en escena y un manuscrito seiscentista que con probabilidad estuvo en manos de actores.

Con estos ases en las manos, los hados parecían favorables y nos pusimos a la labor. No obstante, antes de seguir adelante, convendría precisar algunos de los datos hasta aquí suministrados:

¹ Grupo de investigación integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo). Los resultados hasta ahora obtenidos podrán consultarse en nuestra página web: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>

² Ya inicialmente tratado en Bolaños Donoso, 2014, y Reyes Peña, 2014.

³ Este trabajo fue presentado como ponencia de clausura en el Congreso Internacional «Lope de Vega y la puesta en escena de la Comedia Nueva» (Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 27 y 28 de octubre de 2014), organizado por los Grupos de Investigación «Escena Áurea» y «Prolopo», y coordinado por Francisco Sáez Raposo y Ramón Valdés. Desde estas páginas, agradecemos su invitación al Congreso y la acogida dispensada.



En cuanto a lugares y fechas de representación, documentos exhumados por diversos investigadores muestran que la comedia se representó:

1. En el Corral de la Olivera de Valencia, en primavera-verano de 1645, por el autor Pedro Manuel de Castilla, como comedia «vieja» bajo el título *Los amantes del cielo*⁴.

2. El 23 de septiembre de 1656, la comedia *Los dos amantes del cielo* aparecía en el repertorio de la compañía del autor Baltasar Luis para representar en Sevilla, según un contrato firmado en Écija en esa fecha⁵. Se obligaba «a representar en los dos corrales de representación de la ciudad de Sevilla [Coliseo y Montería], desde doce días del mes de octubre que viene de este presente año de la fecha [1656]...», comprometiéndose a estar con su compañía en esta ciudad «y a permanecer, representar y no salir de la dicha ciudad hasta tanto que hayan hecho cinquenta representaciones...»⁶. Todas las comedias del repertorio citado, como «las demás que representaren de ellas, han de ser una semana en cada uno de los dichos corrales y otra en el

⁴ Como indica Vicenta Ezquerdo, «Toribio Bustamante, representante de la compañía del ya constituido "autor de Comedias" Pedro Manuel de Castilla, actuando como procurador de éste –por hallarse en la ciudad de Zaragoza– concierta [en 28 de marzo de 1645] con el clavario del Hospital de Valencia el que su principal acuda a dicha ciudad el 24 de mayo [de 1645] y allí efectúe 40 representaciones [...]» [1975: 446]. Entre las comedias nuevas, figuran un total de siete, cuyos títulos se enumeran; y entre las viejas, un conjunto de trece, cuyos títulos también se citan, encontrándose entre ellas *Los amantes del cielo* [ibídem]. La compañía estaba formada por los siguientes miembros: Pedro Manuel de Castilla, autor; Lorenzo de Prado; Pedro Ramírez; Jaime Cortés; Nicolás de Vergara; Heredia, gracioso; Jerónimo Carbonera; Toribio Bustamante; José Ruano; Juan Masana [*sic* por Mazana, *DICAT*, 2008, s. v.]; Manuela de Prado; María de los Santos; Manuela Masana [*sic* por Mazana, ibídem, s. v.]; Ana María; Ana Marcela; y Francisca Calderón [Ezquerdo, 1975: 446-447]. Kurt y Roswitha Reichenberger, aunque citan como fuente a Ezquerdo, comenten un error interpretativo al datar la representación aludida en «1634, entre 7-I y 1-VI» [2009, t. IV: 71].

⁵ Bolaños Donoso, «Obras representadas en los corrales sevillanos durante el siglo XVII», trabajo inédito. Agradecemos a su autora que nos haya facilitado los datos y permitido su consulta.

⁶ La citas, en Ibídem. En el contrato, figuran como miembros de la compañía: Pedro Niágara; Manuel García Sevillante; Francisco de Medina; Juan López de las Cuevas; Carlos de Tapia; Tomás Enríquez; Pedro Johan; Pedro de Salazar; Diego López; Johan Rodríguez; Jhoan Fajardo; Teresa de Garay (viuda de Antonio Marín); e Isabel de Santiago (esposa de Baltasar Luis) [ibídem].



otro, andando por turno...»⁷. Efectivamente, Baltasar Luis vino a cumplir su contrato a la ciudad hispalense, pues, como autor de comedias residente en Sevilla, lo encontramos en una escritura de 22 de noviembre de 1656⁸ y en otra de 23 de noviembre de dicho año⁹.

3. Según José María Ruano, al final del primer cuadernillo del manuscrito de *Los dos amantes...* –texto base para su edición de la obra–, «aparece la firma de Francisco Ponce, actor de la compañía de Antonio Escamilla en 1671, fecha en que este celebrado gracioso y autor de comedias colaboraba con Calderón (vid. Ruano, "Two Seventeenth-Century Scribes" [1978])» [Ruano, 2010: XVII-XVIII]¹⁰. Sin embargo, en la base de datos *DICAT*, que recoge noticias de Francisco de Ponce desde 1657 a 1687, año de su muerte, se indica que el actor pertenecía en 1671 a la compañía de Félix Pascual, como gracioso, estando en 1672 y 1673 en la de Antonio de Escamilla¹¹. Ello no invalida las palabras de Ruano, cuando basándose en esa firma, unida al hecho de que «ciertas lecturas añadidas en la Primera Jornada parecen de puño y letra de Calderón», sugiere «no solo que se trata del manuscrito de una representación en la que quizá colaborara Calderón, sino que es evidentemente un testimonio anterior a la *Verdadera quinta parte* de

⁷ La cita, en *Ibidem*.

⁸ *Ibidem* (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos, Oficio V, Año 1656, Leg. 3693, fol. 622r.-v.).

⁹ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos, Oficio V, Año 1656, Leg. 3693, fol. 623r.-v., con firma autógrafa de Baltasar Luis.

¹⁰ Se trata del manuscrito 16650 de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE): 57 hoj., 4º. l. de varias manos del siglo XVII ([Paz], 1934, t. I: 167, núm. 1122, con la sig. 15.650). Está incompleto, faltándole el encabezamiento y versos del comienzo de la Jornada III. Efectivamente, en la hoja que sirve de cubierta posterior de la Jornada I, figuran en el recto varios ensayos de escritura con el nombre abreviado de «Francisco», leyéndose en uno de ellos «Francisco Ponce»; y en el vuelto se lee tachado o rubricado (?): «Francisco Ponce de León», con letra que podría ser la misma.

¹¹ *DICAT*, 2008, s. v. En su trayectoria como actor, Francisco (de) Ponce aparece en 1657 y 1658 en la compañía de Francisco de la Calle; en 1663, en la de Juan de Castro; en la temporada 1667-1668, en la de Jerónimo Vallejo; en 1671, en la de Félix Pascual; en 1672 y 1673, en la de Antonio de Escamilla; en 1676, en la de Carlos de Salazar; y en 1681, en la de Carlos Vallejo [*Ibidem*]. En esta misma base de datos, sus autores se preguntan si este Francisco de Ponce que biografían sería distinto de Francisco Ponce de León, que cuenta con su propia entrada como autor de comedias y la información de cuatro comedias representadas en 1660 [*Ibidem*, s. v.]. No disponemos de datos para identificarlos o no, lo cual no es óbice para nuestra argumentación.



Vera Tassis [1682, donde se edita la pieza¹²]]» [Ruano, 2010: XVII-XVIII]. Es decir, que nos hallamos ante un manuscrito anterior a la primera edición de la comedia, que estuvo en posesión de actores, claro indicio de que la obra debió de ponerse en escena, y que, dadas las circunstancias de transmisión del texto teatral en la época, pudo estar sometido a cambios respecto al texto original del dramaturgo.

4. Los días 2 y 3 de mayo de 1696, *Los dos amantes del cielo* se representó en Valladolid por la compañía de José (Antonio) (de la) Rosa (y) (Ardara) [DICAT, 2008, s. v.].

5. Los días 11 y 13 de julio de 1704, la compañía de Manuel de Villafior (o Flores) puso en escena *Los dos amantes del cielo* también en Valladolid [Ibíd., s. v.].

Como se aprecia en este recorrido, el público de corrales de Valencia, Sevilla y Valladolid, así como probablemente de otros lugares, presencié representaciones de *Los dos amantes...* desde la década de 1640 hasta la primera década del siglo XVIII. El hecho de situar la pieza en uno de los lugares físicos donde se representó nos hizo elegir esa plausible representación en el Corral de la Montería de Sevilla, que ofrecía la sin par ventaja de poseerlo virtualmente reconstruido¹³.

¹² *La gran comedia / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca ... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, pp. 67-112 (BNE, Sig. T-1844. Portales: [Clásicos en la Biblioteca Nacional de España](#) | [Teatro Clásico Español](#), ed. digital de la que nos hemos servido: consulta 29/5/2014). La comedia vuelve a aparecer en la nueva edición de la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1694. Citamos siempre por la primera edición (1682).

¹³ Véase Bolaños Donoso, coord., 2010, y Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña y Ruesga, 2012.





Imagen 1

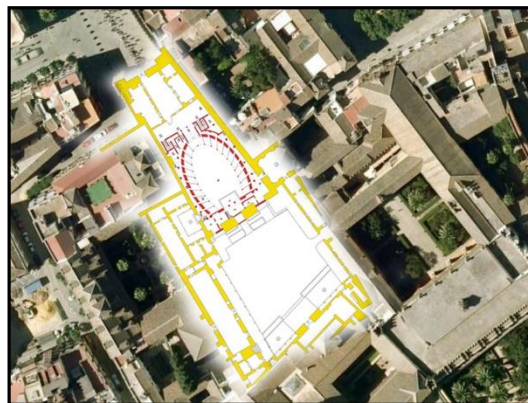
Puerta del León de los Reales Alcázares de Sevilla.

El Corral de la Montería –recordemos– estaba situado en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla, con entrada desde la calle por la denominada Puerta del León, frente al actual Archivo de Indias (Imagen 1). Erigido en el llamado Patio León-Montería (Imágenes 2 y 3) e inaugurado en 1626, permaneció abierto al público hasta 1679, año de su cierre a causa de la prohibición de las representaciones en la diócesis hispalense.



Imagen 2

Vista aérea de la parcela del Patio León-Montería.



Inserción del plano del Corral en la parcela.



La disposición de su planta lo convertía en el primer ejemplo de tipología teatral oval en el teatro europeo, forma cercana a la planta semicircular del teatro antiguo, relacionada –como ocurría con la semicircular o poligonal de otros teatros españoles– con las reflexiones teóricas sobre el edificio teatral y las realizaciones prácticas que se llevan a cabo en Italia durante el siglo XVI y primer tercio del XVII¹⁴. En contraste con esta novedad, la disposición que presentaba su escenario era más o menos semejante a la que mostraban otros corrales de comedias de la Península (Corral del Príncipe de Madrid, 1583; Corral de comedias de Alcalá de Henares, 1601-1602; Casa de comedias de Toro, 1605; Corral de comedias de Almagro, 1628...).

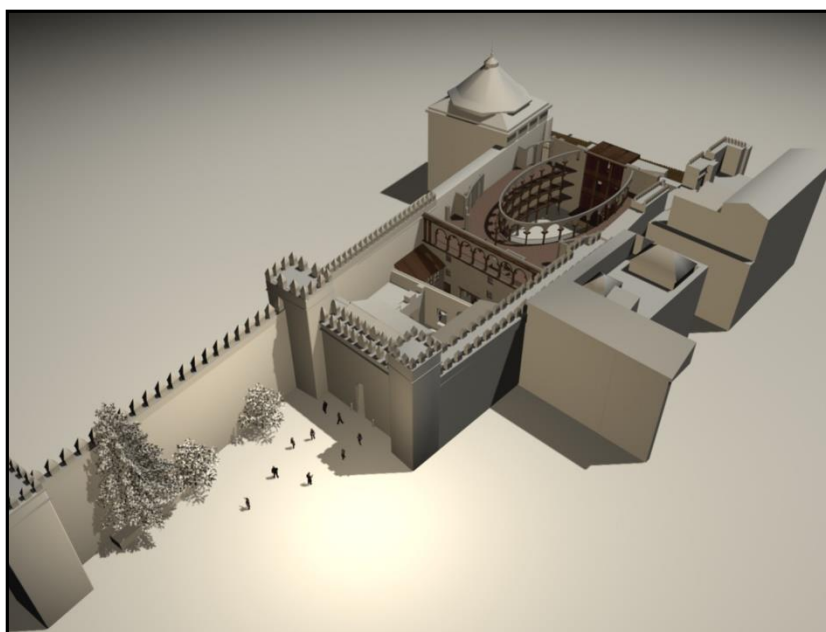


Imagen 4
Maqueta virtual del Corral de la Montería de Sevilla.

Reconstruido virtualmente por nuestro equipo (Imagen 4), basándonos en el plano de planta y alzado de 1691 para su reconstrucción tras el incendio de esa fecha; los restos de su estructura; y la documentación

¹⁴ Véase Gentil Baldrich, 1987-1988.



conocida¹⁵, al abordar el tema de esta ponencia, apreciamos que su «lugar escénico» necesitaba una reconstrucción más detallada, para disponer de un espacio semejante a aquel donde nuestra comedia pudo haberse representado. Y, con este presupuesto, empezamos la labor, teniendo como base el citado plano de 1691, la planimetría elaborada para su reconstrucción virtual, las soluciones que aportaban otros corrales en casos semejantes, y los numerosos datos contenidos en comedias áureas.

El dibujo de Simancas (Imagen 5)¹⁶, atribuido a Francisco de Escobar, maestro mayor de obras del Alcázar, y realizado doce años después de cerrado el corral, señala, al sur de la planta (Imagen 6), un conjunto de estancias denominadas «tablado», «teatro», «vestuarios», «puerta que salía al patio de la entrada de los cuartos reales», «corralillos donde desaguaban las aguas de los tejados», etc. Todas ellas conforman lo que llamaremos «el edificio del teatro».

¹⁵ Véanse Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, coord., 2010; y Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña y Ruesga, 2012.

¹⁶ Radicado en España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, 5, 196. Agradecemos al citado Archivo el permiso de publicación.



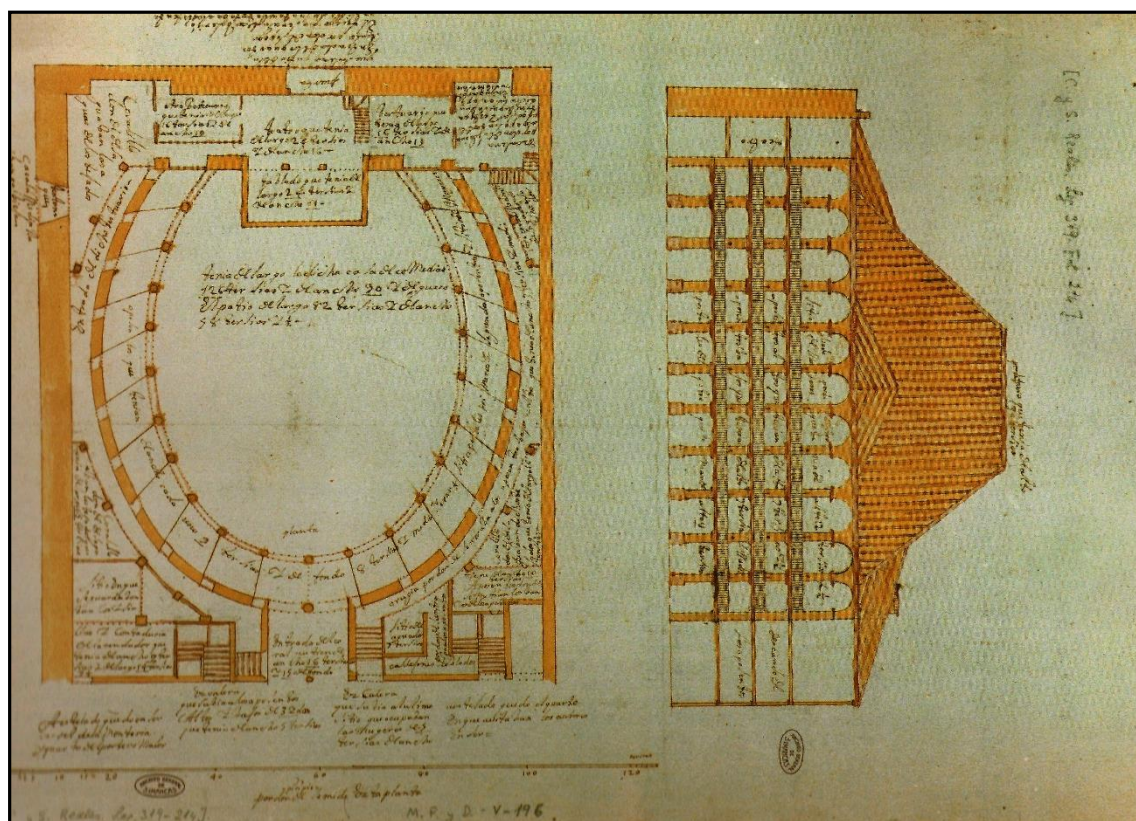


Imagen 5: Plano de Simancas. Planta y alzado (España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, 5, 196).

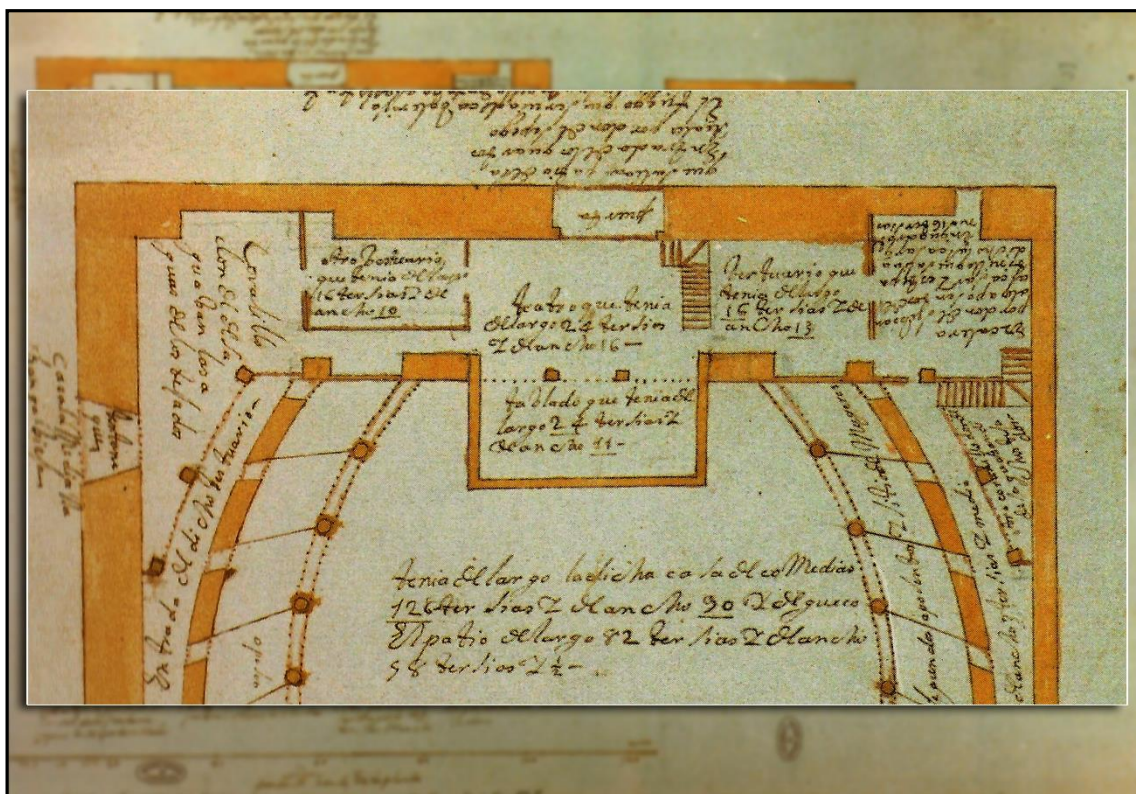


Imagen 6: Plano de planta de Simancas, detalle de la zona del «teatro» (Ibíd.).

Por ambos lados de la indicada como «entrada del corral» y siguiendo las dos crujías tras los muros principales, se llega a los patinillos de desagüe de las aguas de los tejados –«corralillos de desagüe»– (Imagen 7). Por el izquierdo, mirando hacia el escenario, se accede directamente a la entrada al vestuario («entrada del dicho vestuario»), donde se aprecia además un acceso a través de una crujía situada entre el tabique del vestuario y el muro del edificio del teatro. Por el derecho, aunque el camino aparece interrumpido por la escalerilla de subida a los aposentos reservados a los Reales Alcázares, hay una entrada practicada en el muro del edificio del teatro que permitiría acceder al segundo «vestuario».

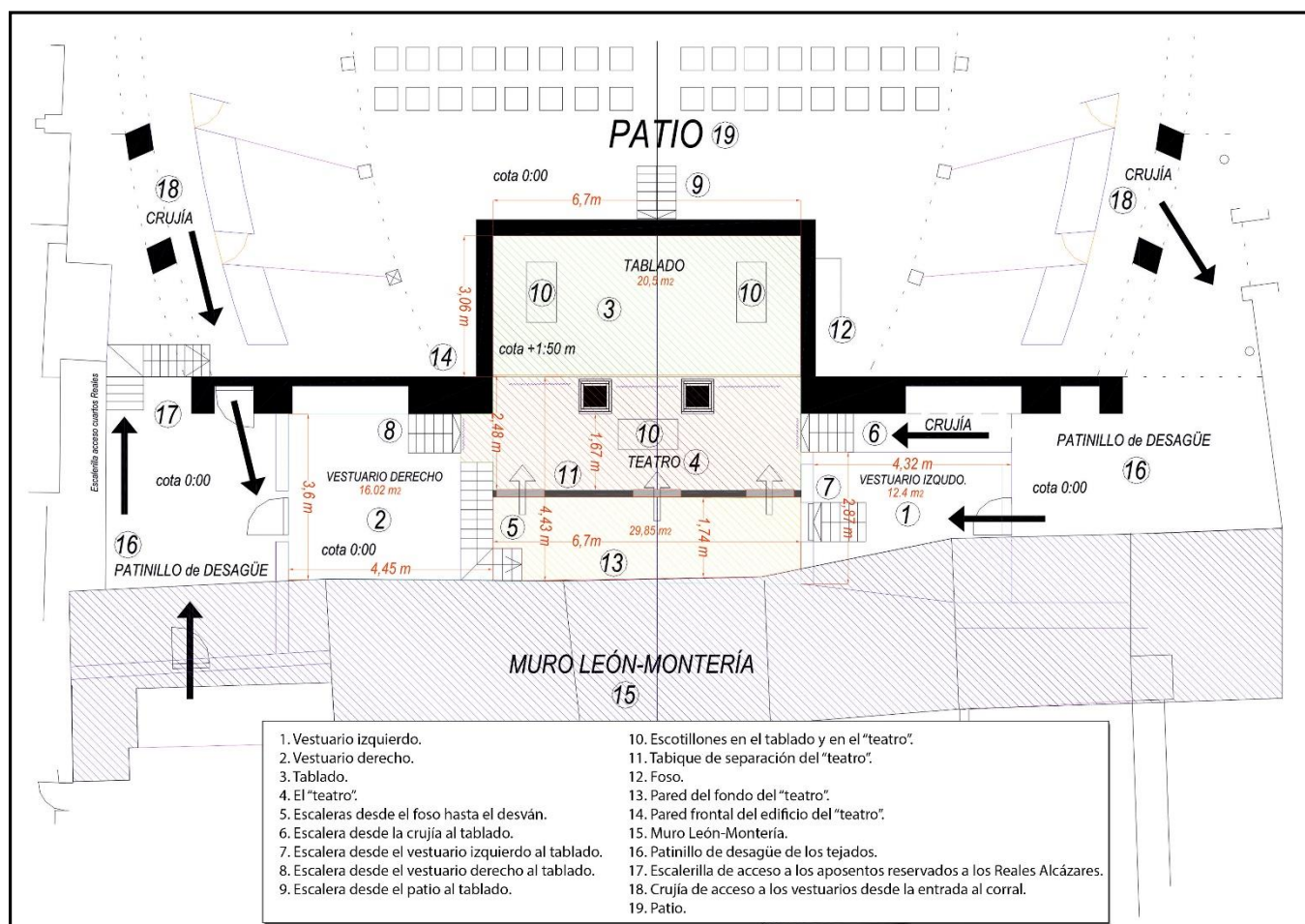


Imagen 7: Planta CAD. El «edificio del teatro».



Ocupando el centro del edificio se sitúa el «tablado», proyectado sobre el patio sin determinar su altura, en el que se dibujan dos pilares, con toda probabilidad los de sustentación de las galerías superiores, como parecen indicar las líneas punteadas, y un espacio posterior llamado «teatro». Al fondo del mismo, se sitúa una escalerilla que recorrería toda la vertical del edificio, desde el foso hasta el desván. La existencia de este foso, si bien no se señala en el dibujo, parece cierta como lo atestiguan posteriores estudios arqueológicos realizados en la zona [Tabales Rodríguez, 2006: 30].

El plano de Simancas no recoge indicación alguna sobre el uso escénico del corral, tal vez porque el encargo de realizarlo tuvo como objetivo principal disponer de datos para su reconstrucción. Recordemos que, cuando se lleva a cabo el dibujo, el corral llevaba doce años cerrado a las representaciones. Por este motivo, nos sentimos obligados a presentar en primer lugar, como ya hemos indicado, un hipotético dispositivo escénico, teniendo en cuenta los presupuestos ya señalados.

Para la reconstrucción virtual del «edificio del teatro» y su dispositivo escénico, contábamos ya con la reconstrucción virtual de su fachada (Imagen 8), que ahora ayudamos a visualizar (Imagen 9), y con su parte posterior, que en este trabajo hemos precisado más (Imagen 10).





Imagen 8: El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual.

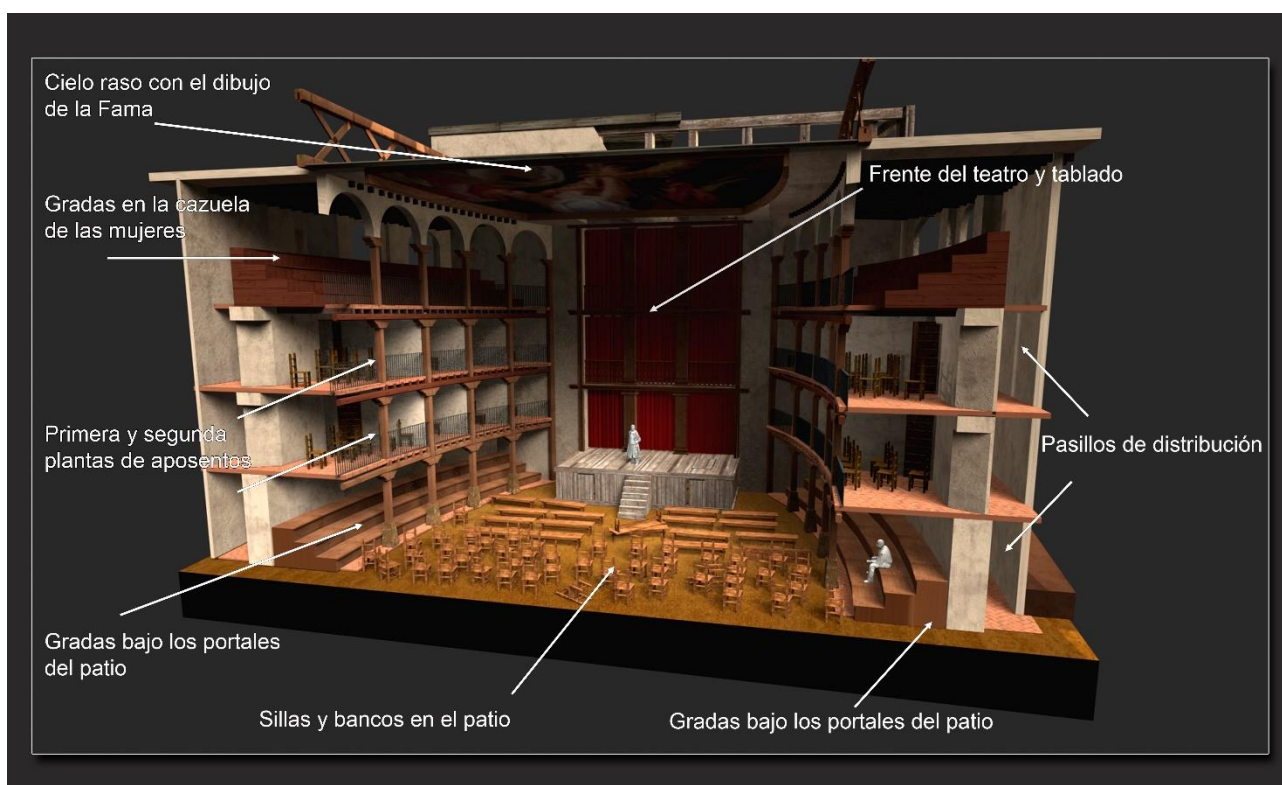


Imagen 9: Corte del Corral.



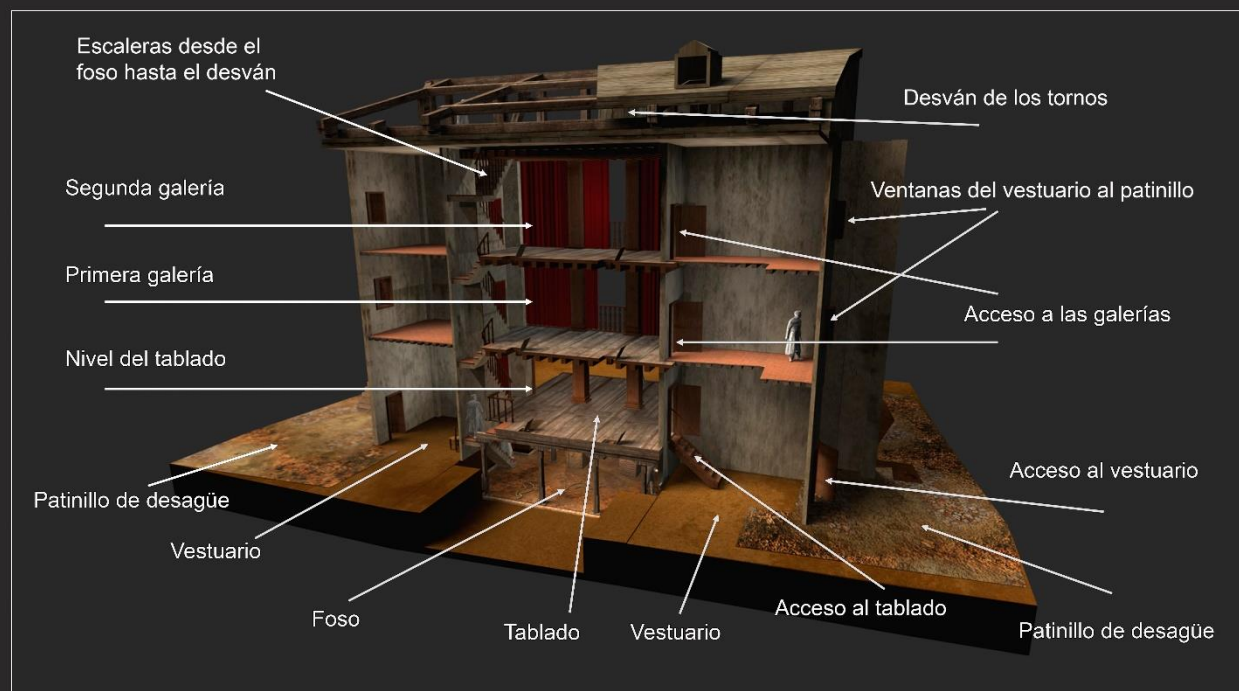


Imagen 10: Vista posterior del «edificio del teatro».

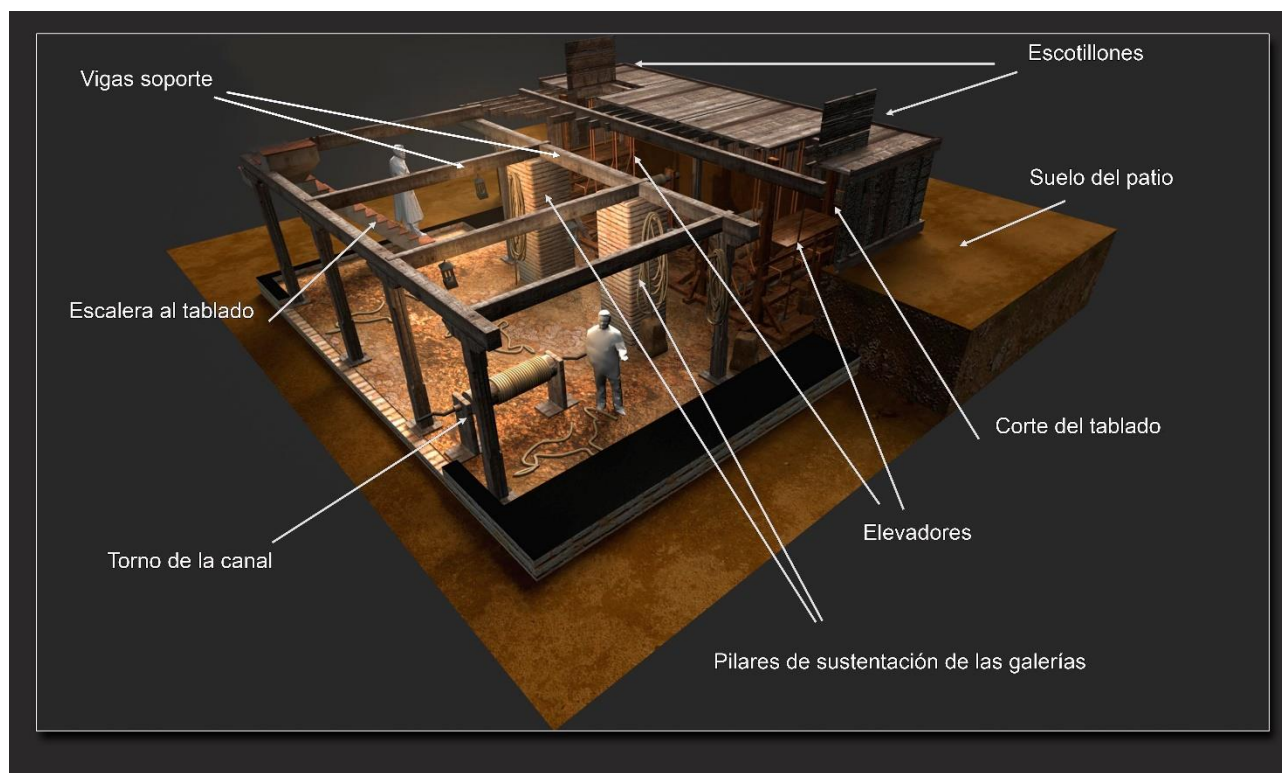


Imagen 11: El foso.



Como hemos advertido, admitíamos la existencia de un foso, que suponemos excavado un metro respecto al nivel del patio (Imágenes 11 y 11.1). Este foso quedaría conectado con el nivel del tablado mediante la escalera situada al fondo. Es probable que contase con aberturas de algún tipo que permitiesen acceder a él desde el patio o, al menos, facilitarían la entrada de luz natural y ventilación. Hemos supuesto también la existencia de dos escotillones en el tablado con sus correspondientes elevadores y consideramos plausible, además, la existencia de algún otro situado tras las cortinas, como sugiere Agustín de la Granja [2002 y 2005]. Al fondo de este espacio se situarían los tornos para manipular la «canal».



Imagen 11.1: El foso interior.

El tablado, elevado un metro y medio sobre el nivel del suelo, se proyectaría tres metros hacia el patio, ofreciendo un frente de casi siete metros (Imagen 12). En total una superficie de algo más de veinte metros cuadrados.



A él, se podría acceder mediante una escalerilla de quita y pon desde el patio; por la escalera de la crujía antes señalada; y desde el vestuario de la derecha. Cerrando los tres huecos creados por los pilares de sustentación encontraríamos las conocidas cortinas.

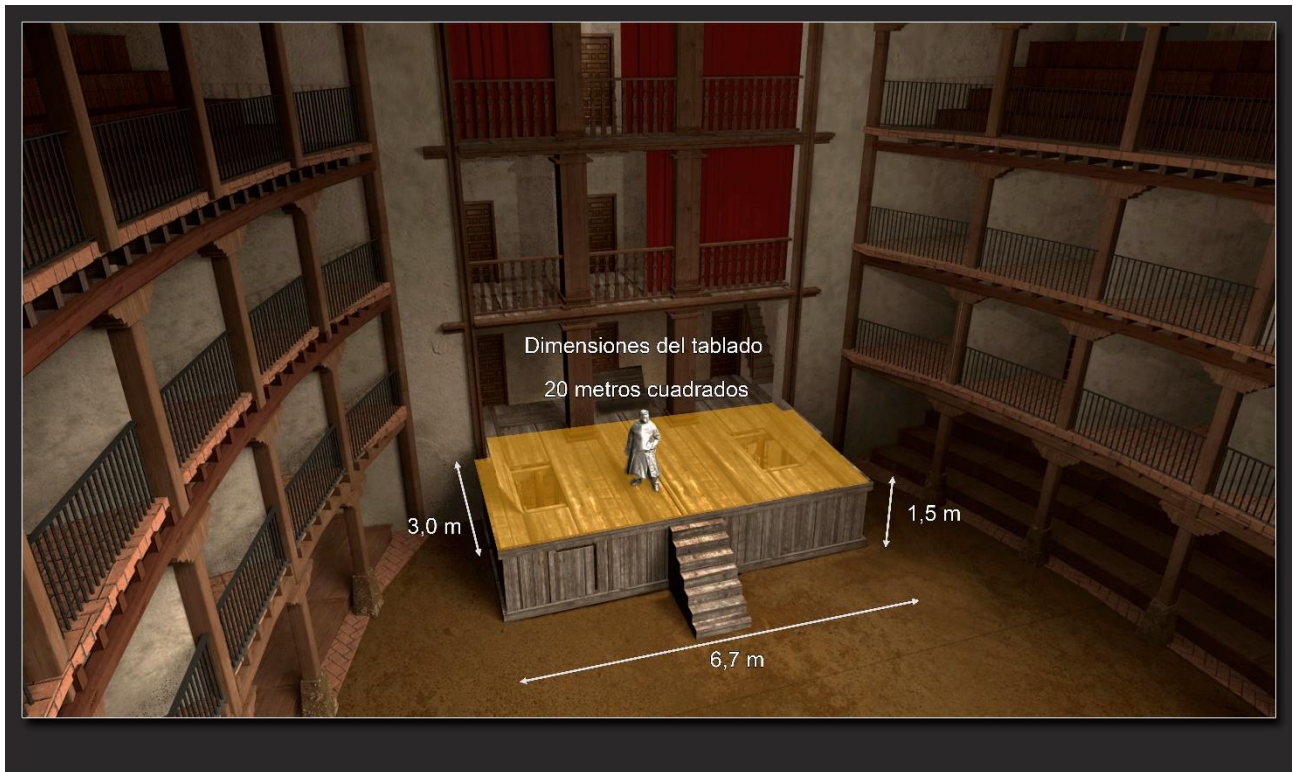


Imagen 12: El tablado.

Tras ellas, el espacio denominado «teatro», que hemos dividido en dos partes mediante un tabique liviano en todos los niveles de galerías, con tres puertas en cada uno de ellos que facilitarían la circulación y el juego escénico, de forma similar a como ocurre en tantos otros corrales (Imagen 13).



