

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: “Pieza del mes” (diciembre 2009-enero 2010) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Boceto de escenografía para Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina

José de Castro Arines

1945

Acuarela/Cartulina. 365x255 mm

José de Castro Arines estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela y Madrid, al tiempo que practicaba la pintura, la escenografía y, en especial, el grabado.

Autor de numerosos estudios sobre artistas plásticos contemporáneos, destaca su obra *Expresionismo en España*.

Destacadísimo impulsor de la creación de la Asociación Española de Críticos de Arte, director de revistas y activo colaborador de periódicos y publicaciones especializadas, escribió semanalmente y durante treinta años en el diario madrileño *Informaciones*.

Entre sus trabajos como escenógrafo cabe reseñar los decorados realizados para *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (versión Enrique Llovet), dirigida por Cayetano Luca de Tena y estrenada el 31 de marzo en el Teatro Español de Madrid.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Set design sketch for Don Gil de las calzas verdes, by Tirso de Molina

José de Castro Arines

1945

Watercolor/Cardboard. 365x255 mm

José de Castro Arines studied Philosophy and Liberal Arts at the University of Santiago de Compostela and Madrid, while practicing painting, scenography and especially the engraving.

He is author of numerous studies on contemporary visual artists, including his remarkable work *Expresionismo en España*.

Distinguished driving force for the creation of the Asociación Española de Críticos de Arte (Spanish Association of Art Critics), director of magazines and active contributor to newspapers and specialized publications, he wrote weekly and for thirty years in the Madrid daily *Informaciones*.

Among his work as scenographer it is worth noting the sets made for *Don Gil de las calzas verdes*, by Tirso de Molina (version by Enrique Llovet), directed by Cayetano Luca de Tena, which premiered March 31 in the Teatro Español of Madrid.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Esquisse de la scénographie de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina

José de Castro Arines

1945

Aquarelle/Bristol. 365x255 mm

José de Castro Arines étudia Philosophie et Lettres à l'Université de Santiago de Compostela et de Madrid, tout en pratiquant la peinture, la scénographie et, particulièrement, la gravure.

Auteur de nombreuses études sur des artistes contemporains, il faudrait souligner son ouvrage *Expresionismo en España*.

Distingué promoteur de la création de l'Asociación Española de Críticos de Arte (Association Espagnole des Critiques d'Art), directeur de revues qui contribua activement dans des journaux et des publications spécialisées, il écrivit toutes les semaines et pendant trente ans dans le quotidien madrilène *Informaciones*.

D'entre son travail de scénographe, il est intéressant de noter les décors faits pour *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (version d'Enrique Llovet), dirigé par Cayetano Luca de Tena, dont la première fut le 31 Mars au Teatro Español de Madrid.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



3

EL HUMOR EN EL TEATRO HUMOR IN THE THEATRE L'HUMOUR AU THÉÂTRE

NOTA DE LAS DIRECTORAS/DIRECTOR'S NOTE/ NOTE DES
DIRECTRICES

6-7

SIGLO XVII/ 17TH CENTURY/ XVII^E SIÈCLE

RAMÓN MARTÍNEZ

«Mari(c)ones, travestis y embrujados. Heterodoxia sexual del varón
como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco»

9-37

DIANA BERRUEZO SÁNCHEZ

«Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de
Tirso de Molina»

38-52

SIGLOS XIX-XX/ 19TH-20TH CENTURIES/ XIX^E-XX^E SIÈCLES

FERNANDO GABRIEL PAGNONI BERNS

«Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la
postmodernidad»

54-75

ENRIQUE GALLUD JARDIEL

«Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro»

76-92

JUAN UDAONDO ALEGRE

«*La Dama de las Camelias* reinterpretada por Jardiel Poncela:
Margarita, Armando y su padre»

93-119

ROSA NAVARRO DURÁN

«El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura»

120-138

RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/

CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»

«Natalia Fernández Rodríguez (ed.): *Como en la antigua, en
la edad nuestra. Presencia de la tradición en la literatura*

<i>española del Siglo de Oro</i> , Barcelona, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010» ALBERTO GUTIÉRREZ GIL	140-146
«María Gray, <i>Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad</i> , Madrid, O Grelo Producciones S.L.U., 2011» JOSÉ LUIS CASTRO GONZÁLEZ	147-151
«XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro» YAIZA ÁLVAREZ BRITO	152-162
ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»	
«Entrevista a Alfonso Sastre»	164-175



Nota de las directoras

Coincidiendo con el primer aniversario de *Anagnórisis*, tomamos las palabras de don Juan Carlos I y las hacemos nuestras para proclamar que "nos llena de orgullo y satisfacción" poder celebrarlo bajo las señas del humor en el teatro. Un humor que nos debe acompañar en estos momentos difíciles de malestar social colectivo. Esperamos que podáis disfrutar de su lectura y, así, festejar esta fecha tan especial para *Anagnórisis*. Sin olvidar que sin vosotros, queridos lectores, esta fecha no tendría ningún significado.

Laetitia Rovecchio Antón
Alba Urban Baños

Director's note

Coinciding with the first anniversary of *Anagnorisis*, we take the words of King Juan Carlos I and we do ours to proclaim that "fills us with pride and satisfaction" to celebrate under the sign of the humor in the theater. An humor that should accompany us in these difficult moments of common social malaise. We hope you enjoy reading and, thus, celebrating this special date for *Anagnorisis*. Not forgetting that without you, dear readers, this date would have no meaning.

Laetitia Rovecchio Antón
Alba Urban Baños

Note des directrices

Tout en coïncidant avec le premier anniversaire de *Anagnórisis*, nous reprenons les mots du roi Juan Carlos I afin de proclamer que «nous remplis de fierté et de satisfaction" pouvoir célébrer cet évènement sous le signe de l'humour au théâtre. Un humour qui doit nous accompagner dans ces moments difficiles de mal être social commun. Nous espérons que vous en apprécierez la lecture et, ainsi, célébrerez cette date si spéciale pour *Anagnórisis*. Sans oublier que sans vous, chers lecteurs, cette date n'aurait aucun sens.

Laetitia Rovecchio Antón
Alba Urban Baños



Siglo XVII

17th Century

XVII^e Siècle

Mari(c)ones, travestis y embrujados

La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco*

Ramón Martínez

Instituto del Teatro de Madrid - Universidad Complutense de Madrid

ramonmrtz@gmail.com

Palabras clave:

Teatro Breve, afeminamiento, travestismo, homosexualidad, sexualidad.

Key Words:

Short plays, effeminacy, travestism, homosexuality, sexuality.

Resumen:

La heterodoxia sexual del varón, presentada como afeminamiento, travestismo u homosexualidad, se emplea con relativa frecuencia como recurso cómico en el corpus de obras teatrales breves del Barroco. Este trabajo estudia las apariciones de dichos motivos en el contexto sociocultural de los Siglos de Oro, para pasar a analizar entonces su empleo como mecanismo de humor en el teatro breve. Con esto se consigue extraer una serie de conclusiones sobre la evolución del recurso cómico de la sexualidad divergente, y una interpretación de las posibles interacciones entre la presencia de motivos no heterosexuales en el teatro breve y la evolución de las ideas sobre sexualidad durante el Barroco.

*En el año 2000 Pablo Restrepo publica «Afeminados, hechizados y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses del Siglo de Oro», estudiando unas pocas obras donde aparece el motivo que nos ocupa. Sirva este título gemelo, con el que profundizo en el tema, como pequeño homenaje a su trabajo, pionero en el estudio de la heterodoxia sexual en el teatro breve del Barroco.

Abstract:

Male sexual heterodoxy, presented as effeminacy, transvestism or homosexuality, is used quite often as comic action in the corpus of short plays of the Baroque. This study examines the occurrences of those reasons in the sociocultural context of the Golden Age, to then proceed to discuss its use as a mechanism of mood in short plays. With this it gives draw some conclusions about the evolution of divergent sexuality comic action, and interpretation of possible interactions between the presence of non-heterosexual reasons in short plays and the evolution of ideas about sexuality during the Baroque.

A Alejandro Beltrán

Maricón aparece como término escrito por primera vez en 1517 en la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro [Rodríguez, 2008: 279]. Desde el momento en que nace la palabra, con el principal significado de ‘afeminado’, hasta principios del siglo XVIII, podemos encontrar con relativa frecuencia variopintas alusiones en la literatura española a la heterodoxia sexual¹ del varón. Este trabajo pretende estudiar el empleo cómico de esas referencias dentro de los géneros del teatro breve, «where queer situations are more likely to occur» [Stroud, 2007: 35], y analizarlas de modo que sea posible entender sus diferencias y sistematizar las

¹ Empleo el concepto ‘heterodoxia sexual’ para referirme a cualquiera de las muchas formas de sexualidad que puede presentar el ser humano a lo largo de la historia. Últimamente se ha generalizado el empleo de las siglas LGTB para agrupar a lesbianas, gais, transexuales y bisexuales, y su uso se ha extendido a la práctica totalidad de los estudios que se enfrentan a épocas donde esos términos no habían sido inventados, con la problemática evidente de que se llevan al pasado nociones actuales sobre la sexualidad. El término ‘queer’ -importado del inglés y traducido en ocasiones como ‘raro’, ‘torcido’, ‘marica’ o, de un modo más complicado aún ‘transmaricabollo’-, es así mismo empleado en muchos estudios, si bien el problema resulta el mismo. Acostumbro usar –y aconsejo su uso- el concepto ‘no heterosexual’, para referirme a esta heterodoxia sexual y evitar así trasladar las actuales concepciones de sexo y género a momentos históricos con una ideología sobre la sexualidad humana mucho más difuminada. Para la problemática de la terminología a emplear puede verse Stroud [2007: 21-24].

apariciones de este recurso. Si bien la crítica ha enfrentado en diversas ocasiones el tema, sus estudios han sido parciales o han trabajado sobre un corpus de obras excesivamente reducido, y estas líneas pretenden afrontar el tema aportando una visión general, recurriendo a un corpus textual más numeroso, de modo que sea posible así alcanzar una conclusión más justificada y global sobre la materia que nos ocupa.

1.- La heterodoxia sexual en el contexto sociocultural y literario

Lo diferente resulta atractivo. Para bien o para mal, cualquier elemento que se escape de lo normativo provoca en el ser humano un interés desmesurado, que acostumbra resolverse interpretando la diferencia como una amenaza. Es entonces cuando actúa la inteligencia, para enfrentar esa amenaza y suprimirla. Y son dos los métodos más empleados para ello: la persecución y la parodia. La muerte y la risa, la tragedia y la comedia, sirven a la cultura dominante como medio para asumir lo divergente.

Para su mejor estudio es necesario dividir el concepto de sexualidad en tres elementos diferentes: el sexo, referido a los caracteres biológicos del cuerpo -que presupone la existencia de sólo dos sexos, varón y mujer, dejando fuera cualquier muestra de hermafroditismo-, el género, que nos informa de los distintos comportamientos que socioculturalmente se asocian a uno u otro sexo -masculino y femenino, pues se parte, de nuevo, de la premisa de que sólo hay dos sexos-, y el deseo, cuyo ámbito es la atracción erótica hacia una persona, según su sexo y género. La ortodoxia, tanto hoy como en la época que estudiamos, se corresponde con la equivalencia entre sexo y género, y con un deseo heterosexual, en que el individuo se sienta atraído hacia el sexo-género contrario. La heterodoxia sexual, por tanto, será cualquier divergencia sobre ese patrón: el sexo indefinido, el género invertido en mayor o menor grado, y el deseo erótico hacia personas del



mismo sexo. Veamos los ejemplos que de estas posibilidades podemos encontrar en nuestra literatura, desde la persecución hasta la parodia.

1.1.- Jugando con sexos: cambios de sexo y hermafroditas

La indefinición sexual, la posibilidad de que el sexo no sea dicotómico y existan grados intermedios entre el varón y la mujer, e incluso la posibilidad de que una persona pueda llegar a cambiar su sexo, se convirtió en algunas ocasiones en un motivo sumamente atractivo para los autores de los Siglos de Oro, hecho que podemos comprobar por el interés que suscitaron algunos casos de hermafroditismo y cambio de sexo, como los de la célebre Monja Alférez y Elena de Céspedes, que han sido estudiados recurrentemente por la crítica estadounidense². La figura del hermafrodita se convierte de este modo en una de las flores curiosas que preocupan a Antonio de Torquemada, que dedica algunas líneas a tratar el tema, y ofrece a continuación diversos ejemplos sobre la materia:

Ésa es materia tan común, que todo el mundo sabe que nacen muchos hombres con dos naturas: una de hombre y otra de mujer; aunque las más veces la una de ellas sale con tan pocas fuerzas y tan impotente, que solamente basta para señal de lo que naturaleza puede cuando quiere; pero algunos hay que nacen tan potentes en la una natura como en la otra. [Torquemada, 1982: 116]

Cabe señalar, no obstante, que, si bien es tema de interés suficiente para tratarlo con relativa regularidad, el propio Torquemada lo coloca en su diálogo inmediatamente antes de comenzar a hablar del tema de los partos prodigiosos, donde con frecuencia se emplea el término de ‘monstruo’, y

² Buen ejemplo de ello son los sendos estudios que aparecen en el tomo *Queer Iberia* a cargo de Mary Elizabeth Perry e Israel Burshatin (véase la Bibliografía). Resulta muy interesante, además, el trabajo de Vázquez García y Moreno Mengíbar [2007: 184-204], que estudia con profundidad la concepción del hermafrodita como monstruo natural, el famoso caso de Helena de Céspedes, y se hace eco de las muchas consideraciones sobre la materia que se redactaron en la época.

hemos de interpretar, así, que el atractivo del hermafrodita no elimina la condena hacia él por su monstruosidad, que resulta un componente de la visión sobre la intersexualidad demasiado agresivo como para hacer del tema un motivo cómico.

1.2.- Jugando con géneros: afeminados y travestis

Durante los Siglos de Oro la concepción sobre la masculinidad se ve sometida a un proceso de cambio, desde la virilidad guerrera hacia una nueva forma de masculinidad cortesana. El cambio en la concepción del rol masculino, y la condena resultante de no acogerse a él, aparece ya a fines del siglo XV con la descripción –interesada para favorecer a Isabel la Católica- que hace del rey Enrique IV la historiografía de su época, que estudia Weissberger [1999]. José Cartagena-Calderón [2000] nos ofrece una magnífica reflexión sobre la cuestión de la evolución de la masculinidad, afirmando que existía una «creencia de que España le debía todos sus males a la feminización de las costumbres» [Cartagena-Calderón, 2000: 139], si bien era una visión extremada, pero que motivó en parte el nacimiento de diversos manuales, inspirados con mayor o menor cercanía en *El Cortesano* de Castiglione. Cartagena-Calderón estudia dichos tratados, interpreta el *Quijote* como un enfrentamiento entre antigua y nueva masculinidad, y centra su estudio más tarde en textos como *El amante liberal* cervantino o *El lindo don Diego* moretiano, insignes ejemplos de la célebre figura del 'lindo', estudiado como tipo ya desde Deleito y Piñuela [1954: 217 y ss]. Resulta así el trabajo de Cartagena-Calderón un referente ineludible para el estudio del concepto de afeminamiento en el Barroco, y a él remitimos al lector interesado. Cabe sólo añadir un texto sumamente interesante que no menciona y que estudia con sumo detalle, y condena sin miramientos, la figura del 'lindo': el *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, de Bartolomé Jiménez Patón.



Por su parte, el hombre vestido de mujer, que compromete igualmente el sistema de géneros, si bien recurriendo a la vestimenta en lugar de a los modos y maneras del varón, se nos presenta en diversas ocasiones en la cultura del Barroco. Importantes por su estrecha relación con el teatro breve son los sucesos de travestismo que podemos hallar en época de Carnaval. Caro Baroja nos ofrece casos de personajes vestidos de mujer en fiestas populares, como ‘la vella’ de Viana del Bollo [Caro Baroja, 2006: 127], y tenemos noticia de dos bodas burlescas celebradas en la corte, en 1623 y 1638, que conocemos gracias a sendas relaciones³, donde la mayor parte de los participantes en la ceremonia aparecía con ropas del sexo opuesto.

La costumbre del travestismo masculino debió ser habitual, o al menos así lo pensaron algunos, pues encontramos en el *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* de Antonio León Pinelo, que el autor emplea para explicar la *Pragmática de las tapadas* de 1639, un capítulo entero dedicado a estudiar el caso «De los hombres disfrazados de mujer».

También son casos muy significantes los que podemos encontrar en la narrativa, como sucede en el *Quijote*, donde encontramos desde un caso anecdótico, en que Sancho cuenta a don Quijote que «anoche, andando de ronda, topé una muy hermosa doncella en traje de varón y un hermano suyo en hábito de mujer» [Cervantes, 2001: II, 415]; hasta el caso del cura travestido por la ventera para preparar el embuste con que será posible devolver a don Quijote a su aldea [Cervantes, 2001: I, 326]. Existen además algunas novelas breves donde el travestismo masculino es central, como sucede en *Amar sólo por vencer*, de María de Zayas, en que encontramos a Esteban en traje femenino para seducir a Laurela; o en *El andrógino*, de

³ *Breve Relación de la fiesta que se hizo a sus majestades y altezas, martes de Carnestolendas en la noche, en el alcázar de Madrid en el año de 1623, y Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1848.* Véase la Bibliografía.



Francisco de Lugo y Dávila, donde el traje de mujer sirve para burlar al viejo y liberar a la joven de sus pretensiones eróticas.

En cuanto a la comedia, resulta referencia obligada el estudio de Carmen Bravo Villasante sobre la mujer en traje varonil, si bien dedica muy pocas líneas al travestismo masculino y se limita a dar una lista de comedias en nota al pie [1988: 78-79], sin desarrollar un estudio más pormenorizado, salvo en el caso de *El Aquiles*, de Tirso [1988: 79 y ss], que resulta sin duda la comedia que con mayor profundidad trata el motivo del hombre travestido, y que no cumple la norma general, que fue emplear el disfraz femenino para situaciones cómicas [Bravo Villasante, 1988: 78].

1.3.- Jugando con fuego: la sodomía

Nos enfrentamos ahora a la heterodoxia del deseo, que hoy llamaríamos homosexualidad –o bisexualidad, claro está-, y que en los Siglos de Oro se recogió dentro de las otras muchas prácticas ‘nefandas’ bajo el término ‘sodomía’⁴. El concepto de ‘sodomía’ resulta confuso, y las múltiples consideraciones que pueden realizarse sobre el hecho sodomítico han llevado a algunos autores a preferir el concepto de «sodometrías» [Véase Goldberg, 1992: 1-26]. La problemática nace, en primer lugar, de qué se entiende por sodomía, pues hasta la década de 1580 la zoofilia –denominada entonces ‘bestialidad’- fue perseguida bajo aquel nombre [Carrasco, 1985: 32], para quedar después como delito que «consiste en el coito, ya con una persona indebida, es decir del mismo sexo -sodomía perfecta-, ya con una persona del sexo opuesto pero en un lugar indebido, es

⁴ La bibliografía sobre la sodomía empieza a ser hoy casi inabarcable. En el ámbito europeo resultan interesantes Boswell [1992], Jordan [2002] y Sherwin Bailey [1955], que estudian la creación del concepto de ‘sodomía’ desde los textos religiosos. Para la realidad española son interesantes las aproximaciones de Bennassar [1981: 295-320] y Bazán [2007], y absolutamente fundamentales Carrasco [1985], y Berco [2009], además de textos que estudian cuestiones puntuales, como Mérida Jiménez [2007] y Garza [2002] sobre la presencia de la sodomía en la conquista de América.

decir *extra vas naturale* -sodomía imperfecta» [Carrasco, 1985: 31], si bien habitualmente se tuvo por sodomía las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, fundamentalmente varones. En segundo lugar encontramos un problema de clases sociales y etnicidad, factores que, unidos a la sodomía, complican el análisis del concepto [Berco, 2009: 33].

El ‘varón perfecto’, en los siglos XVI y XVII, se entendía como continuador o colaborador de Dios en la creación, cuya actividad en lo tocante al género y la sexualidad debe por tanto seguir los patrones divinos, esto es, seguir la Ley Natural [Garza, 2002: 71]. La sodomía, así, es un pecado contra natura que separa al hombre de la labor divina, siendo ésta la concepción que separa al sodomita, que se opone al orden ‘natural’ establecido, del libertino dieciochesco, que se opone al orden social. Cabe señalar que «la situación comienza a transformarse desde mediados del siglo XVII hasta modificarse por completo en el curso del siglo XVIII, bajo el impulso primero de los afanes contrarreformistas y bajo los auspicios, más tarde, de las discusiones en torno a la pasión y al desenfreno» [Vázquez García y Moreno Mengíbar, 1997: 228]

Quizá por lo abominable que era entonces separarse de Dios, durante los siglos XVI y XVII, la actividad sodomítica fue duramente perseguida, como es bien sabido, si bien no está totalmente clara por qué causa se produjo la persecución. La versión religiosa nos pretende convencer de que es preciso perseguir el pecado nefando porque Dios castiga con diversas catástrofes naturales, como en Sodoma, a los pueblos y ciudades que albergaban sodomitas, como hacen evidente diversos textos [Bazán, 2007: 445-447; Carrasco, 1985: 39; Berco, 2009: 67]. Una perspectiva antropológica encuentra en la crisis demográfica la explicación de las condenas por sodomía [Bazán, 2007: 449; Harris, 1984: 111 y ss.]. La visión social de la época la considera motivo de ‘peligrosidad social’, pues «al abolir la diferencia entre los sexos, la sodomía iba en contra de la jerarquía social establecida. Era destructora de linajes y aniquiladora de las virtudes masculinas» [Carrasco, 1985: 44]; y una visión sociológica actual



nos señala la problemática que presenta las relaciones entre personas del mismo sexo cuando se producen entre diferentes estratos sociales, ya que, oficialmente, «el sexo no debe unir a las clases sociales» [Nussbaum, 2006, 181]. Resulta interesante, además, la teoría que ofrece Nussbaum al estudiar la legislación estadounidense actual. Para la autora se trata de ‘repugnancia’, y afirma que «las leyes de sodomía, foco tradicional de la legislación basada en la repugnancia, no soportan un análisis serio. Por lo común, incluso sus defensores han sentido que la repugnancia es un fundamento demasiado débil y han buscado introducir otro sustento más aceptable, basado en el daño» [Nussbaum, 2006, 181-182]. La pregunta de si es la demografía o la ‘peligrosidad social’ la que provoca inconscientemente la sensación de ‘repugnancia’, o si el discurso religioso parte de esa repugnancia adornándola luego con catástrofes sobrenaturales es tema demasiado complicado para tratarlo en este trabajo, pero invitamos al lector a una reflexión. La cuestión es que, por cualquiera de estos motivos, la sodomía se persiguió a lo largo de los siglos XVI y XVII, amparándose fundamentalmente en dos pragmáticas, la dictada por los Reyes Católicos en 1497 y la de Felipe II en 1592, que recogen las condenas a los sodomitas aparecidas en diversos fueros locales, en el Fuero Juzgo y en las Siete Partidas [Tomás y Valiente, 2000].

Consideremos ahora un interesante cuadro que nos ofrece Rafael Carrasco y que refiere las distintas condenas que recibieron los procesados por sodomía en Valencia entre 1572 y 1775 [Carrasco, 1985: 69]. Observamos en la tabla cómo la época con mayor número de procesados comprende el período entre 1616 y 1635, y advertimos que la mayor parte de los reos por sodomía se enfrenta a los castigos más duros. A partir de entonces, el número de condenados va mermando, y las penas que se les aplican se atenúan, hasta el punto de que, en torno a 1680, desaparecen los condenados a la hoguera, a galeras, a azotes o al destierro. Si los datos de Valencia pueden ser extrapolables al resto de España, como nos permiten pensar los datos que ofrece Bennassar [1981: 301] en su investigación de los



tribunales de Zaragoza –si bien terminan a fines del siglo XVI-; parece lógico afirmar que la inquina antisodomita se gesta y aumenta a finales del XVI, llega a su esplendor en la primera parte del XVII y decae desde entonces. No obstante, señala sabiamente Carrasco:

sería un error concluir que la sodomía dejó de ser perseguida en el siglo XVIII, y más aún, deducir de esta supuesta ausencia de casos que se practicó menos tal forma de sexualidad en esta época que en las anteriores. Lo que podemos afirmar con relativa seguridad es, primero, que la disminución del número de casos de sodomía es proporcional al descenso general de la actividad del tribunal valenciano -y no sólo de éste, sino de todos-, y, segundo, que las sentencias fueron más benignas [1985: 72].