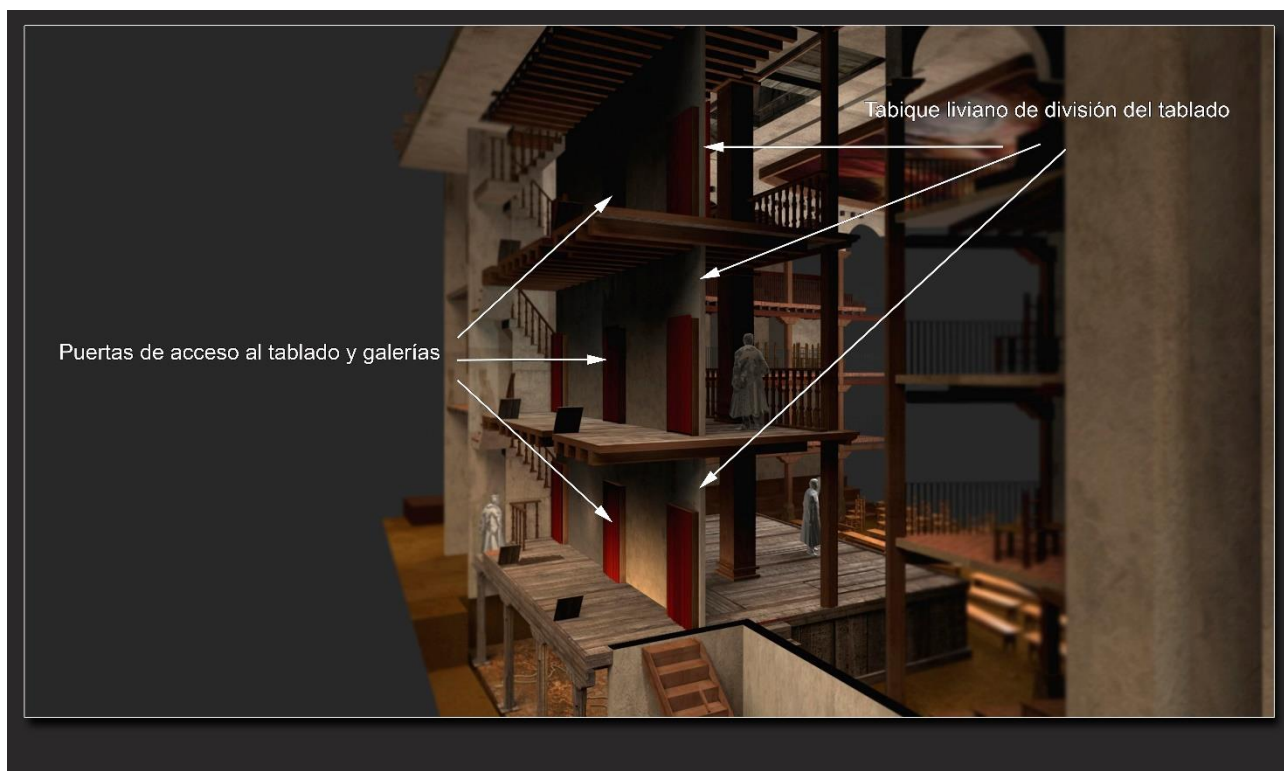


Imagen 13: El «teatro»

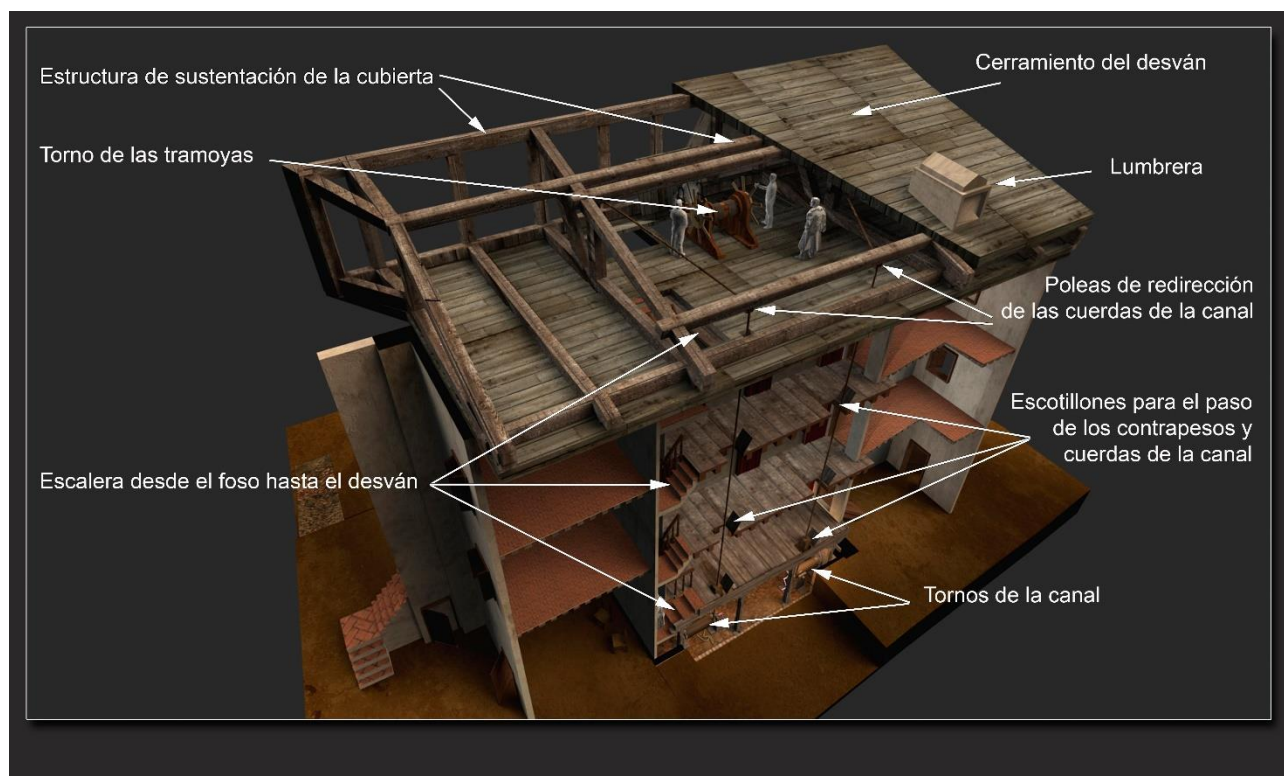


Imagen 14: El desván de los tornos.



En el desván, tercer piso del «teatro», hemos supuesto la existencia de un torno para las tramoyas y los aparejos para la canal. La estructura de la cubierta del edificio lo permite, aunque con cierta angostura (Imagen 14). A él, se accedería por la escalera del fondo que recorre todo el «teatro», desde el sótano hasta este nivel en que nos encontramos.

De esta manera, dispondríamos de los siguientes recursos escénicos (Imagen 15):

- a) Escotillones en el tablado y tras las cortinas.
- b) Puertas en los tabiques para acceder al «teatro» desde el fondo.
- c) Accesos desde los laterales en el nivel del tablado y en cada una de las galerías.
- d) Un torno en el desván para descensos y elevaciones de tramoyas complejas.
- e) La «canal», mecanismo citado por muchos investigadores, basado en la conocida descripción de Nicolà Sabbattini [1638, Libro Segundo: 136-137 y ss.] que permitiría descender desde la segunda galería hasta el nivel del tablado. Se manejaría mediante un torno situado en el foso. Sus cuerdas y contrapesos recorrerían la vertical del «teatro» a través de trampillas practicadas en cada nivel, para alojarse en las poleas situadas en el desván, sujetas a vigas gruesas y seguras. Desde allí, descendería por los «pies derechos» situados a ambos lados del «teatro». La canal ofrece posibilidades distintas a la tramoya del desván, reservada, en nuestra opinión, para apariciones más espectaculares, más complejas y pesadas, como el descenso de personas que, al subir de nuevo, se llevan consigo a otras, lo cual requiere de una complicada y resistente estructura. Oculta en el desván de la vista del público hasta el momento de su aparición, permitiría su preparación, incluyendo elementos de seguridad para los usuarios. La canal, en cambio, queda prácticamente a la vista del público hasta el momento de su uso y, aunque podamos imaginar cierta ocultación mediante telas y otros recursos «decorativos», el



momento de acceder a ella puede ser, nos atrevemos a decir, de alto riesgo; en el caso de la Montería, la segunda galería se sitúa a seis metros del tablado. Salir de ella y colocarse en el soporte de la canal, ya fuera de pie o sentado, podría ser una tarea que entrañara evidentes riesgos para el comediante. No así, la tramoya.

- f) Por último, suponemos la existencia de máquinas de efectos diversos de sonido, así como de candiles y velas para la iluminación artificial, que en este trabajo no vamos a reproducir.

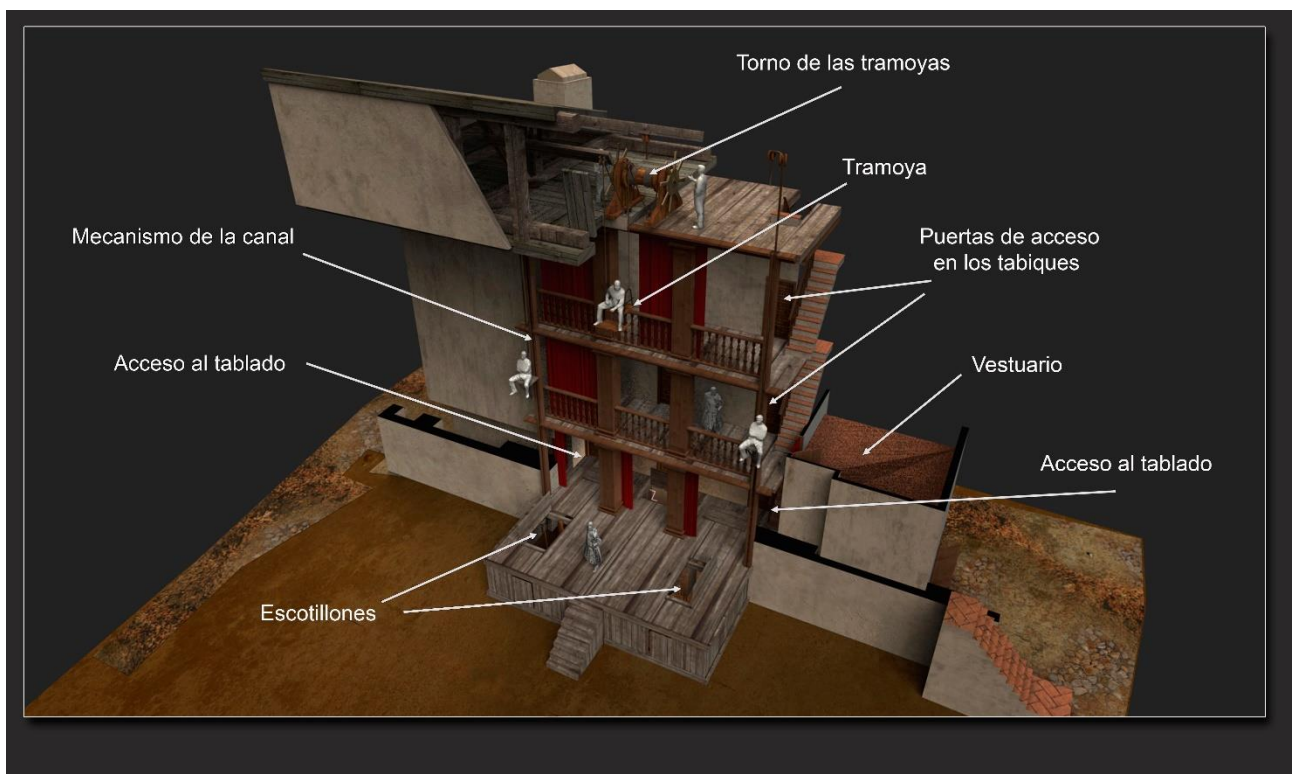


Imagen 15: Recursos escénicos del «teatro».

Así entendido el Corral de la Montería y el dispositivo escénico que poseía para recibir a las muchas compañías que lo visitaban, nos adentramos en la hipótesis de la representación sobre sus tablas de la comedia *Los dos amantes del cielo*, de Don Pedro Calderón de la Barca.



Disponiendo de la obra y el lugar de representación, faltaba todavía la elección del texto para, a través de sus acotaciones explícitas¹⁷ e implícitas¹⁸, reconstruir la puesta en escena. El cotejo de los testimonios antiguos conservados [Reichenberger, 1979, t. I: 27 y 231-232] reveló que los dos más antiguos (el manuscrito seiscentista citado) y la primera edición conocida (Vera Tassis, 1682, también citada) ofrecían variantes, siendo particularmente interesantes para nosotros las relativas a las acotaciones (véanse las tablas correspondientes a las Jornadas I, II y III, donde se recogen las acotaciones explícitas e implícitas –versos con datos sobre los espacios dramáticos y escénicos de la acción–)¹⁹. Nos encontrábamos ante dos proyectos de puesta en escena semejantes, pero con distinta complejidad escenográfica: menor y más parco en información el del texto manuscrito; mayor y más preciso y detallado el del texto editado²⁰. Al cotejar con éstos los testimonios de las sueltas, se observaba que escenográficamente procedían de las ediciones de Vera Tassis (1682 y 1694)²¹. Es verdad que

¹⁷ Texto con marcas autoriales dirigido a la puesta en escena, al que solo acceden los lectores por no ser competencia de la recitación actoral.

¹⁸ Texto recitado por los actores.

¹⁹ En este trabajo, no atenderemos a los problemas de la crítica textual, limitándonos a los puramente escenográficos, de acuerdo con nuestros objetivos.

²⁰ Como refiere Aurora Egido, 1995, esto es algo habitual en las ediciones de Vera Tassis. Y en cuanto a la reutilización y reescritura de una obra, indica: «el caso no es nuevo y forma parte de las costumbres del teatro de la época y particularmente de la obra calderoniana, sujeta a constantes reescrituras y refundiciones, tanto por su autor, como por otros que la utilizaron después de muerto Calderón y aún en el siglo siguiente» [Ibídem: 264].

²¹ Hemos consultado las siguientes sueltas: COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES / DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, s. l., s. i., s. a., núm. 267 (New York, The New York Public Library, Sig. NPP p.v. 5); COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON*, s. l., s. i., s. a., núm. 267 (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Sig. L. 10341 V.; y en *Jardim de Apollo, e desenganos da vaidade...*, Lisboa, 1756, Sig. L 19720/11P); LOS DOS AMANTES DE EL CIELO. / CRISANTO, Y DARÍA. / COMEDIA FAMOSA, / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Sevilla, Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, s. a., núm. 186 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T/10872 y New York, The New York Public Library, Sig. NPL p.v. 789); LOS DOS AMANTES DE EL CIELO. / COMEDIA FAMOSA, / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sig. Dipòsit 83-8-C Geral 84 / 12); LA GRAN COMEDIA. / LOS DOS AMANTES / DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON de la Barca*, s. l., s. i., s. a. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T / 476v/9); COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES DEL CIELO / CRISANTO Y DARÍA. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, s. a., núm. 50 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T / 14989/14).



desconocíamos los textos concretos en poder de las distintas compañías documentadas, si bien sabíamos que la edición de 1682 solo pudo ser utilizada por los autores que representaron la comedia a partir de esa fecha, sucediendo lo mismo con las sueltas (todas tardías: finales del siglo XVII y siglo XVIII), y que el texto manuscrito pudo ser utilizado en fecha anterior o posterior a 1682, sin tener tampoco la certeza de su empleo por las citadas compañías, a excepción de aquella donde se hallaba el tal Francisco Ponce, si llegó a representarlo. Pudieron haberse servido de otras copias manuscritas –o impresas– hoy perdidas e incluso del autógrafo del dramaturgo. Ante esta disyuntiva, decidimos optar por la elección de los dos testimonios más antiguos (manuscrito y ed. de 1682)²² y reconstruir el uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en esas dos posibles puestas en escena, que mostraban soluciones comunes en muchos pasajes de la pieza y diferentes en otros, y que venían a englobar las ofrecidas en el resto de los testimonios conservados.

Para la fragmentación de la comedia con objeto de la reconstrucción virtual de su puesta en escena, hemos optado por la segmentación en cuadros, aunque en su interior sean visibles otras unidades menores de segmentación. Conviene advertir, como bien indica Rubiera, «que la segmentación en cuadros es la más útil en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trata de establecer la articulación entre los lugares de la acción de una comedia y su materialización en los espacios escénicos» [2005: 104]²³.

²² El manuscrito fue publicado como texto base de una edición ecléctica por Ruano, pues, como indica, sigue «el texto manuscrito, pero incorporando los versos adicionales de la *Verdadera quinta parte* con el objetivo de presentar el texto más completo que se puede reconstruir de esta comedia de santos» [2010: XVIII]. Ello ha determinado que, aunque nos apoyemos en esta edición, citemos el texto manuscrito por la copia conservada, porque deseamos reconstruir virtualmente la puesta en escena de ese texto concreto. Este mismo deseo nos mueve a citar el texto impreso de 1682 por la *Verdadera quinta parte de comedias*, aunque también posea ediciones modernas. En cuanto al criterio de edición, modernizamos los textos, respetando las características propias de la época en los tres niveles del signo lingüístico.

²³ Para el concepto de cuadro, nos hemos servido del fijado por Ruano, donde figuran el vacío momentáneo de personajes en el tablado, el cambio de lugar, el lapsus de tiempo, un nuevo decorado escénico y el cambio estrófico como los cinco criterios estructurantes de la acción dramática [1994: 291-292]. Como se aprecia en su definición (ibídem), no es necesaria la presencia de los cinco para poder hablar de cuadro. Todos son estructurantes, pero ninguno



La pieza escenifica la historia de dos mártires del siglo III d. C., Crisanto y Daría, víctimas de la persecución contra los cristianos ordenada por Polemio, padre de aquél, destacado senador en tiempos del emperador Numeriano (283-284 d. C.). La acción se desarrolla en Roma y sus alrededores. La Jornada I se abre con las dudas de Crisanto, joven estudioso, sobre las palabras leídas en un libro –comienzo del Evangelio de San Juan– cuyo significado no alcanza y que acabará resolviéndole el anciano Carpofo, que lo convierte al cristianismo. Daría es una bella joven que habita en las selvas de Diana y confiesa que solo aceptará por esposo al hombre que muera por ella. Polemio persigue a los cristianos, oponiéndose a Carpofo (al que ordena degollar) y a su hijo por su conversión. Para hacerlo volver al culto pagano, primero, lo aprisiona en su cuarto y, después, intenta disuadirlo mediante la voluptuosidad. Entre las hermosas jóvenes que le presentan, se halla la virgen vestal Daría, de la que se enamora. Ambos se casan tras la conversión de ella al cristianismo. Condenados por Polemio, son arrojados a una profunda cueva y sufren juntos el martirio.

Como hemos indicado, el lugar geográfico de la acción es Roma, desarrollándose en cuatro diversos escenarios –casa de Polemio, morada de Crisanto; selva de Diana, verde floresta, donde habitan las jóvenes doncellas; monte con cueva; y prostíbulo– con el requerimiento de efectos especiales desde el primer cuadro hasta la apoteosis escenográfica final que cierra de obra. Dada la cronología de los dos textos seleccionados, utilizaremos el texto manuscrito (ms.) como base para describir el uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en la comedia, duplicando los pasajes que ofrecen distintas soluciones en el texto editado (ed.).

Al inicio de la comedia, estarían cerradas todas las cortinas de la fachada del «teatro», pero, al tratarse de una pieza que escenográficamente requería la utilización de un monte practicable, éste se hallaría colocado desde

es de por sí autosuficiente. Aunque el vacío escénico momentáneo (lo que hoy llamaríamos «fundido en negro») parece ser el más definitorio porque conlleva una interrupción de la acción, mientras mayor número de ellos se encuentren en un determinado fragmento del texto analizado más seguros estaremos de hallarnos ante un cuadro.



el principio de la función, permaneciendo sobre el tablado durante toda ella, como detallaremos al comienzo de su uso (Imagen 16). Conviene advertir que los personajes que aparecen en láminas de escenografía, visualizadoras de la conversión del espacio dramático en espacio escénico, no intentan representar a los de la obra ni reproducir escenas o secuencias de la misma. Aparecen a título informativo, para ayudarnos a dimensionar el espacio físico del corral y las marcas relativas al espacio escénico de la pieza en sus diversos cuadros. De aquí, que no sean reflejo de su puesta en escena. También conviene advertir que las imágenes reproducidas no están tomadas siempre desde el mismo punto de vista para dar mayor variedad y dinamismo a la serie presentada.

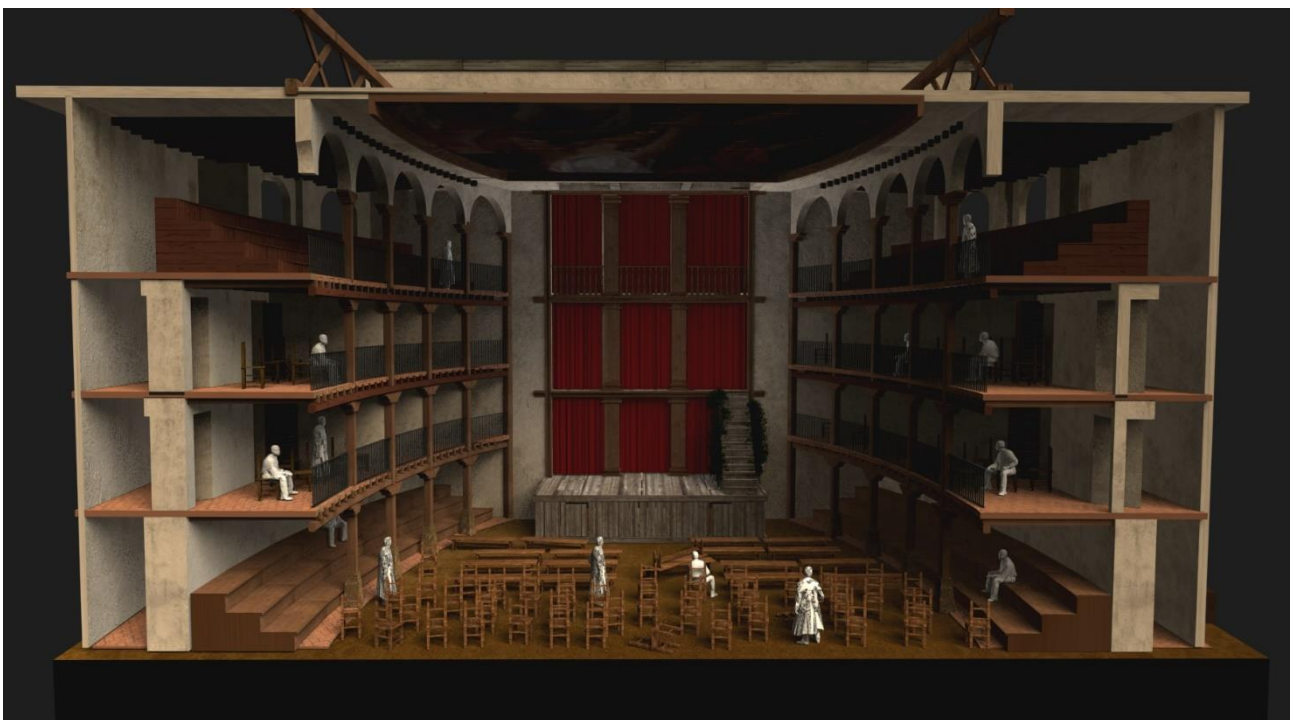


Imagen 16: Inicio de la comedia.



La **Jornada I** está estructurada en dos cuadros, separados por un vacío de personajes (véase tabla correspondiente). El **cuadro I. 1.** se desarrolla en casa de Polemio, en el interior del aposento de su hijo Crisanto, siendo muy semejantes las dos acotaciones que abren la pieza y sitúan la acción en el ms. y la ed.:

Córrese una cortina y está Crisanto sentado en una silla con un bufete delante; y en él, algunos libros y lee en uno.

[...]

Lee [Crisanto] (ms., fols. 1r.-.2v.).

Corren una cortina y véese Crisanto sentado en una silla con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno (ed., p. 67a).

Una apariencia, descubierta a los espectadores mediante el corrimiento de una cortina, deja a su vista un espacio interior con bufete, libros y un personaje sentado, creando en la imaginación del público el espacio dramático del aposento de Crisanto. El bufete y la silla estarían situados en uno de los huecos laterales de los tres de la fachada de fondo del tablado en este nivel (suponemos que el izquierdo, mirando hacia él). Espacio de ficción y espacio físico que se expanden a todo el escenario en este primer cuadro. El bufete con los libros y la silla se encontrarían dispuestos desde antes del comienzo de la representación. El corrimiento de la cortina podía haber sido realizado por un actor oculto a la vista del público, escondido tras ella, o por un resorte mecánico (Imagen 17). En ambos textos, dos voces suenan, cada una a su lado:

Dos voces, cada una a un lado (ms., fol. 3r.).

Dentro dos voces, cada una a su lado (ed., p. 68b).



No obstante, en la edición de 1682, una acotación da cuerpo a estas dos voces (VOZ 1ª y VOZ 2ª): dos actores debían descender cada uno en una tramoya de canal, situadas en los pilares extremos de la fachada de fondo del tablado (izquierdo y derecho)²⁴, hasta el nivel de la primera galería para, terminados sus respectivos parlamentos, subir al mismo tiempo y desaparecer entre las cortinas de los huecos extremos de la segunda galería (Imagen 18):

Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas, otra de gala, y suben a un tiempo. Él no las mira, sino siempre habla consigo (ed., p. 68b).



Imagen 17: Cuadro I.1.: Casa de Polemio. Aposento de Crisanto. Bufete con libros y silla. Crisanto sentado.

²⁴ De manera semejante, figura dispuesta una canal en la reconstrucción virtual del «teatro» del Corral del Príncipe, en Ruano, 2000: lám. 8, en color.





Imagen 18: Cuadro I.1.: Voces en dos elevaciones de canal. Crisanto en el centro del tablado.

Esta detallada acotación no figura en el ms., a pesar de que la intervención de las Voces finaliza en ambos textos con la acotación: «*Desaparecen*» (ms., fol. 3v.; ed., p. 69a). La caracterización de estas dos voces por Crisanto:

[...] dos afectos
que forma mi fantasía,
sombras sin alma y sin cuerpos,
a un tiempo están batallando
dentro de mi mismo pecho (ms., fol. 3r.; ed., p. 68b²⁵).

nos ha impulsado a hacerlas descender desde el nivel superior (segunda galería) hasta el nivel del suelo de la primera, por ser ésta el espacio codificado para los sueños²⁶, y, terminada su intervención, elevarlas hasta desaparecer. Su posible salida desde los escotillones del tablado la estimamos menos probable por la simbología que arrastraba ese espacio inferior desde la

²⁵ Con la variante «cuerpo» frente a «cuerpos» del ms.

²⁶ Véase Granja, 2002.



Edad Media, ligado a los seres infernales. Es verdad que el empleo del término «elevaciones» sugería esta última forma, pero, aunque efectivamente conlleve el sentido de 'ascenso', aquí –creemos– su significado se refiere más al mecanismo utilizado que al movimiento ascendente; además, la canal, como elevador, poseía doble movimiento vertical, bajada y subida, y ascender es lo que hacen nuestros dos personajes abstractos una vez finalizada su actuación. Decisión reforzada por la imposibilidad de salir dos elevaciones desde los escotillones, porque uno de ellos se encontraba debajo del lugar escénico ocupado por el monte. Por otra parte, estética y dramáticamente estimamos de más fuerza, más potente e impactante, la imagen de Crisanto, ensimismado en medio del tablado, convertido sinecdóquicamente en su cuarto desde el descorrimiento de la cortina que lo cubría, y esos dos personajes bajando suspendidos en el aire en ambos extremos del espacio escénico. Tras esta desaparición, entran en escena varios personajes, que, después de dialogar con Crisanto y entre ellos, abandonan progresivamente las tablas, una vez que ha salido de ella Crisanto. Un vacío de personajes cierra este primer cuadro.

El **cuadro I. 2.** se desarrolla en un lugar distinto: las afueras de Roma, en la vía Salaria, selva de Diana, verde floresta, rematada por altos peñascos con cueva. Este lugar se subdivide en dos espacios dramáticos y escénicos continuados: una verde floresta, lugar apacible donde habitan las jóvenes doncellas, que salen a escena: Nísida, Clori con un arpa (acot. ms. fol. 8r.; ed., p. 72b), Cintia, con un libro (acot. ms., fol. 8r.; ed. p. 73a), y Daría (acot. ms., fol. 9r.; ed., p. 73b), y al que acceden Crisanto, Claudio y Escarpín (ms., fol. 11r.; ed., p. 75a); y un monte con cueva (Imagen 19). Todos los personajes abandonarán poco a poco ese primer espacio –verde floresta– exceptuado Crisanto que, a través de un espacio itinerante recorrido sobre el escenario, llega a ese segundo lugar dramático y escénico: paisaje intrincado de altos peñascos con boca de cueva, en el que remata la selva:



[CRISANTO] y son aquellos peñascos
 en que remata esta selva
 de los huidos cristianos
 rústico albergue, a ellos quiero
 acercarme a ver (a ver) si hallo²⁷
 a Carpofofo,
 [...]
 ¿Qué intrincado laberinto
 es en el que voy entrando?
 Aquí la naturaleza
 poco estudio puso,
 dando a entender que el desaliño
 también es belleza. Un rayo
 del sol apenas registra
 aqueste lóbrego espacio.
 ¿Si vive aquí Carpofofo?
 Y según las señas traigo
 por aquí ha de ser su cueva.
 Muda güella, breve rasgo
 de humana planta no topo²⁸.
 Allí, a la margen de un claro
 arroyo que, fugitivo,
 [...]
 está un caduco esqueleto
 [...]
 Cadáver vivo parece.
 [...]
Sale Carpofofo (ms., fol. 15r.; ed., p. 78a-b).

Frente a esta última acotación citada del ms., la edición de Vera Tassis incluye una que precisa y marca más la posición, el movimiento y gestualidad del personaje: «*Ha estado Carpofofo al paño, y va a salir y al ver a Crisanto quiere volverse* (p. 78b)». Ambos, Carpofofo y Crisanto, se sientan a la boca de la cueva, «*en dos banquetas*» según el ms. (fol. 16r.), sin que la edición informe sobre el tipo de asiento utilizado –«*Siéntanse*», (p. 79a)– (Imagen 20):

²⁷ Verso con variantes en el ms. y la ed.: «acercarme a ver (a ver) si hallo» (ms., fol. 15r.) / «acercarme por ver si hallo» (ed., p. 78a).

²⁸ Los cinco versos anteriores a esta nota, son sustituidos por estos tres en la ed., p. 78b: «Penetraré sus entrañas, / que, según las señas traigo, / de humana planta no fia».



[CARPOFORO]

A la boca de mi cueva,
que es ésta, mejor estamos (ms., fol. 16r.; ed., p. 79a).

AURELIO

Salen Aurelio y otro.

La cueva de Carpoforo
es aquésta y él sentado
está a su puerta con otro,
leyendo. (ms., fol. 17v.; ed. 80b²⁹)



Imagen 19: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva.

²⁹ El texto en la ed. de 1682 solo presenta la variante «aquélla» por «aquésta» en el segundo verso de la cita.





Imagen 20: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Carpoforo y Crisanto sentados en dos banquetas.

En el pasaje siguiente, aunque el ms. no lo explicita, estimamos plausible el uso del espacio múltiple vertical cielo-tierra mediante el empleo de una tramoya, que desciende desde el desván por delante de los huecos centrales de la fachada del tablado hasta llegar al nivel de Crisanto y Carpoforo (Imágenes 21.1 y 21.2). Si bien la acotación dice solo «Voz» (ms., fol. 18r.), los versos que citaremos, su atribución a un ÁNGEL (corregida sobre el término «VOZ», ms., fol. 18r.) y la acot. posterior: «Llévasele» (ms., fol.18r.):

Voz.

ÁNGEL

Carpoforo, aún no ha llegado [tu muerte].
Porque quiero acrisolar
la constancia de Crisanto,
no le guardo; pero a ti,
desta manera te guardo .

Llévasele (ms., fol. 18r.).



permiten pensar en su utilización, hasta el punto de que Ruano, en su edición, sustituye la palabra «Voz» por la acotación «*Baja un ángel en una tramoya*» (p. 265), la cual no figura ni en el ms. ni en la ed. de 1682.



Imagen 21.1.: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Tramoya con ángel. Descenso.

Tramoya que, tras este movimiento de bajada (cielo-tierra), portando al Ángel, se elevaría (tierra-cielo) con dos personajes: el Ángel y Carpofo. La edición de 1682 no solo no personaliza la Voz («*Voz dentro*», p. 80b) sino que, en la acot. paralela al «*Llévasele*» del ms., leemos: «*Desaparece Carpofo*» (ed., p. 80b), sin que tampoco se explicite la forma de hacerlo. ¿Vuelo o escotillón?, nos preguntamos. Quizá la aludida simbología ya codificada de los espacios escénicos (nivel del tablado: 'tierra'; nivel superior: 'cielo'; y nivel inferior: 'infierno') pudiera hacer pensar, aunque con menos argumentos, en la forma del "vuelo". Aurelio, testigo de lo vivido, refiere asombrado el suceso a Polemio, su señor, de tal manera que su último verso parece apuntar también al procedimiento del escotillón:



*Sale Polemio*³⁰.

POLEMIO

AURELIO

¿Qué ha sido aquesto?

Un prodigio.

A Carpofofo aquí hallamos
y a este cristiano con él.

Teniendo presos a entrambos,

él se desapareció (ms., fol. 18r.; ed., p. 80b).



Imagen 21.2: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Tramoya con ángel. Ascenso.

Tras este incidente, la acción continúa en el plano tierra, donde sigue Crisanto delante de la cueva de Carpofofo. Allí lo hallará su padre Polemio. El espacio dramático en el que se encuentra Crisanto aparece así descrito en ambos textos: «Por estas montañas vine / a Capofofo buscando» (ms., fol. 18v.; ed., p. 81a).

En una acción fuera de escena, Aurelio (servidor de Polemio) y otros (soldados) han recorrido el monte, donde está Crisanto, en busca de

³⁰ *Polonio* en el ms.



cristianos, sin topar a ninguno, como refieren a su entrada en escena: «Aunque el monte hemos corrido, / a ninguno hemos hallado» (ms., fol. 19r.; ed., p. 81b).

La orden de Polemio a Aurelio y a sus soldados (llevar al preso, el cristiano Crisanto, cuyo rostro ha tapado para celar su agravio, a Roma sin descubrirlo) y sus dudas respecto a su futura actuación por la conducta de su hijo –como juez lo aborrece y como hijo lo ama– cierran este segundo cuadro y la Jornada I.

La conversión de los dos espacios dramáticos continuados de este cuadro I. 2 (verde selva terminada en monte con cueva) en espacios escénicos se haría –como hemos mostrado– utilizando el hueco central de la fachada del tablado a su nivel: verde selva, hábitat de las bellas doncellas; y el hueco lateral derecho de dicho nivel en continuidad espacial: acceso (subida) a la parte alta del monte, donde estaba situada la cueva. Recordemos que el paso de la selva a la zona de monte lo hace Crisanto en recorrido sobre el tablado, en lo que hemos llamado espacio itinerante, según terminología de Rubiera [2005: 107-110]. La parte superior del monte y la cueva la ubicamos en los huecos derecho y central de la primera galería sin ruptura escénica. Estos espacios continuados selva-monte estarían dispuestos desde el principio de la función.

Para caracterizar la selva bastaría un lienzo pintado al fondo de ese hueco central y quizá algunas ramas. Cubierto con cortinas, se abriría al comienzo del cuadro I. 2. de esta Jornada I. Para la visualización del monte y del acceso a su parte más alta e intrincada, es decir, su conversión en espacio escénico, al ser practicable, resultaría apropiado el empleo de la habitual escalera de monte o rampa escalonada, la cual, adornada con ramas y hojas, permitiría subir desde el tablado hasta el hueco derecho de la primera galería a la vista del público. Este hueco derecho se presentaría caracterizado como la parte superior del monte (lienzos o cartones pintados fingiendo peñascos y ramas) y se prolongaría en continuidad hasta el hueco central de dicho nivel, donde se hallaría la cueva: abertura (sima) rodeada igualmente de lienzos o



cartones imagen de los peñascos entre los que se encontraba (Imágenes 19, 20 y 21).

Sobre la colocación del monte en el corral, los investigadores han vertido bastante tinta. La posición más admitida parece ser la aquí descrita, si bien no fue la utilizada por nosotros en un artículo anterior, donde propugnábamos el empleo de una escalera cerrada de madera, portátil (movida con ruedas), que se empujaba hacia el escenario desde el fondo del hueco donde permanecía oculta por una cortina hasta su empleo [Reyes Peña, 2014: 58-59]. La idea no era nueva, porque ese tipo de escalera respondía a la que construyó un carpintero para el Corral de la Cruz en 1678, como recuerda Ruano a propósito de un documento publicado por Shergold y Varey y citado por el último estudioso en este sentido³¹. A pesar de resultar una idea atractiva, las dimensiones de los huecos de la fachada del tablado de la Montería no permitían este ejercicio, ni empujada la escalera desde el fondo ni giratoria, articulada sobre goznes colocados en uno de los pies derechos o pilares que conformaban el hueco. En ambos casos, resultaba una escalera demasiado empinada y molesta para el tránsito de los actores. De aquí, nuestra propuesta. Ella conllevaba la admisión de la presencia del monte al descubierto sobre la escena, por lo menos en su parte de acceso –escalera–, desde el comienzo de la función y durante ella, debiendo ser ignorada su presencia por los espectadores hasta que se requiriese en el desarrollo de la acción. Es verdad que hoy, acostumbrados a nuestros códigos, cuesta trabajo imaginarlo y que disminuiría el efecto de sorpresa escenográfica, pero no debemos olvidar que estamos ante códigos distintos y aquello era parte del aceptado.

La **Jornada II** está estructurada en tres cuadros, separados por el vacío de personajes (véase tabla correspondiente). El **cuadro II. 1.** se

³¹ Para el tema del monte, véase Ruano, 2000: 192-199. Merece la pena reproducir la parte del documento donde aparece muy gráficamente descrita la citada escalera: «y más se le libren [a Domingo Brea, maestro de carpintería] 150 reales por la demasía que yço de poner dos pies derechos al tablado de la representación y vna escalera cerrada de tablas que yço para subir al primer tránsito del tablado que se quita y pone con sus pernios [...]» [Varey y Shergold, 1974, p. 118, la acentuación nos pertenece].



desarrolla en casa de Polemio: en un lugar indeterminado donde dialogan Polemio y su servidor Claudio, y en el cuarto-prisión de Crisanto: «Aqueste es el cuarto. Llega» (ms., fol. 24r.; ed. p. 85b).

La visión de Crisanto aprisionado resulta más espectacular y más gráficamente descrita en la acot. de la ed. que en la correspondiente del ms.:

Sale Crisanto (ms., fol. 24v.).

Corre [Polemio] *una cortina y está Crisanto en una silla en cadenas y grillos* (ed., p. 85b).

Cortina que vuelve a correrse para ocultar el cuarto-prisión de Crisanto en la edición: «*Corre* [Polemio] *la cortina*» (p. 85a), frente al *Vase* [Crisanto] del ms. (fol. 24v.). A pesar del castigo paterno, Crisanto persiste en su fe y Polemio, aconsejado por Claudio, ordena engalanar un cuarto «que cae / al jardín de Apolo» con la intención de que su hijo, movido ahora por los placeres del cuerpo y del espíritu, abandone su religión:

[POLEMIO]	Aqueste cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (ms., fol. 25v.; ed. p. 86b).
-----------	--

Suponemos que el cuarto-prisión de Crisanto ocuparía el hueco izquierdo del frente escénico a nivel del tablado, siendo la cortina la misma que se empleaba en la Jornada I para un descubrimiento semejante (Imagen 22). El cuarto que Polemio manda aderezar, que "caía" –no lo olvidemos– al jardín de Apolo de su casa, estaría ubicado en el hueco izquierdo de la primera galería con su respectiva barandilla, dando o cayendo al jardín, situado ahora en el hueco izquierdo a nivel del tablado, es decir, debajo del exornado cuarto de Crisanto.





Imagen 22: Cuadro II. 1.: Cuarto-prisión de Crisanto en el tablado.

Un vacío de personajes da paso al **cuadro II. 2.**, que se desarrolla en dos espacios dramáticos y escénicos continuos, semejantes –diríamos que los mismos– a los del cuadro I. 2. (Jornada I): selva con boca de cueva en la falda de una roca, a la que «sale Daría» (ms., fol. 26v.), «*de caza, con arcos y flechas*» (ed., p. 87) [Imagen 23]. Tras un recorrido a la vista del público durante el que recita 10 versos, cae junto a la boca de una cueva, como se explicita en una acotación de la ed.: «*Cae [Daría] junto a la boca de una cueva*» (p. 87), ausente en el ms. Boca de cueva que la propia Daría describe en ambos textos:

[DARÍA]	pues tropezando acaso dejé de sepultarme, ¡extraño caso!, en una infausta, en una horrible boca que está abierta en la falda desa roca, por donde con pereza el monte melancólico bosteza (ms., fol. 27r.; ed., p. 87³²).
---------	---

³² Con la única variante, «desta roca» (ed.) frente a «desa roca» (ms.).



[DARÍA]

Corriendo el campo ufana,
 por imitar en todo hoy a Diana,
 bajando este horizonte
 dejé la selva, penetrando el monte
 tras un ligero ciervo y tan ligero
 que atrás dejaba el viento lisonjero,
 a quien apenas vi rota la frente
 por no tener aún años que le cuente.
 No le alcancé, porque esa abierta boca,
 bostezo formidable de esa roca,
 el paso me detuvo (ms., fol. 28r.)³³.



Imagen 23: Cuadro II. 2.: Selva y monte con cueva.

³³ Versos éstos que con variantes aparecen también en la ed. (p. 89):

[DARÍA]

Corriendo el campo ufana,
 por imitar en todo hoy a Diana,
 vagando el horizonte
 dejé la selva, penetrando el monte,
 empeñada en seguir herido un gamo,
 a quien apenas fulminante ramo
 había roto la frente
 por no tener aún años que se cuente.
 No le alcancé, porque esa abierta boca,
 bostezo formidable de la roca,
 el paso me detuvo.



Dentro de la cueva suena música y cantan. Tras la salida a escena de varios personajes (Cintia, Nísida, Escarpín) y su progresiva retirada, la abandonará también Daría, cerrándose el cuadro con un vacío de personajes y dando paso al cuadro II. 3., último de esta Jornada II.

Los espacios escénicos correspondientes a los dramáticos de este cuadro II. 2. estarían situados en los huecos central y derecho a nivel del tablado (selva y escalera de subida al monte, respectivamente) y huecos derecho y central de la primera galería (parte alta del monte y cueva, respectivamente), con la caracterización ya descrita en la Jornada I. Daría, como informa en sus versos, pasaría de la selva a la subida al monte a la vista del público y ya en la parte alta llegaría, también ante los ojos del espectador, a la cueva, espacios ambos ubicados con continuidad en la primera galería. Ninguna acotación indica ni en la Jornada I ni en la II que estos huecos estuvieran cubiertos con cortinas que se descorrieran en determinado momento (como sucede en el caso del cuarto-prisión de Crisanto en la ed.), pero suponemos que para conseguir una mayor eficacia comunicativa lo estarían, permaneciendo sus respectivos decorados ocultos a los espectadores hasta que dichos espacios dramáticos y escénicos entraran en funcionamiento, exceptuada la escalera de monte que permanecería a la vista durante toda la función.

En el **cuadro II. 3.** la acción regresa a la casa de Polemio, al engalanado cuarto de Crisanto que cae a los jardines, a los que salen Polemio y acompañantes:

CLAUDIO

Todo está ya de la suerte
que has ordenado. Este cuarto
que cae sobre estos vergeles
tiene de costosas galas
guarnecidas las paredes (ms., fol. 32r.; ed., p. 92a³⁴).

³⁴ En la ed., se completa más la descripción del cuarto y los jardines, pues a los versos citados siguen estos otros:

dejando aparte los blancos
lugar para los pinceles,
donde la naturaleza
a sí misma se desmiente.



Cuarto engalanado y jardines que, como ya adelantábamos al final del cuadro II. 1., estarían situados en el hueco izquierdo de la primera galería y en el hueco izquierdo bajo él, respectivamente (Imagen 24). Los jardines, figurados en la imaginación del público en la ed. mediante un rico decorado verbal, se resolverían en un decorado escénico a base de un lienzo pintado y quizá algunas ramas y flores. A ellos, llega Carpofores «de médico» (ms., fol. 32r.) y accede Crisanto desde su adornado cuarto: «*Salen Crisanto [de su cuarto] y músicos*» (ms., fol. 33r.). Una vez más, la acotación del ms. es más parca que su correspondiente en la ed.: «*Salen los que pudieren vistiendo a Crisanto de gala y canta la música*» (ed., p. 93a).



Imagen 24: Cuadro II. 3.: Cuarto engalanado de Crisanto, que cae a los jardines.

Los jardines han sacado
flores, rosas y claveles,
más aliñadas, ¿qué mucho,
si corren todas las fuentes
para que en ellas se miren? (ed., p. 92a).



En un determinado momento, Carpofofo solicita permiso a Polemio para hablar a solas con Crisanto, en un «allí» de los jardines: «Dadme lugar de que allí / le hable; que a solas, señor [Polemio], / se declarará mejor» (ms., fol. 34r.; ed., p. 93b).

A partir de entonces, se desarrolla un diálogo entre Carpofofo y Crisanto en ese «allí» de los jardines: un lugar próximo al que ocupan los demás personajes en escena (ms., fols. 34r.-35r.; ed., pp. 93b-94a). Ello conlleva la presencia de dos espacios dramáticos simultáneos mantenidos por personajes, en uno de los cuales se dialoga y en el otro no. Plausiblemente, nos encontramos ante un claro ejemplo de lo que Rubiera califica «espacio lúdico», activo el primero y mudo el segundo [2005: 125-144]. Tras el diálogo entre Carpofofo y Crisanto, este espacio lúdico desaparece, incorporándose ambos espacios dramáticos, cuando Polemio se dirige al anciano para preguntarle su opinión sobre el estado de Crisanto. La acción continúa en esos jardines, cuya belleza es exaltada ahora mediante la palabra recitada por Escarpín, criado gracioso de Polemio, magnificando su sin par hermosura (ms., fol. 35v.; ed., p. 94b). Después de la salida de escena de Polemio y su servidor Claudio, y de una conversación entre Crisanto y Escarpín, que quedan solos en los jardines, este idílico lugar empieza a poblarse por las doncellas Nísida, Cintia y Daría, sucesivamente. Las dos primeras intentan conquistar con sus respectivas habilidades —música y versos— a Crisanto, que las rechaza, contando con el auxilio divino. Éste produce en la naturaleza efectos extraordinarios, sentidos por los personajes y evocados en la imaginación de los espectadores por la palabra:

NÍSIDA	¡Cielos!, ¿cómo a media tarde hoy la luz del sol me falta?
CINTIA	¿Cómo en un instante, cielos, os cubrís de nubes pardas?
NÍSIDA	La tierra se me estremece al contacto de mis plantas.
CINTIA	Los más perezosos montes sobre mis hombros se cargan.
ESCARPÍN	Siempre vi parar en esto los que hacen versos y cantan.



CRISANTO ¡Maravillas son de un Dios
que adoro con vida y alma! (ms., fol. 39r.; ed., p. 97a-
b³⁵).

En el caso de Daría, doncella de la que está enamorado Crisanto, la pugna dialéctica mantenida entre ambos, donde cada uno desea desengañar al otro y alejarlo de sus creencias (dioses paganos / Dios de los cristianos), cierra esta Jornada II, quedando entre ellos las espadas en alto:

DARÍA ¡Oh, quién pudiera, Crisanto,
desengañar tu ignorancia!
CRISANTO ¡Oh, quién pudiera, Daría,
hacer que fueses cristiana! (ms., fol. 40v.; ed., p. 98b).



Imagen 25: Cuadro III. 1.: Jardines de la casa de Polemio.

³⁵ En la ed., con variantes en el segundo verso citado: «la luz del cielo me falta?» (p. 97a).



La **Jornada III** está estructurada en cinco cuadros, separados por el vacío de personajes. El **cuadro III. 1.** se desarrolla en casa de Polemio, en sus jardines: «*Salen Polemio, Aurelio, Claudio y Escarpín*» (ed., p. 98b)³⁶, ponderando el primero la galanura del lugar (Imagen 25): «Toda es prodigios mi casa, / toda es asombros notables» (ed., p. 98b).

Espacio éste que abandonan, primero, Polemio y Aurelio y, después, Claudio y Escarpín, anunciando el último la llegada de Crisanto y Daría. Este vacío de personajes da paso al **cuadro III. 2.**, donde la acción se desarrolla en el mismo espacio escénico: «[CRISANTO] todo el verdor de este parque» (ms., fol. 43r.; ed., p. 100a).

Tras un breve monólogo alterno, mantenido por Crisanto y Daría en lugares muy próximos, pues ambos se divisan –espacio lúdico–, establecen un diálogo que acaba con la salida de escena de Daría y la entrada de Carpofo, que frena los impulsos de Crisanto hacia la joven. Polemio, que escucha al paño –«*Al paño Polemio*» (ms., fol. 46v.)– la última parte de la conversación, se une a ella para abandonar después la escena acompañado de Carpofo, bajo la treta de recompensarle los servicios prestados a la salud de su hijo. Crisanto queda solo en escena, a la que regresa Daría. Su nuevo diálogo se interrumpe por la desgarrada voz de Capofo, que desde dentro –*Dentro Carpofo* (ms., fol. 48r.; ed., p. 104a)– profesa su fe. Crisanto y Daría, sobrecogidos, asisten a la entrada en escena de Polemio y otros, que descubren a Carpofo degollado: «*Salen Polemio, Escarpín y otros y descubren a Carpofo en una mesa degollado, cubierta la cara con un tafetán*» (ms., fol. 48r.) [Imagen 26], acotación más informativa que su correspondiente en la ed.: «*Descúbrese Carpofo degollado*» (ed., p. 104a). La acot. del ms. «*Coge [Crisanto] la cabeza [de Carpofo] y quítasela Polemio*» (fol. 49v.), ausente en la ed., recoge el movimiento de los actores con la cabeza cortada que se produce en ambos textos, hasta que se vuelve a

³⁶ Al faltar en el ms. una o dos hojas al comienzo de la Jornada III, en este caso y en los inmediatos posteriores citamos solo por la ed. de 1682.



cubrir la misma: «*Cúbrese la cabeza* [de Carpofoforo]» (ed., p. 105a), acotación ausente en el ms.



Imagen 26: Cuadro III. 2.: Carpofoforo degollado.

La puesta en escena de personajes degollados no era algo ajeno en el teatro áureo (siglos XVI y XVII) y en los hatos de las compañías se documentan cabezas cortadas en más de una ocasión. Los términos «*descubren*» (ms.), «*Descúbrese*» y «*Cúbrese*» (ed.) sugieren la aparición del cuerpo de Carpofoforo con la cabeza cortada al correrse una cortina en el espacio de las apariencias, es decir, en el interior de uno de los huecos de la fachada de fondo del tablado, el central de este nivel, que era el habitual para la presentación de episodios sangrientos a la vista del público, convertido ahora en cuarto de Polemio:

POLEMIO

Conmigo venid [Carpofoforo], que quiero
que elijáis lo que os agrade
de mi cuarto; que no dudo
que haya en él paga bastante



a vuestro cuidado.

[...]

Vanse [Polemio y Carpofofo] (ms., fols. 46v.-47r.; ed., p. 103a).

Tras la mostración de Carpofofo degollado, Daría confiesa su conversión al cristianismo y su unión como esposa a Crisanto, ante la furia de Polemio que ordena a sus soldados prenderlos: él será llevado a una cárcel pública y ella a un prostíbulo. Su salida de escena: «*Llévanlos* [los soldados] *a los dos* [Crisanto y Daría]» (ms., fol. 52r.) y «*Llévanlos* [a Crisanto y Daría]» (ed., p. 106b), y la posterior de los dos personajes que restaban en ella (Polemio y Escarpín) provocan un vacío escénico, que cierra este cuadro III. 2.

El **cuadro III. 3.** tiene lugar en la casa pública a la que ha sido conducida Daría por los soldados:

... y sacan a Daría los soldados.

AURELIO Aquí [prostíbulo] es adonde nos manda
dejarla el gran senador.

Vanse [Aurelio y soldados] (fol. 52v.; ed., p. 107a³⁷).

En ella, la encuentra Escarpín:

Sale Escarpín.

ESCARPÍN ¿Cuál será su aposentillo?
Este será [...] (ms., fol. 53r.; ed., p. 107b³⁸).

Cuando el gracioso Escarpín pide los brazos a Daría (de la que desde el principio estaba enamorado) al verla ahora a su alcance, unas alteradas voces, desde «*dentro*» de la escena, anuncian la presencia de un león en la población, que sale a ella:

Dentro. [...] ¡Guarda
el león!

³⁷ En la ed., se lee en la acot.: «... y *salen soldados y Daría*» y en la adscripción del parlamento: UNO.

³⁸ En la ed., el segundo verso de la cita presenta variantes: «Mas, allí está. [...]».



	[...]
PRIMERO	De las montañas huyendo,
	se ha entrado en la población.
SEGUNDO	Un rayo es. Por donde llega,
	todo lo abrasa feroz (ms., fol. 53r.-v.; ed., p. 107b ³⁹).

La seguridad sentida por Escarpín frente al peligro del león, al encontrarse protegido en el prostíbulo, le conduce a un nuevo intento de abrazar a Daría, pero el león lo acomete: «Sale el león» [...] «Va a Escarpín» en el ms. (fol. 53v.) y «Sale un león y pónese delante de Daría, y acomete a Escarpín» en la ed. (p. 107b). Daría, tras interpretar esta acción como ayuda divina, detiene al león en su acometida a Escarpín y lo sigue:

Vase [Daría] ⁴⁰ .	
	[...]
[ESCARPÍN]	al campo se salen ambos
	en buena conversación (ms., fol. 54v.; ed., p. 108b ⁴¹).

La salida de Escarpín de escena, después de haberlo hecho Daría y el león, cierra el cuadro III. 3. (vacío de personajes). ¿Cuál sería el lugar escénico de este cuadro?, nos preguntamos. Estaría situado en el hueco lateral izquierdo a nivel del tablado, convertido en prostíbulo urbano mediante el simple corrimiento de las cortinas, pues la puerta del fondo de escena de este hueco bastaría para su caracterización (Imagen 27).

³⁹ En la ed., varían los términos empleados en las adscripciones de los parlamentos: «UNO» y «OTRO»; y el parlamento: «TODOS. ¡Guarda el león!» (p. 107b), ausente en el ms., completa el segundo verso de la cita, que es hipométrico en el ms., al tener solo tres sílabas —el león—.

⁴⁰ «Vase [Daría] tras el león» precisa la correspondiente acotación de la ed. (p. 108b).

⁴¹ La forma de caminar ambos hacia el campo se detalla en estos versos de la ed., que figuran enjaulados y tachados en el ms.:

[ESCARPÍN]	Con la mano en la cerviz
	y mano a mano los dos
	por medio de la ciudad
	se van. Y a lo que el temor
	desde aquí mira [...] (ms., fol. 54v.; ed., p. 108b).





Imagen 27: Cuadro III. 3.: Prostíbulo.

El **cuadro III. 4.** se abre con la entrada en escena de Nísida y Cintia huyendo («... y salen Nísida y Cintia huyendo» (ms., fol. 55r.; ed., p. 109a) en un espacio de selva montañosa:

[CINTIA] talando esta selva viene
un coronado león (ms., fol. 55r.; ed., p. 109b).

NÍSIDA En el monte
se han emboscado los dos [león y mujer que lo sigue]
(ms., fol. 55v.; ed., p. 109b).

[ESCARPÍN] a este eminente
monte huyendo vinieron (ms., fol. 56r.; ed., p. 109).

Este espacio dramático montañoso estaría físicamente representado con el monte en los huecos derechos bajo (subida al monte mediante la escalera de monte) y superior de la pared de fachada del tablado, como había aparecido en cuadros anteriores. Se trata de la zona de monte que remataba la selva donde habitaban las doncellas Cintia, Nísida y Daría (Imagen 28). A ella, se desplaza ahora la acción con la presencia de las dos primeras,



huyendo, y de Escarpín, que les narra lo sucedido: la liberación de Crisanto y Daría de sus respectivas prisiones con el socorro divino, los cuales se dirigen al monte; y el enojo del emperador Numeriano, que fuera de escena («dentro») los persigue con gente que grita: «¡Al valle, al llano, a la espesura, al monte!» (ms., fol. 56r.; ed., p. 110). La salida de Nísida, Cintia y Escarpín para seguir a esa gente y ver lo que ocurre con Crisanto y Daría pone fin al cuadro III. 4. con un vacío de personajes.

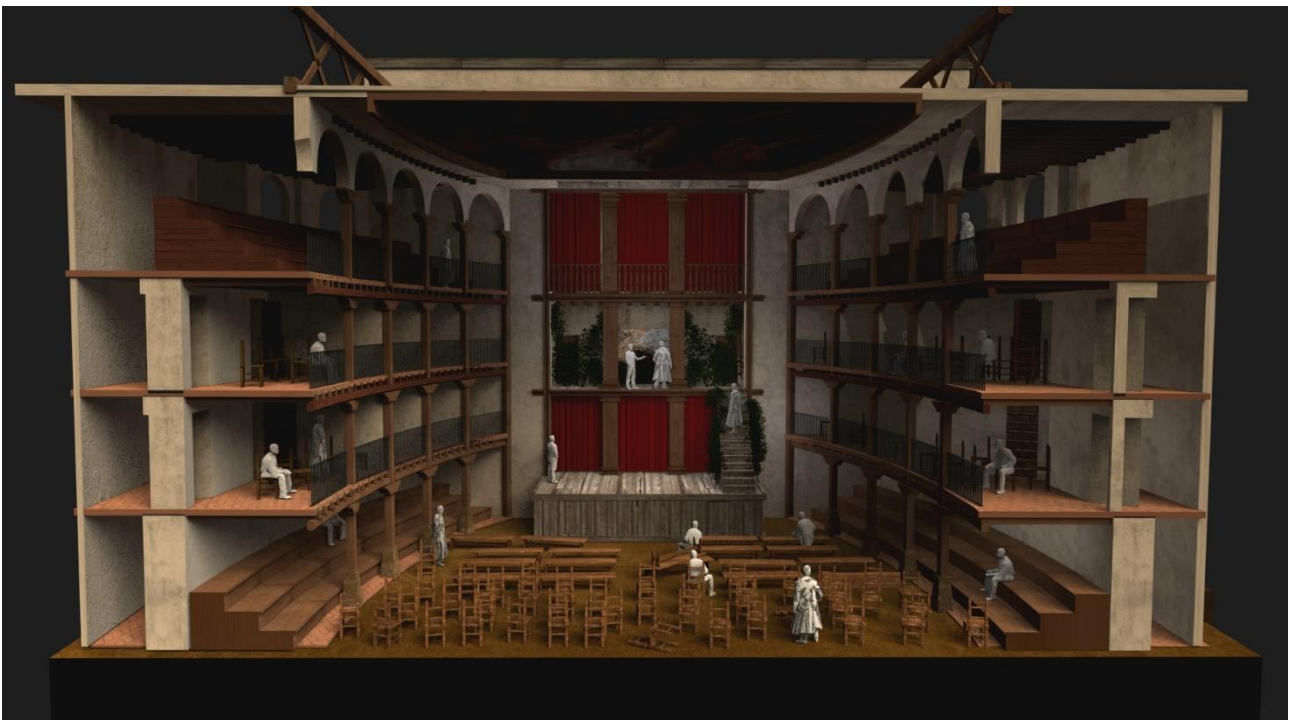


Imagen 28: Cuadro III. 4: Selva con monte.

El **cuadro III. 5.** se desarrolla en ese mismo espacio dramático y escénico que requiere ahora la presencia de la cueva, que habíamos ubicado en el hueco central de la primera galería, en continuidad espacial con la parte más elevada del monte a su derecha. Daría sale siguiendo al león: «... y salen Daría y el león» en el ms. (fol. 56v.) y «Sale Daría y el león viene delante della» en la ed. (p. 110), el cual la conduce a una profunda cueva, que ella reconoce:



[DARÍA] A la boca ha llegado [el león]
 de una profunda cueva. En ella ha entrado,
 dejándome aquí sola.
 [...] esta [cueva] es la misma adonde
 el eco, ¡ay Dios!, con música responde (ms., fol. 56v.)⁴².

Crisanto, desde un «dentro» busca a Daría y se reúne con ella en escena. Desde fuera («Dentro», ms., fol. 57r.; ed., p. 111), vuelven a sonar las voces del escuadrón que los busca («¡Al llano!» / «¡Al monte!» / «¡Al valle!» (ms., fol. 57r.; ed., p. 111) y una voz indeterminada. pues no posee adscripción, describe las características del lugar donde se encuentran:

Dentro. En lo oculto
 deste monte, cuyo seno
 apenas registra el sol,
 se han entrado. Penetremos
 sus entrañas y en él mueran (ms., fol. 57r.)⁴³.

La salida de todos los personajes a escena augura que se aproxima el final de la comedia:

Salen Polemio y Cintia, Nísida, Escarpín y soldados y todos los que pudieren
 (ms. fol. 57v.)

Salen, por una parte, Polemio con gente y, por otra, Numeriano, Claudio, Aurelio, Nísida y Cintia (ed., p. 111a).

Polemio ordena arrojar a Crisanto y a Daría a la cueva sin piedad: «Arrójanlos» en el ms. (fol. 57v.) y «Echanlos en la sima y suena ruido de tempestad» en la ed. (p. 111b), mandando cubrir la boca de piedras, tierra y troncos (ms., fol. 57v.; ed., p. 111b, con la variante «juncos» por «troncos»). Dado el lugar del espacio escénico donde hemos situado la cueva –hueco central de la primera galería– y el hecho de que el hueco inferior

⁴² El texto de la edición reproduce estos mismos versos con variantes en los dos últimos: «esta [cueva] es la sima donde / el eco, ¡ay Dios!, con músicas responde» (ed., p. 110).

⁴³ Versos éstos que en la ed. se atribuyen a POLEMIO: «*Dentro Polemio*» (p. 111a).



correspondiente no estuviera activo o en funcionamiento en este cuadro, hace posible que los actores hubieran podido ser arrojados literalmente, cayendo al hueco central situado bajo aquél, donde su respectiva cortina los ocultaría a la vista de los espectadores. Al arrojarlos, se producen fenómenos extraordinarios:

[POLEMIO]	Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.
NÍSIDA	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.
CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.
CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.
POLEMIO	Es verdad, que aquel peñasco sobre nosotros cayendo se precipita.
CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.
POLEMIO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiestas cuando hace el sol sentimientos (ms., fols. 57r.- 58v.) ⁴⁴ .

De estos fenómenos sobrenaturales, evocados mediante la palabra recitada, solo la bajada del peñasco tiene refrendo en una acotación de la edición: «*Baja un peñasco que cubrirá la cueva y en lo alto está un ángel*» (ed., p. 112a-b), acotación que en el ms. se resuelve con un lenguaje más parco y metateatral: «*Aparece un ángel en una apariencia*» (ms., fol. 58r.). El movimiento de bajada, que requiere el texto en el ms. y en la ed., se realizaría –suponemos– desde el desván de las tramoyas a través de una abertura en el techo del tablado –'cielo'–, cubierta con un escotillón a la vista del público, y el empleo de un potente torno. Conviene recordar que, desde la cota 0 –patio–, un corral como La Montería poseía un tejado a más de 18 m de altura en su parte más elevada, lo que implica que desde el desván de la

⁴⁴ En la edición, los versos citados aparecen con algunas variantes relativas a las adscripciones de los parlamentos y a algún término del texto recitado (ed., pp. 111b-112a).



tramoya hasta el nivel del tablado había más de 10 m y hasta el lugar donde debía detenerse este efecto, en concreto, más de 7 m. Esta altura potenciaba la dificultad y el peso de lo desplazado en movimiento vertical. Abierto el escotillón que lo ocultaba, el peñasco, hecho de lienzos y cartón pintados, descendería con un Ángel encima, portando una lápida con la inscripción que se indica en los versos posteriores. Dicha tramoya descendería hasta la boca de la cueva, donde el Ángel depositaría la lápida (Imagen 29). Esta apoteosis espectacular final sirve de cierre al cuadro III. 5, la jornada y la comedia:

ÁNGEL	Aquesta cueva que hoy tiene tan grande tesoro dentro, de nadie será pisada; y así este peñasco quiero que la selle, porque sea losa de su monumento; [...] este rústico padrón estará siempre diciendo a las futuras edades: «Aquí yacen los dos cuerpos de Crisanto y de Daría, <i>los dos amantes del cielo</i>» (ms., fol. 58r.-v.; ed., 112b⁴⁵).
-------	---

⁴⁵ Con variantes en la ed. en el tercer verso citado: «ha de ser» por «será».





Imagen 29: Cuadro III. 5.: Tramoya con peñasco, lápida y ángel.

La comedia, como era habitual, acaba con el título de la pieza, al que se añade la también habitual petición de perdón por las posibles faltas durante su representación, en un deseo de *captatio benevolentiae* por los actores («Y aquí humildes os pedimos / el perdón de nuestros yerros», ms., fol. 58v.)⁴⁶, que rompen el plano de la ficción y devuelven al público a la cotidiana realidad.

Cerrada así la representación de la obra, a nosotros, para cerrar nuestro trabajo, nos queda aún por tratar un último punto: cómo verían los espectadores barrocos lo que sucedía sobre las tablas desde sus respectivos lugares del corral de comedias. Para ilustrar la visión que del espacio escénico tenían los espectadores desde sus diversos lugares, cuestión que ha preocupado –y preocupa– a la crítica, hemos seleccionado varias de las imágenes presentadas, reproducidas ahora desde distintos ángulos, aplicando el procedimiento de la multicámara e indicando siempre el punto de vista desde el que están tomadas. Como se aprecia en su recorrido –y se sospechaba

⁴⁶ Con variantes en la ed. en el primero de los dos versos: «Para quien humilde pido» (p. 112b).



teóricamente— no todo el público tenía la misma visión, pues había lugares muy conflictivos desde donde la recepción de la pieza dejaba mucho que desear por muy variadas circunstancias: estructura física de la sala, pies derechos o columnas de soporte de las galerías, mayor o menor cercanía de la escena, fila de asientos, celosías, etc., que tenían su reflejo socio-económico en las preferencias del público y el precio de las entradas. Estas imágenes refrendan lo que pensábamos y la convicción de que, más allá de lo que se veía sobre el escenario, el público, además de ir al teatro a ver la representación, iba para ser visto y gozar de esa fiesta colectiva y total para el espíritu y los sentidos que era el teatro en el período barroco (Imágenes 30, 31, 32, 33, 34 y 35)



Imagen 30: Vista desde el fondo del patio.



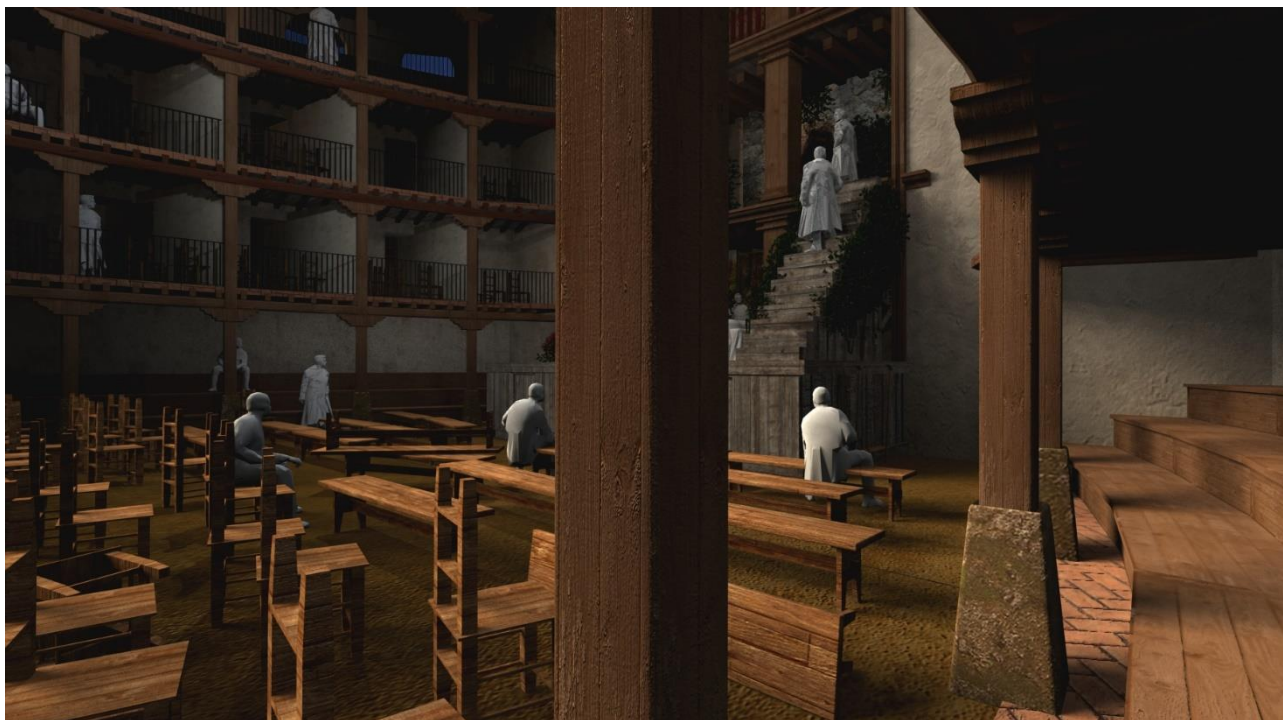


Imagen 31: Vista desde la grada bajo la galería del patio.

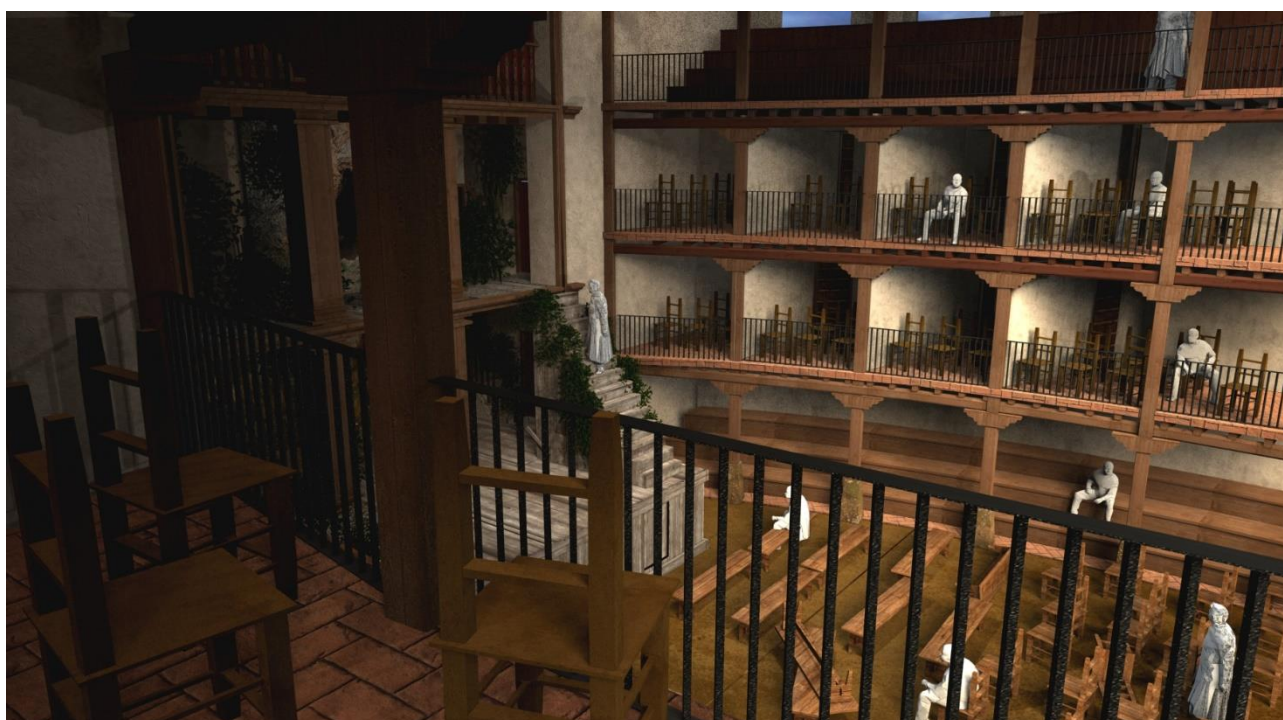


Imagen 32: Vista desde un aposento lateral de la segunda planta.





Imagen 33: Vista desde un lateral de la grada de la cazuela.



Imagen 34: Vista desde un lateral de la grada bajo la galería del patio.





Imagen 35: Vista desde un aposento lateral de la primera planta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, coord., «Rutas del Teatro en Andalucía», Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, página web www.rutasteatroandalucia.es, colgada en la red informática el 2/12/2010.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Espacio dramático en la 'tragedia' *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán», en Francisco Sáez Raposo, ed., *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp.115-138.

_____, «Obras representadas en los corrales sevillanos durante el siglo XVII», trabajo inédito.

_____, Vicente Palacios, Mercedes de los Reyes Peña y Juan Ruesga



Navarro, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con [Imágenes de la maqueta virtual](#) y [Videopanoramas](#).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los dos amantes del cielo*, en *Comedias*, V, *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2010, pp. 233-336.

_____, *Comedia famosa. / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1694, s. f. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. R-11349).

_____, *La gran comedia / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Iuan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, pp. 67-112 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T-1844. Portales: [Clásicos en la Biblioteca Nacional de España](#) | [Teatro Clásico Español](#): consulta 29/5/2014).

DICAT = Ferrer Valls, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital.

EGIDO, Aurora, «Escenografía de *La fiera* según la versión de Vera Tassis (1687) y la valenciana de 1690», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 263-286.

EZQUERDO, Vicenta, «Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.



GRANJA, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, eds., *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 259-311.

_____, «Tras *La dama duende* y sus espacios: a la vuelta con la alacena», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, eds., *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado pr el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.

«Grupo de investigación Teatro Siglo de Oro / Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga»: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>

[PAZ, Julián], *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, t. I, 1934, 2ª ed.; t. II (Teatro Moderno), Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1935.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979 (t. I) y 1981 (t. III); Reichenberger, 1999 (t. II, 1) y 2009 (ts. II, 2 y IV).

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Corral de la Montería de Sevilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 19-60.



- _____, «Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva», en Francisco Sáez Raposo, ed., *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 25-82.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *The Modern Language Review*, 73,1, 1978, pp. 71-81.
- _____, *La puesta en escena en los teatro comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- _____, «2. *Los dos amantes del cielo*», en Calderón de la Barca, *Comedias*, V. *Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2010, pp. XVII-XVIII.
- _____ y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 8], 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SABBATTINI, Nicolà, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Pietro de'Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatore Camerali, 1638.
- TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, «Investigaciones arqueológicas en la portada de la Montería. Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7, 2006, pp. 7-39.
- VAREY, John E. y Norman D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, V), 1974.



TABLA 1. JORNADA I

<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito) [Lugar geográfico de desarrollo de la acción: Roma y sus alrededores.] [Tiempo de desarrollo de la acción: reinado del emperador Numeriano (283-284 d. C.).]	<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682) Ibídem. Ibídem.
JORNADA I [Está estructurada en dos cuadros, separados por el vacío de personajes.]	JORNADA I [Ibídem.]
[CUADRO I. 1: CASA DE POLEMIO. APOSENTO DE CRISANTO.]	[CUADRO I. 1: IBÍDEM.]
<i>Córrese una cortina y está Crisanto sentado en una silla con un bufete delante; y en él, algunos libros y lee en uno</i> (fol.1r.). [...] <i>Lee</i> [Crisanto] (fol. 2v.).	<i>Corren una cortina y véese Crisanto sentado en una silla con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno</i> (p. 67a).

<i>Dos voces, cada una a su lado</i> (fol. 3r.).	<i>Dentro dos voces, cada una a su lado</i> (p. 68b).
	<i>Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas, otra de gala, y suben a un tiempo. Él no las mira, sino siempre habla consigo</i> (p. 68b).
<i>Desaparecen</i> [las voces] (fol. 3v.).	<i>Desaparecen</i> [las voces] (p. 69a).
<i>Dentro Polemio</i> (fol. 3v.).	<i>Dentro. POLEMIO</i> (p. 69a).
<i>Salen Polemio, Claudio, Escarpín y gente</i> (fol. 4r.).	<i>Salen Polemio, Claudio y Escarpín [y Aurelio]</i> (p. 69b).
	<i>Vase</i> [Crisanto] (p. 71a).
<i>Vase</i> [Polemio] y con él Aurelio (fol. 7r.).	
<i>Vanse...</i> [Claudio y Escarpín] (fol. 8r.). [VACÍO DE PERSONAJES]	<i>Vanse...</i> [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO I. 2: FUERA DE ROMA, VÍA SALARIA, SELVA DE DIANA, VERDE FLORESTA, REMATADA POR ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA.]	[CUADRO I. 2: IBÍDEM].
<i>... y salen Nísida y Clori con arpa</i> (fol. 8r.).	<i>... y salen Nísida y Clori con una arpa</i> (p. 72b).
<i>Sale Cintia con un libro</i> (fol. 8r.).	<i>Sale Cintia leyendo en un libro</i> (p. 37a [sic por 73a]).



<i>Canta Nísida</i> (fol. 8v.)	<i>Canta Nísida</i> (p. 37a [sic por 73a]).
<i>Canta Nísida</i> (fol. 9r.).	<i>Canta</i> [NÍSIDA] (p. 37b [sic por 73b]).
<i>Sale Daría</i> (fol. 9r.).	<i>Sale Daría como suspensa</i> (p. 37b [sic por 73b]).
<i>Canta Nísida y sale Claudio, Crisanto y Escarpín</i> (fol. 11r.).	<i>Salen Crisanto, Claudio y Escarpín. Canta Nísida</i> (p. 75a).
Vase [Nísida] (fol. 12r.).	Vase [Nísida] (p. 76a)
Vase [Cintia] (fol. 12v.).	Vase [Cintia] (p. 76a).
Vase [Claudio] (fol. 12v.)	
Vase [Escarpín] (fol. 13r.).	Vase [Escarpín] (p. 76b).
Vase [Daría] y <i>tiénela</i> [Crisanto] (fol. 14r.).	
Vase [Daría] (fol. 14v.).	Vase [Daría] (p. 78a).
[A TRAVÉS DE UN ESPACIO ITINERANTE, RECORRIDO SOBRE EL ESCENARIO POR CRISANTO, ÉSTE LLEGA A UN PAISAJE INTRINCADO DE ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA, EN EL QUE REMATA LA SELVA.]	[A TRAVÉS DE UN ESPACIO ITINERANTE, RECORRIDO SOBRE EL ESCENARIO POR CRISANTO, ÉSTE LLEGA A UN PAISAJE INTRINCADO DE ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA, EN EL QUE REMATA LA SELVA.]



[CRISANTO] y son aquellos peñascos en que remata esta selva de los huidos cristianos rústico albergue, a ellos quiero acercarme a ver si hallo a Carpofofo, [...] ¿Qué intrincado laberinto es en el que voy entrando? Aquí la naturaleza poco estudio puso, dando a entender que el desaliño también es belleza. Un rayo del sol apenas registra aqueste lóbrego espacio. ¿Si vive aquí Carpofofo?	[CRISANTO] y son aquellos peñascos en que remata esta selva de los huidos cristianos rústico albergue, a ellos quiero acercarme por ver si hallo a Carpofofo, [...] ¿Qué intrincado laberinto es en el que voy entrando? Aquí la naturaleza poco estudio puso, dando a entender que el desaliño también es belleza. Un rayo del sol apenas registra aqueste lóbrego espacio. Penetraré sus entrañas,
---	--



Y según las señas traigo por aquí ha de ser su cueva. Muda güella, breve rasgo de humana planta no topo. Allí, a la margen de un claro arroyo que, fugitivo, [...] está un caduco esqueleto, [...] Cadáver vivo parece . [...] <i>Sale Carpofofo (fol. 15r.).</i>	que, según las señas traigo, de humana planta no fía. Allí, a la margen de un claro arroyo que, fugitivo, [...] está un caduco esqueleto, [...] Cadáver vivo parece (pp.78a-b). [...] <i>Ha estado Carpofofo al paño, y va a salir y al ver a Crisanto quiere volverse (p. 78a-b).</i>
<i>Siéntanse [Crisanto y Carpofofo] en dos banquetas.</i> [CARPOFORO]A la boca de mi cueva, que es ésta, mejor estamos (fol. 16r.).	<i>Siéntanse [Crisanto y Carpofofo].</i> [...] [CARPOFORO]A la boca de mi cueva, que es ésta, mejor estamos (p. 79a).