Dejando a un lado ahora leyes y procedimientos penales, es preciso tener en cuenta, como apunta De la Flor, que la nueva moral de la Contrarreforma

no sólo procesa y depura el sexo en sus cárceles y tribunales diocesanos, tal como ha podido abusivamente ser visto, sino que de alguna manera actúa sobre él de un modo que no sabríamos llamar sino «positivo», en cuanto se trata de la producción de una reflexión al objeto de constituir un «campo de saber». Esto es, *crea*, o, mejor «inventa» el sexo, comunicándole una existencia activa a través del proceso abierto por la escritura, en el tratado, en la obra confesional. [Flor, 2002: 360]

Si bien «la literatura prescriptiva no muestra más que una perspectiva particularmente desaprobadora del sistema sexual que cala en la sociedad española» [Berco, 2009: 68], nos encontramos con una serie de textos donde se pretende el estudio de la sodomía, entre otros muchos pecados, con un ánimo pseudocientífico: los manuales de confesores. El tema aparece tratado, entre otros muchos, en el *Manual de confesores y penitentes*, de Martín de Azpilcueta, en 1567, el *Memorial de confesores*, de Martín Carrillo, en 1596, y el *Perfecto confesor y cura de almas*, de Juan Machado de Chaves, en 1641, textos en los que observamos cómo, según avanza el tiempo, los autores van dedicando cada vez mayor espacio al concepto. Resulta especialmente interesante el caso del manual *Practica de curas*, y

confesores, y doctrina para penitentes, de Benito Remigio Noydens, en que la entrada sobre la sodomía va creciendo desde su primera edición en 1652 hasta la vigésima, en 1688, donde podemos leer un curiosísimo añadido, donde el autor del texto –que no podía ser el propio Noydens, muerto en 1685- considera que

no incurre estas penas el sodomita oculto, ni el público antes de la sentencia del juez, que en esto hemos de filosofar, como en la confiscación de los bienes del hereje. Y soy de parecer, que tampoco las incurre el que cometió este delito dos, o tres veces, sino los que le frecuentan. [Noydens, 1688: 121]

Gracias a este texto podemos llegar a considerar que, a fines del XVII, la persecución de la sodomía podría haberse relajado también en el plano ideológico.

Observamos así cómo el pecado y el delito de sodomía, la parte más carnal de la atracción erótica entre personas del mismo sexo, fue duramente condenado y perseguido, y es esperable, entonces, que, pese al mucho interés que pudiera suscitar socialmente el tema, no hubiera ningún autor dispuesto a ensalzar sus posibles virtudes. No ocurre así con el ámbito espiritual, ya que a lo largo de los Siglos de Oro podemos encontrarnos con defensas apasionadas –quizá demasiado- del vínculo afectivo entre personas del mismo sexo. Bajo el concepto de la amistad es posible llegar a suponer en ocasiones que se escondían sentimientos más profundos. Prueba de ello son algunos textos pastoriles, como la *Égloga* de Juan de Tovar, o teatrales, como la comedia de Lope *La boda entre dos maridos*⁵. Pero este es tema que debemos dejar para otro estudio futuro.

⁵ Véanse el texto de la *Égloga* en Labrador, Zorita, Difrancó, 1985; y un interesante estudio, quizá demasiado vehemente, de la comedia de Lope en González-Ruiz, 2009.

2.- El teatro breve, interés cómico por la sexualidad divergente

Los autores de piezas teatrales breves presentan en sus textos, en diversas ocasiones, algunas formas de heterodoxia sexual en el varón, empleadas siempre como recurso cómico, como no podía ser menos tratándose de las características propias del teatro breve. Dejando a un lado las contadas apariciones grotescas de una suerte de intersexualidad conceptual, que permite en ocasiones a los hombres quedarse embarazados o parir en escena, y que merecen un estudio pormenorizado, es relativamente frecuente la presencia de una inversión de roles de género en mayor o menor grado, que hace aparecer sobre las tablas a hombres afeminados o travestidos; o la sugerencia de la inversión en el deseo, que produce un equívoco homosexual y permite que personajes varones intenten seducir a otros.

2.1.- El juego del género

La presencia de hombres afeminados o travestidos en nuestro teatro breve es, como decimos, relativamente habitual; y puede entenderse como un elemento transgresor o conservador, esto es, que pretenda una ruptura de las normas de género o un asentamiento social de las mismas. La crítica ha defendido la segunda opción [Restrepo-Gautier, 2000: 213]; nosotros estudiaremos los casos y más adelante consideraremos la cuestión.



2.1.1.- Jugando con las maneras, figurones afeminados⁶

El hombre afeminado se presenta con los rasgos de un figurón, y son muchos los casos en que nos topamos con su presencia dentro de los géneros breves. Dejando a un lado casos en los que el afeminamiento lo produce una relación de pareja en que el hombre mantiene un rol de género considerado como femenino, tal y como sucede en *Los gurruminos* de Antonio de Zamora, hay casos en que la identificación del personaje como afeminado es muy sutil, y debemos recurrir a interpretaciones de algunos versos para poder deducirlo, como ocurre en *La ropavejera*, de Quevedo, en *El comisario de figuras* de Castillo Solórzano, o en *La muerte*, de Quiñones de Benavente. La aparición del hombre afeminado, en los casos en que el tipo está poco desarrollado, suele coincidir con que el subgénero de la pieza sea un desfile de figuras entre las que encontramos la figura del lindo, como ocurre en los casos antes citados o en *El comisario contra los malos gustos*, de Salas Barbadillo, o la anónima *Mojiganga del mundo al revés*, más completos por definir mejor el carácter del personaje.

El afeminado se nos muestra en otras ocasiones como centro de un entremés ‘de figura’, si bien su identificación puede ser también cuestión de una interpretación, como ocurre con el don Lucas del *Getafe* de Hurtado de Mendoza. Más evidente resulta *El toreador don Babilés*, de Quirós, cercano allí el personaje a la figura del ‘lindo’ por lo que tiene de valentón narcisista; o en el vanidoso *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, de Benavente. Como figurones más completos tenemos a los afeminados de *El malcontentadizo*, de Salas Barbadillo, y *El figurón*, de Francisco de Castro, que se presentan en escena en el tocador, arreglándose para salir; y al que posiblemente sea el más perfecto ejemplo de lindo vanidoso: el *Don Pegote*, de Calderón.

⁶ Véase Martínez, 2007, para una información más detallada sobre el tema de los hombres afeminados en el teatro breve.

En tercer lugar, al tratar el tema de la inversión de género que provoca la existencia de hombres afeminados dentro del teatro breve, tenemos una serie de obras que siguen el esquema carnavalesco de ‘el mundo al revés’ y presentan varones femeninos a los que intentan seducir mujeres masculinas. Son los llamados ‘entremeses de mariones’ –término equivalente a ‘maricones’-, subgénero que inaugura Quevedo con *El marión*, que presenta en dos partes –la primera de galanteo y la segunda con el afeminado sujeto a los yugos conyugales-; y que perfecciona Quiñones de Benavente con dos obras, *El marión* y *Los mariones*, donde se desdobra el personaje. La comparación entre la obra de Quevedo y las de Benavente nos permiten deducir que éste nos ofrece una inversión de género total, mientras que Quevedo no lo hace, ofreciendo un híbrido que podría llegar a poner en duda el sistema dicotómico de los roles de género, según la crítica [Restrepo, 1998]. Quiñones de Benavente fue autor además de otro entremés, *Pistraco*, que debe encuadrarse en el subgénero de mariones; y de una pieza, *El juego del hombre*, que reproduce el mismo esquema de un hombre galanteado por dos mujeres. Sin embargo, el más completo en inversión de roles de género es *Los maricones galanteados*, de Gil de Armesto, que añade partes cantadas y supone un texto más centrado en lo estético que en lo argumental. En él tenemos a los mariones descritos como barbados, seguramente para hacer ganar la figura en lo que tiene de grotesco.

Pese a que es realmente complicado establecer, tratando de teatro breve, una cronología que nos descubra qué obras fueron anteriores a cuáles, y poder así entender cómo evoluciona el tipo del hombre afeminado, es preciso observar que, en las obras descritas, el hombre afeminado va ganando relevancia, si no ya en una evolución ligada a lo temporal, sí en cuanto a la técnica para construir la pieza breve. Así observamos primero, como hemos visto, obras con un afeminado casi accidental, para pasar luego a obras con el figurón como protagonista y, por último, entremeses donde el afeminado forma parte de un juego de roles de género complicado, que dan



lugar a todo un subgénero del teatro breve que termina de establecer un tipo cómico perfectamente esquematizado para el hombre afeminado.

2.1.2.- *Jugando con la ropa, travestismo masculino*⁷

Tocando ahora el tema del hombre que aparece en escena en traje de mujer, hemos de comenzar señalando la importancia de diferenciar entre dos tipos de travestismo: el que se produce fuera del campo de la ficción, y provoca que algunos papeles femeninos, para ganar en su apariencia grotesca, sean representados por hombres; y el que acaece dentro de la ficción, y viste a personajes varones con el disfraz femenil.

En el primer caso encontramos una Venus representada por un hombre vestido de gallega, en *La manzana*, de Monteser; una dueña que es un hombre con el traje propio del personaje, en *El juego del magister*, de Francisco de Castro; y una boda burlesca donde las novias son en realidad actores barbados, como sucede en *Los casamientos*, de Suárez de Deza. Observamos asimismo que las danzantes representadas por hombres son un motivo recurrente, y podemos encontrarlas en el baile de *La casa al revés y los vocablos* de Quiñones de Benavente, en la *Mojiganga para el auto de El primer duelo del mundo* de Bances Candamo, reconvertida luego en la anónima *Mojiganga de los hombres-mujeres*, y en *La almoneda*, de Castro.

Más interesante resulta sin duda el segundo tipo de travestismo, en que son los personajes varones los que, como dijimos, toman el hábito femenino; y que aparecen en escena por diferentes motivos, en los que la mujer protagonista de la pieza acostumbra tener una considerable importancia. Un caso es aquél en que la mujer necesita que un hombre se travista para esquivar a algún amante, como sucede en los anónimos *La dama fingida* y *El Carnaval*, o en *Las burlas de Isabel*, de Quiñones de

⁷ En marzo de 2011 participé en las XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, con una comunicación titulada «Las faldas de la rana. El hombre vestido de mujer en el Teatro Breve del Barroco». A la espera que se publiquen sus actas, expongo aquí de forma abreviada el tema del varón en disfraz de mujer.

Benavente, versionado éste luego por Juan Vélez como *La jeringa*. De igual manera, en ocasiones el hombre es quien decide tomar el vestido de mujer para dar celos a alguna, como sucede en el *Turrada*, de Quiñones de Benavente, o en *Las manos negras*, de Monteser.

Otras veces encontramos que el comportamiento afeminado de los personajes masculinos puede tener como consecuencia el travestismo, tal y como se sugiere en algunos de los ya mencionados entremeses ‘de mariones’, como podríamos interpretar de la lectura de *Los maricones galanteados*, de Gil de Armesto, y sabemos que ocurre en *Pistraco*, de Benavente, donde tenemos al protagonista saliendo «a la ventana envuelto en una manta, y un paño en la cabeza» [Quiñones de Benavente, 1911: 693], ejemplo éste sobre el que volveremos más adelante. Del mismo modo el ‘poco ánimo y esfuerzo’ del hombre se traducen en travestismo en Zamora, *Los gurruminos*, donde el vejete intercambia el tocado con su mujer, y acaba adornado con una mantilla.

También resulta interesante el tipo de la tapada que acaba por ser un hombre, que encontramos en *El paseo del río*, de Francisco de Castro, en *Los maridos conformes*, del conde de Rebolledo, y en la *Segunda parte de los alcaldes encontrados*, de Quiñones de Benavente-; o el de la parturienta fingida por un hombre que se viste de mujer, que aparece en Quiñones de Benavente, *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, y debe relacionarse con los anónimos anteriores de *La parida* y *Entremés nuevo de la parida*.

Destacan, por último, las obras representadas por el célebre Juan Rana, donde el personaje aparece travestido, como sucede en *Las fiestas bacanales*, de Solís, en que unas ninfas ebrias visten de mujer a Juan Rana que baile con ellas; en *El parto de Juan Rana*, de Lanini, en que el personaje es condenado al travestismo por haberse quedado embarazado y forzado a salir así a la calle a parir; y en el más perfecto de todos los entremeses con travestidos, el *Juan Rana mujer* de Cáncer, que fue versionado anónimamente en 1742 como *El hombre mujer*, donde nos encontramos a



Juan Rana completamente travestido, y vemos que es este cambio del traje el motivo que mueve el argumento del entremés.

Es preciso señalar las diferencias entre unas y otras piezas breves, pues encontramos, además de aquellos actores desempeñando personajes femeninos, formas muy diferentes de travestismo. En algunos casos, como en el citado *Pistraco*, el disfraz de mujer se resume a un trapo en la cabeza y una manta sobre los hombros. En otras ocasiones tenemos que el traje femenino se consigue colocando el manto o la capa de una determinada manera, como sucede en *La dama fingida* o en *Turrada*; o puede aparecer un travestismo completo, como se muestra en *El Carnaval* y en *Juan Rana mujer*. Sabemos, además, que en algunos casos, sobre todo aquellos de travestismo fingido, el personaje masculino debía adecuar su voz y su gestualidad a la de una mujer [Serralta, 1990: 87-88], y así encontramos en *Turrada* al travestido que «habla de mujer» y luego «en tiple» [Quiñones de Benavente, 1911m: 536]⁸.

Así, repitiendo ahora lo anteriormente dicho sobre la imprecisión temporal a que nos condena el estudio del teatro breve y la necesidad de analizar la evolución de las obras de un modo diferente, observamos que el tipo del travestido pasa de ser insinuado a irse complicando en algunas piezas, para terminar por ser completo y motivo central del argumento entremesil.

⁸ Para la interpretación de estos signos, vestuario, voz y gestualidad, ha venido siendo habitual el uso, de la teoría de la performatividad de Judith Butler, cuya aplicación a los trabajos sobre asuntos teatrales del barroco puede llegar a ser redundante. Si bien Restrepo, por ejemplo, afirma que «es iluminador considerar el travestismo y las conductas sexuales no normativas de nuestros entremeses desde el punto de vista de las teorías de la 'performativity'» [Restrepo-Gautier, 2000: 212-213]; Regan reconoce que «el concepto de "actos performativos" de Butler no se distancia tanto de la fascinación barroca del concepto de apariencias» [Regan, 2000: 301]. Teniendo en cuenta esto, sumándole la naturaleza teatral de los textos que nos ocupan, y observando que la propia Butler recurre a la teatralidad y a la semiótica para desarrollar su teoría [Butler, 2007: 173-196], parece innecesario escapar del plano de los estudios teatrales para buscar una herramienta teórica que sirva para los propios estudios teatrales. Un estudio semiótico nos indicará que «la primera identificación del personaje por el espectador sucede también en la norma gracias al vestuario» [Fischer-Lichte, 1999: 173], y sucederá lo mismo con la gestualidad y la voz. Así, quizá no sea necesario recurrir a bibliografía extraña a los estudios teatrales, sino simplemente remozar nuestras herramientas habituales, como es la semiótica teatral, gracias a otras bibliografías que traten desde su perspectiva las materias que estudiamos.

2.2.- Equívocos en el deseo

Es de esperar que, teniendo en cuenta que la persecución de la sodomía fue infinitamente más encarnizada que la condena de la inversión de género, no encontrara el autor y el público barroco tan ‘risible’ que se mostraran en escena alusiones al pecado nefando. No obstante, las alusiones a la sodomía son habituales, sobre todo cuando aparece en escena Juan Rana. Dejando a un lado las referencias menores al pecado nefando⁹, que no dejan de ser simples comentarios puntuales, encontramos en dos obras de Quiñones de Benavente bastante desarrollado el equívoco en que Juan Rana cree estar siendo requebrado por otros hombres. En *Los muertos vivos* sale Juan Rana huyendo del galán, porque piensa que le está pidiendo su mano cuando lo que pide en realidad es la mano de su hermana. Más interesante resulta el caso de *Pipote en nombre de Juan Rana*, donde encontramos que, después de alabarle otro hombre, Juan nos ofrece un parlamento que ha sido ya muy estudiado por el interés que suscita [Thompson, 2006: 149-152], ya que aconseja al hombre ir a la calle a buscar otros muchos que podrán servirle para sus intentos.

El equívoco se presenta también gracias a casos de travestismo, resultando un malentendido consistente en que un hombre, sin saberlo, galantea lo que parece ser una mujer y es, en realidad, un varón travestido. La seducción es accidental en la *Segunda parte de Los alcaldes encontrados*, de Quiñones de Benavente, donde un personaje escoge como mujer a quien resulta ser el músico que da fin al entremés; se insinúa simplemente en el primitivo anónimo *La dama fingida*, se presenta más desarrollada en *Turrada*, de Benavente, y *Las manos negras*, de Monteser, aparece de forma extensa pero poco aprovechada en *El paseo del río*, de Castro, y en *Los maridos conformes*, del Conde de Rebolledo; y no llega a

⁹ Estas referencias, y el personaje sexualmente ambiguo de Juan Rana, han sido estudiados con profundidad por Serralta [1990], Thompson [2006] y Stroud [2007: 159-177]. Véanse estos trabajos para un análisis más pormenorizado con multitud de ejemplos textuales.

su máximo esplendor hasta *Las burlas de Isabel*, de Quiñones de Benavente, versionada luego por Juan Vélez como *La jeringa*, donde el barbero intenta seducir al sacristán travestido, y, por último en el anónimo *El Carnaval*, que presenta la escena más extensa y perfecta de seducción por error hacia el travestido.

Hemos de detenernos un momento para retomar el entremés de *Juan Rana mujer*, donde el personaje, una vez travestido, se torna de buena gana homosexual y, sin planteárselo ni un momento, acepta que se le obligue a tomar marido. Se ha dicho que en la sodomía, «los miembros pasivos de la relación llegaron a adquirir o intentaron imitar los gestos femeninos y la manera de hablar de las mujeres» [Clerco, 2009: 44]. Observamos gracias a este entremés de Juan Rana que el camino también se produjo en sentido contrario, y que el afeminamiento podía resultar en sodomía. Las relaciones entre género heterodoxo y deseo heterodoxo, que no siempre se presentan en los textos del Barroco, pueden ser rastreadas mucho tiempo atrás, y así encontramos en el medieval *Judizios de las estrellas*, escrito entre 1254 y 1360, que el nacido bajo cierta conjunción de planetas «fará gestos de omne puto; mas non lo es» [*Judizios de las estrellas*, 2003: 157r].

Por otra parte, el recurso del embrujo se emplea también para alcanzar la situación cómica de una aparente homosexualidad. Así sucede en *La hechicera*, de Quiñones de Benavente, y *Los putos*, de Cáncer, textos en que la hechicera ofrece un papel al bobo para que, una vez leído por su dama, ésta se enamore de él, si bien en ambos casos sucede que el papel lo leen otros tres hombres, que requiebran al bobo hasta que reaparece la bruja y rompe el hechizo. Quiñones de Benavente hace que esos tres amantes embrujados sean otro pretendiente de la misma mujer, un criado y un alguacil, mientras que Cáncer ofrece dos pretendientes de la misma mujer y un alguacil. Es evidente que son entremeses gemelos, si bien es Cáncer quien desarrolla más largamente el cortejo nefando, aprovechando así el recurso mucho más que Benavente.



Vemos de esta suerte que los entremesistas barrocos sólo se atreven a insinuar la sodomía, justificada siempre de algún modo, jugando con el equívoco para poder emplearla como recurso cómico. Es interesante observar, como en los dos casos anteriores de afeminamiento y travestismo, que el recurso se va desarrollando y aparece en cada ocasión de un modo más complicado, hasta convertirse en tema central de la pieza, lo que nos lleva ahora a realizar una interpretación de esta tendencia.

3.- Conclusión: una interpretación mucho más que literaria

A lo largo de estas líneas hemos podido comprobar que la heterodoxia sexual, ya como sexo, género, deseo, o como una amalgama de los tres, fue empleada habitualmente como recurso cómico en el teatro breve, de modo que podemos afirmar que no es cierta la afirmación de Mayer cuando asegura que, al aparecer en la literatura de los siglos XVI y XVII, «los homosexuales aparecen únicamente como delincuentes y víctimas» [Mayer, 1977: 163]. Valgan los homosexuales –‘avant la lettre’– como representantes de los demás heterodoxos sexuales, y consideremos que, si bien en el discurso malditista que sigue Mayer es absolutamente cierta su tesis, existieron otros discursos, de los cuales nos interesa aquel en que el hombre no heterosexual no fue víctima sino del hecho de haberse convertido en un recurso cómico.

Después de estudiar los textos donde se emplea la heterodoxia sexual, en su vertiente de género o de deseo, como un recurso para la comicidad, hemos observado que la evolución técnica en el modo de presentar el motivo primero lo hace aparecer de forma marginal, que no supone más que una pequeña nota de color humorístico que nos brinda el autor, para que su presencia e importancia en el desarrollo del argumento vaya aumentando, quizá por suscitar interés en el público, hasta convertirse en recurso cómico vertebrador de la pieza breve. Se produce así una

paulatina centralización de dicho recurso, en que se evoluciona desde lo anecdótico a lo tipificado, desde lo marginal a lo central, y se contribuye a crear una serie de estereotipos escénicos, cuya evolución hasta la actualidad bien puede ser objeto de un próximo ensayo.

Esta progresiva centralización, en las piezas de la segunda mitad del siglo XVII, coincide con el antes mencionado decrecimiento de las causas por sodomía y la atenuación de las penas vinculadas a ella, además de situarse en pleno proceso de cambio desde la figura del ‘sodomita’ hacia la figura del ‘libertino’, como ya señalamos. Más allá de detenernos en consideraciones sobre si dichas obras, como antes vimos, tienen una intención moralizadora o transgresora, que podemos solventar recurriendo a la idea de Bergson de que la risa nace con la intención de humillar y quizá reformar [2009, 125-126]; más allá de esto es preciso preguntarnos si las obras que estudiamos son un reflejo de la menor persecución social contra las formas de sexualidad divergentes o contribuyen de algún modo a que vaya atenuando la represión hacia dichas sexualidades heterodoxas; debemos preguntarnos si el empleo de la heterodoxia sexual como recurso cómico es causa o efecto del cambio, si, en definitiva, podemos afirmar la importancia del teatro breve para la transformación social en el Barroco de la sexualidad heterodoxa desde la tragedia de la hoguera hasta la risa del entremés.



BIBLIOGRAFÍA

- AZPILCUETA, Martín de, *Manual de confesores y penitentes*, Barcelona, Claudio Bornat, 1567.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Mojiganga para el auto sacramental de El primer duelo del mundo*, en Ignacio Arellano, «La mojiganga para el auto sacramental “El primer duelo del mundo” de Bances Candamo», en *Varia Bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 55-66.
- BAZÁN, Iñaki, «La construcción del discurso homofóbico en la Europa medieval cristiana», *En la España Medieval*, 2007, 30, pp. 433-454.
- BENNASSAR, Bartolomé, *Inquisición española. Poder político y control social*, Barcelona, Crítica, 1981.
- BERCO, Cristian, *Jerarquías sexuales, estatus público. Masculinidad, sodomía y sociedad en la España del Siglo de Oro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009.
- BERGSON, Henry, *Introducción a la metafísica – La risa*, México, Porrúa, 2009.
- BERNARDO DE QUIRÓS, Francisco, *El toreador don Babilés*, en Hannah E. Bergman (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 209-221 (editado como anónimo).
- BOSWELL, John, *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, Barcelona, Muchnik Editoriales, 1992.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Boadilla del Monte, Mayo de Oro, 1988.
- BREVE *Relación de la fiesta que se hizo a sus majestades y altezas, martes de Carnestolendas en la noche, en el alcázar de Madrid en el año de 1623*, en J. E. Varey, «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623», en *Cosmovisión y escenografía: El Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 71 y ss.



- BURSHATIN, Israel, «Written on the body. Slave or Hermaphrodite in Sixteenth-Century Spain», en Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia*, Chicago, Duke University Press, 1999, pp. 420-456.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Madrid, Paidós, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Don Pegote*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (eds.), Madrid, Castalia, 1982, pp. 114-122.
- CÁNCER, Jerónimo de, *Juan Rana mujer*, en *Flor de entremeses, loas y bailes*, Diego Dormer, Zaragoza, 1676, pp. 154-162.
- _____, *Los putos*, en Javier Huerta Calvo, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 261-274.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval*, Madrid, Alianza, 2006.
- EL CARNAVAL*, en Javier Huerta Calvo en «Entremés de *El Carnaval*. Edición y Estudio», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1987, nº 7, pp. 357-387.
- CARRASCO, Rafael, *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona, Laertes, 1985.
- CARRILLO, Martín, *Memorial de confesores*, Zaragoza, Miguel Ximeno Sánchez, 1596.
- CARTAGENA-CALDERÓN, José, «“Él es tan rara persona”. Sobre cortesanos, lindos, sodomitas y otras masculinidades nefandas en la España de la temprana Edad Moderna», en María José Delgado y Alain Saint-Saëns (eds.), *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans, University Press of the South, 2000, pp. 139-175.
- CARTAS de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1848*, II, en *Memorial Histórico Español*, XIV, Madrid, Real Academia de la Historia, 1867, pp. 336 y ss.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El comisario de figuras*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly/Bailliére, 1911, pp. 309-312.
- CASTRO, Francisco de, *La Almoneda*, en *Alegría Cómica*, II, Zaragoza, 1702, pp. 68-78.
- _____, *El figurón*, en *Alegría Cómica*, III, pp. 1-14.
- _____, *El juego del magister*, BNE, Ms/14088.
- _____, *El paseo del río*, en *Alegría Cómica*, III, pp. 127-142.
- CERVANTES, Miguel de, *El amante liberal*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 135-188.
- _____, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 2001 (2 vols.)
- LA DAMA fingida*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, pp. 142-144.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- FLOR, Fernando R. de la, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GARZA, Federico, *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Barcelona, Laertes, 2002.
- GOLDBERG, Jonathan, *Sodometries: Reinassance Texts, Modern Sexualities*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- GONZÁLEZ-RUIZ, Julio, «“En los dos uno solo”. El discurso queer en *La boda entre dos maridos*», en Julio González-Ruiz, *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2009, pp. 49-77.
- HARRIS, Marvin, *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*, Madrid, Alianza, 1984.
- EL HOMBRE mujer*, en *Chistes del gusto de varios ingenios*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742.