<i>Salen Aurelio y otro.</i> AURELIO La cueva de Carpofofo es aquesta y él sentado está a su puerta, con otro leyendo. (fol. 17v.)	<i>Salen Aurelio y soldados.</i> AURELIO La cueva de Carpofofo es aquélla y él sentado está a su puerta con otro, leyendo. (p. 80b)
<i>Voz</i> ÁNGEL Carpofofo, aún no ha llegado [tu muerte]. Porque quiero acrisolar la constancia de Crisanto, no le guardo; pero a ti, desta manera te guardo . <i>Llévasele [el Ángel a Carpofofo] (fol. 18r.).</i>	<i>Voz dentro.</i> Carpofofo, aún no ha llegado [tu muerte]. Porque quiero acrisolar la constancia de Crisanto, no le guardo; pero a ti, desta manera te guardo. <i>Desaparece Carpofofo (p. 80b).</i>
<i>Sale Polonio [sic por Polemio].</i> POLEMIO ¿Qué ha sido aquesto? AURELIO Un prodigio. A Carpofofo aquí hallamos y a este cristiano con él.	<i>Sale Polemio.</i> POLEMIO ¿Qué ha sido aquesto? AURELIO Un prodigio. A Carpofofo aquí hallamos y a este cristiano con él.



Teniendo presos a entrambos, él se desapareció (fol. 18r.).	Teniendo presos a entrambos, él se desapareció (p. 80b).
Vase [Aurelio y otro] (fol. 18r.).	
Descúbrele [Polemio descubre el rostro de Crisanto]. [...] [CRISANTO] Por estas monatañas vine a Capoforo buscando (fol. 18v.).	[CRISANTO] Por estas monatañas vine a Capoforo buscando (p. 81a).
Dentro Claudio [¿O Aurelio?] (fol. 19r.).	AURELIO dentro (p. 81a)
Salen Aurelio y otros (fol. 19r.).	

FIN DE LA JORNADA I



TABLA 2. JORNADA II

<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito)	<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682)
JORNADA II [Está estructurada en tres cuadros, separados por el vacío de personajes.]	JORNADA II [Ibídem.]
[CUADRO II. 1: [CASA DE POLEMIO. LUGAR INDETERMINADO DONDE DIALOGAN POLEMIO Y CLAUDIO Y CUARTO-PRISIÓN DE CRISANTO.]]	[CUADRO II. 1: IBÍDEM.]
<i>Salen Claudio y Escarpín</i> (fol. 20r.).	<i>Salen Claudio y Escarpín</i> (p. 81b)
<i>Sale Polemio y acompañamiento</i> (fol. 21r.).	<i>Salen Polemio y criados</i> (p. 82b).
<i>Vase los criados</i> (fol. 21v.).	<i>Vanse</i> [Escarpín y criados] (p. 82b).
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 21v.).	
[POLEMIO] Aqueste es el cuarto. Llega (fol. 24r.).	[POLEMIO] Aqueste es el cuarto. Llega (p. 85b).
<i>Sale Crisanto</i> (fol. 24v.).	<i>Corre</i> [Polemio] <i>una cortina y está Crisanto en una silla en cadenas y grillos</i> (p. 85b).

Vase [Crisanto] (fol. 24v.).	Corre [Polemio] <i>la cortina</i> (p. 85a).
[POLEMIO] Aquece cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (fol. 25v.).	[POLEMIO] Aquece cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (p. 86b).
Vase [Polemio] (fol. 25v.).	Vase [Polemio] y sale <i>Escarpín</i> (p. 86b).
Sale <i>Escarpín</i> (fol. 25v.).	
Vase [Claudio] (fol. 26v.).	Vase [Claudio] (p. 87b).
Vase [Escarpín]... (fol. 26v.). [VACÍO DE PERSONAJES]	[Aunque no hay acotac. expl. Escarpín abandona la escena (p. 87b)]. [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO II. 2: SELVA CON BOCA DE CUEVA EN LA FALDA DE UNA ROCA.]	[CUADRO II. 2: IBÍDEM.]
... y sale <i>Daríá</i> . (fol. 26v.).	Sale <i>Daríá de caza, con arcos y flechas</i> (p. 87).
[ESPACIO ITINERANTE DE DARÍA MIENTRAS RECITA 10 vv. (fols. 26v.-27r.)]	[ESPACIO ITINERANTE DE DARÍA MIENTRAS RECITA 10 vv., p. 87.]
	Cae [Daríá] <i>junto a la boca de una cueva</i> .



[DARÍA] pues tropezando acaso dejé de sepultarme, ¡estraño caso!, en una infausta, en una horrible boca que está abierta en la falda desa roca, por donde con pereza el monte melancólico bosteza (fol. 27r.).	[...] [DARÍA] pues tropezando acaso dejé de sepultarme, ¡estraño caso!, en una infausta, en una horrible boca que está abierta en la falda desta roca, por donde con pereza el monte melancólico bosteza (p. 87).
<i>Dentro música</i> (fol. 27r.).	<i>Suenan instrumentos músicos dentro</i> (p. 88).
<i>Cantan</i> (fol. 27r.).	<i>Cantan dentro</i> (p. 88a).
<i>Cintia dentro</i> (fol. 28r.).	<i>Dentro Cintia</i> (p. 88b).
<i>Sale Cintia</i> (fol. 28r.).	<i>Sale Cintia con arco y flechas</i> (p. 89).
[DARÍA] Corriendo el campo ufana, por imitar en todo hoy a Diana, bajando este horizonte dejé la selva, penetrando el monte tras un ligero ciervo y tan ligero que atrás dejaba el viento lisonjero,	[DARÍA] Corriendo el campo ufana, por imitar en todo hoy a Diana, vagando el horizonte dejé la selva, penetrando el monte, empeñada en seguir herido un gamo, a quien apenas fulminante ramo



a quien apenas vi rota la frente por no tener aún años que le cuente. No le alcancé, porque esa abierta boca, bostezo formidable de esa roca, el paso me detuvo (fol. 28r.).	había roto la frente por no tener aún años que se cuente. No le alcancé, porque esa abierta boca, bostezo formidable de la roca, el paso me detuvo (p. 89).
<i>Sale Nísida</i> (fol. 28v.).	<i>Sale Nísida</i> (p. 89).
<i>Sale Escarpín</i> (fol. 29r.).	<i>Sale Escarpín</i> (p. 90a).
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 30v.).	<i>Vase</i> [Escarpín] (p. 91a).
<i>Vase</i> [Nísida] (fol. 31v.).	<i>Vase</i> [Nísida] (p. 91b).
<i>Vase</i> [Cintia] (fol. 31v.).	<i>Vase</i> [Cintia] (p. 92a).
<i>Vase</i> [Daría]... (fol. 32r.). [VACÍO DE PERSONAJES]	<i>Vase</i> [Daría] (p. 92a). [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO II. 3: CASA DE PLOEMIO: CUARTO ADORNADO QUE CAE A LOS JARDINES. EN LOS JARDINES SE HALLAN POLEMIO Y ACOMPAÑANTES, Y ALLÍ LLEGA CRISANTO DESDE SU CUARTO.]	[CUADRO II. 3: IBÍDEM.]
... y salen <i>Polemio, Claudio y Aurelio</i> (fol. 32r.).	<i>Salen Polemio y Claudio</i> (p. 92a).



CLAUDIO	Todo está ya de la suerte que has ordenado. Este cuarto que cae sobre estos vergeles tiene de costosas galas guarnecidas las paredes (fol. 32r.).	CLAUDIO	Todo está ya de la suerte que has ordenado. Este cuarto que cae sobre esos vergeles tiene de costosas telas guarnecidas las paredes, dejando aparte los blancos lugar para los pinceses, donde la naturaleza a sí misma se desmiente. Los jardines han sacado flores, rosas y claveles, más aliñadas, ¿qué mucho, si corren todas las fuentes para que en ellas se miren? (p. 92a).
			<i>Sale Aurelio</i> (p. 92b)
	<i>Sale Carpofo de médico</i> (fol. 32r.).		<i>Sale Carpofo</i> (p. 92b).
			<i>Suena dentro música</i> (p. 93a).



<i>Salen Crisanto</i> [de su cuarto] y <i>músicos</i> (fol. 33r.).	<i>Salen los que pudieren vistiendo a Crisanto de gala</i> [sale de su cuarto] y <i>canta la música</i> (p. 93a).
CARPOFORO Dadme lugar de que allí le hable; que a solas, señor [Polemio], se declarará mejor (fol. 34r.).	CARPOFORO Dadme lugar de que allí le hable; que a solas, señor, se declarará mejor (p. 93b).
[DIÁLOGO ENTRE CARPOFORO Y CRISANTO EN UN ALLÍ EN LOS JARDINES. SE TRATA DE UN LUGAR PRÓXIMO AL QUE OCUPAN LOS DEMÁS PERSONAJES EN ESCENA, CON LO CUAL HAY DOS LUGARES DRAMÁTICOS Y ESCÉNICOS SIMULTÁNEOS, MANTENIDOS POR PERSONAJES. EN UNO DE ELLOS SE DIALOGA, EN EL OTRO NO (fols. 34r.-35r.).]	[DIÁLOGO ENTRE CARPOFORO Y CRISANTO EN UN ALLÍ EN LOS JARDINES. SE TRATA DE UN LUGAR PRÓXIMO AL QUE OCUPAN LOS DEMÁS PERSONAJES EN ESCENA, CON LO CUAL HAY DOS LUGARES DRAMÁTICOS Y ESCÉNICOS SIMULTÁNEOS, MANTENIDOS POR PERSONAJES. EN UNO DE ELLOS SE DIALOGA, EN EL OTRO NO (pp. 93b-94a).]
<i>Vase</i> [Carpoforo] (fol. 35r.).	<i>Vase</i> [Carpoforo] (p. 94b).
<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN Todo este ameno jardín patria es ya de la hermosura (fol. 35v.).	<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN Todo este ameno jardín patria es ya de la hermosura (p. 94b).
<i>Vanse</i> [Claudio y Polemio] (fol. 35v.).	<i>Vanse los dos</i> [Polemio y Claudio] (p. 94b).



<i>Sale Nísida.</i> CRISANTO ¿Qué mujer entra al jardín? (fol. 36v.). [...] <i>Canta</i> [Nísida] / <i>Canta</i> [Nísida] (fol. 37r.)	<i>Sale Nísida.</i> CRISANTO ¿Qué mujer es la que advierto entrar en este jardín? (p. 95b). [...] <i>Canta</i> [Nísida] (p. 95b).
<i>Sale Cintia</i> (fol. 37r.).	<i>Sale Cintia</i> (p. 96a).
	<i>Túrbase</i> [Nísida] (p. 97a).
	<i>Túrbase</i> [Cintia] (p. 97a).
<i>Sale Daría</i> (fol. 39r.).	<i>Sale Daría</i> (p. 97b).
<i>Vanse las dos</i> [Nísida y Cintia] (fol. 39v.).	<i>Vanse</i> [Nísida y Cintia] (p. 97b).
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 39v.).	

FIN DE LA JORNADA II



TABLA 3. JORNADA III

<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito)	<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682)
JORNADA III [Está estructurada en cinco cuadros, separados por el vacío de personajes.]	JORNADA III [Ibídem.]
[CUADRO III. 1: PARQUE O JARDINES DE LA CASA DE POLEMIO.]	[CUADRO III. 1: IBÍDEM.]
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	<i>Salen Polemio, Aurelio, Claudio y Escarpín</i> (p. 98b).
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	POLEMIO Toda es prodigios mi casa (p. 98b).
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	POLEMIO [...] <i>Aparte</i> (p. 99a).
<i>Vase los dos</i> [Polemio y Aurelio] (fol. 42r).	<i>Vase Aurelio y Polemio</i> (p. 99a)
<i>Vase</i> [Claudio] (fol. 42v.).	<i>Vase</i> [Claudio] (p. 99b)
<i>Vase</i> [Escarpín]... (fol. 42v.) [VACÍO DE PERSONAJES.]	<i>Vase</i> [Escarpín]... [VACÍO DE PERSONAJES.]
[CUADRO III. 2: PARQUE O JARDINES DE LA CASA DE POLEMIO.]	[CUADRO III. 2: IBÍDEM.]

... y salen Crisanto y Daría (fol. 42v.). [CRISANTO] todo el verdor de este parque (fol. 43r.). Vase [Daría] (fol. 45r.).	... y salen Crisando y Daría (p. 100a). [CRISANTO] todo el verdor de este parque (p. 100a). Vase [Daría] (p. 101b).
Sale Carpofofo (fol. 45v.).	Sale Carpofofo (p. 101b).
Al paño Polemio (fol. 46v.).	
	Sale Polemio (p. 102b).
Vanse [Polemio y Carpofofo, aquél le indica que a su cuarto] (fol. 47r.).	Vanse [Polemio y Carpofofo, aquél le indica que a su cuarto] (p. 103a).
Sale Daría (fol. 47r.).	Sale Daría (p. 103a).
Dentro Carpofofo (fol. 48r.).	Carpofofo dentro (p. 104a).
Sale Polemio, Escarpín y otros y descubren a Carpofofo en una mesa degollado, cubierta la cara con un tafetán (fol. 48r.).	Descúbrese Carpofofo degollado (p. 104a).
Coge [Crisanto] la cabeza [de Carpofofo] y quítasela Polemio (fol. 49v.).	
POLEMIO Toma [la cabeza]. ESCARPÍN ¿Yo tomarla?	POLEMIO Toma [la cabeza]. ESCARPÍN ¿Yo tomarla?



POLEMIO	Sí (fol. 49v.).	POLEMIO	Sí (p. 105a).
			<i>Cúbrese la cabeza</i> [de Carpofofo] (p. 105a).
	<i>Llévanlos</i> [los soldados] <i>a los dos</i> [Crisanto y Daría] (fol. 52r.).		<i>Llévanlos</i> [a Crisanto y Daría] (p. 106b).
			<i>Vase</i> [Polemio] (p. 107a).
<i>Vanse</i> [Polemio y Escarpín]... (fol. 52v.).		<i>Vase</i> [Escarpín] ... (p. 107a).	
	[VACÍO DE PERSONAJES]		[VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 3: PROSTÍBULO]		[CUADRO III. 3: IBÍDEM.]	
... <i>y sacan a Daría los soldados.</i>		... <i>y salen soldados y Daría.</i>	
AURELIO	Aquí [prostíbulo] es adonde nos manda dejarla el gran senador.	UNO	Aquí [prostíbulo] es donde nos manda dejarla el gran senador (p. 107a).
<i>Vanse</i> [Aurelio y soldados] (fol. 52v.).			
<i>Sale Escarpín.</i>		<i>Sale Escarpín.</i>	
ESCARPÍN	¿Cuál será su aposentillo? Éste será. [...] (fol. 53r.).	ESCARPÍN	¿Cuál será su aposentillo? Mas, allí está. [...] (p. 107b).



<i>Dentro.</i> [...] ¡Guarda el león!	<i>Dentro.</i> [...] ¡Guarda el león!
[...]	TODOS ¡Guarda el león!
PRIMERO De las montañas huyendo, se ha entrado en la población.	[...]
SEGUNDO Un rayo es. Por donde llega, todo lo abrasa feroz (fol. 53r.-v.).	UNO De las montañas huyendo, se ha entrado en la población.
	OTRO Un rayo es, pues, donde llega, todo lo abrasa feroz (p. 107b).
ESCARPÍN Aun bien, que yo estoy seguro, pues en buena casa estoy (fol. 53v.).	ESCARPÍN Aun bien, que yo estoy seguro, pues en buena casa estoy (p. 107b).
<i>Sale el león.</i> [...] <i>Va a Escarpín</i> (fol. 53v.).	<i>Sale un león y pónese delante de Daría, y acomete a Escarpín</i> (p. 107b).
<i>Vase [Daría]</i> (fol. 54v.).	<i>Vase [Daría] tras el león</i> (p. 108b).
[ESCARPÍN] al campo se salen ambos [Daría y león] en buena conversación (fol. 54v.).	[ESCARPÍN] al campo se salen ambos [Daría y león] en buena conversación (p. 108b).



Vase [Escarpín]... (fol. 55r.). [VACÍO DE PERSONAJES]	Vase [Escarpín]... [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 4: SELVA CON MONTE EMINENTE.]	[CUADRO III. 4: ÍBÍDEM.]
... y salen Nísida y Cintia huyendo (fol. 55r.).	... y salen Nísida y Cintia huyendo (p. 109a)
[CINTIA] talando esta selva viene un coronado león (fol. 55r.).	[CINTIA] talando esta selva viene un coronado león (p. 109b).
NÍSIDA En el monte se han emboscado los dos [león y mujer que lo sigue] (fol. 55v.).	CINTIA En el monte se han emboscado los dos [león y mujer que lo sigue] (p. 109b).
Sale Escarpín (fol. 55v.).	Sale Escarpín (p. 109b).
[ESCARPÍN] a este eminente monte huyendo vinieron (fol. 56r.).	[ESCARPÍN] a este eminente monte huyendo vinieron (p. 109).
Dentro ¡Al valle, al llano, a la espesura, al monte! (fol. 56r.).	Dentro UNOS ¡Al valle; OTROS ¡Al llano! OTROS ¡A la espesura! OTROS ¡Al monte! (p. 110).



Vanse [Nísida, Cintia y Escarpín]... (fol. 56r.).	[NÍSIDA] Vase (p. 110).
	[CINTIA] Vase (p. 110).
[VACÍO DE PERSONAJES]	[ESCARPÍN] Vase (p. 110).
	[VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 5: MONTE CON CUEVA.]	[CUADRO III. 5: IBÍDEM.]
... y salen Daría y el león (fol. 56v.).	Sale Daría y el león viene delante della (p. 110).
[DARÍA] A la boca ha llegado [el león] de una profunda cueva. En ella ha entrado, dejándome aquí sola. [...] esta [cueva] es la misma adonde el eco, ¡ay Dios!, con música responde (fol. 56v.).	[DARÍA] A la boca ha llegado de una profunda cueva. En ella ha entrado, dejándome aquí sola. [...] ésta es la sima donde el eco, ¡ay Dios!, con músicas responde (p. 110).
	Dentro Crisanto (p. 110).
	Dentro Crisanto (p. 111).
Sale Crisanto (fol. 56v.).	Sale Crisanto (p. 111).



<i>Dentro.</i> ¡Al llano!	<i>Dentro.</i> UNOS ¡Al llano!
PRIMERO ¡Al monte!	OTROS ¡Al monte!
SEGUNDO ¡Al valle! (fol. 57r.).	OTROS ¡Al valle! (p. 111).
<i>Dentro.</i> En lo oculto deste monte, cuyo seno apenas registra el sol, se han entrado. Penetremos sus entrañas y en él mueran (fol. 57r.).	<i>Dentro Polemio.</i> POLEMIO En lo oculto deste monte, cuyo seno apenas registra el sol, se han entrado. Penetremos sus entrañas y en él mueran (p. 111a).
<i>Salen Polemio y Cintia, Nísida, Escarpín y soldados y todos los que pudieren</i> (fol. 57v.).	<i>Salen, por una parte, Polemio con gente y, por otra, Numeriano, Claudio, Aurelio, Nísida y Cintia</i> (p. 111a).
[POLEMIO] Coged a los dos y en esa cueva oscura, cuyo centro es un abismo, arrojalos (fol. 57v.).	[POLEMIO] Coged [soldados] a los dos y en esa honda sima, cuyo centro es un abismo, arrojadlos (p. 111b).
<i>Arrójanlos</i> [a Crisanto y a Daría] (fol. 57v.).	<i>Échanlos en la sima y suena ruido de tempestad</i> (p. 111b).
POLEMIO De piedras, de tierra y troncos, cubrid la boca. ¿Qué es esto?	POLEMIO De piedras, de tierra y juncos, cubrid la boca.



		NÍSIDA	¿Qué es esto?
	Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.		Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.
NÍSIDA	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.	CLAUDIO	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.
CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.	CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.
CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.	CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.
POLEMIO	Es verdad, que aquel peñasco sobre nosotros cayendo se precipita.	POLEMIO	Es verdad, que aquella zona sobre nosotros cayendo se precipita.
CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.	CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.
POLEMIO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiestas	NUMERIANO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiesta



cuando hace el sol sentimientos (fols. 57v.-58r.).	cuando hace el sol sentimientos (pp. 111b-112a).
<i>Aparece un ángel en una apariencia.</i> ÁNGEL Aquesta cueva que hoy tiene tan grande tesoro dentro, de nadie será pisada; y así este peñasco quiero que la selle, porque sea losa de su monumento; [...] este rústico padrón estará siempre diciendo a las futuras edades: «Aquí yacen los dos cuerpos de Crisanto y de Daría, <i>los dos amantes del cielo</i>» (fol. 58r.-v.).	<i>Baja un peñasco que cubrirá la cueva y en lo alto está un ángel.</i> ÁNGEL Aquesta cueva que hoy tiene tan grande tesoro dentro, de nadie ha de ser pisada; y así este peñasco quiero que la selle, porque sea losa de su monumento; [...] este rústico padrón estará siempre diciendo a las futuras edades: «Aquí yacen los dos cuerpos de Crisanto y de Daría, <i>los dos amantes del cielo</i>» (p. 112a-b).

FIN DE LA JORNADA III



Teatro playback: construcción de comunidad, educación y psicoterapia

Tomás Motos
Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas,
Universitat de València
tomas.motos@uv.es

Palabras clave:

Teatro playback, Teatro aplicado, *Storytelling*, Educación no formal.

Resumen:

El teatro playback es una forma original de teatro sin texto previo, improvisado, en la que los espectadores voluntariamente comparten sus historias personales, que filtradas a través del ritual, la estética y la música son inmediatamente representadas por los actores y músicos y convertidas en piezas teatrales. Combina la expresión artística y la conexión social basada en el *storytelling* y la escucha empática, y utiliza procedimientos pensados para la psicoterapia.

En este artículo se expone cuáles son los componentes de este tipo de teatro y el proceso de representación. Y se hace una revisión de la literatura sobre las aplicaciones, finalidades y ámbitos en que se emplea esta modalidad teatral.

Playback theatre: Construction of community, education and psychotherapy

Key Words:

Playback theatre, Applied theatre, *Storytelling*, Non-formal learning.

Abstract:

Playback theatre is the spontaneous, instantaneous, and unscripted presentation of vignettes, performed in conventional and unconventional venues, working under the premise that the telling of oral stories is, in fact, an art form when presented with specifically delineated elements and when performed in interactive ways. This improvisational theatrical format strives to encourage dialogue and create connections between the audience and a corps of actors and musicians. Playback theatre combines artistic expression and social connection based on storytelling and empathic listening, thus bringing together modes thought to promote healing.

This article exposes what the components of this theatre form and the process of artistic presentation of the work are. And a review is made of the literature on the purposes, implementations, and fields where this theatrical format is used.

1. ¿Qué es el teatro playback?

El teatro playback [en adelante TPk] es una modalidad de teatro espontáneo, creado por Jonathan Fox y su compañera, Jo Salas, a mediados de la década de los 70 del siglo pasado, en New London, una localidad del valle del río Hudson, a unos 100 kms. al norte de la ciudad de Nueva York [Salas, 2005: 26]. Dedicaron varios años a experimentar y desarrollar sus teorías y prácticas inspirándose, en un principio, en el teatro experimental, el psicodrama y las tradiciones orales de las culturas indígenas y posteriormente incorporaron ideas de Paulo Freire y propuestas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal [Fox, 1994; Fox, 1999; Fox & Dauber, 1999]. Las primeras audiencias de TPk estaban formadas por niños en sus escuelas, por residentes discapacitados en el hogar de acogida y por familias y amigos del vecindario [Dennis, 2004: 17]. Fue esta aplicación temprana en lugares distintos de los teatros y para personas que no eran el público del teatro convencional lo que diferenciaba al TPk. El hecho de que estas audiencias estuvieran situadas en contextos específicos, –la educación, en la escuela; la rehabilitación, en el grupo en el hogar de acogida; la comunidad, en el barrio– se ha convertido en uno de los aspectos que lo definen. Pues, el TPk se representa en muy diversos contextos: en instituciones de servicios sociales, en educación de adultos, en formación continua en corporaciones, en instituciones psiquiátricas. En cualquier lugar y en cualquier espacio: desde centros educativos a prisiones, desde hospitales a aulas de formación en las empresas, desde salas de convenciones y congresos a espacios alternativos. Pues donde hay personas reunidas, de grado o a la fuerza, siempre hay historias que contar. Actualmente está ganando cada vez mayor importancia en instituciones sociopedagógicas, escuelas y universidades. Dada su naturaleza se ajusta a las necesidades e inquietudes de todo tipo de público y de cualquier entorno, tal como señala Salas [2009: 445]:

Es una forma teatral versátil que es igualmente utilizada en teatros públicos, escuelas, hospitales, residencias, instituciones corporativas, salas de conferencia y foros para el cambio social. Puede ser igual de eficaz en las



calles del sur de la India, con gente de la casta Dalit [intocables] que cuentan historias acerca de la brutalidad policial, como en un evento al aire libre de una comunidad explorando la diversidad en una pequeña ciudad americana.

El TPk no es un ‘teatro puro’, sino un ‘teatro aplicado’, pues su finalidad es provocar el conocimiento crítico que conduzca al cambio de las personas y de los colectivos. Es un teatro usado para otros fines, no solo para los puramente estéticos, aunque estos no hay que descartarlos, ya que se ha de tratar de conseguir un producto estéticamente bien acabado según las reglas del arte y del lenguaje dramático. Lo que Boal (2001: 393) recomienda para el teatro del oprimido es aplicable al TPk: «Lo que importa es que sea un buen teatro ante todo. Que [...] sea en sí una fuente de placer estético. Debe ser un espectáculo bueno y hermoso».

2. Elementos constituyentes del teatro playback: componentes y proceso

Jonathan Fox concreta los elementos esenciales del TPk en el arte, el ritual y la interacción social [1999: 127]. Cada uno de ellos está constituido por un conjunto de indicadores, como se muestra en la figura 1.

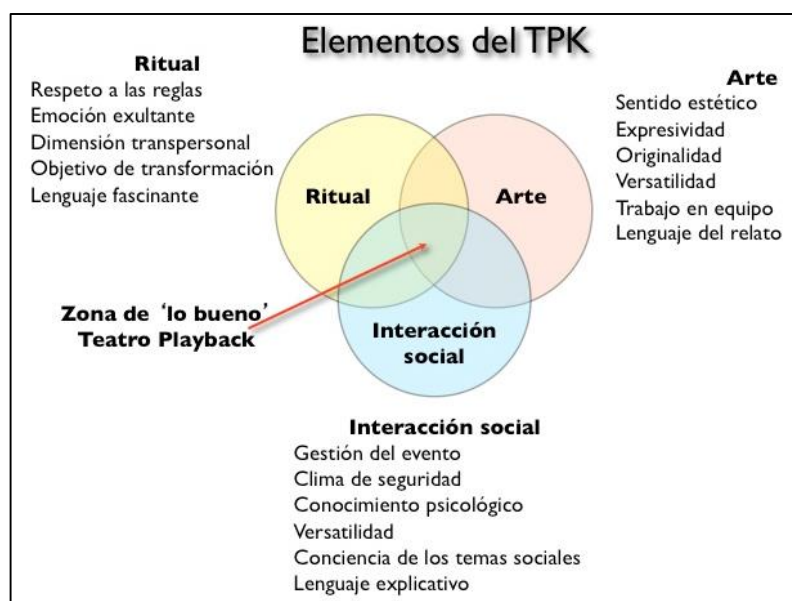


Figura 1. Elementos del TPk [Fox, 1999: 27]



La relación entre estas dimensiones es interactiva y en el transcurso de cualquier actuación las tres deben equilibrarse continuamente. A medida que la historia se desarrolla, es el ámbito del conductor, que ha de sopesar y ajustar la tensión en el flujo dialéctico de estas tres dimensiones, dejando a los actores la facultad de medir el equilibrio entre las exigencias de su propio desempeño y las demandas de escuchar y estar presente [Salas, 2005].

La zona en la que convergen los tres elementos, la de ‘lo bueno’, está alertando de que el TPk ha de seguir el principio hipocrático *primum non nocere*. Esta expresión, utilizada en ámbitos médicos, nos advierte de que las acciones llevadas a cabo en cualquier dramatización de una historia relatada por un espectador, aunque se haga con las mejores intenciones, pueden tener, además de los buscados, efectos colaterales o consecuencias indeseables. De ahí el cuidado, la empatía y el respeto con los que han de ser tratados los narradores y dramatizados sus relatos.

Como bien advierte Dennis [2004: 20] en el anterior modelo no está representado el papel fundamental que juega la participación de la audiencia, ya que la interacción es tal vez el principal valor que sustenta el teatro playback, lo que le presta más relevancia y concreta su razón de ser.

Según Jo Salas [2005: 37-38], co-creadora del TPk, el alcance y el propósito desde sus inicios de esta modalidad teatral era:

revelar la forma y el significado de toda experiencia, aunque carezca de proporción y claridad en la narración. Dignificamos las historias con una comprensión ritual y estético y las enlazamos para que constituyan una historia colectiva de una comunidad de personas, sea ésta una comunidad temporal del público en un teatro o un grupo de personas cuyas vidas están relacionadas de una manera más permanente. [...] El Teatro Playback es un poderoso creador de sentido de comunidad. Ofrecemos una arena pública donde el significado de la experiencia individual se acrecienta hasta formar parte del sentido compartido de una existencia llena de propósitos.

En esta exposición Salas alude a los tres componentes definidores del TPk: la historia personal [el contenido], el ritual estético [la forma] y el contexto [la comunidad, la ubicación].



2.1. La historia

La intención de sus creadores, al desarrollar el TPk, fue ofrecer un espacio en el que se pudieran escuchar todas las voces y cualquier historia, ya fuera ordinaria o extraordinaria. Y en el que cualquier experiencia de la vida pudiera ser narrada (*storytelling*), ya fuera frívola o trascendente, cómica o trágica. Había de ser una plataforma desde la que las emociones o experiencias reprimidas difíciles de expresar para el narrador en otros foros, pudieran ser escuchadas y respetadas. En este sentido, en las funciones que ofreció el Teatro Playback Inestable en Valencia durante el en 2014 una sesión abierta a todos los públicos, cuya temática elegida por los asistentes fue ‘los miedos’, Esther, 43 años, relató su historia:

Creo que es un miedo que ya he superado, que ya no está. De jovencita, en mi pueblo no hacían nada más que criticarme. Era porque mi abuelo ahorcó a mi abuela y luego se ahorcó él. Me acuerdo que tenía 8 años y mi madre estaba con una profunda depresión. Ocurrió que una señora mayor, de esas cuya vida solo tiene sentido hablando de los demás o que no tienen dos dedos de frente, me dijo: tu abuelo ha ahorcado a tu abuela. Como yo no lo sabía, pues en mi casa nunca se habló de esto y no me lo habían contado, para mí fue lo peor que le puede pasar a una persona. Con 8 años me quedé diciendo pero qué dice esta mujer si yo no le he hecho nada a ella. Todavía no entiendo por qué la gente juzga. Me agobia mucho que la gente critique. Me pone triste porque veo que la gente no tiene su propia vida y sólo les interesa la vida de los demás.

La interpretación que los actores hicieron con mucha empatía sobre este relato fue simbólica y muy respetuosa. Varios días después el conductor recibió el siguiente correo electrónico de Esther:

Me encantó participar como narradora. Pero estaba confundida con las emociones. Por todo lo que me sucedió en mi pueblo con aquella señora mayor. Entonces me quedé muy triste, pero también muy enfadada con la gente. Ahora no tengo miedo a que me juzguen, porque cuando analicé la historia teatralizada, me di cuenta de que a lo que tengo realmente terror es a llegar a ser una persona que trate a los demás con mucha crueldad como me trató ella hace 35 años.

Y me doy cuenta de que a veces actúo cuando me enfado con esa dosis de crueldad de la que fui primero víctima, pero, cuando ha pasado el tiempo, también verdugo. Así que el Teatro Playback me hizo consciente de lo que no debo hacer y de que tengo que cambiar mis actitudes hacia los demás. Espero como siempre ser mejor persona. Elegí esta historia, este trocito de mi vida



para que la emoción fuera lo más intensa posible porque era la mayor crueldad que había vivido. Quería compartirla. De verdad que nunca me había sentido así. Estuve muy a gusto porque estaba entre compañeros y una comunidad que me abrió los brazos para que me sentara en la silla de narrar. Para mí fue estupendo, me liberó de muchos agobios.

Aunque la espontaneidad es una de las piedras angulares de esta forma de arte, el proceso es más eficaz cuando las sesiones giran en torno a un tema específico. El ritual incluye la participación de la audiencia en la elección de un tema que servirá de desencadenante de cada dramatización. Con este fin, el conductor anima a los espectadores a relacionar sus recuerdos, fantasías, sueños, conflictos y sentimientos con el tema escogido. A modo de ejemplo, presentamos los relatos de una sesión en la que el tema elegido por el público fue ‘los sueños’:

1. María, 50 años. Un sueño que se me repite mucho es que estoy en una sala de baile. Yo no sé bailar, nunca he ido aprender a bailar, pero en el sueño sí sé. Entonces yo estoy en la sala y un chico muy apuesto me saca a bailar. Despierto con el deseo de aprender a bailar, aunque me veo incapaz de hacerlo y noto que me frustro ya que me veo mayor para aprender. Sin embargo me gustaría saber bailar como en el sueño.

2. Teresa, 25 años. Yo sueño que soy Atenea diosa de la guerra e hija de Zeus.
CONDUCTOR. —¿Cómo te sientes cuando sueñas que eres Atenea?
TERESA. — No sé. [Risas]. Supongo que como todos los sueños, te sientes libre. Al día siguiente cuando despierto, me siento con mucha energía, una energía que me gustaría que el sueño fuera realidad.

3. Juan, 26 años. Este es un sueño muy recurrente que tenía cuando era niño. Yo estaba en el patio del colegio rodeado de niñas y niños de cuatro o cinco, años, y entonces me daba cuenta que iba sin zapatos, eso me producía mucha vergüenza. Imagínate en medio del patio descalzo. Me siento con mucha vergüenza, porque pienso que alguien se va a dar cuenta de que no llevo zapatos, que un compañero se va a dar cuenta que estoy descalzo y todos se van a empezar a reír de mí. Lo que pasa, es que nunca llega el momento en el que una persona se dé cuenta de que no llevo zapatos. Aunque el sueño fluye y pasan muchas cosas, siempre se para antes de que alguien diga ‘¡mirad va descalzo!’.

4. Sara, 26 años. Es un sueño que tengo con mucha frecuencia. Y siempre lo sueño cuando estoy estresada, cuando tengo ansiedad, o cuando se acercan exámenes o cosas muy importantes para mi vida, como el trabajo. Sueño que me encuentro en mi colegio de toda la vida. Es un colegio de monjas, muy estricto. De esos que no te dejaban ir en tirantes en verano porque según nos



decían excitábamos a los chicos. Tenían una pedagogía inadecuada, donde predominaba la competitividad y el miedo a no sacar buenas notas.

CONDUCTOR. —¿Ya tenemos una idea cómo fue tu adolescencia. Ahora concrétenos tu sueño.

SARA. — El sueño es que finjo ponerme enferma y quedarme en casa. No quiero ir al colegio porque tengo un examen. Normalmente es de Matemáticas. Tampoco creo que vaya a suspender, pero un cinco para mí o para el colegio es un estigma y por eso no quiero hacerlo. Sin embargo, termino por ir y acabo pasándolo muy, muy mal. En ese examen me quedo en blanco no suelo responder, acaba siendo una catástrofe.

2.2. El ritual

El formato estético de TPk tiene un marco de expectativas que han de ser consideradas rituales en el sentido secular del término. Esta adhesión estricta a unos pasos definidos a lo largo de la representación «simboliza las estructuras repetidas en el espacio y el tiempo que proporcionan estabilidad y familiaridad, dentro de las cuales se puede encontrar lo impredecible» [Salas, 2005: 107]. Este proceso ritualizado que espectadores y actores mantienen durante la representación impulsa la interacción entre ellos. Si no fuera por el ritual los participantes posiblemente no estarían dispuestos a exponerse de la manera que lo hacen ante el público.

El espacio escenográfico puede ser cualquier lugar, con tal de que permita la posibilidad de establecer dos zonas: el área para la representación y el área para los espectadores. Pero sin la cuarta pared. [Ver fotografía 1]. En uno de los lados del espacio para la representación se colocan dos sillas. La más cercana a los espectadores es la del **conductor**, que en el escenario actúa como presentador o maestro de ceremonias y acoge y acompaña al narrador en el proceso de contar su relato. La segunda es para el narrador, un miembro de la audiencia que voluntariamente cuenta su historia. En el fondo del escenario cuatro o cinco **actores** sentados en sillas o en cajones, que pueden ser utilizados como elementos escenográficos. Un **músico** con instrumentos se sitúa en el lateral opuesto al del director. En el fondo del escenario, a la izquierda del espectador, está el ‘árbol del atrezo’, donde se colocan telas de colores y objetos diversos que servirán para caracterizar a los



personajes, indicar el espacio dramático o representar simbólicamente otros elementos de la narración.



Fotografía 1. El espacio escenográfico del TPk

El conductor [director] hace las funciones de intermediario entre los actores y los narradores. Recoge la esencia de sus historias y concreta sus elementos básicos con el fin de ayudar a los actores en la interpretación, que se esfuerzan en presentarlas con empatía y cuidado, utilizando, en ocasiones, el humor para ayudar a generar una perspectiva de distanciamiento en el narrador.

El proceso seguido por Teatro Playback Inestable¹, una adaptación del propuesto por Fox y Salas, se concreta en el diagrama de la figura 2, que recoge los 12 pasos que seguimos en nuestras actuaciones.

¹ El grupo Teatro Playback Inestable está formado por actores y diplomados egresados del Postgrado «Teatro en la Educación: Pedagogía Teatral», título propio de la Universidad de Valencia.



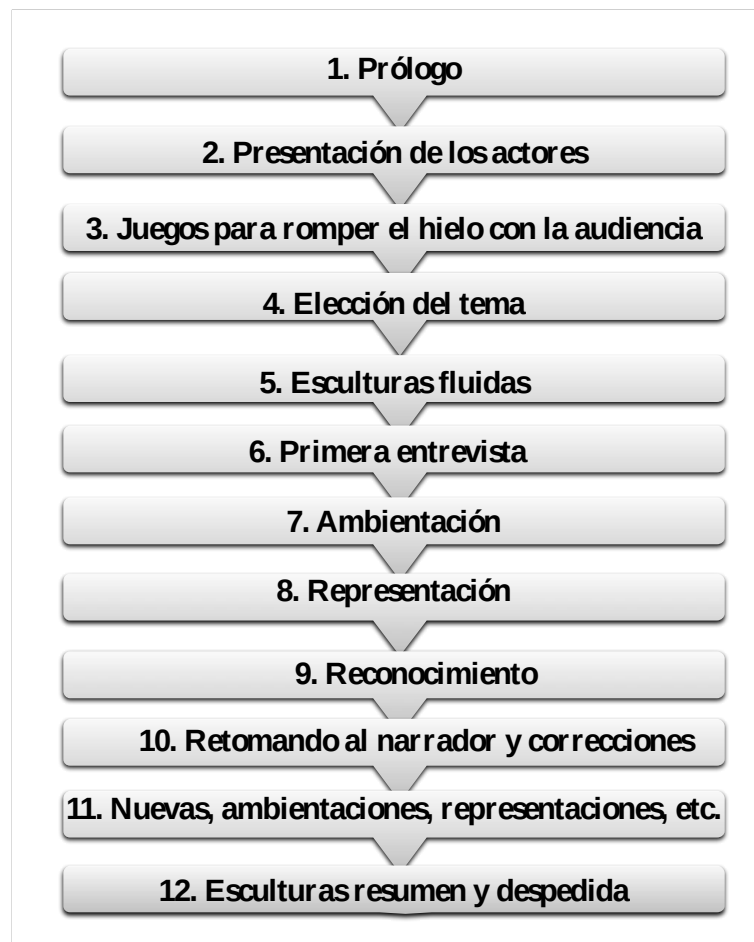


Figura 2. Pasos en el proceso de una función de Teatro Playback. Elaboración propia.