- HURTADO DE MENDOZA, Antonio de, *Getafe*, en Hannah E. Bergman (ed.), *Ramillete...*, pp. 81-92.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza, Juan de la Cuesta, 1639.
- JORDAN, Mark D., *La invención de la sodomía en la teología cristiana*, Barcelona, Laertes, 2002
- JUDIZIOS de las estrellas*, Pedro Sánchez Prieto (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2003
- LABRADOR, ZORITA, DIFRANCO, «La égloga de Juan de Tovar», en *El Crotalón*, 1985, nº 2, pp. 365-400.
- LANINI Y SAGREDO, Francisco de, *El parto de Juan Rana*, BNE, Ms/14089, 426r-435r.
- LEÓN PINELO, Antonio, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres*, Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- LÓPEZ DE ARMESTO, Gil, *Los maricones galanteados*, en Javier Huerta Calvo, *Introducción al teatro menor del siglo XVII: Gil López de Armesto*, Tesis doctoral, dir. Francisco López Estrada, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 313 y ss.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco, *El andrógino*, en *Teatro popular*, Madrid, Viuda de Fernando Correo Montenegro, 1622.
- MACHADO DE CHAVES, Juan, *Perfecto confesor y cura de almas*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1641.
- MARTÍNEZ, Ramón, «Figurones afeminados en el teatro breve del Barroco. Estudio y edición de la mojiganga anónima *El mundo al revés*», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El Figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 293-319.
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1977.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., «Sodoma, del Viejo al Nuevo Mundo», en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 2007, 64, pp. 89-102.

- MOJIGANGA de los hombres-mujeres*, en Ignacio Arellano, «Una adaptación anónima de la mojiganga para el auto “El primer duelo del mundo”, de Bances Cadamo», en *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 99-107.
- MOJIGANGA del mundo al revés*, en Ramón Martínez, «Figurones afeminados...», pp. 305-316.
- MONTESER, Francisco Antonio de, *Las manos negras*, en *Banco nuevo y amenidades del gusto*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, pp. 123-133.
- _____, *La manzana*, en Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II, Edición*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 323-336.
- MORETO, Agustín, *El lindo don diego*, Madrid, Cátedra, 1995.
- NOYDENS, Benito Remigio, *Practica de curas, y confesores, y doctrina para penitentes*, 20ª edición, Madrid, Andrés García, 1688 (Primera edición en Valencia, Claudio Marcé, 1652).
- NUSSBAUM, Martha C., *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- PERRY, Mary Elisabeth, «From Convent to Battlefield. Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain», en Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia*, Chicago, Duke University Press, 1999, pp. 395-419.
- QUEVEDO, Francisco de, *El marión*, en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 554-559.
- _____, *La ropavejera*, en Hannah E. Bergman (ed.), *Ramillete...*, pp. 107-115.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Los alcaldes encontrados, segunda parte*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911a, pp. 663-667.
- _____, *Las burlas de Isabel*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911b, pp. 620-623.



- _____, *La casa al revés y los vocablos*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911c, pp. 828-829.
- _____, *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, en *Nuevos entremeses atribuidos a _____*, ed. Abraham Madroñal Durán, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 275-284.
- _____, *La hechicera*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911d, pp. 682-685.
- _____, *El juego del hombre*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911e, pp. 729-731.
- _____, *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911f, pp. 626-629.
- _____, *El marión*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911g, pp. 722-725.
- _____, *Los mariones*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911h, pp. 595-598.
- _____, *La Muerte*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911i, pp. 506-507.
- _____, *Los muertos vivos*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911j, pp. 587-591.
- _____, *Pipote en nombre de Juan Rana*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911k, pp. 714-715.
- _____, *Pistraco*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911l, pp. 693-694.
- _____, *Turrada*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, 1911m, pp. 534-537.
- REBOLLEDO, Bernardino de, conde, *Los maridos conformes*, en Rafael González Cañal, *La obra dramática del Conde de Rebolledo*, León, Inst. Fray Bernardino de Sahagún-Diputación Provincial de León, 1988, pp. 353-381.
- REGAN, Kathleen, «Los moralistas según Butler: Una perspectiva postmodernista sobre la identidad sexual en el teatro del Siglo de



- Oro», en María José Delgado y Alain Saint-Saëns (eds.), *Lesbianism and Homosexuality...*, 2000, pp. 281-303.
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo, «Risa y género en los entremeses de mariones de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», en *Bulletin of the Comediantes*, 1998, 50.2, pp. 331-344.
- _____, «Afeminados, hechizados y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses del Siglo de Oro», en María José Delgado y Alain Saint-Saëns (eds.), *Lesbianism and Homosexuality...*, 2000, pp. 199-215.
- RODRÍGUEZ, Félix, *Diccionario gay-lésbico*, Madrid, Gredos, 2008.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El comisario contra los malos gustos*, en Cotarelo, *op. cit.*, pp. 261-266.
- _____, *El malcontentadizo*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas...*, pp. 280-285.
- SERRALTA, Frédéric, «Juan Rana homosexual», en *Criticón*, 1990, 50, pp. 81-92.
- SHERWIN BAILEY, Derrick, *Homosexuality and the western Christian tradition*, Londres, Nueva York, Toronto, Longmans, Green and Co., 1955.
- SOLÍS, Antonio de, *Las fiestas bacanales*, en Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692, pp. 184 y ss.
- STROUD, Matthew D., *Plot Twists and Critical Turns. Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente, *Los casamientos*, en Hannah E. Bergman (ed.), *Ramillete...*, pp. 413-427.
- THOMPSON, Peter E., *The triumphant Juan Rana. A gay actor of the Spanish Golden Age*, Toronto, Universidad de Toronto, 2006.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, «El crimen y el pecado *contra natura*», en *Orientaciones. Revista de homosexualidades*, 2000, 1, pp. 105-128.



(Es reedición del texto aparecido en *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza, 1990).

TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1982.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y MORENO MENGÍBAR, Andrés, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997.

VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *La jeringa*, en Javier Huerta Calvo, *Teatro breve español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 268-275.

WEISSBERGER, Barbara, «"¡A tierra, puto!": Alfonso de Palencia's Discourse of Effeminacy», en Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia*, Chicago, Duke University Press, 1999, pp. 291-324.

ZAMORA, Antonio de, *Los gurruminos*, en *Teatro breve (Entremeses)*, ed. Rafael Martín Martínez, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2005, pp. 239-262.

ZAYAS, María de, *Amar sólo por vencer*, en María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1983.



Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina

Diana Berruezo Sánchez
Universitat de Barcelona
dianaberruezo@ub.edu

Palabras clave:

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, equívocos, dama tracista, comedia de enredo.

Key Words:

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, misunderstandings, *dama tracista*, comedy of situation.

Resumen:

La potencialidad cómica del equívoco, como puede ser el disfraz, el teatro dentro del teatro, el trueque de personalidades, los juegos de palabras, los apartes, la confusión o la acumulación de coincidencias, está muy arraigada en el teatro español del Siglo de Oro. El engarce de esos elementos, junto a la labor tracista de una dama, aseguraba una entretenida comedia de enredo que despertaba la hilaridad entre el público de un corral de comedias. Muestra de ello nos la da *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, a cuyo análisis se dedica el presente artículo.

Abstract:

The humor derived from misunderstandings, such as disguises, play-within-a-play, personae exchanges, comical wits, asides, confusions or coincidences, was a common resource used in many Golden Age Spanish playwrights. By setting all these elements, and the unique task of a *dama tracista*, laugh and fun was guaranteed in the Spanish playhouses known as *corral de comedias*. *El vergonzoso en palacio* by Tirso de Molina offers a

perfect combination of such strategies. The article analyses the comical elements used by Tirso de Molina in this comedy of errors.

La boca és petita per a segons quina paraula. El silenci, en canvi, és immens com un vell casalot familiar: tot hi cap, i tot s'hi perd.

GEMMA GORGA
Llibre dels minuts

En las comedias de la Edad de Oro –como trasunto de una profunda crisis estructural donde la cosmovisión de la realidad se revela cambiante e inestable– destaca, por encima de todo, la voluntad de confundir y transformar conceptos hasta entonces marcadamente delimitados. El gusto por la metamorfosis, la suplantación de identidades y el engaño de las apariencias se erige como mecanismo para poder decir –y al mismo tiempo eludir– la realidad. De ahí que, dentro de ese contexto múltiple y ambiguo, «the resultant work of art [was] forced to elaborate a form that can contain multiple, possibly antagonistic elements within the same aesthetic ‘space’» [Sullivan, 1981: 124].

El vergonzoso en palacio no constituye ninguna excepción, sino que, muy al contrario, incorpora ese gusto por la ambigüedad y el equívoco. En un momento propicio para la subversión, cual es la época de Carnestolendas; en un espacio de intrigas, cual es la vida palaciega; y con unas técnicas escenográficas como puede ser el teatro dentro del teatro, la obra se construye bajo coordenadas oportunas para el fingimiento y la indeterminación. Detrás de estos ejes, se desvela un mundo de máscaras en el que todo parece jugar una doble partida: los personajes, los diálogos y los espacios se descubren y se ocultan, dicen y callan a la vez.

Si bien es cierto que el tema central de la comedia es el erotismo [Ayala, 1964: 1], no deja de estar presente una condición *sine qua non* de la producción teatral en la época de la Contrarreforma: la ambigüedad. La



confusión se sucede constantemente, no solo en las identidades equívocas que se vislumbran bajo la contradictoria apariencia de los ropajes, sino también en las relaciones amorosas. Las casaderas hijas del duque de Averó, Madalena y Serafina, trazan, a modo de círculos concéntricos, el erotismo ambiguo de la obra, circunscrito, claro está, dentro de unos confines determinados: un límite moral –el decoro– y un límite espacio-temporal –la corte en carnaval.

Un escenario propicio para que arranque una entretenida comedia de enredo con dos de sus componentes esenciales: la traza y el equívoco [Navarro Durán, 2003: 155]. Una obra llena de humor en la que intervienen muchas variantes del equívoco, cuya dimensión potencialmente cómica es común en la producción teatral del Siglo de Oro¹: el disfraz, el teatro dentro del teatro, el trueque de personalidades, los juegos de palabras, los apartes, la confusión, la acumulación de coincidencias, etc. Un humor, no obstante, puesto al servicio de un público que demandaba risa, diversión, comicidad inmediata y que se alejaba de las sutiles agudezas adscritas al sentido moderno del término. Tirso de Molina supo engarzar magistralmente esas técnicas –entendidas en el sentido amplio de la comicidad, no estrictamente humorísticas– para despertar la hilaridad entre los espectadores. El presente artículo quiere analizar algunos de los equívocos que tan bien entrelazados encontramos en *El vergonzoso en palacio* desde la perspectiva de un público de corral de comedias cuya única expectativa consistía en reír abiertamente.

1. Las dos tramas del enredo

Las ingeniosas damas tramoyeras, según analizó Rosa Navarro en las comedias de enredo de Calderón de la Barca, orientan todas sus armas hacia un objetivo: el amor elegido. Ellas son las que se tapan, se disfrazan,

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Navarro Durán, 2002: 189-203, y Arellano, 1986: 47-92, para el caso de Calderón; el estudio de José Roso, 2002: 41-115, para las comedias de Lope de Vega; los estudios de Navarro Durán, 2003: 155-171, y Pedraza, 2007: 31-105, para el teatro de Rojas Zorrilla; el artículo de Arellano, 1989: 279-294, el trabajo de Darst, 1974: 51-70, o el ensayo de Gijón Zapata, 1959: 35-41, para el caso de Tirso de Molina.

mienten, embaucan, asombran e, incluso, llegan a usurpar el papel de los galanes, aportando, así, enredo, y en ocasiones «fuerza cómica», a la comedia. Un enredo que tiene siempre el amor en su origen, que engarza casualidades, que va más allá de «las normas de lo verosímil» y que deja al público en «una posición privilegiada frente a los personajes de la comedia lo que le permite reír a gusto» [Navarro Durán, 2002: 189-203]. Siguiendo un mismo *modus operandi*, la dama tracistista de *El vergonzoso en palacio*, Madalena, pone en marcha todos esos mecanismos para conseguir el amor de Mireno, mientras que Serafina, atrayendo múltiples coincidencias sobre su personaje, articula el otro enredo de la obra.

La comedia se abre con el malentendido entre el duque de Avero y el conde de Estremoz ocasionado por la «mujeril venganza de Leonela»². La pequeña traza de una mujer burlada, no por amor, sino por despecho, dará inicio a una de las casualidades que se acumulan en la comedia. El duque y el conde perseguirán a Ruy Lorenzo, el falsificador que ha propiciado el malentendido –a petición de su hermana Leonela–, sin saber que este, en realidad, ha intercambiado sus ropajes con un supuesto pastor: Mireno; el duque, por tanto, encarcelará a Mireno en palacio, pensando que es Ruy, permitiendo, así, que su hija lo vea antes de entrar en prisión. El amor entrará en escena, arrollará la obediencia de Madalena y dará paso a la traza de esta.

Por otro lado, es sabido que las damas tramoyeras utilizan, a veces, un recurso muy difundido en las comedias: el disfraz de hombre. En esta ocasión, sin embargo, Serafina utiliza ese disfraz para representar el papel de hombre de una comedia suya, con la particularidad cómica de que, al ser retratada con esos ropajes, se enamora de sí misma, creyendo que el retrato es de un galán llamado don Dionís. También don Antonio, un noble que encajaría dentro de ese agente cómico que Arellano [1994: 112-114] calificó como ingenio degradado, utiliza el disfraz: se hace pasar por secretario del

² Tirso de Molina [1990]. A partir de ahora, se indicará entre paréntesis el acto y el número de los versos. En este caso, I, v. 173.

duque, un oficio que por rango no le corresponde y del que se ríe abiertamente doña Juana: «con risa el medio que has buscado advierto» (II, v. 395). Con todo ello, don Antonio quiere burlar a Serafina, dando paso, así, al otro esquema argumental de la comedia.

2. Enredo y confusión en las relaciones amorosas

Señalaba Arellano [1994: 124], muy acertadamente, que las funciones cómicas se dan «simultáneamente en la misma comedia». En nuestro caso, además de la concomitancia, los aspectos humorísticos de la obra se entrelazan –o enredan– gracias a la labor tramoyera de una dama y al comportamiento confuso de la otra. La acumulación de equívocos, como explicaremos a continuación, dará origen a cada uno de los enredos y estos, a su vez, suscitarán la risa del espectador.

2.1 Madalena-Mireno

Empecemos por la trama de Madalena. Para ello cabe recordar, en primer lugar, la transformación implícita que suscita su onomancia. Como indica Agustín Redondo [2006: en línea],

llamarse Madalena es remitir ya a una serie de características previas: [...] una de las santas particularmente exaltadas por la Contrarreforma pues venía a ser la representación misma del pecado, y luego de la contrición y penitencia tan valoradas estas por la ideología post-tridentina.

Tirso de Molina, sin embargo, al llamar así a una de sus damas tracistas, añade un significado irónico al nombre. Madalena parte de la obediencia, la docilidad y la sumisión a la autoridad paterna y a las reglas cortesanas: «porque en mí sólo ha de haber callar con obedecer» (I, v. 942); pero transforma su resignación en una serie de artimañas que le permiten conseguir ese amor que, por inesperado, ha alterado por completo su inicial subyugación: «Honra: el amor os despeña» (II, v. 542). Es decir, si se tiene en cuenta que el nombre se entendía como preludio de unos rasgos morales



concretos, el proceso que experimenta Madalena es inverso a lo que cabría esperar.

La comedia, de acuerdo con ese proceso de *mise-en-abîme* recurrente en las técnicas escenográficas, no se detiene en la transformación del significado onomástico. El modo en que se desarrollan las relaciones amorosas entre Mireno y Madalena, pese a remitir a una larga tradición amatoria, también contraviene las reglas convencionalmente aceptadas. Por un lado, Mireno, el vergonzoso en palacio, no sabe decodificar ese entramado de signos y símbolos amatorios propios de la corte; por otro, Madalena asume un papel que, por condición de mujer, no le pertenece. La incoherencia de los personajes a las pautas esperables permite enredar los hilos de la comedia.

Cabe buscar las claves de la inadecuación de Mireno en un elemento más de esa larga lista de ambigüedades que construyen la pieza teatral: la identidad confusa. Los símbolos más visibles de esa incertidumbre giran en torno a las vestimentas que trueca con Ruy Lorenzo; el cambio de nombre por Don Dionís; y el uso de un lenguaje y unos modos que, aunque parecen serle innatos, no se corresponden con el aspecto de sus ropajes. La discordancia entre apariencia y realidad incrementa, por tanto, la confusión en el personaje:

DUQUE. ¿Quién eres?

MIRENO. No soy; seré;
que sólo por pretender
ser más de lo que hay en mí
menosprecié lo que fui
por lo que tengo de ser.

(I, vv. 1035-1039)

Es esta ambigüedad la que el galán deberá dilucidar a través del aprendizaje amoroso y que solo nuestra dama tramoyera le sabrá desvelar. Mireno acaba descubriendo su verdadera identidad, ser el duque de Coimbra, una vez ha perdido la vergüenza (III, vv. 1360-1365), una vez ha pasado la noche en la cámara de Madalena. Solo después de su



transformación, de amado vergonzoso en amante sin vergüenza, descubre que aquel disfraz prestado, aquel nombre trocado y aquel hablar disonante son, en realidad, atributos que le pertenecen.

Otro de los elementos que subvierten los personajes se encuentra en la tensión dicotómica entre el callar y el decir. Mientras que la introspección se asocia a la vergüenza, la decencia y la honradez –esperable en una dama honesta–, la extroversión lleva consigo la osadía, el descaro y la desvergüenza –esperable en un amante portugués³. Sin embargo, Mireno, por su condición aparentemente plebeya, no osa dirigirse a una dama de corte. Se debate entre los signos externos, los que le desvela Madalena, y los que vienen de su interior:

¿no es mucho más acertado,
aunque la lengua sea muda,
gozar un amor en duda,
que un desdén averiguado?

(III, vv. 376-380)

La opción del silencio por parte del galán hace tambalear las pautas amatorias establecidas, al mismo tiempo que contribuye a crear mayor confusión en la dama y mayor enredo en la comedia. Recordemos que Mireno descubre, solo al final de la obra, su identidad de noble portugués, cuando desenmascara sus atributos de amante lusitano. Sin embargo, mientras dura la representación, el espectador intuye que, en realidad, se trata de un noble que desconoce los comportamientos esperables en él. De ahí el equívoco y la consiguiente hilaridad.

Madalena, por su condición de dama, no puede optar por el decir claramente. No obstante, no es la mudez su elección, sino que, como buena dama tracista, se atreve a decir mediante otros recursos. Su opción lleva implícita la osadía del decir y el recato del callar: el fingimiento ha entrado

³ Pilar Palomo [1996: 153-161] ha estudiado las características atribuidas al amor lusitano en las comedias de Tirso. El amor portugués llega de oídas, es fogoso, precoz –porque es connatural, se lleva dentro- y tiene un alto sentido del honor. El amante portugués es, por tanto, atrevido y desenvuelto; todo lo que no es, de momento, nuestro galán.



en escena. Magdalena desencadena una red de símbolos no verbales, a través de los apartes y de la escena del sueño fingido⁴, que le permiten encauzar la tensión erótica y decir lo que siente sin rebasar los límites del decoro:

¿Qué haré yo, tragando fuego,
por callar, de mis pasiones?
Diréle, no por razones,
sino por señas visibles,
los tormentos invisibles
que padezco por no hablar;
porque mujer y callar
son cosas incompatibles.

(II, vv. 639-644)

En el caso de Mireno, la tensión erótica se manifiesta a través de un recurso cómico muy funcional en el teatro: el gracioso. Tarso, cuya apariencia también ha sido trocada por la de lacayo de corte, ejerce un doble cometido. Por un lado, pone de manifiesto el erotismo confuso del galán: «A ti amor y a mi estas bragas,/ nos han puesto en confusión» (III, vv.719-720); y, por otro, revela al público las claves de interpretación burlesca que suscita el comportamiento inapropiado de Mireno, a quien acabará bautizando como ‘vergonzoso en palacio’:

¿Qué aguardabas, pese a tal,
amante corto y avaro,
que ya te daré este nombre,
pues no te osas atrever?
¿Esperas que la mujer
haga el oficio de hombre?

(III, vv. 291-296)

⁴ La escena mencionada, por ser tan elocuente de esa contradicción que vive en el corazón de Madalena, ha sido muy estudiada por la crítica. Florit [2001: 89-103], por ejemplo, insiste en que entre el callar y su antónimo, el decir, hay otros lenguajes. Este callar diciendo y este decir callando son los mecanismos que utiliza Madalena en la escena del sueño fingido. Asimismo, Florence Béziart [1996:56-67] enumera los recursos de los que se sirve Madalena para expresarse mediante lenguajes silenciosos: los ojos, el cuerpo, mensajes escritos o frases enigmáticas y equívocas. Distingue, además, entre el silencio masculino, entendido tradicionalmente como vergüenza y poca gallardía, y el silencio femenino, entendido como pieza indispensable del decoro.



Es el gracioso quien, con sus habituales toques de humor, informa al público de ese cambio de roles que se ha establecido entre el galán y la dama. En este trepidante enredo de la comedia, el mundo gira al revés: Mireno ha desempeñado la prudencia femenina y Madalena ha cumplido con la osadía varonil. Los horizontes de expectativas del público han sido trastocados, despertando, así, confusión y comicidad.

2.2 Serafina-Antonio

Cambiando ahora de escenario, nos queda analizar el personaje que mejor encarna el equívoco en *El vergonzoso en palacio*. Estamos hablando, claro está, de Serafina, en quien convergen múltiples niveles de cambio y tergiversación. Su onomancia nos remite, inevitablemente, a esos seres angelicales, ardientes amantes de Dios, que son los serafines. De ahí que Agustín Redondo [2006: en línea], partiendo de la *indiferenciación* sexual característica de los ángeles, haya apuntado al tema del andrógino encarnado en doña Serafina⁵.

En este sentido, la metamorfosis ovidiana cobra plena vigencia: Hermafrodito, que no conoce el amor, contempla cómo el despiadado deseo de la náyade Sálmacis le lleva a sumergirse en aguas transparentes, de donde emergerá, después de que los dos cuerpos se hayan fusionado, en calidad de medio hombre [Ovidio, ed. 2003: 325-330]. Serafina, igual que Hermafrodito, tampoco tiene interés por el amor, según nos dice «porque su provecho es poco,/ y la pena que da es mucha» (II, vv.951-952). Como en el mito ovidiano, Serafina también funde en su propio personaje al hombre – del que se disfraza, al que retratan y del que se enamora– y a la mujer –

⁵ Este tema ha experimentado distintas visiones por parte de la crítica a lo largo del tiempo. Ello se debe, en gran medida, al momento socio-histórico en el que se formula el estudio crítico. Hesse [1972: 12] nos recuerda, con T.S Elliot, que «cada generación debe interpretar las obras de arte a la luz de sus necesidades. Y esa interpretación será válida con tal que se pueda justificar por medio de la evidencia que la obra contiene en sí». De ahí que la perspectiva que presenta Agustín Redondo esté en mayor consonancia con nuestro tiempo presente. No obstante, Ayala [1964:1] calificaba en 1964 de «torcida inclinación natural» el comportamiento de Serafina. En cualquier caso el tema del andrógino parece ser recurrente en las comedias de Tirso. Véase Paterson, 1993: 105-114.



enamorada de sí misma e interpretando los papeles, masculinos y femeninos, de su comedia («La portuguesa cruel»).