1. Prólogo. El músico interpreta un tema de bienvenida. El director saluda a los espectadores y hace una introducción explicando el tipo de función a la que van a asistir. He aquí un resumen del prólogo que solemos emplear:

Cada uno de nosotros tiene historias, relatos que contar. Somos baúles llenos de historias. Pero cuando vamos al teatro, lo que se desarrolla sobre el escenario es la historia de otro. Aunque ese otro se llame Esquilo, Shakespeare, Lope, Valle Inclán, Chejov o García Lorca. Pero son sus historias. No las nuestras. Esta noche, si tú quieres, serán las tuyas las que cobren vida. Tus historias son tan importantes para ti como para nosotros. Muchas de las personas de las que estamos aquí las encontraremos interesantes y aprenderemos de ellas. Nos conmovemos al verlas representadas. Los relatos de vuestras experiencias personales serán el guión de la representación de esta noche. Sin vuestras historias no habrá función.



Vamos a asistir a una función de Teatro Playback. ¿Y qué es? Quizás respondas:

- Ah, sí, karaoke.

- Pues no. No tiene que ver nada con el karaoke.

Se trata de teatro espontáneo, improvisado sin texto previo. Un teatro informal en el que el público cuenta historias vividas. Pueden ser relatos de recuerdos, fantasías, conflictos o sentimientos. Y veréis cómo nosotros les damos forma a través de los diálogos, del movimiento y de la música. Tu historia es un tema adecuado para el arte. ¿Por qué no crear con ella algo bello que pueda emocionarnos? Nosotros trataremos de enaltecerla a través del ritual y de la estética.

En esta etapa se trata de crear complicidad entre el director y la audiencia en un clima cálido y de confianza en el que los espectadores se sientan escuchados, acogidos y respetados. Puesto que los miembros de la audiencia son los protagonistas de la función, este paso es esencial, pues sin su predisposición a compartir sus historias no hay teatro playback. Por ello es necesario un tiempo para que entiendan qué se espera de ellos, explicarles el ritual y sobre todo motivarles a intervenir.

2. Presentación de los actores. Los actores van entrando de uno en uno y con mucha energía y expectación dicen su nombre y alguna frase breve sobre algo que les haya pasado recientemente o expresando el sentimiento que están experimentando en ese momento. Se dirigen a sus sillas y se sientan.

3. Juegos para romper el hielo con público. El director propone algún juego o actividad breve para romper el hielo y tratar de crear un clima distendido, de confianza y de respeto. La naturaleza del juego dependerá de cómo sea el espacio en que se realiza la función.

4. Elección del tema. Una sesión de TPK funciona mejor cuando los grupos son homogéneos y cuando se centra en un asunto de su interés que haya sido elegido por ellos. No obstante también son posibles aquellas sesiones en las que las historias de los narradores no comparten un hilo común.



5. **Esculturas fluidas.** Antes de comenzar con la primera narración, los actores, el músico y el conductor hacen a los espectadores una demostración de cómo va a desarrollarse la función y cuál va a ser la interacción entre el público y los intérpretes. Para ello el conductor propone que alguien de la audiencia comunique un sentimiento o estado de ánimo. Por ejemplo: *¿Cómo os sentís al venir por primera vez a una función de TPk?* Cuando alguien levanta la mano y contesta, el director le pregunta el nombre, le da las gracias y dice: *María se siente expectante*. Inmediatamente los actores construyen una especie de escultura con sus cuerpos, añadiéndole movimiento y sonido, expresando el sentimiento manifestado por el espectador o espectadora. De esta forma el público comienza a entender que aunque su participación es muy bienvenida, no están obligados a participar y van tomando conciencia de que sus respuestas reciben «respeto y atención estética [Salas, 2005: 46].

6. **Entrevista.** El director anima a los espectadores a que accedan al escenario, ocupen la silla situada junto a él y relaten sus historias. Esta persona será el **narrador**. Cuando el primer participante sale de la audiencia y entra en el área de la representación es un momento definitivo y transicional, pues rompe

la tradicional cuarta pared del teatro. Y reclama el espacio normalmente ocupado por la autoridad privilegiada de escritor y director. Esta es una subversión sobresaliente del protocolo de teatro tradicional, pues los miembros de la audiencia en este nivel pueden moverse tanto en la idea de ser o dejar de ser un participante [Dennis, 2004: A5].

El trabajo del conductor es filtrar la narración e identificar los momentos clave de la historia –qué, cómo, cuándo y dónde ocurrió lo que relata, quién o quienes estaban presentes, cómo terminó el incidente y cómo sentía él o ella en aquella situación– con el fin de ayudar a los actores a identificar los principales elementos de la trama. El conductor atiende pues simultáneamente a tres aspectos de la representación: a la forma de la historia



contada por el narrador, a la información necesaria para animar a los actores a la acción y a la recepción de la audiencia. He aquí la entrevista a Miguel, 27 años, en la sesión cuyo tema era los sueños.

CONDUCTOR. – ¿De qué va ir tu sueño, tu historia?

MIGUEL. – Pues mi sueño, mi historia va de la guerra. Yo no he estado en la guerra, pero sueño con ella. De pequeño me ha gustado la segunda Guerra Mundial, a partir de que empecé a estudiarla en Historia. Luego vi muchas películas y muchas series. Así que sueño, incluso despierto, que soy un francotirador que está en un campanario.

CONDUCTOR. –Vamos a concretar. Miguel, tu sueñas que estás en la segunda Guerra Mundial

MIGUEL. – Sí.

CONDUCTOR. – Y que eres un francotirador que está en un campanario. ¿Cómo te sientes dentro del sueño?

MIGUEL. – Pues que es la guerra y que los hombres se matan unos a otros. Pero yo me veo como un privilegiado que puede elegir a quien mato y a quien perdono la vida. Esa sensación a veces la percibo en mi vida real, aunque pocas, pero cuando odio a una persona, me imagino que está debajo de mí, en el campanario y lo ejecuto.

CONDUCTOR. – Entonces en tu historia está la parte del sueño en el que eres un francotirador dueño de las vidas de las personas que pasan por debajo del campanario. Y luego está tu vida real, en el que también tienes ese sentimiento.

MIGUEL. – Pero muy pocas veces. [Risas]. Una o dos veces. [Risas].

CONDUCTOR. – ¿Se repite mucho ese sueño?

MIGUEL. – Sí, más que el sueño, la imagen de estar apuntando desde el campanario.

CONDUCTOR. – ¿A quién elegirías para que representara tu papel?

MIGUEL. – Aquel. El más alto.

CONDUCTOR. – Se llama David. Veamos la historia de Miguel.

Cuando el conductor cree que los actores tienen suficiente información, invita al narrador a elegir a los actores para los papeles clave. Un actor puede representar más de un personaje. El actor o actores seleccionados se ponen en pie y preparan la escena en su fuero interno, sin consultarse entre ellos, mientras el conductor sigue haciendo preguntas al narrador.

7. Ambientación. A medida que los actores -en silencio- eligen su lugar en el escenario para empezar, el músico comienza con tonos y ritmos de diferentes instrumentos para introducir la escena. La música en este momento es una parte integral del ritual, cumpliendo una doble función: la



creación de un ambiente y la dar a los actores más tiempo para reflexionar sobre los roles que les han sido asignados. Como se mencionó anteriormente, las sillas o cajones donde los actores están sentados pueden ser utilizados y dispuestos en una variedad de maneras para crear un mínimo de escenografía. De la misma forma, el material y otros objetos colgados en el ‘árbol del atrezo’ se pueden aprovechar para ayudar a caracterizar personajes y a representar temas simbólicos.

8. Representación. El conductor ahora adopta las medidas transitorias necesarias para pasar de la narración a la acción dramática: la representación de la historia. Una vez terminada la entrevista, el director da la orden de ‘veamos’. Y los actores y el músico comienzan a interpretar la historia tan creativamente como sean capaces de hacerlo, enfatizando lo esencial de los hechos narrados, los dilemas y los conflictos. Por regla general, en lugar de hacer hincapié en una interpretación lineal y realista de los hechos, las escenas son más bien metafóricas, con la intención de crear un flujo de momentos y sentimientos sin mostrar necesariamente detalles realistas. Pero lo esencial es que la actuación exhale respeto, empatía y comprensión hacia el narrador. De hecho, tan importante son los elementos de empatía e intuición en la interpretación que no se han de hacer versiones superficiales de las historias narradas.

En el entrenamiento de los actores para el teatro playback centramos el trabajo, además de la expresión corporal y la voz, en aspectos tales como agudeza sensorial, escucha, imagen, flexibilidad, confianza y estado emocional.

La forma básica que emplean los actores es la improvisación de una escena, pero pueden utilizar también otras. En el caso del Teatro Playback Inestable se ponen en juego, por ahora, además de las escenas, los coros, los cuadros plásticos y los cuadros haikou.



- Coros. Los actores actúan como un cardumen de peces. El que va delante dice o hace algo y los demás le imitan. Al dar un giro es otro u otra quien queda delante, e iniciará un nuevo movimiento o parlamento. Los demás le siguen. Así se puede contar una historia de una forma no realista, sino impresionista y simbólica.

- Cuadro plástico. Tras el relato de su historia por un narrador. El director la reproduce como una serie de titulares. Después de cada uno de estos, los actores recrean una figura plástica colectiva inmóvil y después le van añadiendo movimiento y parlamentos. La recreación de la historia estará así compuesta por una serie de viñetas con los titulares indicados por el director.

- Cuadros haiku. Se trata de sintetizar la historia narrada. El haiku es un poema breve, formado por tres versos. Por ejemplo, se forman tres parejas de actores, A, B y C. Uno se coloca tras el otro. El que está delante va creando un haiku mientras el que el de detrás le va manipulando como si fuera una marioneta. Cuando termina la pareja A queda inmóvil. A continuación interviene con el mismo procedimiento la pareja B. Luego la pareja C. Seguidamente la A, la B y cierra la C. Los cuadros haiku tratan de condensar la esencia y el sentimiento de la historia narrada de una manera poética y condensándola en imágenes plásticas.

9. **Reconocimiento.** Cuando la escena ha acabado, los actores mirando al narrador hacen el gesto de entregarle como un regalo la historia dramatizada. Es un paso esencial para mostrar aprecio tanto al narrador como a su relato.

10. **Volviendo al narrador y correcciones.** Con los actores todavía en posición de reconocimiento, el director invita al narrador a comentar la escena. Le pregunta si está satisfecho con el desarrollo de la representación y si esta ha recogido el sentimiento fundamental de su historia. Si el narrador manifiesta que la dramatización de los actores no es suficientemente fiel a la esencia de la historia, el director les pide que la interpreten de nuevo, bien en



parte o en su totalidad, incorporando las correcciones que el narrador proponga. Tras la dramatización de la historia de Miguel, arriba relatada, el conductor le pregunta si los actores habían captado la esencia de su sueño.

MIGUEL.- Sí.

CONDUCTOR. -¿Qué te ha parecido la representación de tu historia?

MIGUEL. - Hombre, lo de la sangre me ha parecido exagerado. [Risas]. Lo del ático si es verdad, pero no lo del arma. Yo utilizo un fusil.

CONDUCTOR. -¿Te gustaría que los actores cambiasen alguna cosa?

MIGUEL. - A ver, la última parte cuando despierto del sueño, el de la vida real se podría variar, yo no habría comprado un arma.

CONDUCTOR. -¿Vamos a repetir la última parte, donde Miguel se despierta.

Ocasionalmente, ante una historia que ha sido fielmente representada pero que ha dejado al narrador confuso, preocupado o afligido, el director puede invitarle a imaginar un nuevo desenlace, que los actores tendrán que poner en escena. A esta repetición en la terminología del TPk se le llama ‘corrección y transformación’. Y tras esto, agradeciéndole su participación le invita a regresar a su localidad. Y un nuevo narrador ocupa la silla y el proceso continúa.

11. Nuevas entrevistas, representaciones y reconocimientos. Se invita a un nuevo miembro de la audiencia a tomar el lugar del narrador y el proceso se repite, tantas veces como el tiempo lo permita. Normalmente en una representación de una hora y media se suelen representar unas cinco historias.

12. Secuencia de cierre: esculturas resumen y despedida. Una vez más para enfatizar el valor de las historias contadas, los actores realizan cuatro o cinco acciones cortas que resumen los sentimientos esenciales que han aparecido en las distintas historias. Después el director agradece a los asistentes el haber venido a la función y el músico interpreta una melodía de despedida mientras van abandonando sus localidades.



2.3. El contexto

Llevar esta modalidad teatral a una comunidad ya establecida, en lugar de una audiencia formada arbitrariamente, es uno de los aspectos clave del teatro playback. El contexto puede actuar como un vínculo inicial entre los espectadores y entre estos y los artistas. Ofrecer una experiencia educativa/terapéutica a los participantes en un ambiente familiar permite que estos se muestren receptivos al proceso. Y de este modo se abre una puerta por la que el público pueda acceder al ámbito de la participación, del ritual y de la forma de TPk. Una fuerte identificación con el contexto puede contribuir a un intenso compromiso con el proceso, lo que ayuda a debilitar la resistencia que la audiencia inicialmente podría sentir a participar con sus relatos y a favorecer que se alcance el ‘estado de disposición’ necesario para un mejor trabajo de los actores, pues les permite un acceso más directo a los umbrales emocionales de los espectadores.

No obstante, para crear la atmósfera y el estado de ánimo de disposición hay que tener en cuenta muchos elementos conexionados. Entre ellos: el número de espectadores; la distribución de estos en el espacio de la sala –¿están próximos o separados?–; la relación entre ellos –¿es un grupo homogéneo o heterogéneo?, ¿se conocen?, ¿forman parte de un colectivo determinado?–; las circunstancias –¿qué sucede en ese momento?, ¿ha ocurrido algo agradable o desagradable?–. Además, a estos hay que añadir: la importancia del espacio –¿es acogedor, amistoso y adecuado para la ocasión?, ¿es muy grande o pequeño?, ¿la temperatura es la adecuada?–; la distancia entre los espectadores y el espacio destinado a escenario; y si hay posibilidad de que los espectadores entren en contacto unos con otros. Para que una sesión de TPk pueda fluir es fundamental un ambiente de confianza y de respeto. Por ello la preocupación más importante del conductor ha de ser cómo crear las condiciones adecuadas para la representación y caldear el ambiente para que los espectadores y actores se sientan abiertos y se produzca la empatía. Este es el reto con el que ha enfrentarse en cada representación.



Las representaciones del TPk pueden realizarse tanto en salas de teatro con una compañía de actores expertos, que garantizan la una buena representación estética del sentido de las historias narradas, como en una reunión de un grupo donde los asistentes son al mismo tiempo actores y espectadores. Hay un formato definido de TPk, pero este se adapta a las situaciones diversas. El proceso es efectivo para actores de casi cualquier nivel de habilidad. Todo lo que se necesita es respeto, empatía y atrevimiento. Pero, por otro lado, en el TPk siempre hay la oportunidad para la sofisticación y el arte.

3. Investigaciones sobre los ámbitos de uso del teatro playback

Como muestra de la versatilidad de los espacios en que se ha empleado el TPk los agrupamos en cuatro grandes áreas: educación, intervención social, organizaciones y empresas y psicoterapia.

En el ámbito de la **educación** señala Salas [2005] que en los centros docentes se ha utilizado el TBk para abordar asuntos tales como algunos aspectos del currículum, por ejemplo, en clase de Literatura o de Ciencias Sociales [los estudiantes cuentan historias de personajes literarios o históricos y las representan]; en la alfabetización, [los asistentes cuentan historias de sus vidas y luego las escriben]; en aspectos de convivencia como el acoso escolar [*bullying*] [los estudiantes cuentan historias sobre sus experiencias en relación con el acoso y exploran la forma de crear un ambiente respetuoso y seguro]. Entre otros Fox [1994], Salas [2005], Feldhendler [2005, 2006 y 2007] y Salas [2006] han escrito extensamente sobre la relación entre el TPk y algunos aspectos del lenguaje verbal, por eso se ha utilizado en la enseñanza de una segunda lengua [Salas, 2006]. Además, en la educación universitaria se usa en la formación del profesorado y para fomentar el desarrollo de la participación democrática en la capacitación lingüística y en la educación estética [Feldhendler, 2007] y para la toma de conciencia de la identidad y de los valores del educador [Sanders, 2008]. Y también en la formación de



futuros médicos [Salas y otros, 2013] y de enfermeras [Lipsker, 2005] y en la educación para la salud [Wright, 2002].

En el ámbito de la **intervención social**. Esta modalidad teatral se utiliza como foro para el intercambio de experiencias diversas en contextos tales como: las consecuencias de catástrofes naturales –inundaciones, tsunamis, terremotos–, así se hizo tras el huracán Katrina; para afrontar conflictos raciales y encontrar vías para la reconciliación [Feldhendler, 2007]; en las cárceles con presos y presas [Hayes, 2006]; en la educación para la salud y la prevención de enfermedades de transmisión sexual [Rosado-Pérez, 2005]; en agencias de cooperación internacional [Hofman, 1997]; en prisiones [Bett, 2000]; en centros juveniles [Wynter, 1998]; en albergues para refugiados [Robb, 2002]; en comunidades indígenas [Cox, 1996]; con organizaciones de inmigrantes y refugiados y en las comunidades de acogida, en contextos interculturales para tratar de superar dificultades de entendimiento y de idioma para la integración de los emigrantes en la culturas de acogida [Barreto, 2008]; para el tratamiento constructivo de los conflictos sobre focos de atención social en áreas de crisis; en lugares en los que la comunicación y la convivencia están dañadas por la desigualdad y la injusticia. En síntesis: el TPK pretende abrir caminos para promover una interacción social constructiva, favorecer la justicia social y construir comunidad [Fox, 2007]. Sus naturaleza pone en evidencia un antiguo y, sin embargo, innovador modo de activismo social que incluye a los miembros del público, facilitándoles un lugar en la representación y les da el poder de compartir valores y experiencias, discutir con otros y apoyarles a través de la historia narrada [Park-Fuller, 2003].

En el ámbitos de las **organizaciones** se ha usado el TPK como teatro de empresa y para la supervisión y asesoramiento [*coaching*] y también se ha considerado el servicio que presta dentro de los contextos organizacionales [Platander, 2011]. Halley [1997] concreta la amplia gama de posibilidades que el TPK puede ofertar en las organizaciones para el aprendizaje en grupo, para la toma de conciencia de la palabra y la presencia en público y para



ayudar a las personas y a los grupos a evaluar su realidad presente. Desde mediados del decenio de 1990 el TPK ha sido utilizado con más frecuencia como una herramienta eficaz en la formación continua sobre temas tales como las habilidades directivas, las competencias de comunicación y la toma de conciencia de la diversidad [Stronks, 2013: 33]. En algunos casos, los participantes describen los acontecimientos habidos en el lugar de trabajo, hechos que dieron lugar a conflictos o sentimientos de insatisfacción. Los actores representan los relatos narrados y el facilitador organiza un debate sobre la representación. Sobre estas experiencias muchos de los participantes describen que han obtenido valiosos resultados de aprendizaje [Dennis, 2004]. Debido a la eficacia de TPK para crear comunidad y a su valoración intrínseca de todas las voces, puede jugar un papel clave en los esfuerzos de cambio organizacional [Sheng-Tao, 2013]. Y esto es especialmente cierto para cualquier organización que busque desarrollar una cultura de equipo más eficaz, una mayor apertura y transparencia en la gestión, y un liderazgo más participativo a todos los niveles, señalan Halley y Fox [2006].

A pesar de que el TPK no es principalmente una **técnica psicoterapéutica**, desde su fundación ha llegado a ser una importante fuente para los dramaterapeutas en contextos terapéuticos [Landy, 2006] y se ha adaptado esta modalidad en los hospitales y en los servicios de salud mental [Larkinson and Rowe, 2003; Patterson, 2004] y para la formación de terapeutas y psicoterapeutas. Los participantes pueden obtener, entre otros beneficios, conocimiento de sí mismo, ocasión para la catarsis, conexión con los demás y expresión personal a través del relato de sus historias y la presencia en la representación de las historias de los demás [Salas, 2008]. Además mejora la autoestima, el auto-conocimiento, así como la diversión y la relajación y proporciona una mayor sensación de conexión y empatía por los otros [Moran y Allon, 2011]. También se ha utilizado el TPK en combinación con la narrativa con una finalidad terapéutica dentro del ámbito de la dramaterapia [Barack, 2013] y en instituciones de salud mental [Muckley, 1998].



4. A modo de cierre

El teatro playback combina la expresión artística y la conexión social basada en el *storytelling* y en la escucha empática, y pone en práctica procedimientos pensados para promover la curación. Proporciona un espacio a las personas y a las comunidades para contar y escuchar los relatos de sus experiencias. Su finalidad es estimular el diálogo y crear vínculos entre los espectadores. Revaloriza las historias de los asistentes y a su vez las conecta entre sí de un modo emotivo y profundo. Además, parte de la asunción de que las historias de los espectadores son un tema adecuado para el arte. «El teatro playback es un gran activador de las potencialidades y del protagonismo de la gente, despierta lo mejor de lo que está adormecido en cada sociedad y promueve la integración entre diversas áreas artísticas», afirma Friedler [2006: 1].

Puesto que el TPk es utilizado para otros fines, representado en otros contextos y destinado a otros espectadores diferentes a los del teatro convencional, fácilmente colegirá el lector que estamos ante una más de las modalidades del teatro aplicado. Es decir, el teatro en otros escenarios [Motos, 2013]. El TPk en manos de un experimentado grupo de actores resulta ser un instrumento fluido y emocionante. Y su efecto es mágico. Su propia estructura estimula el cambio y el descubrimiento. Incluso en los espectáculos representados por un grupo de actores con poco o casi ningún entrenamiento, se apreciarán resultados de gran alcance. Ya sea en las cárceles, en centros para jóvenes en situación de riesgo, en hospitales o en el escenario de un teatro tradicional, el marco fundamental del TPk está diseñado para ayudar al espectador a buscarse dentro de sí mismo, para resolver las diferencias, para hacer las paces con su pasado, para aprender de la perspectiva de los compañeros y para crear comunidad.



BIBLIOGRAFÍA

- BARAK, A., «Playback theatre and narrative therapy: introducing a new model», *Dramatherapy*, [2013], vol.35, núm. 2, 108-119,
- BARRETO, Gaby, *El teatro Playback: talleres de improvisación teatral para la integración de los inmigrantes latinoamericanos en Montreal*. Université de Montreal. Département de littératures et de langues modernes. Faculté des Arts et des Sciences, [2008].
- BETT, Robin, «Playback in Western Australian Prisons» en *Interplay*, [2000], vol. X[3], núm.3.
- BOAL, Augusto, *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba, [2001].
- COX, Dennis, «I can see playback working» en *Interplay*, [1996], vol. VI[1], núm. 6.
- DENNIS, Rea, *Public performance, personal story: a study of playback theatre*, Doctoral thesis, Brisbane, Griffith University, Faculty of Education, [2004].
- FELDHENDLER, Daniel, *Théâtre en miroirs, l'histoire de vie mise en scène*, Paris, Téraèdre, [2005].
- _____, «La vie mise en scène, théâtre et récit» en *Le français dans le monde*, Sondernummer Recherches et applications, [2006], núm. 39, 155-168
- _____, «Playback Theatre. A Method for Intercultural Dialogue». *Scenario*, [2007], vol. 2, núm 2.
- FRIEDLER, Rasia «Una pasión vislumbrada en Nepal: el Teatro Playback. Diálogo con Jonathan Fox» [en línea] en *Hojas de Psicodrama*, http://aepág.fidpág.net/sites/aepág.fidpág.net/files/hojas_de_psicodrama_54_jul_2006_0.pdf [consultado 4-3-2014], 5-10
- FOX, Jonathan, *Acts of service: Spontaneity, commitment, tradition in the non-scripted Theatre*, New Paltz, NY, Tusitala, [1994].
- _____, «A Ritual for our Time» en Fox, Jonathan, DAUBER, Heinrich, (ed.) en *Essays on Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1999], 116-134.
- FOX, Jonathan, DAUBER, Heinrich, (ed.), *Gathering voices: Essays on*



- Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1999].
- FOX, Hannah, «Playback Theatre: Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story» en *Drama Review*, [2007], vol. 51, núm. 4, 89-105.
- HALLEY, Sarah, «Issues in Organizations that Lend Themselves to a Playback Approach» en *Playback Leadership LE*. [1997], New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre.
- HALLEY, Sarah. and FOX, Jonathan, «Playback Theatre» en HOLMAN, Peggy, DEVANE, Tom, (ed), *The Change Handbook: Group Methods for Shaping the Future*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, [2006].
- HOFMAN, Hauber, «Playback Theatre as an action method in training and education for organizations», Unpublished Address, Playback in Organizational Development, Deventer, Holland, [1997].
- LANDY, Robert J. «The future of drama therapy» en *The Arts in Psychotherapy*, [2006], vol. 33, núm. 2, 135- 142.
- LARKINSON, Louise, ROWE, Nick, «A playback theatre's project with users of mental health services» en *A life in the day*, [2003], vol. 7, núm. 3.
- LIPSKER, Carmela, *Constructing Nursing Knowledge Via Playback Theatre in Professional Training of Community Nurses. A Study of the Effect on Learning and Behavior Patterns*, University of Haifa, Faculty of Education, Department of Education, [2005].
- MORAN, Galia, ALON, Uri, «Playback theatre and recovery in mental health: Preliminary evidence» en *The Arts in Psychotherapy*, [2011], vol. 38, núm. 5, 318–324.
- MOTOS, Tomás, NAVARRO, Antoni, FERRANDIS, Domingo, STRONKS, Dianne, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, [2013].
- MUCKLEY, Louise, «Rehabilitation: Mental Health» en *Interplay*, [1998], vol. VIII[3], núm. 5.
- PARK-FULLER, Linda M., «Audienicing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism» en *Text and Performance*



- Quarterly*, [2003], vol. 23, núm. 3, 288-310.
- PATTERSON, Paula, «Acting Out in Hospital Corridors: Playback Theatre in a Medical Setting», New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre, [2004], www.playbackcentre.org
- PLATANDER, Jan, «Playback Theatre in service for organizational contexts», en *Playback Theatre Leadership*, [en línea], http://www.playbackteater.se/Skandinavisk_Playbackteater_Studio/Artiklar_files/PT%20Leadership%20Jan%20Platander.pdf, [consultado, 4-3-2014].
- ROBB, Harold, «Conducting a refugee performance: A place to speak». *Interplay*, [2002], vol. XII[3], núm. 11.
- ROSADO-PÉREZ, José O., «Teatro Espontáneo de La Habana: Using Playback Theater to Educate about Living with HIV/AIDS in Cuba», New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre. [2005], www.playbackcentre.org
- ROWE, Nick, *Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. London, Jessica Kingley Publiser, [2007].
- SALAS, Janet, «Doing Playback Theatre in a Foreign Language: Learning Language, Learning Culture, Learning Identity», *Playback Leadership*, New Paltz [NY]: Centre for Playback Theatre, [2006].
- SALAS, Jo, *Improvising real life: Personal story in Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1993].
- _____, *Improvisando la vida real. Historias personales en el Teatro Playback*, Montevideo, Nordan-Comunidad [2005].
- _____, «Using Theatrer to Address Bullying». *Educational Leadership*, [2005], vol. 63, núm.1, 78-82.
- _____, *Do My Story, Sing My Song: Music therapy and Playback Theatre with troubled children*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [2008].
- _____, «Playback Theatre: A Frame for Healing» en David R. Johnson y Renée Emunah, *Current Approach in Deama Therapy*, [2009, Second Edition], Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher Ltd. 445-459.



- SALAS, Ramiro y otros, «Playback as a tool to enhance communication in medical education». *Medical Education Online*, [en línea], <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3873757/> [consultado, 16-8-2014].
- SANDERS, Linda A. «Raising Consciousness and Examining Values Through Playback Theatre». *Journal of College & Character*, [2008], vol.IX, núm. 3, February, 1-11.
- SHENG-TAO, Fan, «Applied theatre in corporate training». *Development and Learning in Organizations: An International Journal*, [2013], vol. 27, núm. 4 .
- STRONKS, Dianne, *Teatro para el cambio en las organizaciones*, Ciudad Real, Ñaque, [2013], [libro digital], <http://www.naque.es/virtuemart/178/16/ebook/manuales/teatro-para-el-cambio-en-las-organizaciones-detail>.
- WRIGHT, Peter, *An investigation into Applied Theatre on Communities of Meaning with Specific Reference to Education and Healht*, Thesis Ph D, University of New England, [en línea], <https://murdoch.academia.edu/PeterWright> [consultado, 8-1-2015].
- WYNTER, Lawrence, «Rehabilitation: Youth» en *Interplay*, [1998], vol. VIII[3], núm. 6.



Olmo/Canseco en el Centro Dramático Nacional

Antonio Serrano
Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería)
aserrano46@movistar.es

Palabras clave:

Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*, Puesta en escena, Manuel Canseco.

Resumen:

La pechuga de la sardina es una obra de Lauro Olmo prácticamente inédita en los escenarios españoles. Tras el éxito cosechado por *La camisa*, se estrenó en 1963 y recibió críticas muy adversas, estando en cartel escasos días, por lo que su reestreno ahora en el Centro Dramático Nacional se podía considerar como un empeño arriesgado. La valoración del propio espectáculo y las críticas recibidas requerían una atención especial, evaluando tanto éste como aquellas. El artículo es, pues, un recorrido por la puesta en escena de Manuel Canseco y una revisión de las opiniones que han vertido los diferentes críticos que han reseñado la obra.

Olmo/Canseco in the Centro Dramático Nacional

Key Words:

Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*, Staging, Manuel Canseco.

Abstract:

La pechuga de la sardina, a play by Lauro Olmo, is virtually unprecedented in the Spanish stages. After the success of *La camisa*, it was performed for the first time in 1963 and it received much adverse criticism, running only few days. In this way, its revival now at the Centro Dramático Nacional could be seen as a risky endeavor. The valuation of the show itself and the received criticism required special attention, evaluating both this and these. The article is then a tour around the staging of Manuel Canseco and a review of the opinions that have expressed various critics who have reviewed the play.



La pechuga de la sardina, de Lauro Olmo, ha vuelto a los escenarios españoles (mejor, madrileños, como luego explicaré) por la decidida voluntad de Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional, y de la mano de Manuel Canseco, como director de escena.

Rescatar hoy *La pechuga de la sardina* era un proyecto teatral un tanto arriesgado principalmente por tres razones:

- a) porque esta obra y su autor están encuadrados dentro de lo que se llamó el «realismo social»,¹ y, a mi juicio, (y ojalá me equivoque) gran parte de la sociedad actual no está hoy por la labor de resucitar tal movimiento, viendo más en él posturas y estéticas desfasadas y periclitadas, que propuestas artístico-morales todo lo revisables que se quiera, pero siempre dignas de ser analizadas y convenientemente evaluadas por si algo tuviera vigencia. Aunque en otras cosas difiera de los postulados de Vargas Llosa, estoy de acuerdo con él cuando afirma que «no es por eso extraño que la literatura más representativa

¹ Otros, como José Monleón, lo han denominado «teatro crispado». No me gusta el término, y, desde luego, en nada se ajusta para obras como la que comentamos.



de nuestra época sea la literatura *light*, leve, ligera, fácil, una literatura que sin el menor rubor se propone ante todo y sobre todo (y casi exclusivamente) divertir.»² Y, desde luego, no es precisamente divertir lo que se propone Lauro Olmo en esta obra;

- b) porque en su estreno, realizado el 8 de junio de 1963, recibió severas e incluso feroces críticas; y
- c) porque, tanto Lauro Olmo como el resto de los dramaturgos de su generación (José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez, etc.) están inexplicablemente (¿inexplicablemente?) ausentes de nuestros escenarios, y no creo que haya un gran interés en recuperarlos para eso que llamamos «el gran público» (ni «por el gran público», que es lo más triste).

Por todo ello, resucitar hoy esta obra para nuestros escenarios constituía un acto de audacia, de valentía y quién sabe si de cierto riesgo, si se tienen en cuenta, y aceptamos, las anteriores premisas expuestas.

Lauro Olmo fue uno de esos personajes que se distinguieron por ser un insobornable luchador contra el franquismo, al que combatió desde su tribuna literaria,³ pero también en cuantos frentes se le pusieran por delante. Aún perduran los ecos de su lucha contra una operación urbanística en el Barrio de Chozas, en el que vivía, y la repercusión que tuvo al hablar de ello en un romance leído en público en plena Plaza Mayor de Madrid con motivo de unas justas poéticas en las que no se le admitió oficialmente el poema por no ajustarse a las bases redactadas.

Gran parte de su obra literaria, pues, es una denuncia radical de los modos más o menos externos y palpables del régimen que se vivió en España en esa época. Por eso las tremendas dificultades de censura y exhibición a las

² Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 36.

³ Lauro Olmo es especialmente hoy recordado como dramaturgo, pero no debemos olvidar que cultivó con éxito otros géneros como la novela, el cuento o incluso la poesía. Obtuvo los premios «Clarín», «Elisenda de Moncada» y «Fastenrath» de la Real Academia por sus distintos trabajos en prosa.



que se vio sometido, como todos sus compañeros de viaje. Como dijo José Monleón, «andan en juego los textos prohibidos, las sesiones únicas, las funciones en los Colegios Mayores, las periódicas encuestas en los que aparecen autores a los que casi nadie conoce...».⁴ Lauro Olmo pertenecía, por tanto, a ese teatro amordazado que tanto trabajo le costó sobrevivir.

Sin embargo, ese discurso de «teatro social», «teatro para el pueblo», «teatro ético», «de la emigración», «del chabolismo», «del subproletariado», en suma, de un teatro de la responsabilidad que mira con amor a los perdedores, a los oprimidos o a los marginados; que levanta la voz para mostrar miserias o que amenaza aireando desvergüenzas, ese teatro hoy corre el peligro de verse como un arte viejo («antiguo» es la acusación más utilizada) e inoportuno que viene a estropear la calma seráfica de una sociedad instalada en el bienestar y en la satisfacción moral. Por eso decía anteriormente que parecía arriesgado recuperar hoy una obra de Lauro Olmo, y más una obra como *La pechuga de la sardina*.

La primera obra de Lauro Olmo que pisó tarima de escenarios comerciales fue *La camisa*, estrenada con un enorme éxito en 1962 bajo la dirección de Alberto González Vergel, a quien se le concedió aquel año el Premio Nacional de Dirección Escénica.⁵ En general, los críticos recibieron bien el mensaje y la estética de la obra y su puesta en escena. La presión aperturista del país empezaba a ser considerable y el ambiente, como dice algún analista de la época, «estaba cargado de esperanzas»⁶ pero, sobre todo, es que el montaje fue algo más que notable.

⁴ La cita es del semanario *Triunfo*, pero me resulta imposible determinar fecha.

⁵ La obra se estrenó el 8 de marzo de 1962 en el Teatro Goya de Madrid. La escenografía fue de Manuel Mampaso y en el reparto figuraban Alberto Alonso, Alberto Fernández, Félix Lumbreras, Emilia Cembrano, Joaquín Dicenta, Jorge Cuadros, Rosa Gorostegui, Paco Serrano, Tomás Carrasco, Manuel Torremocha, Margarita Lozano, Carola Fernán Gómez, Tina Sáinz, Mari Paz Ballesteros, Emilio Laguna y Pedro Oliver.

⁶ Gregorio Morán, *El cura y los mandarines*, Madrid, Akal, 2014, p. 146.



La solidez del texto y el éxito obtenido hicieron que González Vergel volviera a montarla en 1995⁷ volviendo a cosechar éxito y reconocimiento de la crítica, aunque, por esas cosas de la vida y de nuestro endeble tejido teatral, estuvo menos tiempo en cartel de lo esperado, siendo retirada cuando la asistencia de público era más satisfactoria.

Tras el éxito de su primera obra, se estrenó *La pechuga de la sardina*, dirigida por José Osuna, en el Teatro Goya de Madrid el 8 de junio de 1963. Como era de esperar, por los antecedentes de *La camisa*, el estreno estuvo precedido de una enorme expectación y no se repararon medios para que todo contribuyese al éxito.⁸ Pero la función sólo estuvo nueve días en cartel y estuvo acompañada por unas críticas adversas, cuando no abiertamente duras. Lauro Olmo defendió su texto («Yo creo en los valores teatrales y artísticos de mi segunda obra», llegó a decir), pero no lo vieron así la mayoría de los críticos.⁹ Algunos, como Merdardo Fraile y José Castellano, justificaron aspectos determinados del texto, pero en general se le objetó falta de intriga y de incentivo dramático. Sin embargo, las críticas más fuertes fueron para el montaje, en especial a la dirección, y se extendieron a la escenografía e incluso al reparto de actores. Como se ve, poco quedó a salvo de la quema. Atacaron duramente el montaje críticos en aquel entonces tan influyentes como Alfredo Marqueríe, Enrique Llovet, Díaz Crespo, Nicolás González Ruiz, Francisco Fernández Asís, Francisco García Pavón o Gonzalo Torrente Ballester, la plana mayor de la crítica del momento en publicaciones periódicas.

⁷ La obra se estrenó el 10 de noviembre en el Teatro Bellas Artes de Madrid. La escenografía fue la misma. La música la compuso Gustavo G. Ros, y en el reparto estaban Rafael Alado, Jesús Molina, Luis Marín, Amalia Ivars, Ramón Quesada, Carmen Latorre, Olivia Zurbano, Dionisio Salamanca, José Antonio Ferrer, Julia Martínez, Queta Claver, Elvira Travesi, Manuel Gallardo, Teófilo Calle y Ramón Pons.

⁸ Como se ha dicho, la dirección la realizó José Osuna; el decorado fue de Emilio Burgos, y en aquel notable reparto figuraban Alberto Fernández, Amalia Albaladejo, Ana María Noé, Beatriz Ferreros, Belinda Cores, Carmen Ochoa, Charo Moreno, Charo Soriano, Elena Cózar, Emilio Laguna, Jesús Caballero, Jesús Rubio, José Miguel Rupert, Manuel Torremocha, María Basso, Mayrata O'Visiedo, Paco Serrano y Marta Povedano.

⁹ Para este punto concreto, como para tantas otras cosas en torno a la obra de Lauro Olmo, *vid.* Antonio Fernández Insuela, *Aproximación a Lauro Olmo*, Oviedo, Ediciones de la Universidad, 1986.



Este era el panorama que se vivió en el estreno de *La pechuga de la sardina*, y con todos estos inquietantes antecedentes el CDN y Canseco deciden (¿con cierta insensatez?, ¿con elevadas dosis de valentía?, ¿con la seguridad que confiere saberse con recursos artísticos y profesionales suficientes?) deciden, digo, afrontar riesgos y montar por segunda vez la obra, algo que, de entrada, les honra a ambos.

Acostumbrado como está a los clásicos,¹⁰ el nuevo director lo primero que hizo fue actuar sobre el texto. No con la radicalidad que algunas veces exigen los clásicos, pero suavizando algunos pasajes, suprimiendo otros claramente obsoletos o sobrantes,¹¹ pasando acciones de la taberna a la calle y poco más. Escasos retoques, pues, pero eficaces y acertados.