Cabe insistir en ese elemento que ha venido corroborando y contradiciendo el trasunto de identidades perfilado a lo largo de la comedia: el disfraz. Es el turno ahora de doña Serafina:

Deséome entretener
deste modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser

(II, vv. 735-738)

La hija menor del duque se muestra, ante todo, esquiva, lejana y desdenosa, como la mejor de las *donne angelicate* que nada quieren saber del amor: «esas filosofías/ ni las entiendo, ni son/ de mi gusto» (I, vv. 947-949). Ahora bien, su desdén no está exento de ambigüedad, puesto que opta por la rebeldía —esa cualidad que el conde ya nos había apuntado al inicio de la obra (I, vv.901-908)— de la manera más gráfica posible: mediante el disfraz de hombre. El disfraz permite el juego de las apariencias que, en el caso de Serafina —a través de múltiples desdoblamientos—, corrobora el gusto por desdibujar identidades y transformar comportamientos arquetípicos, aportando, así, mayor incertidumbre a la comedia. Como señala Carmen Bravo-Villasante [1976: 73],

la predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre [...] es un síntoma más de barroquismo. Es un equívoco donde continuamente se juega con la identidad de la disfrazada. Es mujer y aparenta ser hombre. Aparece como hombre y, sin embargo, dudan que lo sea. Lo cierto y lo incierto.

Don Antonio, por su parte, actúa de forma parecida a la ninfa ovidiana: lleva hasta las últimas consecuencias el deseo amoroso. En su caso, a través de la burla y el engaño, acaba consiguiendo a un ser que, alejado de las pasiones eróticas —como Hermafrodito— y ensimismado en su imagen —como Narciso—, no pretende entablar ninguna relación. La



inversión de las pautas amorosas queda reflejada en la ambivalencia de este personaje masculino. El amor de este *galán degradado* tiene reminiscencias trovadorescas, pues quiere aprovechar la ocasión amorosa:

¿No te parece, si en palacio habito
con este cargo, que podré encubierto
entablar mi esperanza, como acuda
el tiempo, la ocasión, y más tu ayuda?
(II, vv. 396-399);

y, también, evocaciones neoplatónicas, puesto que el amor le entra por los ojos cuando contempla la inconmensurable beldad del ser amado:

Por la vista el alma bebe
llamas de amor entre nieve
(I, vv. 917-918)

Prima: a ver el alma sale
por los ojos el asalto
que amor le da poco a poco.
(I, vv. 930-932)

Sin embargo, pese a ese vínculo con la tradición amorosa más noble, don Antonio invierte los papeles. No quiere vivir la ausencia de la amada, sino la presencia y para ello subvierte su propia condición de noble, acepta el cargo de secretario y, finalmente, finge ser otro –el don Dionís del retrato– para burlar a Serafina.

Para conseguir su innoble objetivo, don Antonio pedirá ayuda a otro personaje, su prima doña Juana, quien complica, aún más, los enredos de la comedia, pues esconde, tras unos matorrales, a don Antonio y al pintor que retratará a Serafina. Dentro de ese juego de espejos que permite el teatro dentro del teatro, la imbricación de planos y enredos es cada vez mayor: Serafina actúa en «La portuguesa cruel»; don Antonio, escondido, ve a Serafina representando la comedia; Juana habla con su primo como si hablara sola, pues Serafina no sabe que don Antonio la está mirando; y el público, por último, es quien percibe el resorte humorístico de la escena,



pues es el único capaz de observar cómo don Antonio y el pintor miran a Serafina y Juana actuando. Todo un embrollo cómico originado por el innoble amor de don Antonio.

De nuevo va a ser Tarso quien ilustre esta situación calificando el amor cortesano de engañoso. Ya desde el inicio, Tarso, en sus desamores con Melisa, apuntaba el acostumbrado carácter enfermizo del amor y dejaba entrever esa nueva dimensión que adquirirá el erotismo en la obra: «enfermedad de un engaño» (I, v. 190). Si, además, el amor aldeano, sin retruécanos ni intrigas, se contrapone al amor cortesano, lleno de quimeras incomprensibles, el amor entre nuestros protagonistas resulta ser un elaborado juego de engaños y contradicciones que configuran el enredo de comedia. La oposición entre la corte y la aldea, el engaño y la transparencia, amores palaciegos y aldeanos, la glosa Tarso de la siguiente manera:

¡Oh, llaneza de mi aldea!
¡Cuánto mejor es tu trato
que el de palacio, confuso,
donde el engaño anda al uso!

(III, vv. 705-707)

3. Conclusiones

El equívoco de identidades y la tergiversación de modelos consabidos han presidido las relaciones amorosas tejidas alrededor de dos polos: Magdalena-Mireno y Serafina-Antonio. La confusión –recurso puesto en escena para llevar a cabo el enredo de la comedia salvaguardando el decoro– ha permitido invertir parcelas de realidad aunque solo haya sido durante la ajetreada tarde de domingo en un corral de comedias. Como nos dice Serafina, la comedia «de la vida es un traslado» (II, v. 773), receptáculo de risas y llantos donde gobierna la fiesta, el deleite y la diversión: «¿Qué fiesta o juego se halla,/ que no le ofrezcan los versos?» (II, vv. 749-750). Y eso es, precisamente, a lo que hemos asistido siguiendo esta imbricada intriga palaciega, donde la dama tramoyera, Madalena, ha urdido sus más



ingeniosas trazas; el galán, Mireno, ha contravenido las expectativas del público no adecuándose a su papel de amante portugués; Serafina, con su extrema rebeldía, ha fundido en sus personajes múltiples confusiones; y don Antonio, junto a su prima, han trazado un juego de cajas chinas cuyo resorte cómico solo ha percibido el espectador. Gracias a los enredos que genera el amor –el de Madalena por Mireno, el de Serafina para con ella misma y el de don Antonio por Serafina–, la comedia ha engarzado un sinfín de equívocos que nos ha permitido disfrutar y reír abiertamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 1994, núm. 60, 103-128.
- _____, «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina», en *Bulletin Hispanique*, 1989, tomo 91, núm. 2, 279-294.
- _____, «La comicidad escénica en Calderón», en *Bulletin Hispanique*, 1986, tomo 88, núm. 1-2, 47-92.
- AYALA, Francisco, «Erotismo y juego teatral en Tirso», en *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 1964, núm. 214, 1 y 7.
- BÉZIART, Florence, «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina», en *Studia*, 1996, 43-62.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- DARST, David H., *The comic art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», en *Criticón*, 2001, núm. 81-82, 89-103.



-
- GIJÓN ZAPATA, Esmeralda, *El humor en Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1959.
- MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*. Edición de Everett Hesse, Cátedra, Madrid, 1990.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La dama tramoyera», en Domínguez Matito, F. y Bravo Vega, J. (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-203.
- _____, «Mecanismos de enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla», en Pedraza Jiménez, F. B y González Cañal, R. (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, 155-171.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, ed. 2003, 325-330.
- PALOMO, M. del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.
- PATERSON, Alan K. G. «Tirso de Molina and the Androgyne: *El Aquiles* and *La dama del Olivar*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1993, núm. 70, 105-114.
- PEDRAZA Jiménez, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- REDONDO, Agustín, «Entre la Magdalena y Narciso: dos personajes femeninos transgresores en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», [en línea] <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/public/02586282000294240032268/p0000001.htm>> [consultado 20-02-2011].
-

ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

SULLIVAN, Henry W., *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1981, 101-148.



Siglos XIX-XX

19th-20th Centuries

XIX^e-XX^e Siècles

Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad

Fernando Gabriel Pagnoni Berns
Universidad de Buenos Aires
citeron05@yahoo.com

Palabras clave:

Metateatralidad, postmodernidad, Andreas Gryphius, Thornton Wilder, barroco.

Key Words:

Metatheatrical, postmodernity, Andreas Gryphius, Thornton Wilder, baroque

Resumen:

El periodo Barroco y el actual postmoderno tienen elementos en común, entre ellos, el uso del recurso de la metaficción como revelación de la artificialidad en un momento de gran cambio en el pensamiento dominante. Parte de esta metateatralidad es utilizada, además, como recurso humorístico, pero no siempre con los mismos propósitos sociales. Analizaremos lo dicho anteriormente en tres obras que recorren la historia, como son *Absurda Comica* de Andreas Gryphius, *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder y *Cuadro de asfixia* de Rafael Spregelburd buscando las conexiones entre los diversos contextos históricos y el uso que del humor metatextual haga cada uno de ellos.

Abstract:

The Baroque period and the current postmodern era have common elements, including the use and disclosure of metafiction's artificiality in a time of great paradigmatic changes. Part of this metatheatrical is used also as a source of humour, but not always with the same social purposes. We will analyze the above with three works covering the history, such as Andreas Gryphius *Absurda Comica*, Thornton Wilder's *The Skin of Our*

Teeth and Rafael Spregelburd's *Cuadro de asfixia*, looking for connections between different historical contexts and how the use of metatextual humour works in each of them.

Actualmente, en plena postmodernidad, la metaficción es uno de los recursos más utilizados en la literatura en general. No es difícil de entender ya que

La postmodernidad ha redescubierto la metaficción como prueba de una época en la que se han perdido los asideros del referente [...] Con la alternativa de la conciencia narrativa y las distintas formas de interpretar la realidad, la metaficción [...] pareciera dar una respuesta al distingo de lo real, del sujeto en tanto fundamento del mundo. Su auge actual pareciera expresar todo el desencanto existente en las formas culturales de la postmodernidad, donde existe un cuestionamiento crítico y deconstructivo de la legitimidad discursiva, que el ser humano había erigido para aprehender el mundo.[Carrera, 2001: 31]

Con la caída de los grandes discursos paternalistas que englobaban y explicaban todas las preocupaciones de la humanidad y por ende, la libraba de la angustia existencial, se fue aceptando paulatinamente comprender la realidad como un constructo de naturaleza discursiva. Esta desintegración de discursos sociales arrastró a su vez, y de manera análoga, una disolución de los discursos canónicos de la representación artística (la problemática de la mimesis) y sus respectivas poéticas.

En materia de teatro, la postmodernidad conllevó la desarticulación de las narrativas naturalistas y realistas y, al contrario de lo que se podría pensar, no las reemplazó con ninguna otra, sino más bien con una fragmentación de poéticas, una hibridación textual y discursiva que dio como resultado el hecho de que en una misma poética o dramaturgia se dieran la mano los elementos más diversos. El simulacro y el artificio, las micropoéticas, el estallido del sentido y su polivalencia, nuevos tipos de



subjetividad y bases epistemológicas, ahora dominan el teatro contemporáneo.

Es evidente que, como afirma Carmen Bustillo [1997: 190], la metaficción se «hace presente en tiempos de crisis», pero también funciona como un intento de poner orden en el caos, aunque más no sea demostrando que la vida cotidiana a la cual llamamos «real» es tan artificial como la vida teatral. Una vez aceptado esto último, el individuo puede poner bajo una mirada crítica todas sus certidumbres y certezas si así lo desea, y proceder consecuentemente.

Ahora bien. Mucho se ha escrito sobre la metaficción literaria, tanto en general como el teatro en particular. Menos se ha escrito sobre la relación entre meta-teatro y el humor. Casi siempre es tomada esta relación desde el punto de vista creativo de la parodia, pero creemos que esta relación podría ir más allá de este recurso.

Es por ello que intentaremos hacer una lectura de tres obras teatrales que utilizan el recurso de la metaficción como forma humorística, al mismo tiempo que producen una reflexión sobre el medio teatral por un lado y la realidad y su aceptación como naturalidad por otro. Las obras elegidas son *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, del año 1942, *Cuadro de Asfixia* (1996) de Rafael Spregelburd, precedidas ambas por un corto estudio de determinadas escenas de la obra de Andreas Gryphius *Herr Peter Squentz* de 1649.

Creemos que debemos dar primero una justificación de nuestras elecciones. Se ha elegido tres obras que representan distintos momentos históricos y distintas nacionalidades. De las tres obras elegidas, solo una entra de lleno en la postmodernidad, la del dramaturgo argentino Rafael Spregelburd. La obra de Wilder es una respuesta a la sociedad norteamericana en la década de los años cuarenta durante la contienda de la segunda Guerra Mundial. Es importante destacar que al finalizar esta contienda y una vez descubiertas las atrocidades del nazismo, muchos autores fecharon ese momento histórico como el punto en que se quiebra la



línea recta temporal que conformaba el paradigma del positivismo al mismo tiempo que nace lo que se conoce como postmodernismo. Su inclusión en este trabajo se debe entonces a su cercanía, a su liminidad entre ambos paradigmas.¹ Por otra parte, la obra es creada en los Estados Unidos de América, país hegemónico por excelencia y con un gran peso en los cambios paradigmáticos mundiales.

La inclusión de la pieza de Gryphius, autor alemán que vivió entre los años de 1616 y 1664, en plena época barroca nos servirá, creemos, como exponente de un antecedente en las políticas de las metaficciones que se puede creer equivocadamente, solo pertenecen a épocas modernas. Como veremos, el arte barroco ofreció mucho en el sentido de la exposición del artificio debido a los cambios paradigmáticos que se dieron y que arrojaron sombras de dudas sobre las certidumbres de la época, en una situación análoga a la acontecida por el cambio entre Positivismo y Postmodernismo.

Nuestro análisis siempre tendrá como eje conductor al humor y como este es producido por la misma metaficción, lo que a su vez llevaría, como se ha dicho, a una reflexión sobre lo acontecido. Para esto último haremos un breve repaso sobre algunas teorías que sobre el humor se han formulado a lo largo de la historia, para llegar a una correspondencia entre, por una parte, las teorías sobre la risa, la metaficción y los contextos sociales que produjeron a ambos.

Metaficción y Barroquismo

Severo Sarduy analiza el cambio de un período clásico al barroco cimentado en un cambio de estructuras de pensamiento. Para este autor, el barroco configura una práctica absolutamente subversiva del orden establecido por el paradigma anterior, cuya cosmología estaba basada en dos

¹ Debemos recordar que con el Positivismo «el arte efectúa un giro radical hacia un realismo absoluto. Realismo que se verá potenciado por el desarrollo del socialismo y por los nuevos descubrimientos científicos y técnicos, entre ellos el de la fotografía» [Prekler, 2003: 177] es por ello que la postmodernidad trae como fuerte ruptura la destrucción de la poética canónica que significaba el naturalismo y el realismo



principios: geocentrismo y heliocentrismo, planteados de forma teórica por Ptolomeo. En esta concepción, la Tierra es el centro del universo, por lo cual su posición era privilegiada, mientras los demás astros, Sol incluido, giran a su alrededor, en una órbita que conformaba un círculo perfecto, figura que se mantiene hasta Galileo. En esta forma de pensamiento, las dudas y las subjetividades no tienen cabida. Todo es perfectamente geométrico, medible, categorizable y por ende, cada objeto ocupa un lugar. La taxonomía lo etiqueta todo bajo los dictados de la razón. La «Revolución Copernicana» simplemente cambia el eje del universo (el Sol por la Tierra) y deja prácticamente todo lo demás en su lugar.²

Es con la llegada del sistema creado por Kepler cuando se produce una verdadera revolución que dará al Barroco su sistema de pensamiento. En esta nueva cosmología, el centro se ha desdoblado y el círculo se ha transformado en una elipsis mediante la anamorfosis.

El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (Sol) ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. El descentramiento es la perturbación del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales. [De los Ríos, 2006: 247]

En esta nueva concepción, el espacio estalla y se fragmenta y las certezas dejan paso a la duda como episteme canónica. Como el piso se ha movido y ahora no hay nada que lo reemplace, se instala la idea de que ya nada es seguro, solo momentáneo, las creencias ya no se consideran perpetuas y crece la subjetividad en la cual las ideas de cada individuo tiene el mismo valor que las de otro análogo, aunque estas ideas sean opuestas. Si en la anterior concepción primaba la causalidad en la cual un evento precedía a otro y era causa directa del mismo, ahora, con el concepto de *retombée*, la consecuencia de un hecho puede preceder a su propia causa, así como dos objetos pueden ser distantes y existir separados pero aún así ser análogos uno con otro.

² Sarduy identifica este movimiento con el procedimiento de la metonimia.



En este nuevo paradigma se pierden las jerarquías. Arriba puede ser abajo y viceversa. Donde antes había centramiento, ahora hay expansión (del espacio, de los conceptos, de los significantes) y estilísticamente hablando, donde antes había una verdad unívoca, central (como el Sol o la Tierra), ahora hay relatividad y artificio. Es este último quien ocupa un lugar preponderante en las artes de la época, revelando la inestabilidad típica producida por cualquier revolución de importante consecuencias.

Como ejemplo de lo anterior, examinemos brevemente algunas escenas de *Herr Peter Squentz* (también llamada *Absurda Comica*) de Gryphius. La obra, como es conocido, toma dos momentos de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, en las cuales un grupo de rústicos intentan una recreación teatral del mito de Píramo y Tisbe.³ Aquí, la obra dentro de la obra es representada por un grupo de aficionados para diversión del Rey Theodorus y la Reina Cassandra, así como también para el hijo de ambos y su prometida. La obra gira alrededor de las diferentes peripecias que este grupo de actores improvisados pasarán para llevar a escena una versión lo más dramáticamente creíble y realista posible del mito antes mencionado. En el mismo, Píramo y Tisbe son dos jóvenes amantes cuya unión es imposible por oposición de sus respectivos padres.⁴ Una noche deciden reunirse y Tisbe llega primera al lugar concertado, pero asustada por una leona con las fauces manchadas de sangre, decide esconderse en las cercanías, a la espera de que la fiera se retire. En la huída, pierde el velo y el animal lo utiliza para limpiar sus fauces. Cuando Píramo llega, encuentra las pisadas de la leona y el velo ensangrentado y creyéndose responsable de la muerte de su amada al instarla a la cita y llegar tarde a la misma, se suicida. Cuando Tisbe retorna al lugar y encuentra a su amado muerto, también ella acaba con su propia vida. Esta es la historia que se pondrá en escena en la

³ Cuya fuente es obtenida de *Las metamorfosis*, de Ovidio.

⁴ Shakespeare tomó este mito como base para su *Romeo y Julieta*.



pieza *Herr Peter Squentz* (quien es el director de la pieza dentro de la pieza).⁵

El primer indicio metateatral que encontramos en el texto dramático es la presencia de los reyes y príncipes citados en el listado de personajes como «Zusehende Personen» (p. 62) [*Personajes Espectadores*].⁶ Pensando en una posible puesta en escena, encontramos que un cierto público en determinado momento histórico, estará observando el comportamiento de un público en un contexto histórico diferente, y como este se comporta ante la recepción de determinada obra, siempre matizado por la imaginación del autor. Este artificio tiene dos funciones. Por un lado, despliega los valores barrocos del artificio, del teatro dentro del teatro y por otro lado, diluye la línea entre la realidad y la ficción (este recurso es el que se acentuará en la postmodernidad) al mismo tiempo que invita a una reflexión sobre los mecanismos del teatro, su dramaturgia y poética, para lo cual será necesario el humor como mecanismo que, a través de la burla y la parodia, pueda desacralizar las ideas preconcebidas, ridiculizándolas.

A la hora de la repartición de los diferentes papeles entre el grupo de actores, podemos echar una breve mirada hacia las razones y circunstancias que llevan a determinadas elecciones, dentro del prisma de la comedia. Uno de los actores, el bufón del rey Pickelhäring pide ser el león ya que «denn ich lerne nicht gerne viel auswendig» (p. 66) [*no me gusta aprender mucho de memoria*] y el papel del animal solo exigiría rugir. Una metateoría sobre el espectador es explicitada cuando el grupo decide que el león, al entrar en escena deberá explicar al público (supuestamente, interrumpiendo la acción dramática), que no es una fiera en realidad, sino solo un actor. «Sonderlich wäre ratsam wegen schwangerer Weiber, dass ihr nur bald anfänglich sagtet,

⁵ Para Charlotte Woodford, Andreas Gryphius probablemente no conoció la versión de Shakespeare y se basó para su comedia en algún texto alemán anterior y hoy perdido. Ver el texto de Woodford en bibliografía.

⁶ Todas las citas de esta obra son de la edición bilingüe presente en *El Teatro del Barroco Alemán*, editado en Rosario, Argentina, por la Universidad Nacional del Litoral en 1957. La traducción fue realizada por Gerardo Moldenhauer y Raúl Echauri, y es su traducción la que usaremos en el presente trabajo.



ihr wäret kein rechter Löwe, sondern nur Meister Klipperling, der Schreiner» (p. 66), [*Sería especialmente aconsejable, a causa de las mujeres embarazadas, que al comienzo declaréis lo antes posible que no sois un león auténtico sino solamente el maestro Klipperling, ebanista*]. De esta manera sencilla, Gryphius pone en su texto dramático una pequeña burla sobre las ideas preconcebidas sobre el rol que del público se esperaba, como una serie de individuos cuya disociación de los límites entre ficción teatral y realidad les era muy difícil de discernir debido, creemos, a una idea ingenua sobre el poder de la mimesis artística como espejo reflectante que un objeto representado con referente de manera en extrema realista.

Lo anterior se contradice jocosamente en la forma en que el león será llevado a escena. Al no encontrar solución para la piel del león, y entendiendo Peter Squentz que lo verde bajo luz artificial se verá amarillo, decide que el disfraz de león se hará con una pollera vieja de frisa verde de su mujer. La idea antes propuesta de un naturalismo cuyo valor mimético fuese tan elevado que llegase al punto de asustar al público, se encuentra ahora anulada por el efecto contradictorio de una puesta en escena con un león increíblemente poco realista. Exactamente lo mismo sucede con la luna y la fuente de agua. Después de una serie de ideas que intentan un realismo lo más mimético posible, estas se van descartando y, en un giro humorístico, las que quedan en realidad no solo ridiculizan a los actores y a su director, sino también a la posibilidad de un realismo extremo en escena y a la pretensión de hacer pasar al teatro por algo más que ficción. Las ideas visuales originales se *degradan* hasta quedar convertidas en una nulidad en la cual el referente de lo visto en escena se convierte en jeroglífico: la luna es finalmente un señor con una lámpara y una vela, la pared una hoja de papel y un actor que al entrar en escena aclare al público que «dass ich die Wand sei » (p. 72) [*la pared soy yo*], mientras que la fuente, a cargo del Maestro Lollinger, es solo un actor orinando en público, hasta que Squentz decide que «Holla! Holla! Wir müssen's ehrbar machen für dem Frauenzimmer. Ihr müsset eine Giesskanne in der Hand haben» (p. 76)



[*Hola, hola, tenemos que hacerlo decentemente por las mujeres. Deberéis tener en mano una regadera*], para agregar poco después «Und müsst auch Wasser in dem Mund haben und mit um euch spritzen» [*Y también debéis tener agua en la boca y esparcirla alrededor de vosotros*].

No solo el concepto de mimesis como problema epistemológico de conocimiento y reconocimiento es puesto bajo una matriz cómica. También los diferentes tipos y roles ya cristalizados en la historia del teatro son objetos de humoradas. Cuando Pickelhäring obtiene el título de personaje más noble de la comedia, su duda es: «Ein Soldat und Buhler? So muss ich lachen und sauer sehen? (p. 74) [*¿Soldado y galán? ¿Así que debo reírme y poner cara avinagrada?*], a lo que Squentz responde «Aber nicht beides auf einmal» [*Mas no ambas cosas a la vez*].

Finalmente, los mismos géneros dramáticos son puestos en discusión, exhibiendo su convencionalidad artificiosa y los límites borrosos entre uno y otro. Al decidir a qué género pertenece la representación que realizarán, se realiza el siguiente dialogo:

MEISTER LOLLINGER.- Der alte, berühmte deutsche Poët und Meistersänger Hans Saxe schreibt: Wenn ein Spiel traurig ausgehet, so ist es eine *Tragoedie*. Weil sich nun hier zwei erstechen, so gehet es traurig aus, *ergo*.

PICKELHÄRING.- Contra! Das Spiel wird lustig ausgehen, denn die Toten werden wieder lebendig, setzen sich zusammen und trinken einen guten Rausch; so ist es denn eine *Comoedie*. (p. 78).

[MAESTRO LOLLINGER.- *El antiguo y famoso poeta alemán Juan Sachs escribe: cunado una pieza concluye tristemente es una tragedia. Dado que aquí se suicidan dos personas con una espada, termina tristemente, ergo.*

PICKELHÄRING.- *Me opongo. La función acabará alegremente, pues los muertos volverán a la vida, se sentarán juntos y se pescarán una linda mona; por lo tanto es una comedia.*]

La representación misma resulta risible debido a las extravagancias por parte de los improvisados actores. Quien representa a Píramo aclara al



público que no se está suicidando de veras, sino que tan solo es un juego y después de largos minutos de increíble agonía que lleva el ridículo a los extremos, se sale del argumento para comentar cuanto lo llorará Tisbe, a quien debería suponer muerta. El suicidio de la propia enamorada no es menos ridículo, clavándose la espada debajo de la pollera y, al igual que su contraparte masculina, aclarando su muerte. Al final llega el epílogo a cargo del propio Peter Squentz:

PETER SQUENTZ.- Vorhin war ich ein *Prològus*,
Itzund bin ich der *Epilògus*.
Hiermit end't sich die schöne *Comoedie*,
Oder, wie man's heisst, die *Tragoedie*.
Daraus ihr alle sollt nehmen an
Lehr', Trost und Warnung jedermann.
Lernet hieraus, wie gut es sei,
Dass man von Liebe bleibe frei! (p. 90)

[*PETER SQUENTZ.- Hace un rato fui el prologo,*
ahora seré el epílogo.
Con esto termina la bella comedia,
o la tragedia, como quieran llamarla.
De ella debéis sacar todos y cada uno,
enseñanza, consolación y advertencia.
Aprended de ella: ¡cuán bueno es
quedar ajeno al amor!]