Como consecuencia de lo anterior, y por evidentes razones, los personajes se han reducido de 19 a 15,¹² pero esto no ocasiona ningún efecto traumático en el texto y sí muy beneficioso a la hora de los gastos de producción.¹³ Sus acciones pasan a otros personajes con lo que no se resiente la estructura general de la obra. En los tiempos actuales, en los que es casi obligado que una compañía privada quepa en un monovolumen, es lógica esta reducción, aunque la producción sea del CDN, y dice mucho a favor de los directores de la institución y del proyecto.¹⁴

Pero el gran cambio que el director de escena aporta sobre el texto es el aplicado al decorado, que acoge una modesta pensión madrileña de los años 50. Lauro Olmo propone un enorme decorado vertical de «una casa de dos

¹⁰ Canseco ha dirigido más de cuarenta clásicos griegos, latinos y del Siglo de Oro. Para más información, *vid.* Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

¹¹ Como el relativo al detergente OMO, que me parece inadecuado e ineficaz ya para su época.

¹² Desaparecen cuatro de ellos; pero otros son interpretados haciendo dobles (Marta Calvo hace La Chata y Beata 1; y Jesús Cisneros hace de Hombre A y otros) e incluso por tripletes (Marisol Membrillo encarna a La Renegá, Beata 2 y la Vieja).

¹³ Todas estas razones, que parecen nimias en una crítica, son, sin embargo, esenciales cuando se habla de teatro como representación.

¹⁴ ¡Qué debate tan apasionante, y tan difícil de resolver, el de los montajes fastuosos (en escenografía, en diseño de vestuario, en elección de tejidos, en iluminación, en elenco, etc.) realizados por las compañías estatales! Lo verdaderamente grave es cuando el despliegue de medios es totalmente gratuito (la famosa pólvora de rey); pero ya digo que este es un debate aparte.



pisos»¹⁵ conectados entre sí, cada uno de los cuales se subdivide en habitaciones, que conforman una cosmovisión de cada personaje. Pero en el montaje que comentamos, Paloma Canseco, la escenógrafa, lo transforma en un espacio horizontal que necesariamente provoca una transformación de la sala: ya no conserva la tradicional concepción «a la italiana», sino que sitúa el espacio teatral en el centro, ubicando a los espectadores en los dos laterales (izquierda y derecha) según se entra en ella, manteniendo la principal salida de personajes en lo que podríamos llamar el foro.¹⁶ En el centro aparece el espacio dividido en dos por un pasillo paralelo a las zonas donde se sitúan los espectadores.



Este pasillo comunica a cinco subespacios o habitaciones: a la izquierda está el comedor de la pensión, en donde además duerme su dueña, Juana (María Garralón); y a continuación, la habitación de Soledad (Alejandra Torray). En el lado opuesto están las habitaciones de Concha y Paloma (Natalia Sánchez y Cristina Palomo); la de doña Elena (Amparo Pamplona), y, en primer término, la cocina, que sirve también de dormitorio de la Criada (Nuria

¹⁵ Todas las citas las hago por Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina, Mare nostrum, La señorita Elvira*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, ed. de José Martín Recuerda.

¹⁶ En verdad este término como otros tantos del espacio habitual quedan invalidados en la concepción que se nos presenta, pero sirve para orientar un tanto al lector.



Herrero). Todas las habitaciones y el pasillo están diferenciadas por un suelo distinto, imitando a los hidráulicos de los años 50. Rodeando la casa, una franja reforzada por dos faroles va a simular la calle, en donde suceden las acciones donde intervienen los Hombres A y B (Jesús Cisneros y Manuel Brun), las Prostitutas (Marisol Membrillo y Marta Calvó), el Vendedor de periódicos (Víctor Elías) y el Borracho (Juan Carlos Talavera), marido separado de Juana.



El espacio es diáfano, y las entradas a las habitaciones están señaladas por unos simples marcos de madera, de manera que los espectadores están siempre viendo todo el espacio escénico y lo que ocurre en él; e igualmente obliga a estar siempre en escena a todos los personajes principales.¹⁷ El espectador observa, pues, una acción total a modo de mosaico en la que cada tesela es cada una de la habitaciones en las que se producen casi acciones simultáneas, que, si bien no se superponen argumentalmente, sí constituyen

¹⁷ Con la consiguiente dificultad para el director.



una imprescindible fuente de información para él. Así, mientras Soledad y Juana sostienen una importante conversación en el dormitorio de la primera, es imprescindible atender a Cándida desayunando, con un ojo puesto en el tazón y un oído en las palabras que le llegan.¹⁸ O, mientras Paloma y Concha hablan en su habitación, es necesario ver a Soledad, angustiada y soñadora, deambular por su cuarto evidenciando su fracaso.

Y ese es uno de los aciertos (y de las dificultades) de la función: hacer sentirse al espectador como un diablo cojuelo, como un observador total, como un juez (total, absoluto, sensible, encariñado con unos personajes que irradian una ternura infinita).¹⁹

Las habitaciones están decoradas al modo de la época,²⁰ y en ellas, – o en el vestuario, o en el atrezo– hay siempre algo que define y matiza a los personajes que las habitan. Pueden ser las fotos del espejo de la cómoda de Soledad; o la mesa, los libros y el flexo de la habitación de Concha y Paloma; o el balcón y los prismáticos de doña Elena, la única con ese tratamiento.

El vestuario es sobrio, adecuado a los personajes y, por ende, nada espectacular,²¹ pero el vestido de doña Elena, la peligrosísima bata roja de Soledad o la recatada faldita plisada de Paloma ayudan sobremanera a calificar al personaje.

¹⁸ Magnífico momento el la actriz que encarna este personaje.

¹⁹ Y, como decía, es también una faceta difícil de la función, porque dirigir este microcosmos requiere mucha sutileza y mucho oficio.

²⁰ El decorado y el mobiliario, cuidados al máximo, ambientan perfectamente una pensión madrileña de los años 50. Un lavabo palanganero, la mesa y sillas del comedor, las camas plegables, las mesillas de noche, incluso las almohadas de lana de la época muestran el mimo y cuidado de los responsables del montaje.

²¹ ¿Cuándo van a aprender algunos diseñadores de vestuario teatral que ellos no son los protagonistas de la representación, a no ser por una necesidad evidente del montaje al que están siempre vinculados?





Jesús Cisneros, Alejandra Torray y Manuel Brun

Todo este microcosmos en el que se va a desarrollar la acción plantea unos condicionantes para los actores y para el espectador. Para los actores, porque, al estar siempre en escena (los de los papeles principales) no pueden relajarse ni un instante; deben estar «en personaje» ya no sólo en las escuchas (tan relevantes siempre del verdadero actor), sino en los momentos en los que no intervienen en la acción y han de echar mano de sus recursos de oficio realizando rasgos, gestos, movimientos, actitudes que refuercen su personaje. En este sentido son admirables el observatorio por los anteojos de doña Elena; las angustiosas poses ante el espejo de Soledad y sus caricias morbosas con las fotos de famosos; y la fantástica actitud de Cándida antes comentada.

Pero si este planteamiento del espectáculo requiere un esfuerzo mayor del actor, también precisa del público una más intensa atención, si quiere obtener la máxima información de lo que ante él sucede y se dice.

En cuanto a elementos musicales, hay que decir que es acertadísima la inclusión de un canto interpretado con pellizco por Marisol Membrillo, y más discutibles los acordes de principio y fin de la función, incluidos en las acotaciones del autor.



Concepción del espacio escénico, escenografía, vestuario, efectos musicales y voces en off constituyen unos cimientos previos, sólidos y coherentes del espectáculo; el microcosmos en el que se va a desarrollar la acción.

En ese espacio bullirá todo un mundo. Un mundo de proyectos frustrados, de fracasos vitales, de tiranías ideológicas, de injusticias sociales, de resignaciones que aprisionan a los seres. A los personajes les pesa como una losa el mundo en el que viven y cada uno pretende superarlo de la manera que puede. Por eso Manuel Canseco escribe en el programa de mano que el la obra existe una innegable presencia de Chejov, «porque *La pechuga de la sardina* no es ni más ni menos que un trozo de vida, de una vida que pesa inexorable e inevitablemente sobre los personajes.» Por eso el carácter coral y la inexistencia de un protagonista único.

El verdadero protagonista es el conjunto de mujeres que aparecen en la acción;²² y todas son víctimas de una sociedad que las ha machacado. Todas. Incluso la inquisitorial doña Elena es también una víctima, porque no es feliz; está frustrada como todas las demás (recuérdese la dura escena de su incursión en el cuarto de Soledad), aunque ella se erija en juez con una decencia que a ella misma la ha ahogado. Es verdad que sus leyes son las leyes heredadas de la represión implacable, que ella misma aplica sin piedad; es verdad que es el personaje que mantiene viva la tiranía y la crueldad; pero no es menos verdad que es un ser tan fracasado como los demás, aunque víctima de su propia ideología. Otras, como Juana, lo tienen claro, aunque haya puesto algo más de resignación en su vida gris y sufrida. Y otras, como Soledad, viven con la amargura de su frustración, esté o no esté dispuesta a agarrarse a cualquier ascua masculina que se le aparezca para escapar de ese fracaso íntimo que la corroe. Es el personaje que perturba más, desde dentro, la aparente tranquilidad de la casa, como aprecian doña Elena o la misma Cándida.

²² «Es una obra en femenino plural» ha dicho en su crítica Juan Ignacio García Garzón en ABC, y varios críticos insisten en ello.





Amparo Pamplona y Natalia Sánchez

Juana, doña Elena y Soledad (aunque en menor grado) ya no son proyecto de casi nada. La dura ley de los años las ha robado el futuro; su pasado es yermo, y el futuro poco alentador (aunque en Soledad hay ligeras y brumosas esperanzas). Y en medio de ese panorama desolador, asoman tres mujeres jóvenes con ansias de vivir: Paloma (la más formada, la más estable, la más práctica), Concha (la más joven, la más arriesgada y puede que la de



Alejandra Torray y Jesús Cisneros

peor suerte porque se encuentra en una situación límite) y, sobre todo, Cándida (la más intuitiva, la más ingenua, la más elemental, aunque tenga también ya en sus esquemas mentales condiciones y premisas heredadas del mundo en el que vive), probablemente la que mejor navega en este mundo asfixiante de la pensión.

El mundo de los hombres es el mundo de fuera, el que ha condicionado fracasos de alguna de las mujeres, como Juana; el mundo del peligro, pero también el de la posible liberación, como siente



Soledad; sin ellos no hay nada completo, pero con ellos tampoco hay salvación porque son los que mandan en un mundo sin sentimientos. Los hombres son una codiciada esperanza de complementación, pero, al mismo tiempo, se muestran como una decepción por su forma de actuar y de ser. Por eso están tan llenos de incógnitas los tiernos inicios amorosos de Cándida y el vendedor de periódicos: ¿acabarán como todos o constituyen una necesaria esperanza?

Las prostitutas forman esa simbólica corte de seres utilizados por los hombres en las que no hay y no reciben la más mínima brizna de afecto o amor; solas, hundidas en la noche se van buscando su vida casi en las tinieblas.



Marisol Membrillo y Marta Calvó

Y un tanto más enigmático, pero hermosísimo, es el personaje fugaz de esa vieja que va buscando a su gatito. Quizá recuerde algo a la María José de *La casa de Bernarda Alba* por su aparente locura, pero mientras en Lorca es la «forma extrema y límite de la evasión»²³ del mundo tiránico y cruel impuesto por Bernarda, aquí es el triste ejemplo de quien solo posee un pobre gatito en quien depositar todo su afecto y su amor almacenado durante años,

²³ Como dice Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977; p. 208.



y que ha sido imposible verterlo en algún hombre. Otra terrible metáfora de la soledad de la mujer en su senectud, víctima también de la falta de amor.

Manuel Canseco ha hecho toda esta lectura del texto y ha sabido verterlo en un montaje en el que hay fuerza, ambiente y, sobre todo, vida. Los personajes pasean por la escena como seres de carne y hueso. Y a ello principalmente contribuye un fantástico elenco, cuya elección ya constituye un pleno acierto del director. Un elenco de enorme nivel al que Canseco, con mucha razón y con gran generosidad, agradece en el programa de mano que «en muchos casos [asuma] papeles por debajo de su categoría interpretativa». Y lleva razón. Amparo Pamplona (doña Elena) está en ese nivel de gran actriz que siempre ha sido y a la que nos gustaría ver con más frecuencia en nuestros escenarios. Encarna perfectamente la frialdad y la dureza de su personaje, y está admirable en su derrumbamiento cuando entra en la habitación de Soledad. (¡Qué buena Bernarda nos estamos perdiendo!).



María Garralón y Cristina Palomo



María Garralón está impecable. Su naturalidad en escena sorprende. Aporta a su personaje un toque definitivo de humanidad y de ternura, y sus graciets no oscurecen ni un ápice las gravedades y sentencias que salpica constantemente. Sus miradas a Concha irradian comprensión y cariño; y sus conversaciones con el marido evidencian el viejo amor que hubo, la bondad que hay en su corazón, la decisión firme de formar su vida lejos de él, y el relativismo con el que ha enfocado su fracaso vital. Un buen ejercicio para el espectador es comparar las miradas de estas dos mujeres en escena: fría, distante, cruel, la de Amparo Pamplona; tierna, comprensiva, sensible la de María Garralón: dos magníficas actrices a las que echamos de menos temporada a temporada.



Alejandra Torray

Alejandra Torray ha cargado, ha tenido la suerte de cargar, con el personaje, a mi juicio, (junto con otro que después comentaré) más difícil y más complejo (aunque puede que el más atractivo) de la función. Un personaje poliédrico, complicado, hondo y atormentado, aunque con poco texto, lo que complica mucho las cosas para una actriz. Pero supera con creces la prueba. Sus cambios de humor y sus contradicciones están coherentemente manifestados y expresados. Viéndola, contemplando sus miradas y los movimientos de su cuerpo se sabe a la perfección lo que le pasa al personaje interiormente. Incluso confieso que por ella he sabido más de su personaje que cuando leí el texto.

Natalia Sánchez defiende con dignidad su papel. Se ven en ella los enormes problemas que la angustian y toda la tragedia que le rodea. Es cierto que a veces le falta fuerza (e incluso voz) y que no era fácil estar a la altura de esas compañeras de reparto, pero este papel debería ser, y a buen seguro que lo será, un hito importante en su carrera. Cristina Palomo, como siempre,



está bien. Está medida, cuida los detalles, escucha bien, modula bien y se mueve acorde con el carácter del personaje. No sé si será una alabanza o un reproche, pero Cristina Palomo es una de esas actrices que, sin haberla visto yo nunca una interpretación estelar, tiene la virtud de dar siempre solidez a una representación y confianza a un elenco. Y su personaje no es nada cómodo: sus admonitorios parlamentos, llenos frecuentemente de pastosa moralina, pueden provocar rechazo o risa, y ella les da un tono natural e incluso trascendente muy difícil de lograr. Y más en un personaje cuya edad no está muy alejada de la de Concha.

Nuria Herrero ha sido para mí la sorpresa de esta función. Creo que no la había visto antes y me ha gustado enormemente. A pesar de su juventud, está suelta, es ágil, se mueve bien y sabe aferrarse al personaje para construirlo y darle su impronta. Su cabeza ligeramente torcida, su expresión cuando escucha, sus gestos espontáneos son magníficos. Muy bien esta actriz de sólida formación y a la que hay que tener en cuenta en el futuro. Algún crítico (Hugo Álvarez) ha dicho de ella es «una criada para llevársela a casa»; y es verdad.



Nuria Herrero con Marisol Membrillo y
Marta Calvó

Marta Calvó y Marisol Membrillo son otros dos ejemplos de buenas actrices que aquí tienen papeles menores de lo que ellas pueden y saben interpretar. Pero por eso aumentan la entidad de sus personajes. Dan color a la función con sus dobles de Beatas y Putas, en donde las veo menos tópicas y más brillantes. Bien, en ese personaje ya comentado de La Vieja. Y también



de Marisol hay que resaltar la extraordinaria interpretación de una sevillana en medio y al final de la función, que simplemente sobrecoge.²⁴



Alejandra Torray y Manuel Brun



María Garralón y Juan Carlos Talavera

Es cierto que los hombres tienen unos papeles menos lucidos en la función, aunque no menos importantes dramáticamente hablando. Tanto Manuel Brun como Jesús Cisneros cumplen perfectamente con su trabajo. Jesús, dando el toque de cinismo machista que el personaje requiere; Manuel, encarnando al tonto útil de la comparsa («desnortado» lo llama José Catalán), que ve cómo al final las cosas han ido demasiado lejos porque son más

²⁴ A mi juicio, uno de los problemas (¿y de los defectos?) de este texto es el final, un tanto rápido y abrupto, y el cante que le incorpora el director le da el broche que requiere.



graves de lo que parecen. Tampoco son fáciles sus papeles,²⁵ y los dos están ajustados, demostrando una experiencia actoral que da gusto comprobar. Víctor Elías está en ese tono, casi hormonal, fresco y divertido, que necesita el Vendedor de periódicos con reflejos arnichescos.

Juan Carlos Talavera brilla; engrandece su personaje de borrachín aparentemente simpático, pero en el fondo desalmado y sin sentimientos. Lleno de fuerza interior, lo recompone hasta darle los tufos de un don Latino valleinclanescos, al quien espero ver interpretar algún día. Y lo hará muy bien. Seguro.

El día 19 de febrero, y como ya viene siendo costumbre del CDN, tras la función se celebró un encuentro con el público con la presencia de todo el equipo artístico. Para abrir el encuentro el director del espectáculo expuso la finalidad del encuentro y algunas claves de su trabajo. Tuvo palabras agradecimiento para el CDN por la iniciativa del montaje, para los hijos del Lauro Olmo, allí presentes, y para todo su equipo por la actitud y la profesionalidad mostrada a lo largo de todos los ensayos. Y pronto se pasó a explicar la génesis del espectáculo.

Con una cierta sorpresa por mi parte, el público tomó muy pronto la palabra, en general para mostrar su contento y para felicitar a los actores por su interpretación. Algunas intervenciones se centraron más en la dirección o en la escenografía, e incluso se preguntó por el significado concreto de «la pechuga de la sardina». Pero fue un encuentro con suerte. Entre el público estaba Gustavo González Ros, hijo de Alberto González Vergel y autor de la música en el segundo montaje que su padre hizo de *La camisa*, como ya hemos comentado. Gustavo habló de la afección que su padre tenía y tiene por el teatro de Lauro Olmo, como o demuestran las cuatro piezas que montó de él: *La camisa* (1962 y 1999), *English spoken* (1968), *La condecoración* (1978) y *La jerga nacional* (1986), a la vez que hizo pública alguna anécdota entre ambos.

²⁵ Ésta es una función de personajes nada fáciles de encarnar. Ya lo decía sobre Soledad.



La intervención de otro asistente, Luciano García Lorenzo, animó el coloquio. Tras la felicitación al equipo por el espectáculo contemplado, expresó su sorpresa porque este no tuviera una prórroga en la programación prevista, e incluso que no se hiciera gira, optimizando así las inversiones realizadas por las instituciones públicas. Su intervención provocó la respuesta de una representante del CDN, también presente, quien manifestó que en la institución eran conscientes de este problema, por lo que se estaba llevando a cabo una política de coproducciones que aliviaran los presupuestos de la citada institución²⁶ y que posibilitaran actuaciones en otras plazas.

Los hijos del autor intervinieron en varias ocasiones, expresando su satisfacción por los logros obtenidos por el equipo artístico y su agradecimiento tanto a la compañía como a la dirección del Centro Dramático Nacional por el rescate de esta obra, y, por ende, del autor. Alguien del público insistió en la necesidad de una política de giras, exponiendo que allí estaba presente un grupo de personas de Almería y Córdoba, que habían realizado el viaje a la capital de España con la exclusiva finalidad de asistir a la representación. Y el coloquio se alargó animadamente hasta tener que ser finalizado tras más de una hora de intercambio de pareceres y propuestas.

Como comentario, además del acierto en este tipo de encuentros, hay que resaltar dos cuestiones, ambas relacionadas en el carácter público del Centro Dramático Nacional y a las obligaciones que esto conlleva. En primer lugar, el CDN es, efectivamente, un teatro nacional mantenido con los impuestos de TODOS los españoles, pero al que sólo acceden los habitantes de Madrid. El inmovilismo de este centro debería haber sido resuelto ya hace tiempo, y hay que culpar (sí, culpar) de ello a la torpeza y falta de decisión de todos los equipos ministeriales habidos hasta la fecha. La Compañía Nacional de Teatro Clásico hizo un ímprobo esfuerzo para romper con este localismo exclusivista y lo logró bajo la dirección de Eduardo Vasco, aunque luego

²⁶ Hay que hacer notar que en tres años, los presupuestos del Centro Dramático Nacional han disminuido en un 50 %.



dificultades administrativas y desidias políticas hundieran o recortaran drásticamente este proyecto expansivo.

Sé sobradamente que esta decisión no compete a los actuales gestores del CDN, sino al equipo político del ministerio, y que esta miopía empequeñece la, a mi juicio, muy buena programación hecha hasta ahora por el actual equipo, pero vayan estas líneas como una exigencia más a los responsables de la política cultural de este país.

Y ya que hablamos de propuestas: si se trata de un Centro Dramático Nacional, ¿no sería de obligado cumplimiento que cada año se montara una obra de autores gallego, vasco o catalán en su lengua original? Por derecho cívico, por coherencia política y por responsabilidad cultural. Así quizá se evitarían ciertos lodos, que –a veces con razón– se lanzan contra nuestros ensimismados gobernantes.

Toca conocer ahora cómo han sido los comentarios críticos que se han vertido sobre la función. De la prensa escrita tengo ante mí los textos aparecidos en *El Mundo* (Javier Villán), *El País*, (Javier Vallejo, *ABC* (Juan Ignacio García Garzón) y *Guía del Ocio* (P. J. L. Domínguez). Ciertamente es que las críticas aparecidas en un diario escrito no pueden ofrecer un estudio analítico exhaustivo de una función teatral o de una película; eso se queda para las publicaciones especializadas. Pero observo de un tiempo a esta parte que, con frecuencia, se dedica más espacio a las presentaciones, ruedas de prensa o informaciones previas al estreno, que a la crítica del día siguiente. Parece como si algunos medios solo tuvieran a mano al profesional que recoge la información del dossier de la compañía o que asiste a la rueda, y escaseara de su plantilla (o de sus pretensiones) el especialista que juzga y valora lo que ha visto el día del estreno. Dicho de otro modo: echo de menos más críticas (¿a la antigua usanza?) que valore lo visto, que sirva de guía al público, que arriesgue en sus juicios y que razone lo expuesto, quizá porque «la crítica de entonces tenía más peso que ahora para certificar éxitos y fracasos», como muy bien observa Jerónimo López Mozo en su crítica a esta obra. (Eso sí: que sea honrada en sus pretensiones, que tenga una formación



demostrada y que se aleje de miserias y venganzas; y quizá diga todo esto por las pocas horas que hace que he visto *Birdman*, la oscarizada película de Alejandro González Iñárritu). Si echamos un vistazo a las críticas que en su día vapulearon el estreno de *La pechuga de la sardina* en 1963, observaremos numerosas primeras firmas, que hoy son referentes en la historia de la crítica teatral más reciente de nuestro país; y, al mismo tiempo, nos darán una valiosa información sobre la situación en ese momento de la crítica teatral periodística en general y de cada uno de los críticos en particular.

Casi todas las críticas mencionadas hablan de la generación realista y de Lauro Olmo en el inicio de su texto, y, en general, ven oportuna la recuperación de esta obra para los escenarios españoles, entendiéndolo como un acto de justicia. Sólo Javier Villán en *El Mundo* cree que es un «teatro viejo» por los, a su juicio, asuntos que plantea: la angustia de una joven madre soltera o «los ensueños de pasión y amor de una solitaria», y reconozco que me sorprenden ambas afirmaciones. Pero, con la excepción de *ABC* y, aunque menos, de *El País*, se observa que en general los críticos no se enfrentan a la dura y arriesgada tarea de analizar y juzgar el montaje del que hablan. Se extienden en antecedentes generacionales, se detienen en informar sobre datos del autor, desentrañan algunas claves ideológicas o psicológicas del texto (lo que no está nada mal), pero se encogen cuando tienen que emitir un juicio razonado sobre la adaptación, sobre la escenografía, sobre la interpretación, sobre la idoneidad del mobiliario, sobre el vestuario, sobre el movimiento de los actores en el escenario, sobre el ritmo de la función, sobre la iluminación, sobre las ilustraciones musicales, sobre la dicción... Casi nada de lo expuesto aparece en los textos críticos aparecidos. O leemos obviedades: decir, por ejemplo, que las canciones de la obra «están entonadas certeramente, sin contaminación pop alguna» (*El País*) provoca, como mínimo, sorpresa.



Hay, sí, salpicaduras, fogonazos, juicios aislados, apuntes tímidos; pero no un enfoque global del espectáculo. Sin duda, la crítica periodística está llena de dificultades y complejidades: está obligada por la concisión por el poco espacio que suelen concederle sus empresas, exige immediatez y a veces improvisación, requiere riesgo, necesita lenguaje casi coloquial, pide claridad y condensación... Pero ha de alcanzar unos niveles mínimos, ser honesta con el espectáculo y sus circunstancias, y orientar al lector. Quizá no nos estamos dando cuenta de la importancia que debe tener la crítica, teatral en este caso, para todos los afectados del sector: para el público, para los profesionales, para la progresión cultural del país, para el entramado empresarial del sector, entre otros muchos aspectos. Por eso hay que exigirle unos contenidos y unos claros objetivos. Las vacuidades, la superficialidad, las faenas de aliño no deben ser la tónica general de la crítica periodística en cualquiera de los campos que se realicen. No se puede hacer una crítica sobre *La pechuga de la sardina* hablando prolijamente de sus antecedentes en el teatro realista o del autor (*El País*), pero pasando como sobre ascuas cuestiones fundamentales de la función. Por eso valoro especialmente el trabajo realizado por García Garzón en *ABC*, que sitúa a Lauro Olmo en el movimiento realista; que apunta la oportunidad del estreno; que comenta el texto; que habla de presencias e influencias de otras obras u otros autores; que juzga la dirección, la escenografía y la interpretación. Y se puede equivocar. Y uno puede no estar de acuerdo con los juicios emitidos. Y puede cometer errores de bulto como los cometieron algunos críticos de 1963. Pero hay una crítica; una crítica con todos sus ingredientes de riesgo y conocimientos. Por eso, a mi juicio, destaca su crítica sobre todas las demás. Sin desmerecer las restantes, por supuesto. Pero destaca, destella sobre el resto.

Tres líneas fundamentales abordan los mencionados críticos de este montaje: alaban la escenografía, unánimemente aplauden a los actores y ven oportuna la recuperación de la función. Pero uno se queda con ganas de más. Aun a sabiendas del espacio cruel con el que cuentan estos profesionales, como ya he referido antes, añoro más ambición y más profundidad. Y no estoy



pidiendo una crítica académica y pedante. Pero si queremos seguir engrandeciendo el teatro y salvarlo de sus tan cacareadas crisis, debemos hacerlo desde muchos frentes, no sólo desde la queja y la acusación a los gobernantes de turno, que, por supuesto, tanta culpa tienen.

Y, como cabría esperar, las noticias sobre el estreno de *La pechuga de la sardina*, y las críticas sobre el espectáculo han sido bastante más numerosas en formato digital que en papel. Demos números: frente a las 4 críticas (más dos entrevistas y una referencia más superficial) aparecidas en los diarios o revistas de información tradicionales madrileños, en formato virtual han aparecido nada menos que 16. De ellas, 2 son entrevistas con el director; 3 son informaciones previas al estreno con o sin rueda de prensa habitual; y las 11 restantes pueden ser consideradas como críticas en el sentido más estricto de la palabra.

Debo advertir prestamente que la calidad media de estas críticas es buena, alguna de ellas, muy buena. Y cuando hablo de «calidad» me refiero a la profundidad en sus juicios y a la justificación de sus veredictos; a la amplitud de aspectos que abarca; a los comentarios sobre la «historia» del autor, del texto o del director; a la posible relación de la obra con otros textos o con otros autores; a los comentarios sobre el movimiento realista y sus autores más representativos... E incluso, y sé de la rapidez e intensidad con que se escribe una crítica, al propio estilo, a la prosa utilizada. Varias de estas críticas virtuales, dejando aparte ahora otros aspectos, están magníficamente escritas, con una prosa, que para sí la quisiéramos más de uno de los que nos dedicamos a este oficio de la palabra. Y aquí habría que citar con toda justicia a Horacio Otheguy, (*Culturamas*), a Hugo Álvares Domínguez (blog *Butaca en anfiteatro*), a José Catalán (*Guía Cultural Ocio y Cultura*) y a Jerónimo López Mozo (*Madridteatro*).

Dejando a un lado algún comentario particular sobre alguna de ellas, estas «críticas virtuales» presentan unos lugares comunes que conviene citar:



- son varios también (Eduardo López, Ángel Esteban, Hugo Álvarez) los que coinciden en destacar el diablocojuelismo que se plantea al espectador, aunque todos hablan de un voyerismo, que es más moderno y menos culto, o de «fisgonismo», como lo definió el propio director en las declaraciones previas;
- es casi unánime el comentario sobre el acierto en la recuperación de esta obra [este autor y esta generación] por parte del CDN y de Manuel Canseco, aunque alguno, como Javier Villán en su blog, la considere como un «teatro viejo» que «ha perdido vigencia» y otro, como Ángel Esteban, vea que «ofrece todo un catálogo de personajes estereotipados y faltos de recorrido» con «falta de unidad y desarrollo narrativo»;
- en general, alaban la escenografía de Paloma Canseco, que la consideran como una pieza clave del montaje: «impactante» es para Esther Alvarado; «excepcional e importante» la siente José Catalán; portadora de simbolismo que «algo tiene de cárcel de mujeres», según Jerónimo López Mozo; o «audaz... vistosa... y útil», para Hugo Álvarez; pero insisto en que la mayoría la consideran como un elemento clave en la función y/o en su éxito;
- coinciden prácticamente todos en admirar tanto el acierto del director a la hora de elegir el reparto, cuestión fundamental, a mi entender, en el trabajo de un director («acertada y con maestría» la define Eduardo López), como los resultados, el altísimo nivel exhibido en la representación, no solo en papeles estelares, sino también en los que podríamos considerar más secundarios de la obra: para Jerónimo López Mozo es «un plantel de buenas actrices»; de «sobresaliente en general» lo califica José Catalán; «reparto de figuras con mucha experiencia» es según Horacio Otheguy; o «magnífico reparto, elenco de lujo» según Esther Alvarado; «en esta función hay que comenzar obligatoriamente hablando de cuatro actores secundarios, que ejercen de verdaderos roba-escenas: los cuatro llenan el espacio y captan



inmediatamente la atención del público en papeles que perfectamente podrían haberse quedado en nada» (Hugo Álvarez Domínguez); críticas todas, absolutamente todas, muy elogiosas para el trabajo de interpretación aparecido en la obra; algunos destacan algunos papeles más secundarios, como el indicado anteriormente o el referido a Juan Carlos Talavera y su borracho, que «lo borda» según Ángel Esteban, o «uno de los mejores borrachos de los últimos tiempos», para José Catalán;

- es curioso, ¿y significativo?, que ninguna de estas críticas hablen de un personaje, que, al parecer, se pierde para ellos: el de la Viejecita, que busca su gato demente e ilusionadamente;
- tampoco ninguno se enfrenta a la cuestión del lenguaje arnichesco y a las posibles coincidencias con otras obras o autores
- la mayoría de los críticos coinciden en interpretar al colectivo femenino como las verdaderas protagonistas del drama, aunque los hombres tengan también su papel fundamental en el desarrollo de los hechos.

En general, los críticos que ha comentado la obra han sido muy elogiosos con ella, y es frecuente que acabaran con una especie de epifonema a modo de conclusión: «ha merecido la pena», dice Jerónimo López Mozo; como «gran producción» la define José Catalán; Horacio Otheguy dice que «el encuentro [entre Lauro Olmo y Manuel Canseco] no ha podido ser mejor»; para Ángel Esteban la obra «tiene calidad incuestionable»; «razón para felicitar al CDN, a Canseco y a todos y cada uno de los actores y equipo artístico y técnico, permítanme que cite al menos a Paloma Canseco» acaba José Miguel Vila; y con «un espectáculo aupado a la categoría de agradable sorpresa», remata su crónica Hugo Álvarez Domínguez.

La labor de Manuel Canseco es casi unánimemente alabada. Dos entrevistas previas al estreno realizadas por Gema Fernández (*Programa T*) y Vanesa Romero (*Revista Teatros*) contribuyen a clarificar asuntos cómo el



porqué de la decisión de recuperar este título de Lauro Olmo ya olvidado; o cómo se gestó el reparto y la puesta en escena; o cómo el director ve la obra y su posible actualidad. Y tras el estreno, la opinión de los críticos ante su trabajo de dirección ha sido muy aplaudida. Se admira su decisión de mantener intacta la mezcla de humor en «situaciones tremendas» (Eduardo López); o su acierto en «no desnaturalizar la pieza» (José Catalán); su acertada «intervención en el texto exigida por el montaje» (Jerónimo López Mozo). Alguno, como Ángel Esteban Monje, opina que ha «mejorado» la obra y que el montaje tiene una «calidad incuestionable». Otros, no se recatan en halagos y la califican como de «fantástica» (Horacio Otheguy); «factura de primer nivel... el mayor acierto de esta versión está sin duda en el ingenio con que Manuel Canseco se ha acercado a la función» (Hugo Álvarez, y concreta la labor del director en cuanto a ritmo de la representación, creación de escenografía y elección y dirección de elenco). Y lo mismo hace José Miguel Vila, calificándolo de «montaje exquisito al que no se le puede poner ningún pero». Parece, pues, unánime el aplauso para Canseco.

Pero eso no quiere decir que no haya recibido rechazos, tanto el texto como el montaje. Ya he comentado los reparos expuestos por Javier Villán. Pero hay más. El baile de inicio no termina de verlo Hugo Álvarez, quien piensa que «no viene mucho a cuento». Pero es mucho más adverso Ángel Esteban, quien considera que la «movilidad incluya un bailecito de bienvenida a un drama y, lo que es peor, un bailecito de despedida como si el final fuera feliz y la revista hubiera terminado» o que «tiene un reparto deslavazado y esquivo». Puede que este crítico sea el más severo con la obra en algunos de sus aspectos. Es severo con el texto, al que considera que es un «catálogo de personajes, la mayoría de ellos estereotipados y faltos de recorrido» o el ya citado «falta de unidad y desarrollo narrativo», aunque, por el contrario, alaba el montaje de Canseco. En *Notodo.com* se considera que el texto tiene «exceso de expresiones y refranes (además de los siempre algo artificiosos soliloquios)» y por eso es «una apuesta difícil de llevar a escena» con la que «cuesta empatizar a pesar de las circunstancias dramáticas que nos



expone», y, aunque la puesta en escena le parece «original y rica» la considera como una «propuesta que, si bien en ningún momento aburre, tampoco llega a emocionar».

Y resalto un dato muy significativo y que para mí contiene una considerable dosis de humor: es frecuente que, tantos en las entrevistas y comentarios previos, como en las críticas posteriores al estreno se insista en la oportunidad de la recuperación de esta obra frente al fracaso obtenido en el estreno de año 1963. Es un lugar común que, con la excepción de Javier Villán ya comentada, y con la lógica abstención de Ángel Esteban, apoyan Vanessa Ramiro, Jerónimo López Mozo, Esther Alvarado, Horacio Otheguy, Hugo Álvarez o José Miguel Vila; pero es curioso que, al rebufo de tal recuperación, otros tantos de estos citados recuperan el ácido texto de Enrique Llovet en *ABC*, en el que el famoso crítico acusaba, entre otras lindezas, a *La pechuga de la sardina* de no ser «una buena comedia», de no ser «ni siquiera una mediana comedia» y de ser «un aburrido monumento escénico». Me parece interesante y significativo el buceo que algunos críticos han realizado en el pasado del texto a analizar, primero porque es síntoma del rigor con que se han tomado su trabajo, cosa de admirar; en segundo lugar, por comprobar cómo estos han estado prestos a bajarse al ring para un sorprendente ajuste de cuentas; y en tercer lugar para mostrar cómo la crítica también comete sus errores y cómo las palabras se pueden tornar lanzas contra uno mismo cuando pasa el tiempo. Sin duda que la validez de *La pechuga de la sardina* era mucho mayor en el año 1963 que en el momento actual; pero unas razones no muy claras hicieron que uno de los críticos con mayor poder de aquel instante atacara con dureza un texto al que hoy se le reconoce vigencia y valores evidentes. Hay en esta recuperación de la crítica de Llovet una deseada lección, una inesperada reprimenda, un infantil (por ingenuo) y severo tirón de orejas a esos críticos que, instalados en su torre de control, pontificaban y sentenciaban haciéndose temer por los profesionales del teatro de su tiempo e incluso por sus compañeros de profesión.



Por último, hay que hacer notar los atinados comentarios que hace Hugo Álvarez Domínguez en su blog, quien, tras hacer una crítica muy elogiosa del espectáculo, y coincidiendo con lo sostenido por Luciano García Lorenzo, el día del coloquio con la compañía, sobre el futuro y la rentabilidad de del espectáculo, comenta las exigencias que hay que hacer a las instituciones públicas como el CDN y el acierto que se ha tenido con la recuperación de esta obra; pero lamentándose de que «tenga los días contados» a pesar de haber sido «uno de los éxitos inesperados de la temporada». Mete la espada en la herida de la necesidad de gira que deben tener los espectáculos producidos por entes públicos y propone le feliz idea de cooperación con otros centros (en este caso el Centro Dramático Galego) tanto para la producción como para posteriores representaciones. Parece, pues, que las opiniones en esta dirección se van extendiendo y habría que pedir al Ministerio de Cultura sensibilidad y valentía para estas importantes cuestiones.

Acabo aquí con los comentarios a las críticas a *La pechuga de la sardina* aparecidas en periódicos y revistas digitales. El resumen que se puede hacer de ellas es que en este medio se ha atendido con más atención al estreno; que los trabajos son, en general, más rigurosos y profundos; que, en muchos casos, se observa en ellos un importante trabajo de investigación y documentación previa de la figura del autor; que un buen número de los citados críticos se ha leído previamente la obra comentada; que consta en sus líneas una considerable labor de documentación sobre la figura del director; y que se dedica en ocasiones un espacio importante que proporciona una crítica más profunda, más amplia, más abarcadora y, por tanto, más rigurosa. Esto hay que agradecerlo y éste es el camino que está pidiendo a gritos nuestro teatro. Exigir a los críticos por lo que tienen de determinantes para el futuro de algunos espectáculos, criticar a los críticos es necesario y justo. Ahora falta saber quiénes critican a los que critican a los críticos. Pero eso ya es otra cuestión y dejemos al santo con su enagua.



Sea como sea, lo importante, lo verdaderamente importante es que, de la mano de Ernesto Caballero, como director del CDN, y de Manuel Canseco, como director de la función, hemos recuperado la figura de Lauro Olmo y hemos visto un magnífico espectáculo, que deberían poder contemplar muchos más españoles que, (como los madrileños) pagan sus impuestos y contribuyen a mantener centros tan vivos y prestigiosos como el Centro Dramático Nacional.