La pieza que engloba a la pieza finaliza con el rey magnánimamente otorgándoles a los actores quince florines a cambio de cada error cometido, por lo cual Squentz agradece y promete incluir más errores en las próximas puestas en escena (p. 93).

Humor y ridículo

Hemos visto en los momentos trabajados en la pieza anterior una metateatralidad dada por el recurso del teatro dentro del teatro y la puesta en discusión de varias nociones «naturalizadas» sobre el género teatral y sus convenciones. Lo más interesante es que este ejemplo cuenta con un público al cual los actores interpelan continuamente en un intento, paradójicamente,



de mantener una diégesis dentro de carriles realistas, mientras que cada intervención no hace más que apartarlo de esta finalidad. Es con el público dentro de la ficción con el cual podemos sentirnos identificados ya que ellos, al igual que nosotros, disfrutaban con cada error o extravagancia de los improvisados actores (como bien lo demuestra la recompensa antes mencionada).

Se ha escrito sobre como la ridiculez de la pieza montada dentro de la obra es análoga a la ridiculez de ser llevado al suicidio por motivos pasionales dejando de lado la razón [Woodford, 2006], pero encontramos, como hemos creído demostrar, que también los convencionalismos teatrales son ridiculizados y para que el resorte humorístico tenga efecto, es necesario que esta obra se presente delante de un público que cumple con los idearios de selecto, exigente y de alta alcurnia. No es inocente esta elección. El mito de Píramo y Tisbe es degradado cuando es puesto bajo la mirada de un público de estas características.

A lo largo de la historia han coexistido diversas teorías sobre la risa y el humor, y como ambos se relacionan con la sociedad⁷. Algunas de ellas, las llamadas «superiority theories» indican que la risa es producto de la sensación de superioridad de un ser humano hacia otro u otros. Esta teoría, que se inicia, si bien no en forma teorizada, en el pensamiento de Platón y Aristóteles, encuentra su punto álgido en el pensamiento de Thomas Hobbes, contemporáneo de Andreas Gryphius. Esta teoría contiene un ingrediente fuertemente jerárquico. Aristóteles no estaba en contra de la risa en las clases bajas, ya que daba por descontado su crudeza y primitivismo. Sí le preocupaba en cambio, que la risa se contagiara a las clases altas nacidas libres de cautiverio. El humor, creía, debía ser confinado a las competencias oficiales de retórica [Billig, 2005: 46].

⁷ Un excelente libro que recorre todas las teorías sobre el humor es *Laughter and Ridicule* de Michael Billig, editado por Sage Publications. Utilizaremos este texto como eje en nuestro recorrido por la historia del humor como contexto a las obras seleccionadas.



Es Hobbes quien pone a la noción de ridículo como centro de su idea acerca del humor y su causa. «Hobbes proposed that human laughter is elicited by a feeling of superiority. We see the deformed or the weak; we feel superior to them; and so we laugh» [Billig, 2005: 50]. Podemos argumentar que este sentido de superioridad lo encontramos en la mirada que los reyes y príncipes sostienen ante el espectáculo que se exhibe ante ellos. Decididamente, no podríamos pensar en un grupo más selecto debido a su jerarquía. Su mirada y las interpelaciones de este grupo de personajes que representan al público son burlonas para con lo que ven. Podríamos entender que esta obra responde a la mirada de Hobbes sobre la risa como forma de desprecio ante la inferioridad del otro. «Jokes and laughter are used only to prove one's own superiority, on one count or another, over a hapless one or group» [Green, 1993: 76].

Y no nos quedan dudas que se han reído. La misma reina Cassandra explica que «Erbärmlicher Zufall! Ich habe gelacht, dass mir die Augen übergehen» (p. 90). [*¡Deplorable casualidad! Me he reído de tal modo que los ojos se me han llenado de lágrimas*].

Esto se condice con la lectura de la obra tomada esta última como crítica hacia las pasiones y sobre las personas que por estas se arrastran, como es el caso de los dos jóvenes amantes. Podríamos concluir entonces que el recurso de la metateatralidad no está dado tanto, como se podría inferir primero, por una burla a las retóricas del teatro, sino a los finales dramáticos de las tragedias (de allí la insistencia en la taxonomía de la obra por parte de los actores) en los cuales lo impulsivo se apropia de lo racional y su consideración por parte de ciertos sectores de la sociedad como acto de nobleza y de alta elevación del ideal humano.⁸ La obra de Hobbes *Human*

⁸ Charlotte Woodford encuentra ligazones entre las comedias de Gryphius y los principios del estoicismo, por lo cual esto último complementaría nuestra lectura si tenemos en cuenta que el estoicismo tenía como principio filosófico una perfección moral e intelectual que evitaría al individuo el dejarse llevar por pasiones destructivas. John Sellars explica, hablando de la ética estoica que «According to the theory of oikeiōsis the basic desire or drive in all animals including human beings is for self-preservation. The one thing that is most important to us is our own existence and its continuation. Consequently our most



Nature en la cual su visión de la risa se encuentra fue escrita en 1640 y la pieza analizada de Gryphius se escribió nueve años después, por lo cual difícilmente el autor alemán haya leído al autor inglés si tenemos en consideración la lentitud con la cual se movía el mercado editorial en aquellos años. Sí podemos colegir que la teoría individualista de Hobbes fue fermentada en un contexto histórico en el cual, la caída del hombre como centro del discurso y del pensamiento, acercaba a este hacia una visión más materialista de la vida, en la cual la competencia y la auto preservación eran más importantes que el sentido comunitario presente en concepciones anteriores del mundo.

Postmodernidad y metateatralidad

Si durante los años del Barroco fue la teoría de la Tierra o el Sol como centro del universo la que cayó y modificó toda una manera de pensamiento, en la postmodernidad se puede observar un movimiento análogo con la ya mencionada caída de los grandes discursos paternalistas, con el encumbramiento del artificio nuevamente a un lugar central en el pensamiento y en las diferentes estéticas. Si la modernidad se caracterizó por la fe en el progreso, en la razón y en la autonomía del hombre, todo lo anterior en una visión cronológica del tiempo vista como línea recta superadora de momentos pasados y cuya base epistemológica principal fue el Positivismo, la postmodernidad es considerada como una visión crítica de la modernidad en la cual la línea progresiva es reemplazada por una curvilínea donde la historia se continúa, de estanca y retrocede. La idea de lo diverso reemplaza a la unidad, los centros, como en el Barroco, se desintegran una vez más y no obtienen reemplazo, renunciando a «todo

primitive choices and actions are shaped by what we think will enhance or damage our own physical constitution. We choose what we think will be good for us and we avoid what we think will be bad for us. This seemingly selfish (or at least self-centred) attitude is the basis for all of Stoic ethics.» Jonh Sellars, *Stoicism*, University of California Press, 2006; p. 108. Es notoria la gran presencia del individualismo en ambas teorías, las de Hobbes y la del Estoicismo.



intento de restauración de la unidad total» [Bermejo, 2005: 2]. Lo contingente, lo momentáneo reemplaza las certidumbres y en este contexto encontramos dos obras, una en pleno período de quiebre si consideramos el nacimiento de lo «post» luego de la Segunda Guerra Mundial y la otra ya en este nuevo sistema de pensamiento.

The Skin of Our Teeth de Wilder narra la historia de la familia Antrobus (del griego «humano» o «persona»), compuesta por el matrimonio de George y Maggie y sus dos hijos Henry y Gladys, más la presencia de la sirvienta Sabina. El tiempo histórico en el cual la obra transcurre es una absurda mezcla de inicios de los tiempos (referencias bíblicas incluidas), época moderna, período de guerra más alguna versión alternativa de nuestra realidad, todo funcionando al mismo tiempo en una yuxtaposición que logra hacer de cada capa temporal un signo crítico para con las otras. Uno de los principios estructurantes de la obra es una crítica sagaz al movimiento cíclico en que la humanidad, desde sus comienzos, se ha predispuesto. Destrucción y renacimiento es continuo, sin una sola lección aprendida. Pero un personaje de la obra no parece entender este mensaje.

SABINA.- [...] As for me, I don't understand a single word of it, anyway – all about the troubles the human race has gone through, there's a subject for you.
Besides the author hasn't made up his silly mind as to whether we're all living back in caves or in New Jersey today, and that's the way it is all the way through.
Oh – why can't we have plays like we used to have [...]
[Wilder; 1942: 101-102]⁹

Esta cita se formula cuando sabina, en medio de un parlamento, no obtiene la respuesta que el personaje espera (la entrada de otro personaje) y el manager del teatro le encarga, desde su voz *off stage*, que improvise. Ante la falta de ideas por parte de la actriz, esta decide interpelar al público con el parlamento antes citado.

⁹ Todas las citas de esta obra son de la edición de Penguin Plays de 1974.



Por un lado, este funciona como retórica cómica, basada en la metateatralidad, ya que lo que Sabina dice está, seguramente, basado en mucho de lo que el público de la época estaría pensando ante todo el parlamento anterior que no dejaba en claro la ubicación temporal de la obra, por lo cual se da una relación espectador – personaje basada en la empatía.

Por otra parte, este parlamento tiene toda la fuerza de un manifiesto y funciona como tal. Las vanguardias históricas hicieron un gran uso de los manifiestos artísticos en los cuales dejaban sentadas las bases de sus poéticas, de sus estéticas y sus determinaciones ideológicas en las cuales estas primeras estaban basadas. Al ser una forma de entender el arte completamente novedosa, que pretendía barrer con todas las formas anteriores, consideraban que el público necesitaba un paratexto que le sirviera de apoyo/guía en su descubrimiento y exploración de estas nuevas formas en las artes. Los manifiestos eran, ante todo, proclamaciones políticas en los cuales se dan «a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente *público*, donde se juega el carácter de su circulación y recepción» [Mangone, 1994: 18].

La cita propone una forma de lectura de la obra a través del recurso de la negatividad, lo que la obra no es. No es teatro anterior, ni naturalista ni realista, ni siquiera totalmente *avant garde*. Ni tan lineal como los primeros, ni tan fragmentario y desesperanzado como el arte vanguardista, Wilder proponía una relectura de la historia como tal que pedía una reflexión sobre el movimiento continuo hacia la autodestrucción de la humanidad, y como en toda obra de Thornton Wilder, con humor y esperanza. «Wilder has always been on the side of life and life is seen to be most directly affirmed through love» [Corrigan, 2003: 26] Una nueva visión de la vida social es necesaria y para ello, es fundamental una nueva forma de producir arte. Es por esto último que se hace necesaria la metateatralidad como exposición de la artificialidad de los signos escénicos, como exhibición del discurso como tal, para que un arte reflexivo funcione.



La obra presenta muchos recursos para el humor, desde la presentación en escena de dinosaurios como mascotas o la ya mencionada yuxtaposición de lugares y líneas temporales. Sin embargo, es la metateatralidad el recurso que más utilizado es para producir comicidad, consideramos que con el fin antes mencionado. Sabina y el manager interrumpe en otras ocasiones la obra, la primera especialmente para quejarse de su situación como actriz trabajando dentro de una obra de la cual no entiende una sola palabra (p. 103), mientras rememora y desea el regreso de poéticas que representaron al positivismo y a su forma de pensamiento de manera mutuamente necesaria como fueron el naturalismo y el realismo, gran matriz del drama burgués moderno.

Podemos notar que el papel de Sabina, al contrario que los roles jugados por los personajes en la obra alemana, no llama al ridículo. Sabina cumple su trabajo, sigue sus líneas y solo momentáneamente interrumpe la acción para dirigirse al público, pero estas quejas, lejos de producir una hipotética degradación, forma, como mencionamos, un vínculo de complicidad entre el público y el mismo autor, quien presenta sus ideas a través del humor para hacer mucho más fácil su aceptación. El positivismo ubicaba, para Michael Billig, al humor y la risa «bajo sospecha» ya que el centro del mismo era siempre el ridículo y tal situación lleva a la denigración. Fue necesario varios años y otras teorías que intentaran dar luz a una mirada nueva sobre la risa que no envolviera como centro de la teoría algo tan negativo. Por supuesto, aún la teoría sobre el humor de Henri Bergson coloca al ridículo en una posición central, pero sin la carga de negatividad que tenía en la teoría de la degradación, ya que aquí, el ridículo es necesario para que la vida social no se torne rígida hasta tal punto que se torne insostenible. La risa y el ridículo cumplen entonces una función social para la subsistencia de las formas sociales de la civilización, por lo cual se le informa de una carga positiva. No por coincidencia la idea negativa sobre el ridículo de las teorías de superioridad se articulaban con los prejuicios de las clases altas cuya jerarquía prevaleciera en determinadas épocas.



En la postmodernidad, la metateatralidad como causa del humor no parece estar basada en la idea negativa del ridículo. No lo encontramos en la obra de Wilder ni en la de Spregelburd. Esta última, *Cuadro de Asfixia*, está conformada por una sucesión de escenas (doce en total) que son metatextuales con el *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, en las cuales la memoria y la necesidad de la misma es interpelada en un momento histórico en el cual, por un lado, cuenta con el espacio y el tiempo estallado y fragmentado, momento en el cual todas las capas históricas convergen y son útiles en una sociedad que ya no reniega de su pasado e intenta superarlo como lo hacía el positivismo, sino que ahora lo integra fantasmalmente en la circulación de imágenes y de ideas, lo cual recuerda a la superposición de capas de espacio/tiempo de *The Skin of Our Teeth* de Wilder. Por otra parte, el pasado inmediato, el argentino, corre el riesgo de ser clausurado y usado solo como estética, como museo de horrores, en un país donde los mismos políticos de siempre son vueltos a votar una y otra vez, sin importar el «que se vayan todos».¹⁰

El humor y la metateatralidad en esta obra son indisociables, ambos productos del desorden cronológico en el cual las doce escenas son presentadas. Serán los mismos personajes quienes buscarán dar correlación a las ideas presentadas y ellos mismos los que intentarán encontrar la causa de cierto evento cuyo acontecimiento aún no ha ocurrido.

DOSTOIEVSKI.- «Miradas significativas entre los actores. Súbitamente, el extraño se desprende de los dos que lo sujetaban y habla, dando comienzo a la obra»¹¹

KAFKA.- No era así.

¹⁰ Consignada gritada espontáneamente por la gente durante las revueltas sociales del 2001 en Argentina, con el cual, clases bajas y clases medias se unieron por primera y única vez para reclamar una renovación de los políticos y los jueces adictos a los mismos, ambos sospechados de corrupción.

¹¹ Los personajes de la obra llevan los nombres de los autores que han memorizado (Dostoievski, José Hernández, Kafka). Debemos mencionar que la mayor parte de las didascalías son dichas por los mismos actores/personajes dentro de la obra, como en este caso.



LA ÚNICA MUJER.- «Se escucha una campana. Puede sonar como la campana de una vieja igle...»

(El extraño comprende que es su turno. Sin desprenderse de nadie, puesto que en realidad nadie lo sujetaba, habla, interrumpiendo a la mujer)

[Spregelburd; 2005: 108]¹²

El personaje del extraño (que luego pasará a llamarse José Hernández) será apresado por Kafka y Dostoievski solo en una escena posterior, por lo cual se produce primero el efecto de la causa. Cuando Hernández muere en el cuadro dos, la única mujer se pregunta quien es él «¿No es el que vino a vender esas cosas robadas del convento?» (p. 112), hecho que sucederá recién en el transcurso del cuadro cuarto. Estos dos ejemplos sirven para mostrar la fragmentación de las líneas temporales. Al inicio del cuadro tercero, Kafka dice: «Tres. Suenan tres campanadas. Lo cual es una suerte, porque el paso del tiempo, siempre en una única dirección, organiza la confusión de los personajes, y da a sus memorias anquilosadas una pauta de ordenamiento» (p. 113). El personaje enuncia al tiempo como línea cronológica de una sola dirección, concepción positivista y moderna por excelencia. Sin embargo, la disposición de los cuadros en la obra del autor argentino recuerda al concepto de *retombée* de Severo Sarduy, por la cual la cadena causa-efecto quedaba seriamente trastocada en el barroco.

Encontramos de este modo un enlazamiento entre estos diferentes períodos puestos en análisis a través de obras dramáticas. Una crisis sacude los cimientos del pensamiento que sostiene la visión de mundo que determinada sociedad sostiene. Cuando se desvanecen las seguridades y todo lo que quedan son conceptos pasibles de revisiones permanentes, el artificio ocupa un lugar predominante y dentro de este, la metaficción y la metateatralidad. Pero, ¿qué función cumpliría ahora el humor?

¹² Todas las citas de la obra de Rafael Spregelburd corresponden a la publicada en Buenos Aires por Losada en el año 2005.



Ambas piezas juegan con la retórica del teatro del absurdo sin necesariamente tener que ser encuadradas dentro de esta denominación. Lo que aquí nos interesa es la relación entre lo que nosotros como espectadores esperamos hallar y la incongruencia de lo hallado, como la «obra bien hecha» se desarma ante nuestros ojos no por falencias del autor, sino porque los mismos actores en escena, juegan con las inconsistencias adrede del libreto, sea por la falta de definición del tema de la obra, sea por el desorden en la concatenación de las escenas.

Billig es uno de los primeros autores en hacer una distinción que creemos fundamental: distinguir entre humor disciplinario y subversivo (p. 202). En el siglo pasado y en este, la mayoría de los autores daban por sentado que el humor era siempre de naturaleza subversiva y sin embargo, ejemplos de obras cómicas, tanto en cine como en teatro, cuya raíz es absolutamente conservadora y cuyos resultados son de esta misma índole, son incontables.

La metaficción estudiada en estos casos presenta un humor que consideramos trasgresor y que se aleja de las formas denigratorias hacia formas de empatía en las cuales el público se identifica con los problemas de los actores, pero esa empatía funciona, paradójicamente, en el marco de unas rupturas en la diégesis que ponen a esta en discusión y denuncian a todos los discursos como ficción, tanto los políticos como los sociales, los artísticos como los científicos. Todos. De allí que este tipo de humor sea subversivo y la necesidad de que este provenga de los rasgos metateatrales de las obras. Como Jorge Dubatti explica en su introducción a la obra de Spregelburd, esta funciona como «fuga de lo real entre las redes del lenguaje» (p. 7), provocando que «lo que antes se creía lo real ahora se concibe como construcción del lenguaje» (p. 13). La realidad se revela como artificio construido por otro artificio, el lenguaje, y esto debe ser denunciado para que el individuo actúe sobre ello. Y la denuncia se debe hacer a través de la metaficción, y el humor, creemos, será subversivo mientras ayude a denunciar esta fuga de lo real, que se hace cada vez más



indistinguible de lo artificial. Notando las diferencias entre parodia y metaficción, Margaret Rose explica que «One function of meta-fiction [...] is not only to show (in the sense of to describe or to assert) “that” (as is the case with most “true or false” statements), but to show “how” the fictional work, and its depictions of truth and reality, are constructed» [Rose, 1995: 99].

El humor está producido aquí por la diferencia Bergsoniana entre lo rígido y la flexible. Es la obra denunciándose como artificio, es una pieza teatral con una estructura subvertida que choca con sus propios personajes que se niegan a seguir el juego y salen del artificio para señalar su incongruencia porque no pueden seguir su (des)orden. El drama mismo repele en su escritura lo que de él se espera, coherencia, profundidad psicológica, emotividad, etc. y en su lucha por reestablecer una lectura socialmente aceptable, se descubre convulsa, al mismo tiempo que denuncia a la sociedad que engendra y naturaliza en su canonización literaria estas lecturas.

Por último ¿porqué esta denuncia debe ser hecha con base humorística? Por supuesto, esto último no es obligatorio, pero el humor, tal como lo entiende también Billig, es un discurso y una forma de comunicación que nos une como comunidad. Cuando un autor elige para su discurso metateatral que este sea la causa de humor, está eligiendo no solo exhibir en escena las ruinas de una liminidad entre una supuesta «realidad» externa y objetiva y su diferencia irreductible con el artificio y la falsedad. Si lo que se intenta es trastocar esta idea y mostrar como la ficción teatral y dramática (o literaria) es solo continuación de la ficción que construye y constituye nuestras vidas cotidianas, el humor logra un acto performativo por parte del público que los obliga a actuar en comunidad, en momentos en los cuales el sentido de pertenencia, bajo la matriz postmoderna, invita a la fragmentación individual e individualista. Si el teatro necesita público para producirse como ente poético, y la comunidad de cuerpos es de por sí, siempre trasgresora, el humor como unión y como crítica es una opción más



que tentadora. El humor será eficaz solo cuando exista una comunidad que comprenda y comparta los códigos y temas transmitidos.

El acto final de la obra de Wilder transcurre bajo los pensamientos, llevados a escena en forma literal, de algunos de los filósofos más importantes del mundo, que con sus ideas ayudaron a dar forma a nuestra visión del mundo. Cada hora de la noche será marcada por la frase de un filósofo, pero como explica al público Mr Fitzpatrick, el manager, «I don't suppose it means anything. It's just a kind of poetic effect» (p. 158). Sin embargo, serán los mismos actores los que saldrán a defender esta idea estética/poética, sugiriendo varias opciones del porqué de su inclusión, todas ellas valederas sin que necesariamente, ninguna prevalezca. Imposible una mejor ilustración de la naciente postmodernidad. Un intercambio de ideas que se debería ejercitar en paz y armonía, en comunidad, ya que ninguna de esas ideas deja de ser, al fin y al cabo, ficción subjetiva. Y como dice Sabina para cerrar la obra que al fin está comenzando a entender (todo un nuevo concepto de humanidad): «The end of this play isn't written yet» (p. 178).

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- BERMEJO, Diego, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.
- BILLING, Michael, *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*, Londres, Sage Publications, 2005.
- BUSTILLO, Carmen, *La aventura metaficcional*, Venezuela, Equinoccio, 1997.
- CORRIGAN, Robert, «Tragic Features of Wilder's Vision» en Harold Bloom (ed.), *Thornton Wilder*, U.S.A, Chelsea House Publishers, 2003.



- DE LOS RÍOS, Valeria, «La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy», en *ALPHA* número 23, Diciembre 2006, páginas 247-258.
- DUBATTI, Jorge, «La fuga de lo real entre las redes del lenguaje», prólogo a Rafael Spregelburd *Cuadro de asfixia*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- CARRERA, Liduvina, *La Metaficcion Virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001.
- GREEN, Arnold, *Hobbes and human nature*, New Jersey, Transaction Publishers, 1993.
- GRYPHIUS, Andreas, «Herr Peter Squentz oder Absurda Comica» en Gerardo Moldenhauer (ed) *El Teatro del Barroco Alemán. Antología bilingüe*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1957.
- MANGONE, Carlos, WARLEY, Jorge, *El manifiesto: un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX: Volumen I*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- ROSE, Margaret, *Parody/Meta fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SPREGELBURD, Rafael, *Cuadro de asfixia*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- WILDER, Thornton, *Our Town/The Skin of Our Teeth/The Matchmaker*, U.S.A, Penguin Books, 1974.
- WOODFORD, Charlotte, «Gryphius, Peter Squentz» en Peter Hutchinson (ed.) *Landmarks in German Comedy*, New York, Peter Lang, 2006.

Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro

Enrique Gallud Jardiel
egjardiel@hotmail.com

Palabras clave:

Jacinto Benavente, comedia, sátira, metateatralidad

Key Words:

Jacinto Benavente, comedy, satire, metatheatrical

Resumen:

El artículo analiza el mundillo teatral español de la primera mitad del siglo XX a través de los comentarios que Jacinto Benavente inserta en sus obras metateatrales, complementados con afirmaciones de sus numerosos ensayos y escritos sobre dramaturgia. Tiene por finalidad dar a conocer mejor el ambiente en que se elaboraban y estrenaban las comedias de su tiempo, los constreñimientos de los autores, las limitaciones de los intérpretes, el influjo de la crítica y, en general, los aspectos complementarios que acababan afectando a la elaboración del texto teatral. Es una mirada irónica y humorística, que tiende a desmitificar el mundo bohemio del teatro y a descubrir en muchos casos, su corrupción interna.

Abstract:

This article analyzes the Spanish theatrical scene of the first half of the 20th century through the comments that Jacinto Benavente inserted in his metatheatrical works, supplemented by statements of his many essays and writings on drama. It aims to raise awareness about the environment they were produced and premiered the plays of his time, the constraints of the authors, the limitations of the performers, the influence of criticism and, in general, complementary aspects affecting ended the development

of the theatrical text. It is an ironic and humorous look, which tends to demystify the bohemian world of the theater and discover in many cases their internal corruption.

En arte mucho se suele decir de los productos finales y poco sobre sus estadios de elaboración. Los ensayos sobre creación artística no son siempre totalmente sinceros. En el caso concreto del metateatro hallamos, sin embargo, mayor espontaneidad y menos falsa retórica. Estas obras son parciales, indudablemente; son el producto de los deseos de los autores de aclarar sus vidas y su relación con la industria en la que producen, son una forma de expresar su contento o su descontento con el medio, son el lenguaje idóneo para hacer afirmaciones personales y, sobre todo, para describirnos el mundo que mejor conocen.

En Jacinto Benavente encontramos un ejemplo bien patente de la potencialidad de este tipo de escritos. Benavente es autor de más de 500 artículos especializados, reunidos en varias colecciones, donde condensó su gran saber teatral, pero que han sido objeto de escaso estudio. Huerta Calvo recalca lo interesante de la crítica ensayística de Benavente *El teatro del pueblo* (1909), «... texto en que Benavente desarrolla de forma atinada y pormenorizada, sus ideas sobre la situación del drama en España y las posibilidades que para éste se abrían» [2005: 77]. Ya Andrés González – Blanco había recalcado este profundo conocimiento de Benavente del mundillo teatral: «Conoce los resortes interiores del teatro como pocos» [1917: 73] y recalcado su triple condición de satírico, crítico implacable y analista sutil de una sociedad.

Además, pese a las críticas que sufrió su estilo, nadie le negó su lucidez como testigo inteligente de una época y su exactitud en la descripción de los ambientes: «Ideas de más de medio siglo de vida española son observados y retratados por el escritor con una visión entre irónica y comprensiva. [...] Probablemente no pretendió cambiar las cosas



ni ser un reformista [...] pero no renunció a un afán pedagógico, educativo, docente» [Montero Padilla, 1996: 36]. Y eso es lo que pretende con el análisis de esa parte curiosa de la sociedad que es el mundillo de las empresas teatrales, los autores, los actores y los críticos.

No vamos a centrarnos en sus obras teóricas —dirigidas obviamente a una minoría— sino en las opiniones que transmite al gran público por boca de sus personajes en más de una docena de comedias. Ellas van a servir aquí para adquirir una visión global de unos autores, unas empresas, un público y unas obras antonomásticas que configuraron uno de los momentos dorados del teatro español. Es curioso que en las diversas clasificaciones que de las obras de Benavente se han hecho, nunca haya parecido un apartado dedicado a las que se ambientan en teatros o se centran en escritores, pues el número de ellas lo hubiera justificado. Ruiz Ramón divide su producción precisamente por la localización de la acción y habla de interiores burgueses, interiores cosmopolitas, interiores provincianos e interiores rurales, [1984: 33] pero no incluye el mundo bohemio en su análisis.

Nosotros nos centraremos en las obras sobre teatro y en el teatro que ellas describen, dejando que Benavente y sus personajes comenten y testifiquen sobre el mundo que habitaron. Y le hemos elegido a él como autoridad para esta retrospectiva por su innegable perspicacia, por su entera dedicación a las tablas, por su perduración de casi cincuenta años activos en la escena española y por el extremado prestigio del que gozó entre sus contemporáneos.

En cuanto a los autores, la primera afirmación de interés es la de que el dramaturgo es una especie *per se*, independiente y distinta del resto de los que viven de sus escritos. Así, en la famosa obra titulada *Literatura*, un dramaturgo se defiende de la maledicencia:



JOAQUÍN.—Porque supongo que me habrán hecho ustedes el favor de no considerarme como literato, a pesar de las muchas obras que he escrito.

ESPERANZA.—¡No, por Dios! Ya sabemos que usted es otra cosa; usted sólo escribe para el teatro [*Obras Completas*, v. 664].

La razón de esta distinción estriba en el origen y la cultura heterogéneos de los autores del tiempo. Los «verdaderos literatos» no escribían para el teatro, se decía comúnmente; y los autores teatrales lo eran por diversos motivos. Muy pocos, afirma Don Jacinto, por vocación, por verdadero sentimiento del arte dramático, sino por la vanagloria, por distracción de su ociosidad, por el eterno móvil: el dinero. Un personaje de la obra *El marido de la Téllez* confiesa que en lo que menos pensaba él era en escribir para el teatro, pero se casó, tuvo cuatro hijos y necesitaba aumentar sus emolumentos por cualquier medio [*OC*, I: 146-147]. En estas tres primeras décadas la demanda exagerada de obras para los numerosos teatros de Madrid y el fenómeno del llamado «teatro por horas» (donde se representaban diariamente cuatro o cinco obras en cada local) facilitaron la proliferación de autores que, en otras circunstancias, no lo hubieran sido. Nos habla un personaje-autor:

DIÉGUEZ.—Bonillo, mi compañero de oficina, escribió una piececita para Romea; ganó un dineral. Yo fui a verla y me pareció tan mala que pensé: «Como ésta escribo yo una a cualquier hora.»

PEPE.—Y pensaste bien... y la escribiste [*OC*, I: 147].

No han de tomarse estos comentarios en un sentido totalmente negativo, puesto que muchos grandes autores llegaron a las tablas abandonando una profesión anterior y porque la producción escénica de aquellos años llegó a ser numerosísima, revitalizando un género en parcial decadencia. Pero Benavente hace hincapié en el nivel cultural de estos autores de ocasión que, por carecer de preparación humanística y por considerar al teatro como un género inferior, creen que en él todo se puede aceptar. En la obra *Y amargaba...* se nos habla de un autor en ciernes:



FERMÍN.—Ese autor novel muy entendido si parece, que anoche, según iba viendo la comedia nos decía a cada momento: «Veráis como ahora pasa esto; veráis como ahora pasa esto otro; veráis como la hija le dice esto a la madre...» Y así era siempre: «Veráis ahora, veráis luego...»

CAROLINA.—Pero no diría «veráis», porque, para un autor, aunque no haya estrenado, no estaría bien. Diría «veréis», que es como se ha dicho siempre, hasta en el teatro [*OC*, VIII: 154-155].

Pero si critica a los oportunistas que escriben sin especial amor por el género, censura mucho más duramente la pobreza intelectual de aquellos llamados escritores que no escriben de ninguna manera, que deben su fama a una bien dirigida propaganda y que, desgraciadamente, abundan en todas las épocas. En la comedia *Literatura* se presenta un diálogo esclarecedor:

ADRIÁN.—Pepe Solera no escribe ni lee... pero es el mayor prestigio del grupo.

JOAQUÍN.—Y si persiste en su actitud lo conservará indefinidamente. ¡Pues menuda ventaja es ser escritor sin haber escrito nunca nada!

ADRIÁN.—Eso es lo que le perjudica a Julio Flores, que escribe demasiado...

JOAQUÍN.—Sí... lleva ya publicados dos cuadernitos de cositas. Poquitas páginas, con mucha margen y una página si y otra no en blanco... Y a renegar de Víctor Hugo. ¡Qué lástima, señor! ¡Qué lástima de juventud! [*OC*, V: 667].

El dramaturgo español está constreñido por algunas limitaciones, pero Benavente considera que las oportunidades para el literato en la península son iguales o mejores que en otros lugares. Incluso en su drama *La losa de los sueños*, en la que tiene lugar la muerte de un escritor frustrado (de tisis y en una buhardilla, con todos los elementos necesarios para una tragedia bohemia) nos deja claramente dicho que la vida del autor fue superior a su obra y que, aunque supo morir por el anhelo de la gloria artística, sus poemas y dramas no eran de verdadera calidad. El presunto autor no murió «del delito de haber nacido artista y en este país», sino de pura tuberculosis pulmonar [*OC*, III: 655]. Los artistas sufren en este país como en todos los otros países. En la misma obra, dos autores que escriben



en colaboración obtienen éxito y dinero, aun al precio de sacrificar en parte sus más elevados deseos artísticos. Ambos dicen sentir vergüenza de lo que escriben y se achacan el uno al otro las «barbaridades» que la obra incluye. Pero, al mismo tiempo, no cejan en su actividad y se entusiasman fácilmente con el argumento que elaboran. Puede que no estén creando una obra inmortal para la posteridad, pero ellos, que deseaban ser escritores, escriben, disfrutan escribiendo y ganan dinero y fama al escribir. Están contentos, tienen contentas a las empresas y éstas, al público. No es la gloria artística para ellos, pero si un sucedáneo aceptable.

¿Y qué se nos dice del carácter de estos autores? ¿Cómo son en su intimidad? Nos cuenta un personaje que los autores sólo responden a una pasión: la vanidad, lo cual no es privativo de los dramaturgos, pues España es el país donde cada escritor ha decidido no leerse más que a sí propio. En los demás aspectos Benavente está con los suyos. Los escritores de teatro no son malas personas; son envidiosillos, pero en ocasiones decisivas siempre se halla en ellos un buen fondo. Sólo hay que desinfectarlos de literatura. Y en lo referente a la mala reputación que adquieren por la vida bohemia que su profesión les obliga a llevar (y que lleva a la criada de la obra *Literatura* a pensar que en casa de escritores no le darán de comer ni le pagarán el salario), Don Jacinto expresa su opinión opuesta:

VALENTÍN.—Tratándose de literatos, ya se sabe que la mitad de lo que se cuenta de ellos es también literatura. Como este Adrián León, que es un infeliz y hay quien le cree un depravado. Con los treinta duros del periódico y los quince de una corresponsalía..., no sé yo qué depravaciones puedan ser las suyas. Y es que hay quien, a tomar dos veces café, ya lo llama depravación [*OC*, v: 659].

En esta visión panorámica benaventina, tras del autor viene el empresario, que es el eterno mediador entre el comercio y la literatura, entre el arte puro y la taquilla. Su éxito supremo consiste en hacer que ambas partes trabajen unidas. Benavente cree que no hay negocio sin arte; pero dice también que no hay arte sin negocio, que si una obra no parece



rentable, no llegará a estrenarse. El teatro sin público es un contrasentido. Su obra *Los andrajos de la púrpura* nos habla de esta triste verdad: una entusiasta pareja de autor y actriz, convertidos en empresa, dispuestos a interpretar únicamente obras de primera calidad, se arruina rápidamente. La moraleja es que el arte puro es un lujo muy caro que el público no paga y, los gobiernos, menos. Dice el empresario:

ARÍSTIDES. — ¡Ilusas criaturas! Pronto aprenderéis a vuestra costa que en el Teatro el Arte es inseparable de la Contaduría. Son el alma y el cuerpo. El alma podrá vivir mejor vida separada del cuerpo; pero en otro lugar mejor, donde los teatros no han de pagar alquileres, nóminas, impuestos [OC, VI: 541].

Benavente insiste en esta visión del teatro comercial. La dramaturgia es, nos guste o no, un género dominado por unas necesidades económicas ineludibles y los empresarios han de mostrarse en extremo precavidos con cada obra nueva, que puede ser la última para su empresa. Por ello, y aunque aprecian muchas veces lo mejor, esto suele ser para ellos un lujo, sólo compatible con un repertorio de segura aceptación. Habla el empresario de la obra antes mencionada:

ARÍSTIDES.—Todo eso es teatro, verdadero teatro; al que Laura debe muchos triunfos y yo, mucho dinero; dinero que me ha permitido alguna vez representar *Antonio y Cleopatra*, *Romeo y Julieta*, y *Fedra y Antígona*, con entradas como para dejar de ser empresario [OC, v: 543].

Aparte de este eterno dilema, los empresarios tienen también sus puntos negativos, como es su tendencia a interferir en la obra, imponer el músico de las zarzuelas y hacer repartos que, por satisfacer a un actor, van en detrimento de la obra. Benavente se lamenta diciendo que muchas veces se escribe que el actor X, por deferencia al autor, se encargó de un papel inferior a su categoría, pero que nunca se escribe que, por deferencia del autor, el actor X se encargó de un papel superior a sus facultades. Otro



aspecto negativo es el exhibicionismo a que obligan a sus elencos. Tras el fracaso artístico y amoroso de su personaje Laura, el director decide aprovechar la propaganda que ha promovido la separación de los dos amantes, haciéndola volver a la escena: «ARÍSTIDES.—Ya no serás la actriz; serás la mujer siempre, la eterna dolorida, abandonada, que exhibe su corazón al público. Todo esto es dinero, mucho dinero...; te habla el empresario» [OC, v: 554].

Y aparte de esta manipulación comercial de la vida de sus actores, los empresarios parecen sucumbir a menudo ante otra tentación, pues las actrices son a veces bastante atractivas. En la comedia breve *Teatro feminista* comenta una madre de presunta actriz:

MAMÁ.—Pero, ¿usted sabe cómo están los teatros? La primera vez que quise contratar a ésta, el empresario le hizo unas proposiciones...

DIRECTORA.—Poco sueldo, ¿verdad? Y mucho trabajo...

MAMÁ.—¡Ay, no, señora! Todo lo contrario [OC, I: 356].

Don Jacinto admira y elogia, no obstante, el cuidado de los empresarios españoles en la escenografía, arte colaborador y muy delicado, pero imprescindible para el éxito. La obra dramática escrita es letra muerta, que sólo sobre la escena adquiere valor propio y verdadera vida. Y asegura en su artículo «De la *mise en scene*» que, en España, para lo que se paga el teatro, es mucho lo que se hace y las obras que se estrenan no desmerecen en nada de las que en París y Londres se presentan en teatros subvencionados por el gobierno [OC, VI: 624]. Aquí todo corre a cargo de la iniciativa individual, y llega Benavente a decir en la década de los cuarenta, cuando ya el cine había arrastrado al gran público, que los empresarios españoles eran grandes idealistas. Habla el protagonista de *Don Magín el de las magias*: «DON MAGÍN.—Que el cielo me debía, / tras de tanto dolor, tanta alegría. / ¿En dónde y cómo has dado con ése hombre excepcional, que todavía pone su dinero al servicio del teatro?» [OC, VIII: 683].



De los actores, Benavente no pudo tener queja mayor: todos le respetaban y le hicieron objeto de diversos homenajes, hasta el punto de realizar una cuestación para regalarle un ejemplar único miniado de su obra *Los intereses creados*. Sin embargo, poco dice en su elogio y bastante en su detrimento, si bien es verdad que centra sus censuras predominantemente en las actrices pues parece ser que fueron las que, con sus caprichos, más dificultaron su labor teatral. Su obra *Teatro feminista* es una verdadera sátira de la mujer en el teatro y una exposición certera de sus limitaciones. El principal defecto de los actores en general es el de siempre: la vanidad, que Benavente explica con un refrán: «Dime qué población es la mejor de España y te diré dónde te han aplaudido más». Y esta vanidad les lleva a no soportar el éxito de los compañeros. Dice un personaje que a los artistas no se les puede tomar en serlo más que cuando hablan mal unos de otros. *El marido de la Téllez* es una obra esclarecedora. La Téllez es la primera actriz de la compañía, que obliga a que contraten también a su marido, un cómico detestable a quien hay que dar papel porque si él no trabaja, ella no acepta y la empresa no admite la obra. El día del estreno el público aplaude más al marido. La Téllez se siente inundada de celos artísticos de su propio marido y pone a la empresa en el trance de decidir entre ambos. El empresario le indica que puede retirarse si lo desea. La señora Núñez, segunda de la compañía, hará su papel. La Téllez reacciona ante esta posibilidad de triunfo de una rival: «FELICIA.—¡Retirarme yo! ¡Dejar mi puesto a otra! ¡A la Núñez! ¡Qué más quisiera ella? ¡No, no y no! Debo al Arte y al público lo que soy, y el Arte es lo primero» [OC, I: 174].

Y amargaba... nos habla también del *snobismo* de las actrices, con el ejemplo famoso de la Zérep. Revela el personaje: «CAROLINA.—La Zérep, que no se llama así; se llama Pérez. Se ha puesto el apellido al revés, como un par de medias» [OC, VIII: 173].

Pero esta actriz tiene una virtud innegable que hace que sus faltas todas se le perdonen: es la única actriz que, a sus cincuenta y dos años, se presta ya a hacer papeles de madre. Otras, a su edad, sólo aceptan



protagonistas como *La dama de las camelias*, la Doña Inés del *Tenorio* o la Julieta de Shakespeare, puesto que para algo son primeras actrices [OC, VIII: 172].

¿Y cómo se llega a ser primera actriz? Con constancia, años, recomendaciones... Las mamás de las actrices insisten en que es muy fácil. En *Teatro feminista* se indica que en ese momento, para una muchacha sin fortuna y sin posición, no había más salida que el teatro [OC, I: 356]. Don Jacinto asegura temblar cada vez que recibe una visita de señoras, porque suele tratarse de una mamá que desea una recomendación para su hija. ¿No ha de servir para el teatro la niña, como tantas otras que no saben nada? Y las madres citan ejemplos tan numerosos como convincentes. Además, cualquier defecto parece menor en el teatro. Dice un personaje en *Y amargaba...*:

DOÑA AURELIA.—La hija de nuestro administrador, preciosa muchacha, está loca por ser del teatro. Para películas ya la han probado, pero bizquea un poco los ojos. En el teatro este defectillo no tiene importancia. Nuestro pobre tío nos hablaba mucho de un actor de su tiempo que era tuerto y hacía *Don Juan Tenorio*.

CAROLINA.—Vea usted. Para un Don Juan tuerto, una Doña Inés bizca estaría pintiparada [OC, VIII: 167].

Y de estas actrices, ¿qué queda por decir, sino hablar de su moralidad? Las actrices españolas son a veces más decentes de lo que ellas quisieran. En la obra *Modas*, la modista francesa se lamenta de la boda de una actriz. El matrimonio y el arte son incompatibles, dice. Y las actrices españolas parecen ser muy aficionadas al matrimonio [OC, I: 545]. La Rosendo, a su vez, envidia a las francesas, que tienen otros recursos extra para agradar al público. Sobre moralidad hallamos un comentario de intensa ironía en *El demonio del teatro*:



BASILISA.—Ahora he visto que, por lo regular, se tiene del teatro una idea muy equivocada. Nos figuramos que la vida del teatro es todo inmoralidad. ¡Nada de eso! Esas pobres muchachas, las segundas tipes, que como salen a dar saltos y a bailar en el escenario, se las figuran muy libres y muy ligeras... pues la mayor parte son muy buenas muchachas, muy hacendosas, con su labor entre manos en los descansos. Ropita de niños: casi siempre para sus sobrinitos. Porque todas tienen sus sobrinitos [OC, VIII: 538-539].

Vienen a continuación las obras teatrales y su naturaleza. Para Benavente, la obra dramática, antes que obra literaria debe ser espectáculo, por estar relacionada con el público. Las condiciones en que ésta se produce no le consienten al autor mucha independencia artística. ¿Qué esperaba primordialmente de un autor el público del tiempo? Que produjera incansablemente. El consumo, por así decirlo, de obras llegó a ser exorbitante y la presión sobre los autores consagrados, constante y angustiosa. En el género chico y el sainete las piezas estrenadas se cuentan por miles y la mayor parte de los autores de «teatro grande» escribieron todos más de centenar y medio de obras. Además, no se admitían reposiciones. El público quería novedades, estrenos y esta presión llevó a la creación de grandes obras, pero condujo también en ocasiones a la repetición y al amaneramiento, lo que se satiriza en *El marido de la Téllez*:

DIÉGUEZ.—Después escribí otra, y otra... y otra.

PEPE.—Sí: las tres que te silbaron.

DIÉGUEZ.—No; fue una misma. Sólo que primero la estrené sin música; luego, con música, y luego con otro título y otra música. Pero el público siempre lo mismo.

PEPE.—¿Y por qué no cambiaste de público? [OC, I: 147].

Esto se debe al deseo de obtener éxitos por procedimientos probados. Los empresarios dicen que un tipo de obras gusta siempre; los actores piden comedias con situaciones parecidas a aquellas con las que tuvieron éxito una vez y los autores se repiten, mientras el público lo acepta, y se sorprenden desagradablemente cuando el gusto se satura. El oportunismo está a la orden del día. En *Teatro feminista*, la secretaria habla de su repertorio:



SECRETARIA.—La obra que vamos a estrenar se llama *¡Viva Madrid!*

REPORTERO 1.—¿De Ángel Guimerá?

DIRECTORA.—Justamente. Se estrenó en catalán, con el título de...

REPORTERO 1.—Sí, de *¡Viva Barcelona!* [OC, I: 354].

En cuanto al plagio, lo que en el argot teatral se denomina «fusilar», las menciones son abundantes. En la pieza citada se habla de que a las actrices españolas «les traen los sombreros de París, como las comedias». En *El marido de la Téllez* se increpa a un autor por haber «fusilado» mucho del francés. Este se defiende diciendo que lo ha hecho por patriotismo puro, para vengar a los españoles que, durante la Guerra de la Independencia, fueron fusilados por los soldados del ejército francés en el parque de Montealeón [OC, I: 147]. Benavente, en su artículo *Proteccionismo y librecambio*, ironiza sobre una propuesta de ley a las Cortes para proteger de las traducciones del francés a la industria dramática nacional [OC, VI: 636-637]. Pero se muestra en contra: ¿Por qué acusar al autor español, que es en definitiva el más prolífico de Europa, de que su público sea aún más exigente?

Otro triste aspecto son las llamadas obras «de encargo», escritas para un actor o una actriz y limitadas por las posibilidades de éstos. Raimundo, el autor de *La mariposa que voló sobre el mar*, se lamenta de tener que perjudicarse artísticamente escribiendo para una actriz comedias insignificantes que ésta pueda interpretar sin peligro para ella ni para la obra [OC, V: 12]. El empresario de *Los andrajos de la púrpura* se queja de la unión amorosa del autor y la actriz, puesto que él ya sólo podrá escribir obras a la medida, que producirán su amaneramiento y el de su intérprete [OC, V: 545]. Y desgraciadamente esta interferencia de los actores se debe a pequeñas vanidades insubstanciales. Vemos esto claramente en *Modas*:

SRA. ROSENDO. En el primer acto voy a los Jardines y me quejo porque no voy bien vestida. Esto ya lo he quitado de mi papel.

TUTÚ.—Naturalmente.



SRA. ROSENDO.—Y he hecho que el acto pase en invierno y que, en vez de a los Jardines, sea al Teatro Real donde vamos [*OC*, I: 545-546].

Don Jacinto justifica esta peculiaridad explicando que no es un defecto privativo de la escena española y pasa a hablarnos, en sus *Conferencias*, de la extraña obesidad del personaje de Hamlet, tratada por críticos y comentaristas. Shakespeare hizo gordo a su héroe para que Burbage, consorcio suyo y actor del Teatro del Globo, pudiese interpretar el papel, pese a su voluminoso abdomen [*OC*, VII: 154].

Pero autores, actores, empresas y obras son sólo los medios de satisfacer un deseo de goce artístico en el público que es, en definitiva, lo esencial del teatro y la verdadera clase directora que marca con su juicio y preferencia los rumbos de éste. Claro que este público es a veces caprichoso, asegura Benavente. Quiere que se le hable en broma de las cosas serias y en serio de las tonterías; y moraliza quizá demasiado: no gusta de que las comedias escandalicen a sus mujeres y a sus hijas. Pero, a pesar de sus caprichos, es razonablemente inteligente y sabe lo que esperar de una obra dramática: «RENATO.—Los empresarios calumniáis al público. Ya lo has visto esta noche. El público, el gran público ha comprendido. ARÍSTIDES.—El público comprende siempre cuando se le emociona» [*OC*, v: 541].

Nuestro autor comenta que el público no acepta más cabeza visible que la que acierta a decir lo que él quiere que se le diga. Y ésta es la razón de la escasa influencia social del teatro. La supuesta incultura del público es sólo un pretexto de autores fracasados. En *El marido de la Téllez* se estrena una obra con poco éxito: «DIÉGUEZ.—Sí; le echaremos la culpa al público. PEPE.—¡Pobre público! Es como las casas de juego: círculo cuando se gana y timba cuando se pierde» [*OC*, I: 148].

Jacinto Benavente se apresura a afirmar su fe en el buen sentido popular, en la viveza de la percepción del público ante el Arte y en su capacidad de llegar por el sentimiento a donde quizá no llegue siempre con su inteligencia. El público no gusta de lo malo y sólo a regañadientes lo acepta o lo tolera, en espera de algo mejor. Si la calidad media de la



producción teatral es mala en un momento dado, el público es consciente y se resigna. El discernimiento artístico es muchas veces casi innato y Don Jacinto lo ilustra con la anécdota de una mamá que se lamentaba de una curiosa disposición de espíritu en los niños: «Figúrese usted que hoy le digo al pequeño: “Si no eres bueno, no te llevo al teatro”. Y me dice: “Mejor. ¡Para ver tonterías!”»