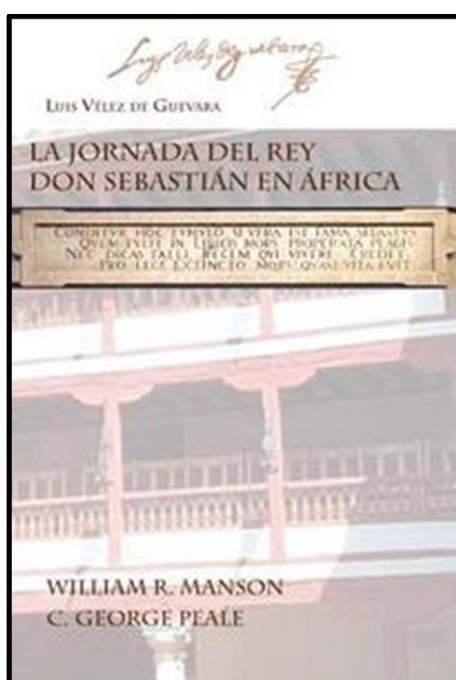
En primera fila

Front row

En première file

***La jornada del rey Sebastián en África*
de Luis Vélez de Guevara
Edición de William R. Manson y C. George Peale**

Beatriz Brito Brito
Universitat de Barcelona
beabrito2@hotmail.com



R. MANSON, William y C. George Peale (eds.), Luis Vélez de Guevara, *La jornada del rey don Sebastián en África*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2014, 194 pp.
ISBN 978-1-58871-253-0

Al proyecto de edición de la obra de Luis Vélez de Guevara llevada a cabo por William R. Manson y C. George Peale, se incorpora *La Jornada del rey don Sebastián en África* en un riguroso trabajo que retoma la tradición de su texto desde las impresiones posteriores al siglo XVII, que pasan por la edición de Adolf Schaeffer en 1877, basada en el impreso desglosado del «tomo antiguo», y la que publicó Werner Herzog en 1972, fundamentada en el manuscrito. Marsha Swislocki es la autora del «Estudio introductorio», en cuyas líneas ofrece una serie de datos esenciales para comprender la forma dramática que modela Vélez a partir de la materia histórica.

En su clasificación temático-estructural, Manson y Peale sitúan esta comedia, junto a otras siete, en el tercer grupo denominado «Comedias de moros y cristianos en España y en África» [1995:39]¹. Contiene, pues, una de las materias recurrentes de su autor. Concretada en este caso en un acontecimiento cuyas consecuencias aún palpitaban en las preocupaciones de portugueses y españoles, en medio de la tensión entre quienes cuestionaban la anexión de Portugal a la Península y aquellos que deseaban difundir la asimilación de la unidad de esta.

La guerra que inicia el rey Sebastián para ayudar al Jarife (Muhammad al-Mutawakkil) a recuperar el sultanato, arrebatado por su tío Abd E-Malik, y la derrota del monarca arrastraron, por un lado, la muerte de los tres y, por otro, la pérdida de la independencia lusitana, entre otras consecuencias políticas. Todo ello habría conectado con la memoria más reciente de la sociedad, circunstancia que parece aprovechar el dramaturgo para proyectar diversas cuestiones sobre la legitimidad de la guerra, al mismo tiempo que le sirve para sustentar la idea de la unidad peninsular. A la identidad hispanoportuguesa se apunta en varias ocasiones en que se pone de relieve el vínculo del monarca con la dinastía española.

De este modo, se pone de manifiesto un hecho que acentúa el valor histórico de esta obra, esto es, el nivel de actualidad que alcanzaba este contenido entre los espectadores: «Los eventos de Alcazarquivir y la infeliz suerte del joven rey portugués eran historia reciente, de modo que todavía tendría resonancia para el público de los corrales», afirma Marsha Swislocki en la introducción [2014: 27]. Así pues, los datos frescos de esta situación, sus causas y sus consecuencias, llevan a la estudiosa a detenerse, en tres apartados de su «Estudio introductorio», en distintos aspectos de la batalla y en características de la personalidad del rey lusitano, «el rey malogrado». Este

¹ C. George Peale (1995), «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el caso de Luis Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 19-44



breve recorrido no queda aislado, sino que lo enlaza con el análisis del conflicto y los personajes en la dramaturgia de Vélez.

Asimismo, en un primer apartado que abre la introducción destaca la trascendencia literaria que, junto a los documentos históricos de la época, adquirió este asunto en el teatro barroco. Lope de Vega en *La tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, publicada en la *Parte XI* (1618), se centra principalmente en la conversión al cristianismo de Muley Jeque y desplaza la representación de la derrota, a la que le dedica solo el primer acto, y soslaya su relación con la temeridad del monarca. A pesar de ser una de sus fuentes, la obra del Fénix dista de *La jornada*, en tanto que Vélez representa todo el proceso del conflicto, desde sus antecedentes, la preparación de la guerra y el enfrentamiento bélico propiamente. Una estructura que le permite poner de relieve el carácter de Sebastián y su continuo encuentro con los consejos y prodigios que anuncian su fatalidad. Todo ello queda imbricado con una acción dramática secundaria de tema amoroso, cuyo esquema de enredo atiende a la comedia lopesca. La contienda africana sirvió también para enmarcar como espacio dramático las acciones de *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) de Calderón y de *El bastardo de Ceuta* de Juan de Grajales.

Desde el inicio de *La jornada* la tensión dramática se precipita sin remedio a la tragedia final y sus terribles efectos en Portugal. Maluco traiciona a su sobrino para recuperar el poder de Fez, Marruecos y Tarudante, los tres territorios de la dinastía Sa'adí, que con tanta insistencia aparecen referidos en las primeras escenas. Tras su huida a la Península y su encuentro con los cautivos de la galera, el Jarife acude al destino más favorable; el que podrá darle apoyo para su venganza y la recuperación del trono, esto es, Lisboa, donde está el joven monarca Sebastián, «español y portugués» [2014: vv. 528], fuerte, valiente y amante de la guerra. En este primer acto ya se anuncia el desenlace mediante la referencia un cometa, interpretado como señal «de algún daño que vendrá» [2014: vv. 896].



En el segundo acto, el carácter imprudente lleva al rey a tropezarse con un vaquero que, sin reconocerlo, le pide que le transmita al monarca unos consejos sobre su intención de llevar a cabo la jornada en África. Se trata de una serie de sentencias que recuerdan a las que recoge Sebastián de Mesa en *Jornada de África por el rey don Sebastián y unión de l reyno de Portugal a la corona de Castilla* (1630):

[...] Que Portugal no tenia necesidad de mas honra que tenerle por Rey. Que era dejarlos desconsolados irse a la guerra sin tener herederos. Que no era bien aventurar lo cierto por lo dudoso. [...] Que no haze grandioso el Reyno el ensanchar sus limites tanto como el tener paz, y vasallos poderosos, ni la grandeza del estado se ha de poner en ejecución por el gusto, sino por razón. [...] Que adonde se teme ruina se ha de dexar crecer la mala semilla por no arrancar la buena. [1630: fols. 36-37]²

La descendencia y la paz se fijan como las prioridades a las que se debe atender para fortalecer la soberanía lusitana. Pero la arrogancia y la intrepidez del joven Sebastián silencian todo tipo de advertencias, incluso los prodigios que a todos asustan:

amenaza esta figura
un gran mal venidero
que a Portugal no asegura.

Sin esto, se han visto cosas
temerarias y espantosas
que los zagales nos cuenta
que entristecen y amedrentan. [2014: vv. 1463-1469]

Asimismo, mediante la figura del vaquero Vélez concentra las fuerzas de la Fortuna en manifestaciones de la naturaleza. Estos signos naturales y la voluntad de Dios ofrecen una justificación que atenúa la irresponsabilidad y culpabilidad del rey. Señales, siempre rechazadas por él, que lo acompañarán a lo largo de su jornada en África. El destino fatal que desemboca, finalmente, en la batalla, escenificada de manera excepcional en el tercer acto.

² Sebastián de Mesa (1630), *Jornada de África por el rey don Sebastián y unión de l reyno de Portugal a la corona de Castilla*, Barcelona, por Pedro Lacavallería.



Proyectar sobre las tablas el fracaso de un monarca cristiano, sobrino de Felipe II, pudo bien ser todo un reto para el dramaturgo. No obstante, este supo superarlo con elegancia y atractivo escénico. En una estructura ordenada en tres fases, Vélez de Guevara logra dar verosimilitud a la dramatización de la batalla de Alzarquivir. La primera a través de los avisos prepara el desastre; la segunda contiene la máxima tensión de la lucha; y, por último, la tercera presenta la muerte y los cuerpos del Jarife, de Maluco y de Sebastián.

Puesta en acción, la batalla se desarrolla en un ritmo acelerado en que se combinan las acotaciones, que indican las acciones, entradas y salidas de los personajes, con las réplicas que expresan las reacciones de estos ante lo que está sucediendo. El espacio escénico alcanza así una doble dimensión que permite percibir dos núcleos de la acción, dentro y fuera, desarrollados de manera simultánea y fusionados en determinados casos. Destaca, por ejemplo, el momento en que Sebastián recibe el mosquetazo que disparan desde dentro: habiendo tenido la oportunidad de huir o de rendirse, la obsesión por la victoria alimenta el ímpetu bélico del monarca y lo empujan a la muerte.

En las últimas secuencias de *La jornada* se exponen los cuerpos: primero el del Jarife, después el de Maluco y, finalmente, el de Sebastián. La presentación que de ellos hace Hamete, hermano de Maluco y nuevo sultán, resume las características de cada uno, los rasgos que, a pesar de haber tenido el mismo destino, poseen una significación y una trascendencia muy distinta. La codicia, la valentía y la temeridad, correspondientes a los tres difuntos respectivamente, permiten advertir una cuestión ideológica planteada por el autor durante toda la obra y formalizada en la representación simbólica del final. Una cuestión que despierta la reflexión sobre la «justificación de la guerra africana», como explica Swislocki: «La ocupación del trono marroquí por el Jarife ha violado los términos establecidos de la herencia dinástica; pero los medios violentos propuestos por el Maluco para recuperar el sultanato –envenenar a su sobrino– son moralmente censurables.» [2014: 29].



Sin olvidar la colaboración de Sebastián, cuya nula conveniencia se pone de manifiesto desde que este decide intervenir.

He aquí dos aciertos esenciales de Vélez de Guevara: por un lado, conseguir escenificar la famosa batalla de Alcazarquivir; y, por otro, proyectar en los espectadores la constante idea del vínculo entre Portugal y España, y la necesidad de una identidad unida, así como la interrogación sobre las causas y la justicia de tal guerra. Logro que pudo haber tenido gran efecto entre los que tenían muy reciente aún este episodio histórico.

Manson y Peale en la fijación del texto de *La jornada* cumplen el modelo de edición con el que han pretendido editar toda la obra del autor. Con estas palabras ya lo exponía George Peale en 1995:

En todo caso, nos proponemos establecer textos de obras que sean tan fidedignos, con relación al original, como permita el cúmulo de manuscritos e impresos colecticios y sueltos y presentarlos con un aparato crítico que documente su supervivencia y evolución y con notas que faciliten la comprensión de los mismos para el lector moderno. [1995: 21]

En efecto, este nuevo trabajo hace justicia a este propósito, puesto que analizan los datos fundamentales del manuscrito y del impreso del siglo XVII, ofrecen una sinopsis métrica y, seguidamente, detallan las adaptaciones ortográficas y de puntuación, así como las indicaciones formales de la presentación del texto. Resulta interesante que mantengan las peculiaridades fonológicas y morfológicas del habla popular que emplea el autor.

Su concepción de la edición de una obra como «consecuencia del proceso temporal de la creación artística, o de la artesanía editorial y tipográfica» [2014: 53] queda igualmente demostrada en el sólido aparato crítico que recogen numerosas variantes situadas a pie de página para hacer un rápido cotejo. Las notas colocadas al final contienen gran número de referencias semánticas y aclaraciones históricas, que complementan sobradamente la lectura, además de dar muestra de su interés por su amplio



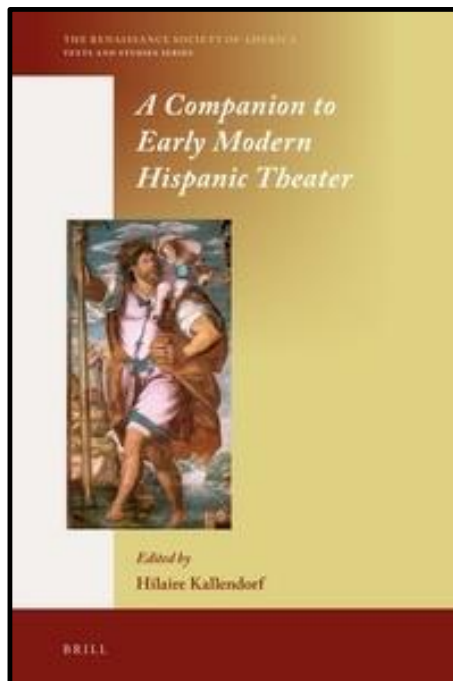
alcance. Destaca la extensa bibliografía citada, que apoya tanto estas partes como la introducción.

El dominio del texto y el rigor de su análisis han dado lugar a un trabajo excelente desde el estudio crítico hasta la fijación textual. Una nueva labor que se suma al proyecto que comprende la edición de la obra dramática de Luis Vélez de Guevara. En este caso, se renueva la de una comedia de relevante valor histórico, que conduce al autor a afrontar desafíos controvertidos: la batalla de Alcazarquivir, iniciada por venganza de un sultán que reclama su trono ilegítimo y apoyada por la intervención de un rey arrogante, vanidoso e inmaduro; con un desenlace trágico que permite conectar con el presente del dramaturgo y los espectadores, para acaso comprender mejor la situación de Portugal y España unificadas.



***A Companion to Early Modern Hispanic Theater*
Hilaire Kallendorf (ed.)**

Jaime Cruz-Ortiz
Kennesaw State University
jcruzort@kennesaw.edu



Hilaire KALENDORF (ed.), *A Companion Early Modern Hispaniz Theater*, Brill, Leiden, 2014, 388 pp.
ISBN: 9789004234567

En la introducción a este volumen, Hilaire Kallendorf recalca la escasez de manuales en inglés que provean una vista panorámica del estado actual de los estudios relacionados con el teatro áureo. Los que se originan de la segunda mitad del siglo XX por lo general fueron publicados a eso de 1970: *Spanish Drama of the Golden Age* (1969) de Margaret Wilson, *An Introduction to Golden Age Drama in Spain* (1971) de Sturgis Leavitt, y *The Golden Age: Drama, 1492-1700* de E. O. Wilson y Duncan Moir (1971). Casi dos décadas después, Melveena McKendrick aportó su importante *Theatre in Spain, 1490-1700* (1989) y, más recientemente, salió *A Companion to Golden*

Age Theatre (2007) de Jonathan Thacker. En otras palabras, es el momento preciso para esta guía, la cual, además de sintetizar, describir y resumir lo que ya se ha hecho en los campos de investigación mencionados, también intenta trazar el curso para estudios venideros. En este sentido, esta colección logra cumplir con su intención doble, la de señalar con una mano de dónde hemos venido y con la otra apuntar hacia dónde podríamos ir. Por consiguiente, *A Companion to Early Modern Hispanic Theater* de la serie *Text and Studies* patrocinado por *The Renaissance Society of America* es, tanto para investigadores establecidos como para estudiantes posgraduados, imprescindible.

Lo que más asombra de esta colección es la lista de colaboradores, entre los cuales se cuentan algunos de los siglodeoristas más destacados de nuestros tiempos. Proveo la lista de sus nombres por orden de aparición en la antología para evitar la tarea nada envidiable de organizarlos según el número de sus libros y artículos académicos (que para algunos habrá que contarlos de cien en cien) o según su impacto en nuestro campo (que para muchos será inmensurable): Enrique Fernández Rivera, Robert Bayliss, Frederick A. de Armas, J. Enrique Duarte, A. Robert Lauer, Matthew D. Stroud, María M. Carrión, Adrienne L. Martín, Ted L. L. Bergman, Enrique García Santo-Tomás, Mayrica Ortiz Lottman, Manuel Delgado Morales, Christina H. Lee, Edward H. Friedman, Ignacio Arellano, Cory A. Reed, Teresa Scott Soufas y Henry W. Sullivan.

Los estudios de estos distinguidos autores quedan organizados en capítulos generalmente cortos divididos en cuatro secciones. La primera discute los orígenes («Origins») del teatro áureo en un ensayo sobre el género de *La Celestina*, por ejemplo. En «*Celestina* as Closet Drama», Fernández Rivera nos explica la razón por la cual la obra en cuestión no se presta completamente para ser puesto en escena ni en la tarima teatral ni en la gran pantalla. En inglés se usa la frase *closet drama* para describir la literatura dramática escrita para ser leída en voz alta (*viva voce*) por una o varias personas ante un público íntimo. Fernández Rivera identifica el linaje de *La*



Celestina como el de la comedia humanística, género vinculado a la antigüedad que se remonta al medioevo. Producto de universidades y círculos humanistas, muchas de estas obras fueron escritas para acompañar cursos de retórica, evidencia de la cual son las muchas citas de fuentes clásicas, debates intelectuales y argumentos retóricos enrevesados.

El título de «Courtly Love and the *Comedia*», ensayo de Robert Bayliss, no refiere al amor cortés como un código estricto de conducta amorosa. Más bien su uso de la frase lo describe como un modo discursivo, citando a Foucault y los estudios de género. Este discurso normalmente presenta el deseo masculino por un objeto femenino ausente, pasivo y silente. Usando este marco teórico, Bayliss analiza *El burlador de Sevilla* y luego argumenta que *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro y *La traición en la amistad* de María de Zayas funcionan como contrapunteos discursivos del *Burlador*. Bayliss argumenta que el amor cortés llega a tener funciones radicalmente diferentes en las obras de estas autoras y pide más estudios sobre cómo las comedias que en la actualidad percibimos como clásicos literarios en su momento llegaron a ser consideradas amenazas al orden social.

En el penúltimo ensayo de esta sección, Frederick A. de Armas traza la trayectoria de la influencia de la literatura grecolatina a través del teatro de Cervantes, Lope y Calderón. Por ejemplo, Frederick encuentra en Lope, a pesar de su aparente rechazo de los clásicos, sobrada evidencia de la influencia de éstos mismos: además de las muchas alusiones a la mitología clásica, Armas subraya la infraestructura mitológica latente en varias de las obras de Lope y sus múltiples referencias a las pinturas del italiano Tiziano Vecellio.

J. Enrique Duarte cierra esta sección con un ensayo sobre la evolución de los autos sacramentales, destacando la importancia de este género como expresión artística durante los siglos XVI y XVII y su posición única entre las letras europeas. Según Duarte, los autos sacramentales combinan aspectos del teatro popular vistos en los corrales de comedias con los de un teatro más aristocrático basado en representaciones palaciegas. Estas influencias se



sincretizan en el uso de alegoría, argumentos teológicos y un escenario cada vez más complicado.

La segunda sección («Themes») examina algunos de los temas más discutidos por la crítica. Por ejemplo, en «*Honor/Honra Revisited*» A. Robert Lauer reevalúa el concepto de honor/honra y, mediante un análisis etimológico y filológico del término, concluye que aunque *honor* y *honra* eran vocablos generalmente intercambiables, el concepto sí guardaba dos corrientes distintas. La primera, llamada «honra» por Lauer, se asociaba con ambición, propiedad, riqueza, poder, oficio, guerra, y valores masculinos. En otras palabras, se usaba el término para describir bienes externos al individuo que exigían cierto reconocimiento público. El segundo uso de la palabra (denominado *honor* por Lauer) refiere a algo metafísico, describiendo la cualidad de bueno, el moral y la bondad del individuo. A diferencia de *honra*, *honor* existe solamente en el interior de la persona y finalmente Dios es el árbitro de quién lo posee y quién no.

En «*The Wife Murder Plays*», Matthew D. Stroud busca disipar estereotipos comunes sobre las comedias que tratan el uxoricidio. Específicamente, rechaza la noción de que el tema sea exclusivo a las letras hispanas, reta la idea de que estas obras reflejan con exactitud histórica y legal la realidad matrimonial de su época, y muestra que éstas no siguieron un solo paradigma utilizando los mismos motivos, acciones y lecciones morales. Este estudio se complementa con el de María M. Carrión («'Til Play Do Us Part: Marriage, Law, and the Comedia»), el cual critica la tendencia de interpretar las bodas al fin de muchas comedias como un respaldo de la ortodoxia católica y matrimonial. Después de repasar los códigos legales que gobernaban los matrimonios, Carrión argumenta que estas recetas legales no siempre fueron aceptadas literalmente por los comediantes. De interés particular es su descripción de la petición de catorce actrices en 1586 solicitando el levantamiento de la prohibición contra la participación femenina en el teatro. A éstos ensayos se añaden trabajos sobre cuestiones menos estudiadas, como el teatro breve («*Entremeses and Other Forms of Teatro Breve*» de Ted L. L.



Bergman) y el uso de animales en la comedia («Onstage/Backstage: Animals in the Golden Age *Comedia*» de Adrienne L. Martín). En particular, el trabajo de Martín muestra cómo nuevos acercamientos pueden revelar aspectos importantes pero mayormente ignorados por la crítica. Se puede decir lo mismo del trabajo de Bergman, quien subraya que durante una presentación dramática típica a principios del siglo XVII el teatro breve constituía 20 a 30% de la actuación.

La tercera parte («Places») analiza la representación de espacios y lugares. Por ejemplo, en un ensayo sobre la *comedia urbana* de Calderón, Enrique García Santo-Tomás nos explica cómo la ciudad llegó a ser una fuente continua de ideas y también un objeto de deseo para los artistas de Madrid. En otro, «The New World in Lope de Vega's Columbus and Saint Christopher», Mayrica Lottman explora el uso de la iconografía cristiana y, en particular, cómo el báculo de Colón evoca el palo del San Cristóbal, el árbol de Edén, la vara de Moisés y la cruz de Cristo. Este ensayo está bien acompañado por otro que también trata una comedia de Lope sobre la difusión del cristianismo a otras partes del mundo: *Los mártires de Japón*. Christina H. Lee subraya que *Mártires* es la única comedia restante sobre la presencia de misioneros cristianos españoles en Japón a fines del siglo XVI y durante la primera mitad del XVII. De particular interés es su análisis de la representación de la identidad japonesa en la comedia. El capítulo de Manuel Delgado Morales, «The Quest for Spiritual Transcendence in the Theater of Gil Vicente» se relaciona con el tema de lugares, pero de manera figurativa. Delgado Morales describe un profundo sentimiento de trascendencia religiosa que imbue las obras de Gil Vicente. Argumenta, además, que esta sensibilidad está arraigada en ideas neoplatónicas sobre el alma, el bien supremo y Dios.

La cuarta sección («Intersections») busca conexiones entre la comedia y otros campos de investigación: la picaresca (Friedman, «Picaresque Sensibility and the *Comedia*»), los emblemas (Arellano, «Emblems at the Golden Age Theater»), las ciencias (Reed, «Science, Instrumentality, and Chaotics in Early Modern Spanish Drama»), la psicología (Scott Soufas,



«Melancholy, the *Comedia*, and Early Modern Psychology»), y el psicoanálisis (Sullivan, «Jacques Lacan and Tragic Drama in the Golden Age of Spain»). Por asuntos de espacio, no puedo citar todos los análisis de esta sección, pero quisiera compartir un comentario especialmente revelador en que Friedman nos explica el enlace entre la comedia y la novela picaresca:

The margins, multiperspectivism, identity, and self-referentiality inter-relate within picaresque and dramatic texts of the Golden Age. The mechanisms and motives may be widely divergent, but subordinated groups gain a voice, a point of view, and—in the main—a defense. (259)

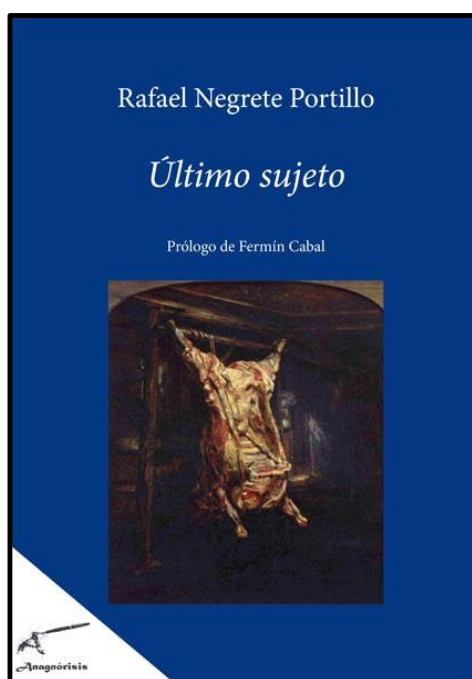
Kallendorf añade a todo esto algunos aportes editoriales útiles, como breves descripciones de cada autor, resúmenes de cada capítulo y una bibliografía selecta que seguramente servirá de punto de partida para investigadores de ahora en adelante.

Para terminar tengo que subrayar el carácter didáctico-pedagógico de estos ensayos, los cuales suelen encontrar el balance tenue entre el rigor académico exigido por conocedores de los temas estudiados y cierta claridad y accesibilidad para los novatos. Por mi parte, ya tengo planeado la inclusión de varios ensayos del libro en los cursos de literatura que doy al nivel subgraduado y, para los cursos graduados, me parece que el texto completo será indispensable. Se me hace difícil imaginar enseñar algunas obras canónicas sin el apoyo de los estudios incluidos: no quisiera cubrir *La Celestina* sin el ensayo de Fernández Rivera, *El burlador de Sevilla* sin Bayliss, *Numancia* sin Armas, *El médico de su honra* sin Stroud y Sullivan, etc. Como investigador, además, me parece que esta colección acompañará y guiará mis incursiones en campos desconocidos y terrenos nuevos.



***Último sujeto* de Rafael Negrete Portillo** **Editorial Anagnórisis**

Miguel Ángel Mañas
miguelangelcasamian@gmail.com



NEGRETE PORTILLO, Rafael,
Último sujeto, Editorial
Anagnórisis, 2012, 134 pp.
ISBN 978-84-15507-09-3

Él, uno de los personajes del texto expone las razones de un asesino. Una de ellas es que está programado así.

Todas las sociedades tienen su programación y no debe dejarse nada al azar, a la anarquía. Un asesino en serie programa sus actos en función de sus necesidades y salvo excepciones, la desorganización está ausente.

Pero quién programa a un asesino en serie.

Todos los mencionados en el texto que nos ocupa son asesinos reales, que viven guardados en un fichero distinguido del de las víctimas, donde el personaje de *Silencio* se ocupa de darle voz a éstas porque casi siempre son

ellas las olvidadas y lo único que sobrevive al transcurso del tiempo y a la memoria colectiva es el asesino que les quitó la vida.

Quizá tengamos aquí una pista de quién programa a un asesino en serie. Los medios de comunicación se ocupa y ocuparán de dar vida y trato preferente a todo lo que se refiera a estos sujetos y los muertos serán nombrados por un número, robándoles lo único que les quedaba: su identidad. Por eso *Él* es la voz de los asesinos y *Silencio* es la voz de los muertos, preocupado, este último, de que quede constancia, todo bien custodiado en un fichero, cuyas fichas deben servir para que nadie olvide lo que ocurrió y lo que puede volver a ocurrir.

Un asesino mata, y tiene sus razones y el autor las presenta, porque él no es quien para juzgar a los personajes, a los asesinos que salpican con su voz el ancho y largo del texto. Él plantea interrogantes y nos mueve a preguntarnos de dónde nace un asesino y que índice de responsabilidad tiene la sociedad no ya en su nacimiento, pero sí en su crecimiento y desarrollo. Alguien mata al azar a una parte de esa sociedad y la otra parte la alaba, le erige altares, espera casarse con él o con ella, incluso sueña con ser potencial víctima... Damos respuesta entonces a la primera cuestión que se planteaba es esta exposición. El hijo de Sam lo afirmó: estoy programado así. Y vosotros tenéis parte de culpa, le hubiese faltado afirmar

El texto también se ocupa de qué pasa con estos individuos cuando son detenidos y condenados. La progresión sigue su curso y la sociedad se siente aliviada y a la vez liberada, pero no porque el sujeto esté entre rejas, sino porque es perfectamente posible llevar la fantasía hasta límites insospechados. Es entonces cuando nuevos dioses aparecen. Estos dioses escriben sus memorias, dando buena cuenta de todos sus crímenes y los ejemplares se venden por millones, llegando después a las salas de cine o a una sala de teatro...

Uno de los espacios creados por el autor es una sala de despiece. Imposible ser más explícito aunque Negrete Portillo va más allá. También es una sala de despiece del comportamiento humano y de cómo una potencial



víctima actúa y se enfrenta a la amenaza y juego de un asesino. Dos personajes confinados en este espacio escenifican dos potentes miradas y que ofrecen un contraste muy interesante. El miedo en contraste con la razón, es decir; lo que uno hace cuando es amenazado y lo que uno pone en práctica para comprender por qué el otro amenaza. Este personaje es el que sirve para extrapolar a esa parte de la sociedad que no se conforma con tildar de loco a un asesino. Quiere comprender por qué mata, estudiando su pasado y metodología, profundizando en las razones para tener un diagnóstico aproximado y que servirá para otros futuros casos, aunque en algunas sociedades a la vez que se estudian, son condenados a muerte. El autor lo define perfectamente al decir:

Cuanto más conozcamos el funcionamiento de algo, más podremos controlarlo.

Y con esta premisa, la trama da un giro, un brinco que abre nuevas posibilidades argumentales y que renueva la teoría sobre el control que se puede ejercer sobre una sociedad y si todo lo horrendo que la azota, nace propiciado por aquellos que la estudian y analizan, distanciándose de todo lo que pueda significar empatía e igualdad. Otros dioses aparecen y en connivencia con oscuros poderes, sectores de población son observados, expuestos en una suerte de tablero de ajedrez en donde se aplican todas las estrategias necesarias para poner a los ciudadanos en una situación de peligro, en obligar a decidir, a tomar partido por un dilema en concreto.

Último sujeto nos invita a reflexionar sobre qué papel jugamos en dicho tablero. El dilema de la supervivencia convierte en excusa cualquier acción y el dramaturgo consciente de ello, propone un juego de acciones imbricadas en este propósito. Y de nuevo surge una de sus líneas principales: el investigador/asesino y el investigado/víctima.

Más allá de cualquier conspiración, el autor se atreve de forma muy inteligente a lanzar la posibilidad de si esos asesinos no son en realidad



experimentos que necesitan mezclarse con la población para impartir clases magistrales de miedo.

Porque es el miedo lo que mueve montañas, y no la fe. Dioses del temor que ejercen su amenazante poder sobre el común de los mortales y que deben ser atenazados para ser manejados sin problema alguno. La sombra del crimen de estado cobra fuerza y esto en sí mismo ya constituye un dilema.

Elisabeth, uno de los personajes lanza una serie de preguntas que sirven para cerrar este texto.

¿Quién es capaz de marcar los límites de los propios límites?

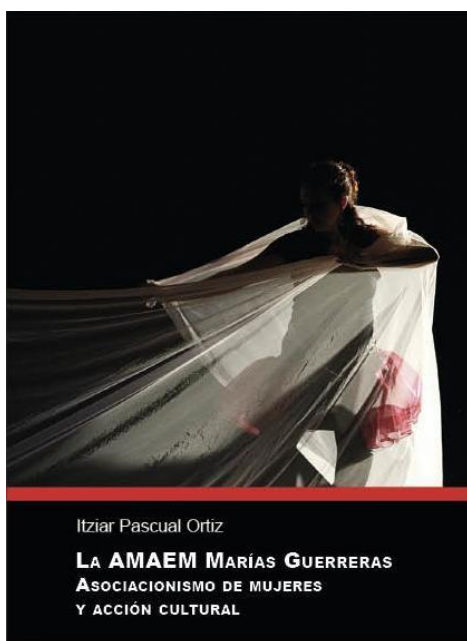
Esa es la labor de un dramaturgo que se precie de serlo: lanzar preguntas, invitar a reflexionar.

Somos sujetos, últimos sujetos cada uno a nuestra manera, supervivientes de experiencias a veces dolorosas, a veces gritamos y lloramos y otras veces tratamos de razonar para comprender que hacer y cómo seguir adelante. Rafael Negrete Portillo quiere que sigamos adelante preguntándonos sobre nuestra propia vulnerabilidad, porque como el bien escribe, ¿quién se atreve a afirmar que no es vulnerable?



**Itziar Pascual Ortiz, *La AMAEM Marías Guerreras:
Asociacionismo de mujeres y acción cultural***

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com



Itziar PASCUAL ORTIZ, *La AMAEM Marías Guerreras: Asociacionismo de mujeres y acción cultural*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I: Sendes núm. 19, 2014, 283pp.
ISBN: 978-84-155443-75-9

El cuidadoso trabajo que presenta Itziar Pascual acerca de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), de la que ella misma forma parte, no solo demuestra el compromiso de la dramaturga con la entidad, objeto de un anterior estudio, *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, enfocado, como reza el título, sobre la visibilidad de dicho grupo en el teatro contemporáneo, sino una profunda voluntad de problematizar y evaluar su aportación, sus límites y logros. En este sentido, Pascual, si bien dialoga con voces del feminismo, ofrece una mirada plural que contextualiza a la AMAEM en una trayectoria nacional, pero también internacional –Magdalena Project, FOMMA–, estrechamente relacionada con la tradición del asociacionismo de mujeres.

Después de un lúcido análisis socio-económico ampliamente documentado acerca de la realidad laboral de las mujeres (la falta de oportunidades, las desigualdades salariales, las continuas discriminaciones, el lastre de la economía sumergida, etc.), la estudiosa da cuenta recuerda que estas mismas lacras encuentran su correlato en el ámbito teatral en el que todavía existe una brecha demasiado evidente que las separa del predominio de los hombres. Así pues, a pesar de la aprobación de la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad Efectiva entre Mujeres y Hombres, todavía queda un largo camino que recorrer para alcanzar una verdadera paridad. Frente a esta realidad poco estimulante, Itziar Pascual aúna esfuerzos para revelar el papel clave que el asociacionismo cultural ha desempeñado para dar «una oportunidad de formular nuevas preguntas y desarrollar nuevas respuestas sobre la experiencia, la conciencia y la identidad.» (pp.101-102). De modo que la creación de espacios propios, como la anhelada habitación woolfiana, en los que las mujeres pudieran dejar aflorar su voz personal constituye un verdadero desafío sobre su condición. Tanto es así que Pascual invita a un recorrido por las diferentes asociaciones que vieron la luz a finales del siglo XIX, con el nacimiento de la Sociedad Progresiva de Mujeres, hasta llegar a nuestra más cercana contemporaneidad.

El primer nombre destacado por la investigadora es el de María Lejárraga, impulsora de la Asociación Femenina de Educación Cívica (1931-1936), figura clave en la creación de nuevos estímulos para formar a las mujeres de su época, pero también para renovar la escena teatral. Eclipsada por el auge de la Sección Femenina de La Falange que gozó de buena salud durante el período franquista, la impronta asociacionista renace con gran vitalidad, después de la muerte del dictador, y sitúa a la mujer como verdadero sujeto independiente, pues deviene un «instrumento de participación en el cambio social y una forma de acción política». En este contexto, nacen la Asociación de Dramaturgas Españolas (ADE) en 1987, el Teatro de las Sorámbulas (1992) –de clara impronta feminista–, Projecte Vaca (1998), Dones en art (2005), Clásicas y Modernas: Asociación para la Igualdad de



Género en la Cultura (2000); pero también diferentes encuentros para promover la visibilidad femenina como Dones i Catalunya (1983), la Primera Muestra de Teatro Feminista (1984), el Premio Casandra o, especialmente, el Encuentro de Mujeres Creadores. Una larga trayectoria que, al fin y al cabo, fomenta el intercambio entre las mujeres de diferentes generaciones, el diálogo entre los distintos caminos que todas ellas tomaron. Se trata, pues, de un clima sumamente fructífero que entronca directamente con la aparición de la AMAEM, creada oficialmente en 2001, que sigue resistiendo hoy en día a pesar de la inestabilidad económica del medio.

Así pues, después de contextualizar el nacimiento de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid y a más de diez años vista desde su comienzo, Pascual detalla pormenorizadamente los diferentes pasos que ha dado la AMAEM en toda su trayectoria. Dos son las fechas de mayor significado a nivel constitutivo: en 2005 deja de ser un requisito estar domiciliada en Madrid, pues la convocatoria de agrupación se expande a todo el estado español; y, en 2009, después de casi una década de autofinanciamiento, el Ayuntamiento de Madrid le otorga el título de compañía residente del Centro Cultural Los Rosales. Dos hitos fundamentales que dan cuenta del paulatino desarrollo de la asociación, así como de la conquista gradual de un espacio en la creación escénica, galardonada con el Premio Carolina Torres Palero o el Premio de la Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de Móstoles. Asimismo, Pascual recoge las diferentes actividades realizadas hasta la fecha: 16 espectáculos tanto breves como de larga duración; 7 lecturas dramatizadas; la publicación de 3 volúmenes sobre la actividad de la asociación; la organización de talleres y cursos de formación; la participación en festivales y muestras escénicas, en seminarios, congresos y foros; así como la presencia en diversas publicaciones teatrales.

Hacia el final de su estudio, la investigadora rescata dos textos concretos, *Tras la toca*, el primero que creó la AMAEM, y *Exorcismo de sirena* del año 2008, lo que le permite evidenciar la evolución de un verdadero teatro de denuncia social enmarcado en el contexto de la mujer. En efecto, el



primer espectáculo, exclusivamente realizado por integrantes de la asociación, se estudia desde la categoría performativa de los personajes femeninos representados, todos procedentes de la mitología clásica –Medea, Ifigenia, Salomé,...– o de poderosas mujeres del teatro más clásicas –la Bernarda lorquiana y la Laurencia lopesca–, encerrados en un convento. Si bien esta categoría performática se encuentra reflejada en el diálogo mismo con la tradición, también está estrechamente relacionada con la necesidad de una constante revisión de dicho tema gracias a una enriquecedora intervención, después de cada función, de los espectadores, contemplados como verdaderos copartícipes al aportar su propia mirada sobre los hechos narrados. Respecto a *Exorcismo de sirena* con dramaturgia de Alicia Casado, Pascual lleva a cabo una lectura del conflicto que acecha a Soledad, mujer de teatro y víctima de abusos sexuales en su infancia, desde el generolecto, entendido como el estudio de «las diferencias en el uso del lenguaje por razón de género» (p.60). De modo que las palabras y los silencios adquieren un gran valor para un pleno entendimiento del pasado y, por ende, permitan transformar el porvenir. A través de estos dos ejemplos, Pascual hace suya la «mirada iracunda», en términos de Amelia Valcárcel, al enfatizar el verdadero anhelo de la AMAEM, es decir, la reivindicación del papel de la creación artística como cuestionador de la feminidad. Frente a una visión anclada en los valores patriarcales que arrinconan a la mujer al ámbito doméstico y biológico, la feminidad no solo debe recrear esta mirada culturalmente impuesta, sino traspasarla, subvertirla y convertir a las mujeres en el centro mismo de las creaciones.

Como sentencia la estudiosa en el epílogo: «La tarea, el camino, el esfuerzo y la creación continúan...» (p.266). Esperamos que esta honda investigación sea el inicio de un verdadero reconocimiento de estas mujeres de teatro que, tanto desde la vertiente teórica como práctica, se han encomendado de una labor más que loable en el estado perpetuo de crisis que caracteriza el teatro. Esperamos que, al fin y al cabo, perviva este constante diálogo que impulsa nuevos caminos en la escena contemporánea.



Los chicos del barracón nº2, de Luis Matilla

Iduna Ruiz de Martín
Revista *Érase una vez...*
idunarusol@gmail.com



Luis MATILLA, *Los chicos del barracón nº 2*, ilustraciones de Jordi Solano, Anaya, Fundación SGAE, Colección Sopa de Libros (Teatro), 2014, 128 pp.
ISBN: 9788467861709

El escritor y autor teatral Luis Matilla apuesta por las artes escénicas para trasladar conflictos reales a los más jóvenes a través de este libro, que obtuvo el Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil en 2013.

Creo firmemente en el teatro como alimento para la imaginación, herramienta para despertar la creatividad y como vía de comprensión de realidades problemáticas. Luis Matilla, autor de *Los chicos del barracón nº 2*, debe de estar de acuerdo, porque así lo demuestra con esta obra.

Michel es actor, cómico y cantante, apresado en un pequeño país invadido por tropas extranjeras. Una mañana cualquiera recibe el encargo de espiar a unos niños, posibles hijos de líderes de la resistencia. Sin embargo, no sólo esquivará esta encomienda, sino que aportará al encierro de los



pequeños la dosis de humanidad y optimismo que necesitan aquellos inocentes compañeros. La imaginación de este bonachón artista será el globo que los haga volar lejos de aquella celda.

Luis Matilla acerca a los jóvenes lectores a una situación ajena, pero real. Les (nos) pone frente a unos niños privados de su libertad por las ideas de sus padres, y a través de siete escenas que ilustra con sutileza Jordi Solano, el autor aboga por no ocultar el drama a los jóvenes o niños, sino ofrecer, como en este caso, una visión alternativa y poética de un conflicto que conocen de manera difusa a través de la televisión.