Por último, hablan los personajes teatrales de Benavente sobre dos nuevos aspectos del cambio de orientación que tuvo lugar en la década de los cuarenta: la aparición del llamado «teatro de cámara» y la tendencia al realismo social. El teatro experimental surge —dicen los que lo hacen surgir— como la respuesta a la necesidad apremiante de romper con los moldes tradicionales y como reacción ante el teatro indudablemente más popular, anterior a la guerra civil. En *Y amargaba...* asistimos a un diálogo curioso entre un autor cuyas obras se aceptan normalmente y otro dedicado al llamado «teatro de arte y ensayo»:

VÍCTOR.—Pues ya lo ve usted. El público me aplaude.

PÉREZ-GÓMEZ.—Ya; eso es lo triste... ¡Ay, mi joven amigo! Me da usted lástima: con sus condiciones de usted está usted envenenado por el aplauso. Hay que tener el valor del fracaso. Yo no le cambio a usted mis tres fracasos por todas sus obras aplaudidas. Yo le propondría a usted una colaboración. Usted con su técnica y yo, con mi sentido depurado del arte, sería una obra admirable... pero sin concesiones; para ir derechos al fracaso, pero con honradez.

VÍCTOR.—Muchas gracias; al fracaso vaya usted solo [*OC*, VIII: 175].

Y comenta en sus artículos lo falso de la posición de estos autores llamados elitistas: es ridículo hablar de moldes rotos en el teatro español donde, desde *La Celestina* hasta los autos sacramentales de Calderón, hay moldes para todo lo real y lo irreal. Además, el teatro es, por su origen e historia, un género literario que sólo en el pueblo halla su propio ambiente. En su ensayo *Acotaciones* escribe: «Populares fueron los más grandes teatros del mundo y para el pueblo escribieron los más grandes autores. El



teatro para eruditos, para intelectuales, no tiene razón de ser» [OC, VI: 1023]. Don Jacinto se ganó la inquina de estos vanguardistas diciendo que los autores pierden su tiempo afanándose por conseguir el aplauso de los intelectuales, porque, ¿dónde están los intelectuales? No parece haber tenido Benavente la dicha de tropezarse con muchos en su larga vida en el mundo literario. Aquellos que quisieron sentirse aludidos le tacharon de retrógrado y monopolizador, puesto que las empresas preferían sus obras a las de experimentación. El se burló de estas críticas por boca de su imaginario autor, Joaquín, de *Literatura*:

JOAQUÍN.—¿Qué vanguardia tocaba hoy, música o conferencia?

MATILDE.—Conferencia de García López: «El teatro que llega».

JOAQUÍN.—Me habrá puesto verde. ¿No ha dicho nada de mí?

MATILDE.—Ha estado bastante respetuoso con los consagrados como usted..., porque en algunas alusiones a los viejos hipopótamos de la literatura, no me pareció que le incluyera a usted.

JOAQUÍN.—¿Usted cree? Yo tengo la seguridad de que entre esos hipopótamos estaba yo [OC, v: 670].

Y en cuanto al nuevo realismo de la posguerra, Don Jacinto se muestra decididamente en contra y utiliza principalmente su obra de 1944 titulada *Don Magín el de las magias*, ya mencionada, para censurar el abuso del realismo y abogar por un arte que no se limite a ser una mera imitación de los aspectos negativos de la realidad circundante, sino que incluya también poesía, imaginación e ideas. No hace sino repetir lo que ya indicara Ortega y Gasset en su ensayo *Idea del teatro* al hablar de la boca del telón como un marco dorado en la isla del Arte, sólo aceptable si envía hacia nosotros ensueño y leyenda y no se limita a repetir lo que en su cabeza lleva el público. El teatro no es sólo realidad, sino la metáfora universal corporizada. Se pregunta el filósofo:

¿No es extraño, no es extraordinario, no es literalmente mágico que se pueda estar sentado en un palco del teatro Doña María y al mismo tiempo seis o siete siglos atrás, en la brumosa Dinamarca, viendo caminar con su



paso sin peso a esa *fiammetta* lívida que es Ofelia? ¡Si esto no es extraordinario y mágico, yo no sé qué otra cosa en el mundo está más cerca de serlo! [1964, VII: 458].

Las afirmaciones de Don Magín concuerdan con este concepto mágico del teatro y su idealismo; ya que la justificación de la existencia de una obra dramática no puede ser más que una: causar placer a los sentidos y al intelecto. El teatro debe servir para descansar de la vida.

JUAN MANUEL.—Déjate de ilusiones, Magín. Hay que modernizarse.

DON MAGÍN.—Pero, ¿qué es modernizarse? ¿Ese teatro sin imaginación y sin fantasía, todo vulgaridades? Con sentarse en cualquier café oye uno diálogos más interesantes y con mayor realidad que los de esas comedias. Yo creo que al teatro debe uno ir a soñar y a ilusionarse. Mi ideal sería un teatro que se llamara «Teatro de la Ilusión», en donde sólo con entrar volviera uno a ser niño [OC, VIII: 658].

Aun así, Don Jacinto sabe que los tiempos han cambiado. Los trajes de fantasía de Don Magín se han quedado inservibles: «DON MAGÍN.—Todo apolillado. La polilla es un símbolo. ¡Adiós, magias mías! Haremos comedias modernas, de éstas en las que no pasa nada y lo que pasa puede pasar en cualquier parte» [OC, VIII: 710].

Pero si hoy comienza a imperar el realismo, el idealismo lo hará mañana. Todo esto no son más que ciclos, modas, tendencias, mientras que el teatro y su magia son eternos y siempre cautivadores. Esta es la tesis de *El demonio del teatro*, donde toda una familia, opuesta por prejuicios al arte escénico, acaba dedicándose a él por completo. La hija rompe con su novio porque no le deja actuar; la madre, para escándalo de su sociedad, sustituye a una actriz enferma y abraza la profesión. El novio y el padre se muestran indignados en el primer acto, permanecen sospechosamente silenciosos en el segundo y, en el tercero, nos sorprenden al lanzarse a escribir ambos una obra en colaboración [OC, VIII: 587]. Y ya tenemos a toda una familia en manos de ese demonio del teatro, que es, pese a todo, un buen demonio. Tiene su infierno, pero les da la gloria a sus elegidos, a los que le dedican su



vida y su alma, a los que le quieren de verdad, pues el arte del teatro —el de crear dentro de la creación y de representar conscientes la comedia del universo—, es la suprema actividad. Por ello, más que poner realidad en el arte debemos esforzarnos en poner arte en la realidad. «Triste realidad y pobre vida nuestra —dice Don Magín— si no le pusiéramos un poco de teatro» [OC, VIII: 686].

BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, Jacinto, *Obras completas*, 10 vols., Madrid, Aguilar, Madrid, 1940-1956.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Ángel, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Cervantes, 1917.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro Español de la A a la Z*, Madrid, Espasa, 2005.
- MONTERO PADILLA, José. «Introducción biográfica y crítica» a *Los intereses creados. La malquerida*, Madrid, Castalia, 1996, pp. 7-79.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Idea del teatro*, en *Obras completas*, VII, Madrid, Revista de Occidente, 1964, (2ª edición).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984 (6ª edición).



La dama de las camelias reinterpretada por Jardiel Poncela: Margarita, Armando y su padre

Juan Udaondo Alegre
Universidad de La Coruña
agrimento_7@hotmail.com

Palabras clave:

Enrique Jardiel Poncela, Alexandre Dumas, humor, amor, parodia.

Key Words:

Enrique Jardiel Poncela, Alexandre Dumas, humour, love, parody.

Resumen:

Este artículo estudia el personaje romántico decimonónico de Margarita Gautier y su pervivencia como icono cultural del siglo XX en novela, teatro, ópera, televisión y cine. Analiza la pieza de Jardiel tanto como parodia de la exitosa novela de Dumas como en el contexto del teatro previo a la guerra civil; destacando la importancia que tuvo como consagración de este autor y ponderando hasta qué punto cumple con sus propósitos iniciales de renovar la escena española del momento. Se sitúa la obra dentro del conjunto de la producción de Jardiel, viendo cómo éste emplea sus recursos dramáticos para recabar el éxito entre el público. Se destaca especialmente la elaboración de la trama y la construcción de personajes, siempre vistos con ternura a pesar del escepticismo del autor con respecto al amor y las convenciones sociales. Teniendo como referente una de las narraciones amorosas más tristes de la historia de la literatura, Jardiel logra al mismo tiempo provocar la risa y suscitar la reflexión.

Abstract:

This article is a study of the nineteenth-Romantic character Margarita Gautier and her survival as a cultural icon during the 20th Century within the novel, the theater, the opera, television and the cinema. There is also an analysis of Jardiel, both as a parody of

Dumas' famous novel and within the context of the theater prior to the Spanish Civil War, while expounding the importance that this had in helping him become an established author. To this end, we ponder about the extent to which the play meets its initial objectives, which is to renew the Spanish theater during this time period. The play is placed among Jardiel's literary production as to analyze how he employs his dramatic resources in order to achieve his success among the public. Plot and character development are especially emphasized as they are always viewed with tenderness in spite of the skepticism with which the author views love and social conventions. By having one of the most sad love stories in the history of literature as a model, Jardiel achieves to spark off laughter while at the same time it causes one's own reflection.

¿Un dramaturgo moderno?

Enrique Jardiel Poncela es una de las figuras más emblemáticas del teatro cómico español durante el siglo XX. La pieza que vamos a analizar se centra en un importantísimo arquetipo literario femenino del mundo contemporáneo, si bien desde una óptica humorística. Por todo ello, este artículo bien pudiera haberse incluido también en el primer número de esta revista, dedicado a la mujer en el teatro. Para introducir tanto a todos estos temas como a nuestro autor, consideramos pertinente recordar la siguiente cita, que da idea de la 'implicación' de Jardiel con ellos [1979: 3]:

Señores: hay que declarar que a las mujeres no se las ha estudiado debidamente. Lo mismo ocurre con la ley Hipotecaria. En todas las literaturas existen cientos de libros dedicados al estudio de la mujer, pero esos libros no tienen ningún valor real y exacto. Hora es ya, señores, de que se haga un estudio, siquiera sea ligero, de esos seres que Dios concedió a los hombres para su felicidad y para su desesperación. Soy audaz y voy a lanzarme a semejante trabajo. Que las musas me estén propicias.

Más adelante nos adentraremos en la conflictiva y apasionada relación de Jardiel con el mundo femenino, real y literario; sirva ahora esta introducción para sumergirnos en su singular universo. Un mundo tan propio y personal que, a pesar de influir sobre prácticamente todos los



humoristas que han venido después, especialmente dentro del teatro cómico, no hay ninguno del que pueda declararse específicamente que haya sido su continuador. Francisco Ruiz Ramón [1993: 15] nos habla de Jardiel como un *dramaturgo en el purgatorio*, tal situación se habría producido desde el mismo momento en que su nombre empezó a aparecer en las carteleras madrileñas, e incluso hoy en día «ni se le lleva al paraíso de los escogidos, en el que Valle-Inclán y Lorca ocupan la más alta jerarquía, ni se le condena a los infiernos del olvido o del desprecio, en el que yacen docenas de autores de cuyos nombres y títulos nadie se acuerda». Cristóbal Cuevas García [1993: 7] nos recuerda cómo Jardiel se adelantó a Ionesco y Adamov en la dramatización de las situaciones extravagantes; a él se debería la forja de un *teatro inverosímil* basado en

la reducción al absurdo de conflictos y diálogos, y el aprovechamiento artístico de la provocación. Desde luego, nadie ha explotado en España como él el lenguaje de la banalidad, ni le ha superado en la invención satírico-grotesca (con la consiguiente voladura de las formas consagradas), actitudes que revelan su anticonvencionalismo.

En este sentido Ruiz Ramón [1993: 15] precisa que Jardiel no escribió en efecto, «teatro del absurdo», sino «teatro de lo inverosímil», es decir, histórica y dramáticamente algo anterior, que «de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que vino después». Como tampoco escribió teatro cómico tradicional, sino «teatro de lo inverosímil», es decir, «histórica y dramáticamente algo más avanzado, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que había venido antes».

No se puede hablar de Jardiel sin referirnos a la llamada «otra generación del 27», expresión acuñada por José López Rubio [1983: 5], componente asimismo de la citada generación, a la que dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia. En éste reproduce la reflexión de Jardiel tras el fracaso del estreno de *Los medios seres*: «Sin Ramón Gómez de la Serna, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no puede digerir de Ramón, se lo damos nosotros bien masticado para ser digerido, y



lo acepta sin pestañear». M. J. Conde Guerri [1993: 82] narra el momento crucial de 1927 en el que Jardiel participa con otros componentes de la revista *Buen Humor* en una serie de programas dirigidos por Ramón con el título de *¿Qué haría usted si perdiera la cabeza?* El grupo se hacía llamar «La pandilla de los humoristas» e «improvisaba sobre situaciones disparatadas» en los estudios de Radio Madrid. A. Gómez Yebra [1990: 10] recuerda que Ramón fue «mentor y en gran medida maestro de Jardiel». Con José López Rubio «le unirá desde entonces una profunda amistad y una afinidad literaria poco común». Jardiel y López Rubio (a los que han de añadirse Tono, Edgar Neville y Miguel Mihura) participan de una serie de características comunes, que L. Alemany [1988: 32] resume así:

Todos practican ese humor de vanguardia, todos ellos escriben teatro continuamente, todos ellos acceden al naciente mundo cinematográfico, todos ellos aceptan (de una manera o de otra) la dictadura franquista...; lo suficiente como para que a su través pueda hablarse de un grupo generacional definido.

M. J. Conde Guerri [1993: 79] pone en relación el teatro de Jardiel con la vanguardia artística nacida tras la primera guerra europea, movimiento que formaría «el eje vertebrador de su teatro y una de las claves del impacto que siguen provocando sus comedias». Todo ello se traduciría en diferentes aspectos de su producción dramática, temas, estructuras de la forma y de los personajes, lenguaje y escenografía. Enrique Gallud Jardiel demuestra cómo en él se dan todas las características que definen aquel vanguardismo: ruptura con el pasado, subversión expresiva, relación con las otras artes, internacionalismo, surrealismo, etc... A pesar de saberse un renovador, «nunca quiso pertenecer a la vanguardia oficial. No se adhirió a ningún manifiesto artístico colectivo, sino que mantuvo siempre un individualismo estético» [Gallud Jardiel, 2003: 6].

Por otra parte, Jardiel se suma a los postulados de Ortega y Gasset [1987: 26], quien había afirmado en su imprescindible ensayo *La deshumanización del arte* que «el arte nuevo es fundamentalmente cómico».



A este sentir lúdico y distanciado del arte nuevo que preconizaba el filósofo se ciñe Jardiel [1973: 63] cuando afirma: «Al principio del universo sólo hubo lo dramático, el crimen, los sentimientos; no los razonamientos, el bienestar, la risa. Muchos siglos han sido necesarios para que del pantano tenebroso de lo sentimental brotase la flor esplendorosa de lo cómico». Teniendo estas ideas en mente no es nada extraño comprender por qué Jardiel elige *La dama de las camelias* como modelo literario para transformar lo trágico y sentimental en cómico.

Antes de *Margarita*

Pero antes de entrar en la ‘reinterpretación’ de la obra de Dumas es preciso contextualizar el momento creativo de Jardiel cuando escribió *Margarita, Armando y su padre*.

Como señala A. Gómez Yebra [1990: 17], Jardiel había estado hasta 1927 dando tumbos en su carrera literaria:

cuentos, conferencias ante el micrófono, traducciones y adaptaciones teatrales, folletines, historietas para niños, canciones para cupletistas de barrio, recetas de cocina, comedias, novelas cortas y largas, textos para spots publicitarios, artículos periodísticos, todo le servía de ejercicio literario.

En ese año Jardiel obtiene un primer y relativo éxito teatral con *Una noche de primavera sin sueño*, que paradójicamente desencadenaría también las hostilidades con la crítica, una mutua antipatía le acompañará hasta el final de sus días. F. Ruiz Ramón [1993: 18] destaca el contraste entre la injusta acogida de esta pieza y la de *Mariana Pineda*, de García Lorca, estrenada el mismo año; la diferencia de trato no puede ser más extrema: uno pertenecería a la ‘tradición inmediata’, el otro a un ‘teatro de renovación’, junto con Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Gómez de la Serna. Desde un principio, cuando ninguno de los dos dramaturgos ha dado la medida de su originalidad, Jardiel es situado injustamente en el ‘circuito



popular' del teatro, enraizado en la tradición; el otro en el 'circuito culto', vinculado a la vanguardia y con lo nuevo y renovador.

En 1926 Jardiel había conocido a su primer gran amor, que abriría una larga serie de fracasos sentimentales: Josefina Peñalver, divorciada y madre de un hijo, a la que se unió sin pasar por la vicaría. En 1928 Josefina tendría a su hija Evangelina, para abandonarlo poco después, convirtiendo a Jardiel en algo absolutamente anticonvencional en la época: un padre soltero. La necesidad económica llevó a nuestro autor a responder a la petición del editor Ruiz Castillo de una obra adecuada para su *Colección de grandes novelas humorísticas*. Jardiel decide abrir fuego contra un género de moda entonces, la literatura erótica o galante, primer paso para socavar los puntales del gusto literario vigente; como él mismo afirma en el prólogo a su primera novela *Amor se escribe sin hache*: «Las novelas de amor 'en serio' sólo pueden combatirse con novelas de amor 'en broma' (...) hay que reírse de las novelas de amor al uso. Riámonos, lancemos una carcajada de cuatrocientas cuartillas» [1990: 16].

Roberto Pérez [1992: 26] nos recuerda que «frente al agotamiento de la novela preconizado por Ortega, la vía de un humor duro, de un humor cargado de ironía, basado fundamentalmente en la parodia y el ridículo, se abrió como camino de superación». En su estudio acerca de la renovación novelística de principios de siglo Isabel Criado [1991: 7] señala como una de las posibles vías la parodia de los «paradigmas narrativos tradicionales». De esta manera, las primeras novelas de Jardiel entrarían dentro de una «tendencia a la parodia, ridiculización o degradación de los paradigmas de la novela sentimental, erótico-elegante, y de la novela de viajes», el modelo a seguir para nuestro autor serían las *Seis falsas novelas* de su maestro Ramón Gómez de la Serna. Las tres primeras grandes obras narrativas de Jardiel se publicarían en el momento justamente anterior al estreno de *Margarita, Armando y su padre*; por ello es lógico que ésta acuse su influencia, aunque, como veremos, el modelo de protagonista femenino es sustancialmente diferente. *Amor se escribe sin hache* tuvo un extraordinario



éxito, que incorporó de inmediato a Jardiel al Olimpo de los novelistas de humor consagrados del momento: Juan Pérez Zúñiga, Joaquín Belda, W. Fernández Flórez y Julio Camba. Gracias a ella Jardiel firmó con su editor un contrato por el que a cambio de una novela anual recibiría un sueldo mensual; por fin gozaría de una cierta independencia económica. Así, en 1929 aparecería *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, inspirada en parte por un nuevo desengaño amoroso con una artista mejicana. La recién adquirida popularidad de Jardiel le animó a una nueva tentativa teatral, que se saldó con el rotundo fracaso de *El cadáver del señor García* y la consiguiente depresión y pérdida de confianza en sí mismo de Jardiel. Para resarcirse, en 1931 mandaría a la imprenta *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, que le hizo sentir, como el mismo Jardiel [1999: 84] indica en la ‘historia’ de *Margarita, Armando y su padre*, de nuevo en posesión

de todos mis resortes y energías, limpio, fresco y lubricado como un motor reparado por manos hábiles, y me prometí a mi mismo no volver a sufrir desmayos y descorazonamientos, que sólo podían contribuir a hundirme tristemente yo y a que los demás me compadecieran entre júbilo, risas despectivas, cucañas y danzas del país.

Buscando un indispensable éxito en escena

Era sin duda el momento de demostrar lo que valía como dramaturgo; por ello se dirigió al Teatro de la Comedia, donde había recogido pataleos y abucheos del público en su anterior estreno, con los siguientes épicos pensamientos «lanzarme otra vez a la lucha en el mismo campo de batalla que había sido mi Guadalete, con el propósito de convertirlo en unas Navas de Tolosa, ambición hispanoárabe que todo hombre de bien hallará justificada». La calurosa acogida del empresario Tirso Escudero, que siempre había confiado en él, le ratificó en sus propósitos de volver al teatro. Jardiel no podía permitirse un nuevo fracaso, por ello se arrojó a profundas meditaciones acerca de los ingredientes de ‘éxito’ que describe mientras camina hacia el Paseo del Prado de Madrid de



una forma tan gráfica, se puede decir incluso ‘cinematográfica’, que un lector actual recordará sin duda recursos semejantes empleados por Woody Allen en películas como *Recuerdos* (1980) o *Annie Hall* (1977):

-¿Es difícil- me pregunté avanzando por la Carrera de San Jerónimo- escribir una comedia que tenga la mínima cantidad de *peligro de estreno*?- Y me respondí acto seguido: - No; no es difícil. Por el contrario, es facilísimo. Todo estriba en (*empujón a un transeúnte*). ¡Perdone usted, caballero! Todo estriba en seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias ‘honradas’ y... (*regate salvador a un automóvil*) (...) construir una comedia de tema simpático y sentimental, que interese a todo el mundo, que tenga gracia y un cierto perfume sexual, y que se desarrolle *vulgarmente*...

Como vemos, de manera deliberada Jardiel parece abandonar sus propósitos renovadores de la escena española, una estrategia para afianzarse en las carteleras y estrenar más adelante ‘lo que realmente quería’. De esta manera expone su conocimiento de la dramaturgia *tradicional*:

exponiendo el asunto en el primer acto y valiéndose de escenas episódicas y personajes de su misma índole para poner en antecedentes al espectador; con un segundo acto de *nudo*, en el que se *amalgamen lo serio y lo cómico*, como dicen los analfabetos, y que a poder ser, concluya en una escena emocionante, inesperadamente seguida de un breve raso burlesco, con un tercer acto de desenlace *natural*. Todo consiste en hacer una comedia verosímil, rabiosamente verosímil, en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama lógica...

Aquí tenemos la clave de lo que después sería el rasgo definitorio de su teatro *de lo inverosímil*, como ya hemos visto que reflexionaba C. Cuevas; posteriormente veremos en qué medida renuncia realmente a sus postulados en *Margarita, Armando y su padre*. Como explica José Monleón [1993: 74] lo ‘verosímil’ suponía para el público de la época la confirmación de una serie de principios en torno al comportamiento humano. Jardiel, «al buscar desesperadamente un teatro de lo ‘inverosímil’, estaba poniendo tácitamente en cuestión tales principios y explorando un tipo de realidad disonante». ¿Qué es lo que resultaba pues ‘verosímil’ para el público de la época? ¿Cómo podría lograr esa complicidad que es uno de



los componentes esenciales de su quehacer literario? Jardiel explica cómo en aquellos días volvió a releer *La dama de las camelias*, recordando la emoción que, como adolescente, le había producido. Muy diferente era ya el Jardiel desengañado del romanticismo de 1931, gran fustigador de la novela erótica; no obstante, allí encontró un motivo que despertaría el interés de sus contemporáneos, pudiendo además emplear las herramientas que había afilado durante su etapa novelística, en la que se hallaba plenamente inmerso.

Un paradigma de amor desgraciado

La obra de Alejandro Dumas en su versión dramática había sido incontestablemente el mayor éxito teatral del siglo XIX [Hernández, F. J., 1994: 770]. El hijo ilegítimo del autor de *Los tres mosqueteros* publica antes como novela *La Dame aux camélias* en 1848. A pesar de tener sólo 23 años el autor se basó en su experiencia autobiográfica, ya que la protagonista de la novela realmente había existido. Se llamaba Alphonsine Plessis, nombre que cambió en la *ciudad de las luces* por Marie Duplessis al convertirse en una famosa cortesana, cuya predilección por las camelias le dio el título a la obra; en ésta se da de la manera más elegante la ‘delicada’ razón de este apodo; Margueritte acudía a todos los estrenos de teatro, pudiéndosela ver en su palco con tres cosas que no la abandonaban nunca [Dumas, A., ed. 2008: 18]: «los gemelos, una bolsa de bombones y un ramo de camelias. Durante veinticinco días al mes las camelias eran blancas, y durante cinco, rojas», más adelante nos enteramos de que los amantes han de posponer su primera noche de pasión pues ese día las camelias eran rojas... Dumas trató a Alphonsine hasta su muerte en 1847, justo cuando empieza la acción de la novela; en ella el autor se desdobra entre el enamorado Armand Duval, abocado a unos amores trágicos por una mujer a la que su familia y la sociedad rechazan y el joven que acude a la subasta de los bienes de Margueritte (como había hecho el mismo autor), pudiendo



obtener únicamente como recuerdo un objeto material. Este objeto será nada menos que la novela del siglo XVIII *Manon Lescaut*, regalo que hace Armand a Margueritte, en la que los amantes verán reflejado su destino hasta el final; de la misma forma, la Margarita y el Armando de Jardiel, otro siglo después, se reconocerán en los personajes de Dumas.