Los chicos del barracón nº 2 rescata para los lectores de más de 10 años a las víctimas de guerras olvidadas. Es un trampolín para que pregunten, se interesen, exploren más allá del mundo acolchado que, a veces, padres y educadores confeccionan para ellos. Además de las gafas con las que incita a mirar la historia narrada, aplaudo que en *Los chicos del barracón nº 2* el héroe sea un artista, un payaso. En esta ocasión, para demostrar valentía no se necesita capa y espada, ni hablar con acento americano. Esta vez, el héroe canta canciones de cabaré, lleva un disfraz, usa maquillaje para sus actuaciones y su fuerza secreta reside en la capacidad de ver un cielo estrellado donde otros ven un gris techo, un museo de antigüedades donde otros ven escombros, y una luz donde otros se perderían en la oscuridad.

Luis Matilla pone el acento en el límite entre cobardía y valentía, y en los juicios anticipados que nos llevan a equivocarnos con las personas que nos rodean. Los cuatro compañeros de celda de Michel tienen personalidades muy distintas: uno es más ingenuo, otro más testarudo, hay quien empatiza y quien rechaza cualquier gesto de cariño. Los jóvenes lectores podrán sentirse identificados con cualquiera de los roles que el autor plantea en la obra, y tras la lectura podrán plantearse, como ejercicio adicional, ¿qué habría hecho yo en su lugar?

Aparte de la belleza interior del personaje principal —además de la importancia de poner los conflictos de guerra ante los ojos de los niños que, por suerte, no la padecen—, la valía de este libro se completa con el zarandeo



implícito que obliga a los chicos y chicas que pasen por sus páginas a cuestionarse situaciones y emociones que, de manera habitual, no trabajan.

Los chicos del barracón n° 2 es una obra de teatro que estimula la imaginación, la reflexión y la empatía; tres capacidades que considero imprescindibles para que los jóvenes de hoy puedan contribuir a crear mañana una sociedad más justa y humana.



El estreno húngaro de «El padre» [Apa] de Florian Zeller (Budapest: Orlai Produkció, 12 de febrero de 2015)

Eszter Katona
Universidad de Szeged
katonaeszter@gmail.com



Cartel del espectáculo húngaro

«André siempre ha sido un hombre escrupuloso
que de memoria sabía la hora exacta.
Pero ahora, como si tuviera
un agujero diminuto en su cerebro.»

Florian Zeller (1979) es uno de los jóvenes dramaturgos más populares del teatro francés actual. Estudió filosofía y empezó su carrera literaria como novelista, pero desde 2004 también se presentó como dramaturgo, y su vocación teatral se hizo cada vez más fuerte en la última década. Hasta hoy ha publicado cinco novelas y nueve obras teatrales. Con su tercer libro *La fascination du pire* (2004) ganó el Premio *Interallié* y fue seleccionado al Premio *Goncourt*. Su obra teatral *Si tu mourais* (2006) fue galardonada por el Premio *Jeune Théâtre* (Teatro Joven) de la Academia Francesa. Tanto su literatura narrativa como su dramaturgia concentra en problemas familiares: de pareja, de madres/padres con sus hijos, de la mujer abandonada, etc.



La pieza teatral que hasta el momento ha cosechado el mayor éxito – y tres premios *Molière*– es *Le Père* (El padre), escrito por Zeller en 2012. El dramaturgo, para formar a la figura del protagonista de la obra, se inspiró en la personalidad del actor francés, Robert Hirsch, en quien admiraba la mezcla de lo cómico (el clown) y lo trágico. En una entrevista, Zeller compara al actor a un instrumento que tiene múltiples voces y matices (Szentgyörgyi, 2015: 30) de los que el dramaturgo eligió el tono más triste, y empezó a perfilarse el mundo interior de un hombre anciano que se perdía en el laberinto de sus recuerdos.

El padre se centra en el tema de la vejez, el deceso lento y la demencia senil a través de la enfermedad de Alzheimer del protagonista. Representar el sufrimiento mental de un anciano en la escena es una empresa arriesgada – dijo Zeller– y le sorprendió mucho que el tema despertara tanto interés en el público. Al autor, durante la escritura, le resultó difícil encontrar la forma adecuada, pues cómo hablar en las tablas teatrales sobre un tema espinoso. En la base de su obra hay buena cantidad de comicidad, sin embargo, evita hábilmente la ridiculización del carácter del padre o de las situaciones. Además, el autor sentía imprescindible también que los espectadores se imaginaran en el lugar del padre demente, así que entendieran sus pensamientos y sentimientos desde su propia perspectiva. Su objetivo fue que la obra fuera una sorprendente experiencia común en la mente de un hombre anciano, en la que podían entrar tanto momentos más claros y lúcidos, como recuerdos confusos y borrosos. En la escena podemos ver como irrumpe esta despiadada enfermedad en la vida de una familia¹ y conquista territorios cada vez más amplios de la integridad de la personalidad del padre (André), y como se arruinan las relaciones personales, entre padre e hija (Anne), y el novio

¹ La misma situación aparece en la película *Siempre Alice*, recién galardonada en la gala de Óscar de 2015. Gran diferencia entre las dos obras es que el filme representa todo desde fuera, mientras que el teatro intenta mostrar el mundo reflejado en el espejo deforme del padre enfermo.



(Pierre) de ésta. El padre intenta luchar contra la destrucción mental y física, causada por el mal de Alzheimer, mientras que los otros le acompañan impotentes en este proceso.

Después del debut francés, la obra fue puesta en escena primero en Londres y luego en Budapest, el 12 de febrero, por la compañía *Orlai Produkció*². Como hemos mencionado, Zeller se inspiró en el carácter de Hirsch, un actor que cumple este año los 90 años, sin embargo, el actor húngaro (Andor Lukáts) que desempeñó el papel, es más joven, de unos 70 años, mucho más vital que su colega francés, así en su figura no podemos descubrir las huellas del debilitamiento físico de la vejez. Como consecuencia, la puesta en escena húngara subraya mucho más lo trágico de la decadencia mental, de la pérdida de la realidad y no tanto el agotamiento corporal.

La directora, Ildikó Gáspár definió al carácter del padre como la eterna figura de un hombre cualquiera, cuya historia puede ser el destino de todos nosotros. Es imposible prepararse a una tal enfermedad, ni el que sufre de este mal, ni su entorno puede imaginar cómo cambiará su vida, pero la pieza de Zeller es útil también para que en el espectador nazca la compasión y la humanidad. Nos acerca esta problemática vital muy compleja, ayuda liberar los miedos y las angustias y, tal vez, sea más fácil dar cara a nuestros remordimientos. Porque antes o después, el espectador tiene que enfrentarse con una situación semejante en su vida propia: o es que él será quien tiene que cuidar de un familiar enfermo, u otros cuidarán de él.

La directora logró perfectamente visualizar la perspectiva del enfermo y Zeller –que estuvo presente en el estreno húngaro– elogió mucho la expresividad del espectáculo, diciendo que Gáspár casi abrió la mente del padre y así mostraba los acontecimientos a través del peculiar funcionamiento

² En el repertorio del teatro de esta temporada encontramos otras obras que, semejantemente a *El padre* de Zeller, enfocan en problemas familiares y existenciales, generados por enfermedades (*Happy Ending* de Anat Gov, *Rain Man*, adaptación teatral de la película de Barry Levinson), o por conflictos generacionales (*Over the River and Through the Woods* de Joe DiPietro).



de su cerebro (L. Horváth, 2015). Los actores se prepararon a sus papeles con las instrucciones de un famoso psicólogo húngaro que les ayudaba entender el mecanismo de la enfermedad de Alzheimer, aunque la obra no tematiza concretamente el cuadro patológico, sino mucho más el proceso que vive tanto el padre como su entorno. Sin embargo, el entendimiento de la enfermedad era igualmente importante ya que la obra muestra casi todo desde la perspectiva del padre: vemos lo que él ve o imagina. Además, el género de la obra, una *farsa trágica*, hace posible representar paralelamente dos caras bien distintas de la problemática central. Si alguien tiene mala memoria y siempre olvida algo, puede ser una situación cómica, pero el contexto de la obra y la perspectiva del padre a eso le añade otra dimensión, la de lo trágico y, de la mezcla de los dos, nace a veces lo absurdo (Schlecht, 2015). Por eso, hay muchos elementos irreales, ya que el cerebro del protagonista ya funciona según las reglas de su cruel enfermedad: confunde a los personajes (por ejemplo, habla a su hija como si ella fuera su enfermera anciana), tiempos y lugares o, a veces, piensa que su habitación está llena de muebles, otra vez la ve completamente vacía, etc.

La dramaturgia utiliza efectos sonoros (montajes de voces, fragmentos musicales de Oz, estrépitos de unos objetos tirados) y visuales (sombras detrás de una cortina, proyección de fragmentos de películas antiguas y dibujos animados) con los que aún se complica el mundo incoherente en la cabeza del protagonista. El mundo interior del padre se organiza según una lógica incomprensible para los otros, como diría Polonio, “será locura, pero con lógica” (Shakespeare, 2013: 46). Así podemos ver no solo a alguien que sufre de una enfermedad incurable, sino que cómo es estar enfermo en un mundo desordenado. Sin embargo, según Csáki, la complicación desmesurada de la imagen escénica ya pesa mucho y sobrecarga la simplicidad de la obra de Zeller.

La relación padre e hija también plantea unas preguntas importantes: ¿dónde está el límite hasta cuando la hija puede cuidar de su padre? Ella quiere vivir su vida (quiere ir a Londres, aunque parece que esta frase resuena



solo en la mente del padre), pero el hombre necesita atención de 24 horas al día y, así, Anne (Gabriella Hátori) sufre, por un lado, de su cariño infantil que siente hacia su padre y, por otro lado, sufre también de la separación inevitable. La solución sería una residencia de ancianos, pero el padre no la quiere porque la separación de su hija le significaría la pérdida del último contacto con la realidad. El espectáculo equilibra sutilmente entre las dos verdades, la del padre y la otra de la hija, es decir, entre la relación de padre-hijo, llena de cariño, y la situación cuando el padre se convierte en un cargo insoportable para su descendiente. Gran mérito de Zeller y de la directora del espectáculo es que en la relación entre André y Anne evitan lo melodramático, solo documentan lacónicamente la consciencia del padre y la lucha de la hija para poder organizar su vida tanto emocional como prácticamente. Sin embargo, su vida anterior en común, es decir, antes de la enfermedad, no la conocemos, así el autor no logra penetrar en la esencia, o sea, en la metafísica de la relación padre e hija (Koltay, 2015: 23).

Aunque el espectáculo puede mantener la atención de los espectadores –debido al excelente trabajo de los actores–, según la crítica, la pieza tiene unas faltas: carece de giros dramáticos y de personajes bien caracterizados (Tomba, 2015: 35). A pesar de eso, la obra narra una historia viva y la maestría de la formación del personaje de André es indudable.

Siguiendo el máximo ejemplo de Harold Pinter, el joven autor francés también confiesa que en el teatro lo que cuenta no es lo que escuchamos, sino lo que está detrás del texto anunciado. Por eso Florian Zeller usa un lenguaje sencillo, pero lo esencial se esconde en los contenidos más profundos (Szentgyörgyi, 2015:30). Así, también *El padre* tiene dimensiones más amplias de lo que es el cuadro patológico del mal de Alzheimer: muestra a un hombre cuya personalidad se rompe en pedazos, que pierde el contacto con el presente, pero mientras tanto, en su mundo confuso siente conscientemente esta pérdida y camina impotentemente hacia la destrucción y la muerte. El espectáculo nos ha despertado unas frases interrogativas a las que tenemos que buscar las respuestas en nuestras propias vidas.



CRÍTICAS Y ENTREVISTAS CONSULTADAS:

CSÁKI, Judit, «Agyas», en *Revizor on-line*, 15-02-2015, asequible en:

<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5430/florian-zeller-apa-orlai-produkcio/> (06-04-2015)

KOLTAI, Tamás, «Elveszett valóság», en *Élet és irodalom*, 20-02-2015, 23.

L. HORVÁTH, Katalin, «Florian Zeller: Az íráshoz csak kicsit kell bolondnak lenni, a színjátszáshoz teljesen», asequible en:

http://konyves.blog.hu/2015/02/18/florian_zeller_az_irashoz_csak_kicsit_kell_bolondnak_lenni_a_szinjatszashoz_teljesen (06-04-2015)

SCHLECHT, Alíz, «Az Alzheimer-kór és az elveszített apa párbaja». Entrevista con la directora Ildikó Gáspár, en: *librarius.hu*, 14-01-2015. Asequible en:

<http://librarius.hu/2015/01/14/belvarosi-szinhaz-gaspar-ildiko-apa-interju/> (06-04-2015)

SZENTGYÖRGYI, Rita, «A szorongó narcisztikus», en *Magyar Narancs*, 5-02-2015, 30.

TOMPA, Andrea, «Mit visel el az ember?», en *Magyar Narancs*, 5-03-2015, 35.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Valencia, Ediciones 74, 2013.

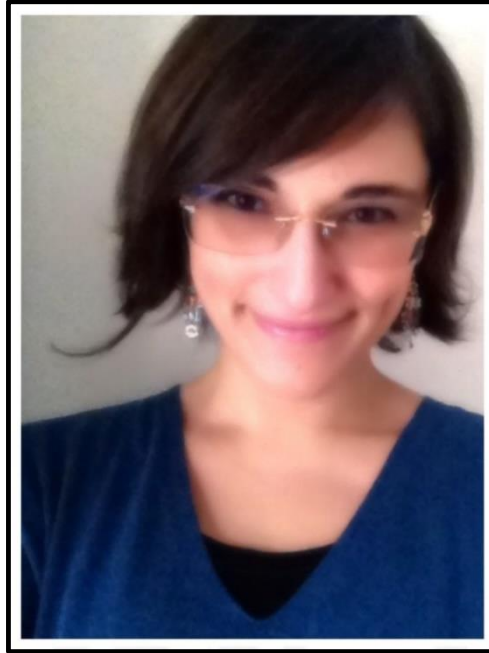


Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Beatriz Cabur
New International Theatre Experience (NITE)



Beatriz Cabur, licenciada en Dirección de escena y Dramaturgia por la RESAD y Máster en Comunicación Audiovisual por la UCM, ha escrito y/o dirigido más de treinta y cinco piezas que han sido producidas en seis países. Su constante diálogo entre los nuevos medios y el teatro, pero también su profunda necesidad de internacionalizar el teatro español, le ha llevado a crear, junto a Douglas Howe, New International Theatre Experience (NITE).



Eres dramaturga y directora escénica, además de codirectora de NITE (New International Theatre Experience), ¿cómo logras compaginar todas estas actividades?

Dedicarme a estas actividades surge de una necesidad personal. Nadie se hace dramaturgo o director de teatro por ambición económica. Trabajar en estos tres frentes es como tener tres amigos. Cuando sientes que estás dejando a uno de lado le dedicas más tiempo, no por él, sino porque lo echas de menos y lo necesitas. Intento mantener un equilibrio y priorizar. Además, no creo que sea nada especial en nuestra profesión, lo raro es encontrar a alguien que es dramaturgo y trabaje exclusivamente de dramaturgo, yo conozco una en Alemania y ya.

Me interesa especialmente la tarea asumida por NITE, ¿por qué y cómo nace un proyecto de estas características?

NITE se funda para cubrir ciertas carencias que mi socio, Doug Howe, y yo vimos en la escena internacional. Los dos hemos vivido y trabajado en teatro en diferentes países y pertenecemos a asociaciones teatrales internacionales, y, a pesar de que las políticas y las dinámicas son muy diversas dependiendo del país, hay dificultades comunes que NITE intenta solventar e inquietudes que ayuda a cumplir.

En esta co-dirección, ¿cada uno tiene una misión concreta dentro del seno de la organización?

Doug vive en Nueva York y yo en Londres, él se encarga más de esa zona y yo de este lado del charco en temas burocráticos. A nivel desarrollo depende de los proyectos en concreto. Por ejemplo, ahora AENY (Artistas Españoles en Nueva York) está produciendo en colaboración con NITE, lecturas dramatizadas de textos españoles que son los textos ganadores de Eurodram 2014 (Juan Mayorga, Alberto Conejero y Paco Bezerra) y una obra del programa del CDN “Escritos en la escena” de José Padilla, entre otros, y, a



pesar de que sea en Nueva York, de la parte que NITE se ocupa en ese proyecto me encargo yo. Doug está ahora trabajando en la tercera edición del congreso internacional de Dramaturgos y Traductores que hacemos entre Connecticut y Nueva York, es un evento muy intenso a nivel organizativo y hay que estar allí.

Por otro lado, NITE cuenta con el apoyo de diferentes entidades tanto públicas como privadas, ¿habéis conseguido algún tipo de inversión? ¿Disponéis de algún espacio poder montar los espectáculos?

La conversación sobre qué forma legal queríamos adoptar en USA fue larga y la conclusión que, de momento, no queríamos ceder ningún control a inversores así que NITE consigue fondos (tanto públicos como privados) proyecto por proyecto. Ahora estamos fundando legalmente NITE UK y la conclusión es la misma. Con respecto a NITE España la conversación, tristemente, fue mucho más rápida. Sólo hubo que mirar las condiciones legales y económicas de establecer sede en Madrid y la decisión estaba tomada. Una pena porque yo intento barrer para casa, pero las exigencias del gobierno español son absurdas.

Con respecto al espacio en el que montar los espectáculos, depende también de cada caso. NITE ha colaborado en producciones en España, USA, Austria, Canadá, Italia, Finlandia...

Después de tres años en activo desde su creación, ¿nos podrías contar cómo ha evolucionado y hacia dónde se dirige?

A pesar de que tanto Doug como yo somos más personas de teatro que empresarios, hemos contado con colaboradores y consultores que nos han ayudado a crear una corporación sólida capaz de emprender proyectos propios y facilitar ajenos. No nos hemos alejado de la misión inicial porque personalmente creemos en ella.

Hay eventos afianzados que van ya por la tercera edición como el congreso internacional de Dramaturgos y Traductores que te comentaba, lo



organizamos en colaboración con el O'Neill Theatre Center, The Play Co. y el Lark Play Development Center entre Connecticut y Nueva York en enero; también van por la tercera edición los eventos que organizamos para celebrar el Día Mundial del Teatro. Otros van por la segunda como la colaboración con AENY para presentar textos españoles en Nueva York que el año que viene se realiza con Teatro del Astillero en Madrid para presentar textos extranjeros en España y trabajamos para seguir con esta estructura alternando bianualmente con AENY, textos españoles en NY y Teatro del Astillero, textos extranjeros en Madrid. Además, emprendemos nuevas aventuras como establecer el proyecto "365 Women A Year" en el Reino Unido y seguir trabajando en la edición española que se presentó en LaZona Kubik y en octubre estará en la Sala Berlanga de la SGAE. En la edición española la organización es un trabajo en equipo entre las magníficas dramaturgas que han participado en la primera edición, Yolanda Dorado, Inmaculada Alvear, Margarita Reiz, Denise Despeyroux, Inge Martín, Vanesa Sotelo, Diana Cristóbal y yo misma, con algún apoyo de NITE, mientras, la edición británica corre a cargo de NITE exclusivamente.

Mientras tanto NITEnews.org sigue creciendo día a día, estableciéndose como una de las plataformas de noticias de teatro internacional más prestigiosas de Internet con artículos escritos por colaboradores y contenido agregado de gran calidad. Además vamos añadiendo secciones con el tiempo. Ahora estamos trabajando en una de recursos para dramaturgistas recogiendo el trabajo de Magda Romanska, asociada de NITE y profesora de teatro y dramaturgia en Harvard.

¿Qué repercusión ha tenido tanto en tu carrera personal como en el ámbito teatral en general?

En mi carrera personal no tanta, mi actividad como directora de NITE es bastante independiente con respecto a mi trabajo como dramaturga y directora, en todo caso sería al revés. Hay proyectos que NITE desarrolla que surgen de mi carrera profesional, como por ejemplo, un congreso que



organizaremos en Londres en noviembre alrededor de un texto fantástico que estoy dirigiendo aquí, “Carthage” de Caridad Svich.

La repercusión de NITE en el ámbito teatral en general no te la puedo decir, sé que estamos facilitando proyectos y ayudando a profesionales del teatro a conseguir sus objetivos uno por uno pero hablar de repercusión en el ámbito teatral en general es mucho decir. Vamos paso a paso.

NITE se divide en diferentes ramas: corp, news, network y nation. Todas ellas permiten dar una visión muy profundizada de las distintas partes del proceso teatral. ¿Nos podrías explicar cuál es el objetivo de cada una de ellas?

NITEcorp (<http://www.nitecorp.com>) se encarga de producir o facilitar montajes, colaboraciones, congresos, festivales, etc., en el mundo real.

NITEnews (<http://www.nitenews.org>) es una plataforma de noticias de teatro en la que se encuentra contenido relativo a todos los países del mundo. Nos dimos cuenta de que mucha gente quiere entrar en el circuito teatral internacional y sin embargo no lo conocen, ni saben qué está pasando en otros países, ni quién está haciendo qué; así que, lógicamente, les resulta muy difícil abrirse paso. Con NITEnews ya no hay excusas.

NITEnetwork está en proceso de creación, es una plataforma bastante complicada de desarrollar y a veces somos demasiado perfeccionistas pero estamos dentro del plazo, nos dimos dos años para crear cada rama y NITEnetwork es la tercera así que vamos bien.

NITEnation vendrá después de NITEnetwork, queremos que haya herramientas que ni existen o son carísimas de desarrollar así que requiere tiempo para que a otros desarrolladores se les ocurran las cosas que queremos incluir y las lleven a cabo, o un equipo especialmente dedicado a ello con fondos casi ilimitados. NITEnation es una herramienta colaborativa enorme que permite que cada profesional del teatro (dramaturgo, director, escenógrafo, actor...) desarrolle su trabajo óptimamente en constelación con todas las demás personas que trabajan en la misma producción. NITEnation



permitirá la producción de espectáculos entre personas que viven en el mismo barrio o gente que no se ha visto en la vida y vive a diez mil kilómetros.

Yo me muero de ganas de poder utilizar NITEnation en mi carrera artística. En realidad todas las cosas que hacemos las hacemos porque queremos que existan y utilizarlas o ser parte de ellas. Es una filosofía wiki. Si cada uno hace lo mejor que puede y lo pone al servicio de los demás, nos va mejor a todos. ¿No te parece?

Además, la herramienta tecnológica no solo permite tener un escaparate virtual, sino que también muestra un profundo afán por retratar tanto la escena española como la internacional al abrir un diálogo entre ambas. ¿Cómo valoras esta proximidad virtual? ¿Crees que este carácter interactivo favorece la generación de más posibilidades de desarrollo?

No solo entre ambas sino entre todos. La proximidad virtual a la que estamos acostumbrados en nuestra vida personal a veces no se traduce en nuestra vida profesional, hay otras profesiones que están mucho más avanzadas que la nuestra en este sector y es hora de que el teatro se aproveche de las herramientas que internet tiene para nosotros.

Con respecto a la segunda pregunta cito nuestra propia web: “New International Theatre Experience, NITE, believes theatre can improve society by confronting complex issues, challenging fixed attitudes and altering obsolete paradigms. By fostering a diverse culture of dynamic expressions, NITE sustains an integrated and inclusive public space where theatre artists can participate in making a lasting impact on their art form, their audiences and society as a whole.”

Los servicios que ofrecéis (asesoramiento, traducción y diseño web) alientan claramente a la visibilidad de los trabajos más allá de cualquier frontera geográfica. ¿Cómo se llevan a cabo? ¿Con qué soporte contáis para esta difusión?

Con respecto al asesoramiento, por ejemplo, el año pasado hicimos un festival de teatro de textos de países del este en Finlandia, la organización nos



contactó porque tenía ciertas necesidades que no eran capaces de cubrir y les ayudamos a que todo saliera bien. ¿Cómo? En este caso necesitaban conexiones profesionales, recomendaciones con respecto a dramaturgos y textos de países del este y cierta repercusión online y eso hicimos.

También nos escriben personas que quieren emprender su carrera profesional en diferentes países, productores con ideas que necesitan un empuje e incluso teatros con programas internacionales que necesitan asesoramiento con respecto a contactos o modos de hacer. Es un honor poder hacer algo para ayudarlos y, aunque a veces lleva mucho tiempo sacar adelante un proyecto de estas características, otras veces una conferencia por Skype ya es suficiente.

Con respecto a las traducciones, es algo que nos tomamos muy muy en serio. Nos puede contactar el dramaturgo en particular o una agencia o teatro y buscamos a la persona más adecuada para cada trabajo. Como directora del Comité de Lenguas Hispánicas de Eurodram tengo acceso directo a una red cuyo objetivo es el fomento de la traducción teatral con sede en 40 países así que generalmente no tenemos problema para encontrar a alguien, con un gran currículum dentro del mundo de la traducción teatral, que lleve a cabo el encargo. Una vez ponemos en contacto a las partes, se firma un contrato que satisface a todos y se realiza el trabajo.

En cuanto al diseño web, cada vez que nos encargan uno me hacen feliz. A veces da cosita ver algunas webs de profesionales del teatro que hay por ahí y no me refiero a España sino al mundo entero. Así que, en parte por NITE, pero sobre todo por satisfacción personal este servicio lo hacemos con mucha atención y cuidado y, sobre todo, intentando plasmar la personalidad de cada artista. Es un trabajo de traducción, de transmedialidad creativa. La gente de teatro no somos abogados, necesitamos expresar nuestra personalidad en espacios que nos representen como artistas y eso debería aportar una web profesional, si no ¿para qué la queremos?



Respecto a la producción de espectáculos, ¿cuáles son los criterios de selección que aplicáis para dar soporte a determinadas obras? ¿Comparten algún rasgo en común entre ellas?

Que nos gustan. Jaja. No, en serio, obras de gran calidad que defienden valores con los que estamos de acuerdo o transmiten un mensaje que nos parece imprescindible llegue al mayor número de gente posible.



Entrevista a José Manuel Corredoira Viñuela



La dramaturgia de José Manuel Corredoira Viñuela (Gijón, 1970), de profunda inspiración barroca, es, sin duda, una de las propuestas más experimentales y vanguardistas del panorama teatral más reciente. Sus textos exploran y rebasan los límites del lenguaje para aprehender la realidad que nos rodea desde un prisma totalmente diferente, desde unos vocablos renovados que incitan al lector/espectador a entrar en un nuevo mundo.

Tu formación académica es de tipo filosófica, aunque a juzgar por tus textos dramáticos y tus escritos sobre literatura posees una vasta cultura humanista. ¿Por qué escribes teatro?

Son dos preguntas. ¿Por qué escribir algo en vez de no escribir nada? ¿Por qué escribir y no dedicarse, por ejemplo, a la cría de gallinas azules? En segundo lugar, ¿por qué escribir teatro en vez de novela, poesía o ensayo? No creo que haya un solo motivo para escribir. En primer lugar, escribo por placer, por diversión, por juego. Jean Giono decía: «Descubrí que la escritura podía ser un dibujo. Las líneas de mi escritura me producían placer estético. Mi sensualidad se encontró a sus anchas y adquirí la pasión de escribir». También por inconformismo (y por sentido del deber). En segundo lugar, ¿por qué escribir teatro y no artículos deportivos o crónica de tribunales? Supongo que porque me siento cómodo en ese terreno. Rafael Sánchez Ferlosio decía hace poco que las novelas (como las películas o el fútbol; ¿el teatro?) son instrumentos de control social. Ferlosio es un secuaz de la Escuela de Fráncfort, y por eso utiliza ese lenguaje. Imagino que se refiere a las novelas mercantiles (así las llamaba Benjamín Jarnés en 1935; no es un fenómeno actual) y no al *Ulises* de James Joyce o *Esperando a Godot*. Por otro lado, el teatro es un arte despreciado en España. «El teatro también se lee», se dice. Es como si algunos acabasen de descubrir que el teatro *también* es un género literario, con tanto linaje y prosapia como cualquiera. Pero el teatro agoniza, moribundece, si no se representa (no así la literatura dramática, que cuenta más vidas que un gato, aunque algunos la quieran tumbar). Un ensayo mío se titula «Agonía del tránsito de la muerte del teatro». El teatro se escribe para estrenar (¡y para publicar, ojo!). Cuando no es así, se convierte en un ente para la muerte, para decirlo heideggerianamente (como el *Teatro muerto* de Gómez de la Serna, de Azorín, Bergamín, etc.).



Conocemos tu teatro a través de la publicación de tus textos. ¿Cómo ha sido este proceso, desde tus primeras obras hasta las más recientes?

Dentro de un mismo estilo barroquizante, mis primeros textos eran menos complejos (*Seis elefantes*, *El gallo asesinado*, *El papagayo ciego*, pertenecientes al libro *Bestiario de amor*). Con cada nueva obra he procurado ir un poco más lejos en la exploración del lenguaje dramático. Con el tiempo, mi teatro se ha vuelto más abstracto, se ha intelectualizado más.

Frente a esta intelectualización que sugieres, ¿opinas que tu teatro se dirige a un determinado público?

Busco al lector / espectador cómplice.

Tus textos están llenos de referencias literarias y filosóficas y poseen una riqueza lingüística considerable. ¿Cuál es tu método creativo?

«Método» viene del griego μετὰ, ‘más allá’, y οδός, ‘camino’. Hay tantos métodos como caminos (obras).

¿Sobre qué temas te interesa escribir?

El amor, la muerte, el erotismo... Los temas de siempre.

¿A qué género te dirías que pertenecen tus creaciones?

Al género de los cuentos de hadas... de humor.

Ricardo Senabre, en el prólogo de tu último libro, *Diferencias sobre la muerte* (Ñaque Editora, Ciudad Real, 2014), alude al uso que haces de palabras, giros y expresiones de otras lenguas. ¿Qué función tienen en tus obras?

Una función poético-musical y cómico-paródica.



Te has estrenado también en el género juvenil e infantil. ¿Qué te aporta la experiencia de escritura para un público joven? ¿Influye en tu manera de enfocar la escritura dramática?

Mi primera obra teatral, *El tesoro escondido*, alegórica fantasía de estridulaciones calderonianas, se escribió pensando en el público infantil, que es el más agradecido y desprejuiciado del mundo. Luego escribí una adaptación escénica de un cuento de Antoniorrobes, el padre de la literatura infantil en España (perteneciente a *la otra* generación del 27): *De una familia un espejo se venga por el reflejo*. También algunos relatos (*Huevo*, etc.).

Algunos de tus textos han sido traducidos al francés y tu obra ha sido objeto de estudio en diversas Universidades europeas (Francia, Suiza, Alemania...). ¿Suscita tu teatro mayor interés en el extranjero?

El interés que ha despertado mi obra es el mismo aquí y en Estambul.

Recientemente has realizado una lectura dramatizada, junto a la profesora de la Universidad de Lausanne Gabriela Cordone, de tu *Segunda Diferencia sobre la muerte*, dentro del ciclo «Los lunes con voz» del Centro Dramático Nacional...

Ha sido muy gratificante. ¡Incluso para el público!

¿Cuáles crees que pueden ser los motivos por los que tus obras no han llegado a los escenarios españoles?

Que mis obras no hayan llegado con normalidad a los escenarios españoles se debe a múltiples y variados motivos: el desconocimiento, la desidia, el autodesprecio, la *pigritia*, la tristeza congénita de las «almas tullidas», como decía Santa Teresa...

¿Qué obras tuyas te gustaría ver montadas?



¡Todas! En serio: *Seis elefantes*, *El papagayo ciego*, *Las horas verticales*, *La prostituta apocalíptica*, *Alejandro Macedón*, *Sócrates Sofroniscos*, *Vario Heliogábalo*, *Diferencias sobre la muerte*, *Juana o el clitorio de Dios* y, en fin... ¡todas!

¿Podrías indicar algunas de las lecturas que más han influido en tu escritura? ¿Algunos referentes ineludibles en tu formación?

Hay tres escritores fundamentales para mí por encima de cualesquiera otros: Rabelais, Quevedo y Calderón. Detrás vienen Aristófanes, Plauto, Luciano, Aretino, Cervantes, Shakespeare, Robert Burton, Thomas Browne, Laurence Sterne, Jean Paul Richter, Balzac, Gógol, Valle-Inclán, Gabriel Miró, Joyce, Céline, Arno Schmidt, Arrabal... En general, el barroco literario. Escritores satíricos y humoristas. Esa tradición. ¿Libros que me hayan influido? Muchísimos: *Gargantúa y Pantagruel* («Chimaera bombinans in vacuo», ‘Una quimera zumbando en el vacío’, llamaba Rabelais a la palabra; es una buena definición de mi teatro), *El Buscón* (nunca me he reído tanto con un libro; ¡ni siquiera con *El Quijote*!), *El mayor monstruo del mundo* (su *magnum opus*, teniendo en cuenta que Calderón escribió docenas de obras maestras; también adoro sus comedias fantástico-caballerescas: *La puente de Mantible*, *El castillo de Lindabridis*, *El jardín de Falerina*; su teatro mitológico, *Céfalo y Procris*, las comedias, los autos, *Los disparates de Don Quijote*... todo), *Tristram Shandy* (mi estilo es muy shandeano; «Las digresiones son la vida y la sal de la lectura; sacadlas de este libro y es como si quitarais el libro entero», Laurence Sterne), *Martes de carnaval*, *Divinas palabras* (Dostoievski dijo una vez: «Todos venimos de *El capote* de Gógol»; nosotros venimos de Valle-Inclán), *Ulises* (la mejor novela del mayor escritor barroco de la pasada centuria), las primeras novelas de Céline (Rabelais XX^e siècle), *Serafín el Pinturero* (un prodigio idiomático), *El reconocimiento de Sakuntala* (daría la menor de mis uñas atróficas por haber escrito esa obra), *Navidad en casa de Cupiello* (¡Grande Eduardo de Filippo!), *Edipo en Colono*



(el final más «extraordinario» de todo el teatro universal), *La Tempestad* (mi obra sespiriana favorita. Nietzsche prefería, en cambio, *Julio César*), *Los hijos de Nobodaddy* (W. G. Sebald escribió de Arno Schmidt: «Disolución caleidoscópica de los contornos, visión antropomórfica de la naturaleza, la lámina de mica del archivo, esta o aquella rareza léxica, lo grotesco y lo metafórico, lo humorístico y la onomatopeya, lo ordinario y lo selecto, violento, explosivo y ruidoso»), *Fin de partida* (Sartre decía en *Un teatro de situaciones* que su simbolismo era demasiado evidente. ¡Se equivocaba Sartre!), *El triciclo* (Arrabal en estado puro)...

¿Te reconoces miembro de alguna generación y/o hijo de una tradición concreta? Los prólogos de tus libros llevan la firma de dramaturgos de una estirpe particular.

La tradición del barroco literario, como he dicho: de Aristófanes a Nieva, pasando por Rabelais, Quevedo, Calderón o Valle. Mi escritor favorito es Calderón. No conozco nada comparable. Ni Shakespeare ni nadie. Es el mayor dramaturgo, poeta, pensador y fabulador de la literatura española.

¿Cuáles son los autores actuales que más admiras?

En España, Arrabal, Domingo Miras... Siempre me han defendido. Arrabal escribió el prólogo de mi primer libro (*Bestiario de amor*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2008). Luego lo conocí en su casa de París; a él, y a Yahaira Salazar. En cuanto a Domingo, su obra es impresionante. Daría mis islotes de Langerhans (*in toto!*) por ver *La Saturna* representada en un teatro nacional. Francisco Nieva, claro (me encanta *Los españoles bajo tierra*); don Luis de Riaza y Garnacho, Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero, Jerónimo López Mozo (el gran heredero de Buero), Miguel Murillo (un escritor excepcional, uno de los mejores de España, en cualquier género), Ernesto Caballero (pertenecemos a la misma masonería espiritual: Calderón), Rodrigo García (cada vez menos)...



¿Y entre los más jóvenes?

Tengo debilidad por el teatro de César López Llera (el mejor dramaturgo de su generación, un escritor fuera de serie) y por Vanesa Sotelo (¡Qué gran pieza *Memoria do incendio!* Y *Kamouraska*, *Nome: Bonita...*). Me gustó mucho *Contra la pared*, de Ángel Solo... Y Eva Hibernia, Laila Ripoll o las sátiras menipeas de Diana de Paco, una huevita desternillante.

¿Crees que todavía existe una brecha entre dramaturgia masculina o femenina?

No creo que exista una dramaturgia masculina, femenina ni andrógina. Sólo hay buenos y malos autores.

¿Qué te parece Angélica Liddell?

¡No me gusta nada! Miento. Me gustó *Leda*... ¡Pero la ha repudiado!

¿Y Mayorga?

Tiene algunos buenos textos como *Cartas de amor a Stalin* o *El elefante ha ocupado la catedral* (sin duda su mejor pieza, desbordante de ingenio y fantasía). *La paz perpetua* está muy bien construida (me recordó a *La Fundación*, de Buero Vallejo...).

¿Y fuera de España, a quién destacarías?

Novarina (a pesar de su metafísica parda), Jon Fosse (no todo), Schimmelpfennig (muy bueno)... Y antes Koltès, Lagarce, Sarah Kane, Heiner Müller.

¿Te gusta Pinter? En España ha creado escuela...



Siempre me pareció un plomo (salvo *The room*, su primera obra). Y el pinterismo, una plaga.

Estás a punto de publicar un libro con notas y escritos varios sobre teatro y literatura. ¿Cómo ha surgido la idea y en qué medida tu faceta de ensayista incide en tu labor creativa?

Empecé escribiendo ensayos antes de volcarme en el teatro. Ahora recogeré una selección de ellos, una cincuentena, más o menos, compuesta por conferencias, reflexiones sobre teatro, pecios especiosos, apuntes literarios y filosóficos... Mi teatro participa de la narración, la poesía, el ensayo... Y viceversa.

Algunas de las conferencias que has pronunciado en congresos de literatura tienen que ver con la obra de Santa Teresa de Jesús. Se celebra este año el quinto centenario del nacimiento de la escritora. ¿Qué papel le otorgas en la historia de la literatura española?

En ningún caso un papel señero. Hay un error de bulto que consiste en haber estudiado a Santa Teresa solamente en los manuales de literatura española, no como pensadora. Como escritora siempre me pareció inferior a Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Fray Luis de Granada, el maestro de todos. Granada es el gran prosista de la época, y acaso el mayor de la literatura española. De Santa Teresa lo que me interesa es su papel como pensadora religiosa. *Castillo interior* es la obra maestra de la mística occidental, pero solo se han dicho vulgaridades de ese libro, como que reflejaba la experiencia del éxtasis de la santa. Yo defiendo que Santa Teresa era una verdadera mística, pero una mística falsa.

¿Podrías adelantarnos en qué texto(s) estás trabajando ahora?

Estoy escribiendo una nueva trilogía titulada *Vidas mayúsculas*. La primera parte es una descabellada (o descabezada) comedia sobre la Papisa Juana



(*Juana o el clitorio de Dios*). La segunda está escrita en torno a la vida y milagros de Pamphagus, un filósofo cínico del siglo II... de mi completa invención; y la tercera es un «Hommage à Sade» (¿Sodomage?), el humorista y pornógrafo.

¿Qué estás leyendo en este momento?

Las siete princesas, del místico persa del siglo XII Ilyās Ibn-Yūsuf Nîzamî, que decía: «Las hembras en casa se llaman calabazas: las ácidas están maduras para el uso, las maduras son ácidas e inútiles». Y también: «La defensa de la mujer es la belleza del marido, porque la noche es hermosa cuando recibe en sí a la luna».

¿Y de teatro?

Siempre regreso a Calderón.

¿Cómo valoras la situación del teatro actual?

A pesar de algunos voceros, no estamos viviendo precisamente una Edad de Plata. Hay crisis de vocaciones (como en la Iglesia Católica). En cuanto al futuro... el Agenórída Fineo (según cuenta Apolonio Rodio) fue castigado por Zeus «al profetizar insensatamente en detalle y hasta el fin». No seré yo quien cometa el mismo error.