La verdadera historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut es el capítulo VII de las *Memorias de un hombre de bien*, también una ficción autobiográfica publicada en 1731 por el Abate Prévost, clérigo de vida libertina y escandalosa. Como explica Javier del Prado [1994: 599], Prévost recupera para la literatura del siglo XVIII, y se lo ofrece al siglo XIX, el tema de la *liebedstod*, es decir, de la pasión para la muerte, que tenía su origen en Tristán e Isolda. La novedad radica en que «la recuperación del tema (hasta ahora reservado al nivel noble del amor) se lleva a cabo desde la perspectiva de una heroína marginal, una prostituta». Son muy pocos los ejemplos anteriores de una protagonista de estas características, entre ellos, *La lozana andaluza* de Francisco Delicado en el siglo XVI. Prévost sacraliza un elemento básico en el devenir del imaginario y de la ideología político-social de Occidente: el tema de la marginalidad como factor positivo, como fermento ‘noble’, en «la labor nunca acabada de subvertir la inevitable y nefasta estabilidad del *statu quo*». Por ello, la gran heroína moderna de la novela, la heroína romántica que ocupa en su totalidad el imaginario del lector es Manon, relegando a su amante Des Grieux a un segundo plano. La lección de la obra, según del Prado [1994: 599], sería clara: «toda subversión es, más tarde o más temprano, asumida o reducida por el *statu quo*: no existe posibilidad de ruptura: toda ruptura asumida hasta sus últimas consecuencias desemboca en la muerte». Esta enseñanza será asimilada por los primeros románticos y sus ecos se ven de manera aún más directa en *La Dama de las Camelias*. El final de la Margarita de Jardiel a causa de la misma transgresión que Manon y Margueritte será, como veremos más adelante, el hastío, el desencanto y la nostalgia, destinos quizá aún peores que la muerte para su autor.



En *Manon Lescaut* se basa el libreto de la ópera homónima de Puccini, estrenada en el teatro regio de Turín en 1893, de la misma forma que la versión teatral de *La Dama de Las Camelias*, estrenada por Dumas en 1852 (y de éxito aún más formidable que la novela), inspiraría la *La Traviata* (la extraviada) de Verdi en La Fenice, sólo un año después. La popularidad de la historia de Dumas se vería prolongada en el siglo XX gracias al cine con la película *Camille (Margarita Gautier)*, conocida entre nosotros como *La Dama de las Camelias*, que dirigió George Cukor en 1936, consagrando a Greta Garbo. Gracias en parte al éxito de esta película Jardiel escribiría más tarde en Buenos Aires, donde había huido de la guerra, el guión de *Margarita, Armando y su padre*, película basada en su obra de teatro pero que recoge la influencia de la cinta de Cukor [Gubern, Román, 2002: 58]. Ya en los años 90 Garry Marshall dirige la taquillera *Pretty Woman* (1990), que no oculta su fuente directa cuando el personaje de Richard Gere lleva a ver *La Traviata* a Julia Roberts, que llora desconsolada sin saber por qué al ver la triste suerte de su predecesora, de la que ella por supuesto estaba salvaguardada gracias al ‘happy ending’ de Hollywood. En 2001 Baz Luhrmann dirige el sofisticado musical *Moulin Rouge*, en el que un joven escritor bohemio se enamora de la cortesana enferma de tuberculosis Nicole Kidman.

¿Dónde radica, pues, el éxito aún hoy vigente de la *La dama de las camelias*? En primer lugar estaría el talento narrativo de Dumas y la sinceridad de sus propios sentimientos al ser plasmados en la novela, con los que es difícil no se identifique todo aquel que haya amado realmente alguna vez... Albin Michel [2000: 280] explica la hábil fusión que hace Alejandro Dumas entre el drama romántico inmediatamente anterior y la comedia de costumbres que vendría más tarde; así «le succès de cette pièce tient à la fusión entre un romantisme passionnel lyrique et l’observation déjà réaliste des modes de vie et des problèmes de la société contemporaine». Autores como Dumas y otros dramaturgos de su generación acapararon las carteleras hasta finales del XIX; Scribe, por ejemplo, fue el autor más representado



durante ese siglo en España [Hernández, F., 1994: 770]. No obstante, hay que advertir que justo en 1848, año de la publicación de Dumas, se produce un cambio radical en este autor que le acercaría a sus compañeros de éxitos, haciéndole asimilar las convenciones burguesas contra las que, sólo en parte, se rebelaba en *La dama de las Camelias*. Todos ellos harían a partir de entonces con la influencia de Diderot un teatro «útil» o «de tesis», en que se plantearían problemas sociales sugiriendo su solución, receta que, con independencia de la ideología que la anime, siempre ha garantizado la inmediata obsolescencia de sus frutos. Como explica Roberto Pérez [1993: 63], precisamente Jardiel se alejó siempre del teatro o las novelas *de tesis* ya que no pretenden demostrar nada, solamente muestran; muestran lo que para el lector o espectador *cómplice* «termina resultando tan evidente como para su autor. Eso que muestran es el mensaje último, la configuración de la realidad social hábilmente».

Con la revolución de 1848 los ricos sintieron auténtico pavor, a partir de ese momento sería preciso reconducir las convulsiones sociales para garantizar su propio bienestar y que no volviesen a rodar cabezas; a esa labor se aplicarían dramaturgos como Dumas o Scribe. Ya en 1855 Dumas publica *Le Demi-Monde*, en que parece relativizar sus propios postulados anteriores; esta obra trata de la amenaza que suponen las prostitutas para la institución del matrimonio, sacralizando la familia como institución social. Angels Santa [1994: 1027] explica cómo en ese reino del dinero «un hombre no es un padre, es el guardián de un patrimonio; no se es un hijo, sino un heredero; no se es una hija, sino una dote». Lo propio del poderoso es sentirse amenazado y en una sociedad en que las mujeres carecían de independencia económica, el dinero sería terriblemente *masculino*, «está y debe quedarse en las manos del hombre» ese orden androcéntrico necesitaría en todo momento estar asegurado contra varios tipos de mujeres peligrosas, entre ellos «la prostituta, la puta, la cortesana, que devora con los hijos la fortuna de los padres, como *La dama de las camelias*». De esta manera el héroe positivo acabará siendo el hombre completo, es decir, maduro; la



juventud se nos presenta siempre como «expuesta, inestable, imprudente, tentada por las quimeras, animada por una generosidad incontrolada, sobre todo llena de pretensiones que es preciso cambiar», como, por ejemplo, poner en peligro el orden establecido. El hombre completo combina en él los rasgos del Padre, del Esposo, del Gran Sacerdote, del Maestro, del Juez, armado de derechos, de responsabilidades, de competencias, de sabiduría, encargado de la más alta misión que pueda existir: la «conservación de la Familia, del Patrimonio, del Orden establecido».

Pamplinas, de parodia a personaje inolvidable

Hora es ya de señalar la distancia que media entre el grave, preocupado y circunspecto padre de Armand en *La Dama de las Camelias*, paradigma de cuanto acabamos de señalar y la figura del padre en la comedia de Jardiel, indiscutiblemente digno de figurar en el título junto a Margarita y Armando. Los demás personajes le apodan Pamplinas, sin duda debido al nombre que recibió en España Buster Keaton, al que el mismo Jardiel conocería años más tarde durante su estancia en Hollywood. Su primera descripción ya nos advierte de lo que se avecina: «Pamplinas es un caballero de unos cincuenta años; elegante, muy corrido, corridísimo, casi galopado», cuando aparece en escena lo hace con sus compañeros de juerga en casa de Margarita, completamente borracho y nos enteramos de que está liado con una cabaretera despampanante de nombre Luz de Bengala («de esas mujeres que no pueden salir a la calle a pie, porque hacen un nudo en la circulación»), en seguida se pone a ‘dormir la mona’. En el tercer acto ostentará un ojo morado producto de un puñetazo en una riña por un lío de faldas. También nos enteramos de que es senador y fue ministro dos veces... No es algo que dé precisamente confianza en las instituciones del estado. Como indica Roberto Pérez [1993: 48], uno de los soportes fundamentales en que descansan los juegos de humor jardielianos es la sorpresa; pues bien, el padre de Armando es una fuente inagotable de



ocasiones inesperadas. Al igual que, en *La dama de las Camelias*, hay un momento decisivo que se anuncia para crear la máxima expectación, cuando el padre del protagonista se va a reunir con él para disuadirle de que continúe ‘viviendo en pecado’ con su amante. Pamplinas manda un amigo como ‘embajador’ para ver si Armando quiere recibirle; cuando éste asiente con un solemne «Dígale usted que yo soy de los hijos que no niegan nada a su padre», éste aparece alegremente en la escena diciendo «¡Qué guapo chico! ¡Es siempre el mismo! Con ese aplomo de persona mayor... ¡Venga un abrazo!». A continuación hace una serie de comentarios triviales que acrecientan la ansiedad de Armando y del público. Finalmente se ve obligado a confesar:

[...] yo... no he nacido para padre. ¿Cómo te voy a decir yo que al unirte a esa mujer arruinas tu vida? ¿Cómo te voy a hablar de conveniencias, de moral, de lo que la sociedad acepta y rechaza, y, sobre todo, de la terrible manera que esta clase de amores puede llegar a pesar en el futuro de un hombre? ¿Cómo te voy a hablar de eso si yo...?

De este modo vemos cómo el padre, dueño y señor del mundo decimonónico, según hemos visto, ya no se siente preparado para detentar esta función. No obstante, Pamplinas, en un genial recurso dramático, acaba siendo no sólo el personaje más lúcido, sino el auténtico artífice de la historia, ya que su vida de perulario le ha hecho comprender lo amargo de la condición humana, lección que a través de la risa Jardiel siempre acaba mostrando. El plan para evitar la condena social de su hijo es mucho más eficaz, tal y como reflexiona con su amigo:

Si los separásemos por cualquier medio, volverían a unirse, o, por lo menos, se acordarían ya siempre uno de otro, y no habríamos conseguido más que hacer de esto una novela romántica. En cambio, si les facilitásemos la unión y el convivir y el estar siempre juntos, a la vuelta de un año, o de dos, ya no podrán aguantarse.



Posteriormente, ciñéndose siempre al esquema de la novela de Dumas, se produce el encuentro del padre con la cortesana, en la casita de campo que ella ha alquilado vendiendo las joyas y los regalos de sus antiguos amantes; recordemos que en la pieza original es el momento clave, ya que el padre muestra a Margarita no sólo su inquietud por el destino de su hijo, sino también algo mucho más terrible: que la hermana de Armand que está prometida con el heredero de una rica familia, ve en peligro su casamiento al rechazar sus futuros suegros la conducta oprobiosa de su hermano... Entonces Margueritte decide sacrificarse por esa muchacha a la que ni siquiera conoce, volviendo a la vida que había abandonado y sufriendo el desprecio de Armand, que desconoce la verdad; todo ello la conducirá al cabo a la muerte....

La Margarita de Jardiel está preparada para defenderse de la presión paterna; sin embargo nuestro dramaturgo, haciendo uso de una característica «ruptura de sistema», sorprende a todos cuando Pamplinas acepta la relación e incluso se decide a pasar una pensión mensual a la pareja de 3.652 pesetas (exactamente...). Éste es el plan maestro de Pamplinas. Como el mismo Jardiel afirma en la introducción a la obra: «Las pasiones, como las cometas, sólo adquieren elevación cuando tienen el viento en contra», greguería en la que una vez más atestigua su deuda con Gómez de la Serna. En el siguiente acto Margarita y Armando aparecen absolutamente hastiados de su amor, en una divertida escena en la que queda patente, como afirma R. Pérez [1993: 41] que «en Jardiel Poncela el humor tiene una raíz, un germen notablemente pesimista». Este aburrimiento es una de las constantes del quehacer literario de Jardiel. Los personajes de otra de sus comedias *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, una vez conseguido el suero de la inmortalidad, acaban renunciando a ésta por mortal aburrimiento. Jardiel también dejó escrito en su *Retrato al pastel (de hojaldre)*:

[...] Escribo porque nunca he encontrado un remedio
mejor que el escribir para ahuyentar el tedio,
y en las agudas crisis que jalonan mi vida



siempre empleé la pluma como una insecticida.
Fuera de las cuartillas, no sé de otro *nirvana*.
No me importa la gloria, esa vil cortesana [...]

De esta manera vemos cómo el padre de Armando condensa toda la amarga ‘sabiduría’ de su autor, logrado de una manera mucho más efectiva que su antecesor decimonónico, evitar la ‘desgracia’ de su hijo, al que dedica sabios consejos, parodia de los que dieron otros progenitores del teatro tradicional, desde *El alcalde de Zalamea* a los padres moralistas del XIX: «a mi edad el engaño de una mujer es un sainete, mientras que a tu edad, Armando, es una tragedia», «al principio todas se sacrifican. Luego le piden dobles sacrificios al hombre; y al final olvidan los de él para no recordar más que los suyos», «las mujeres son como los tranvías: se hacen esperar siempre y llegan cuando ya no hacen falta». Frases como éstas en boca de sus personajes han hecho ganarse a Jardiel fama inmerecida de misógino, E. Gallud Jardiel [2008: 1] lo desmiente citando otra frase clarificadora de sus abuelo: «lo peor que hay en el mundo son las mujeres, si se exceptúa a los hombres», es decir, realmente nadie se libraba de los dardos de Jardiel. Como recuerda R. Pérez [1993: 55], en su *Misterio femenino*, iniciado en 1945 a exigencias de su psicoanalista y publicado póstumamente, Jardiel confiesa su complejo de Edipo, su búsqueda incansable de la mujer ideal y su insatisfacción y rechazo de todas por no alcanzar la meta exigida. En el prólogo a *Amor se escribe sin hache* afirma: «No soy misógino: sin la compañía, sin la presencia de las mujeres no podría vivir; me gustan por encima de la salvación de mi alma. Lo que no hago, al menos por ahora, es entregarles mi corazón...». No podemos reprochar pues, a Pamplinas, que quiera consolar a su hijo haciendo uso de éste recurso jardieliano apareciendo justamente después de que Margarita le abandone de puro aburrimiento: «Armandito, hijo, quiero ser el primero en felicitarte. El que pierde una mujer, no sabe lo que gana», y también «la tratabas demasiado bien. Y ciertas mujeres son como los perros ‘lulúes’, que en cuanto les han perfumado salen a revolcarse en la calle», hay que advertir



que esta frase es una versión de otra prácticamente idéntica de un amigo de Armand en *La Dama de las Camelias*, mucho más cruel y machista: «es como echar perfumes a los perros: creen que huelen mal y van a revolcarse en el arrollo» [Dumas, Alexandre, 2008: 72]

Como se puede observar, Pamplinas va renunciando a todos los deberes del hombre-padre de antaño, lejos está de ser garante de la institución matrimonial cuando explica que: «Patrimonio es un conjunto de bienes. Matrimonio es un conjunto de males», «Hablar mal del matrimonio es un deporte de hombres casados». También expone cómo hay varias clases de matrimonio: el ‘canónico’, el ‘civil’, el ‘irrito’, el ‘in artículo mortis’, el ‘morganático’, el ‘*a traicionem*’, cuando le preguntan cuál es este último responde: «para el hombre, todos». Preservar la moralidad tampoco parece ser lo suyo cuando se confiesa ante Armando tras una pelea: «¿no es una vergüenza para un hijo tan serio y tan formal como tú saber que anoche a su padre lo sacaron en volandas seis acomodadores y dos empleados de contadurías de un teatracho de revistas». Afortunadamente, hay posibilidad de salvación; tras pedir a su hijo que le desprecie en un ejercicio de autoflagelación (o masoquismo, como sugiere otro personaje) exclama: «el arrepentimiento lava todas las culpas, y yo estoy arrepentido... ¡Ah!... (*Muy contento*) Y de esta hecha se acabaron las inmoralidades; porque yo he sido siempre un inmoral; lo declaro espontáneamente»; ha encontrado, además, la definición de su pecado: «ser inmoral es gastar el dinero en aburrirse» (mientras que «ser moral es aburrirse gratis»). Pamplinas tampoco parece tener mucho apego al dinero ni al patrimonio familiar. En las intervenciones de Pamplinas podemos observar cómo, más allá del mero chiste lingüístico procedente del teatro cómico tradicional, Jardiel busca siempre la innovación en el tratamiento humorístico del lenguaje, basado, como resume M. Luisa Burguera [2003: 2717] en «las creaciones léxicas, en la comparación, en la metáfora y en la creación del absurdo jardielesco, es decir, el chiste ideológico de factura cómico-ilógica».



En realidad el padre de Armando aún rasgos de dos personajes característicos de Jardiel que en la mayoría de las obras suelen estar desdoblados: el donjuán y su criado. Éste último, de acuerdo con A. Gómez Yebra [1990: 35], suele ser auxiliar y admirador:

un producto complejo, un híbrido situado en el centro de un triángulo cuyos vértices ocupan el espejo del protagonista, el gracioso de Lope y el intelectual venido a menos. Este auxiliar llega a ser continuación realizada del personaje central, una especie de hijo artificial, y, desde luego, un amigo válido.

El hecho de que en esta ocasión el papel lo detente el padre del protagonista es una interesante inversión que hace Jardiel de las premisas de su propia obra. Pamplinas representa en esta pieza la parodia del donjuán, otro de los elementos fundamentales del teatro de Jardiel, muy en boga en la época tanto por las novelas eróticas como por los controvertidos estudios acerca de mito de Don Juan de Gregorio Marañón, en absoluto compartidos por Jardiel, que gustaba de ridiculizar las conclusiones del psiquiatra a la menor ocasión. Afortunadamente Pamplinas también está dispuesto a renunciar (momentáneamente) a su promiscuidad: «¡Pero quiero que sepas también que no volveré a ponerme en ridículo! Y que he acabado con esa mujer y con todas ¡para siempre!». Esta proclividad sexual que pierde a los personajes de Jardiel fue, no obstante, también la del propio autor; recordemos que en un vacío creativo como novelista Jardiel, padre separado con una hija pequeña, viaja a Hollywood para trabajar en el cine como guionista, donde reanuda sus aventuras junto a las grandes estrellas del celuloide de las que se hizo amigo. Al tiempo que escribimos estas líneas, uno de los grandes éxitos televisivos es la innovadora y polémica serie *Californication*, producida y protagonizada por David Duchovny (que aporta también su experiencia autobiográfica), en la que Hank Moody un famoso y ligón escritor de Nueva York con una hija pequeña, falto de inspiración viaja a la meca del cine para trabajar en la adaptación de su novela *Dios nos odia a todos*. Recordemos que la última novela de Jardiel



publicada justo después de *Margarita, Armando y su padre* y antes de irse a América fue *La tournée de Dios...* en la que también se da una visión pesimista y escéptica del mundo y la religión. La censura, primero republicana y después franquista, abortaría la faceta de Jardiel como novelista, aunque, como vemos, su obra y su vida no dejan de estar vigentes.

Un galán frustrado

El hecho de asumir la parodia de un enamorado conocido por todos libra a Armando, sólo en parte, de recibir el castigo habitual de los donjuanes de Jardiel, que, como acabamos de ver, no deja de ser una forma del autor de reírse de sí mismo. El enamorado donjuán jardielesco llega a ser un personaje absolutamente impresentable como explica A. Gómez Yebra [1990: 35], en el que se caricaturizan «todos los pequeños matices del amor que el romanticismo mal entendido ha hecho llegar hasta nosotros, desde el abandono del aseo corporal hasta el deseo de morir por inanición, pasando por la etapa de compositor de versos». No obstante, Armando no deja de asumir rasgos de estos donjuanes vergonzantes, en definitiva, una vez tiene lo que pretendía, acaba por aburrirse de ello, como cualquier donjuán que se precie. No podemos dejar de recordarle a comienzos del acto II en su bucólico retiro, recitando los versos de Rubén Darío de *Prosas profanas* que hacen referencia precisamente a *La dama de las Camelias*:

¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá,

Al igual que hizo Valle-Inclán unos años antes en *Luces de Bohemia*, Jardiel Parodia la enorme importancia socio-cultural de Ruben Darío para una generación que había crecido con el ideal postromántico de morir de amor. Para el ya muy escéptico Jardiel, en realidad «un hombre



que se enamora es siempre un imbécil elevado al cubo», como sentencia en el epígrafe 3 de *Amor se escribe sin hache*. No obstante, este vínculo es también un motivo contemporáneo a Jardiel; Ortega y Gasset escribe [ed. 1991: 575]: «Reprimamos los gestos románticos y reconozcamos en el ‘enamoramiento’ un estado inferior de espíritu, una especie de imbecilidad transitoria. Sin anquilosamiento de la mente, sin reducción de nuestro habitual mundo no podríamos enamorarnos». A pesar de estas ideas, como afirma J. C. Mainer [1981: 60], el tema predilecto de Jardiel es «las relaciones del amor con la razón». A. A. Gómez Yebra [1990: 44 y ss], siguiendo al famoso crítico teatral de la posguerra A. Marquerié, uno de los pocos admiradores de Jardiel, distingue tres temas principales en el teatro de Jardiel: amor, sátira y enigma, y uno secundario: la ultratumba. El tema del amor, presente en la práctica totalidad de las obras, está abordado desde muy diversos puntos de vista o subtemas: «Amor reconquistado por truco, por medio de la sinceridad, a través de la dialéctica, tras el perdón; amor desvanecido; amor imposible y amor descubierto». Nuestra pieza es incluida naturalmente entre las pertenecientes al ‘amor desvanecido’, nada más adecuado al tratarse de una parodia de una obra en la que el amor se prolongaba más allá de la muerte. A pesar de calificarla como ‘excelente’, Gómez Yebra [1990: 46] también precisa que «como toda clasificación, resulta empobrecedora, ya que esos temas no son exclusivos en cada obra». La sátira social y literaria es también uno de los pilares de *Margarita, Armando y su padre*. Aunque no se pueda decir que Jardiel pretendiera ser

la ruidosa conciencia de la sociedad, ni el público iba a sus estrenos en busca de la trascendencia perdida, la continua burla a la que somete el modo de vida de la clase social en que se movía dota a sus comedias de una blanda moraleja, y les proporciona un aire de censura nada desdeñable.



Margarita y el *misterio femenino*

El primer acto de nuestra obra no llama a engaño; una acotación nos advierte de dónde nos hallamos: «El gabinete de una entretenida de fama, no de muy buena fama, pero de fama al fin». Por desgracia, la realidad social de las *entretendidas*, seguía estando muy vigente en la España de Jardiel desde los tiempos de Alejandro Dumas, por tanto era una situación que el público podía claramente reconocer. La necesidad económica arrastraba a mujeres sin recursos a depender de un hombre a cambio de favores sexuales, la hipotética ‘libertad de elección’, introduciría el matiz diferenciador frente a la mera prostituta. Recordemos que la Fortunata de Galdós, quizá la mejor creación literaria femenina del siglo XIX español, también se ve abocada en un momento de la novela a depender de la generosidad del ya anciano militar retirado Evaristo González Feijoo, que en un alarde de cinismo resume la disyuntiva ‘lógica’ que ha presentado a la pobre Fortunata, análoga a la de otras muchas mujeres a lo largo de la historia: «¿Qué salida tenía fuera de la propuesta por él? Ninguna. ¿Qué honradez era aquella que apetecía, no sabiendo trabajar, no queriendo volver con su marido y no teniendo malditas ganas de irse a un yermo a comer raíces?» [Pérez Galdós, B., ed. 2005: 712]. Quizá por ello tanto el joven Dumas como Jardiel hacen de sus protagonistas femeninas los personajes realmente más ‘nobles’ de sus obras. Tampoco es algo extraño en el caso de Margarita, rodeada del caprichoso Armando, del estafalario aunque lúcido Pamplinas y de una corte de extraños «seres»: el ama de llaves Julia, lectora empedernida de folletines como *Las infamias del vizconde o el estupor de una reina*; el jardinero apodado Caballo de Atila, que destroza las plantas con pretensiones artísticas; la pareja de amores tormentosos Flora y Antoñito, que superan sus problemas conyugales aprendiendo bailes de salón acrobáticos, logrando así fama y dinero....Margarita es un personaje de Jardiel que se sitúa muy por encima de la consideración general de los demás personajes, mujeres o no, de su literatura. Respondería a uno de los subtipos femeninos que distingue A. Gómez Yebra [1990: 52],



representantes del ‘ideal femenino’ de Jardiel, caracterizado por su dulzura, su encanto personal y su elegancia. Así es la descripción de Margarita:

Se halla alrededor de los treinta años, es fina, esbelta, gentilísima. Su belleza tiene esa gracia delicada que por sí sola basta para incluir a la persona que la posee en el terreno de lo poético. Se mueve bien y viste con inteligente elegancia

De su siguiente protagonista teatral, la Elena de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, dirá: «mujer moderna, hecha para las sensaciones», de esta forma Jardiel parece explícitamente asumir el prototipo de la *New Woman* representado, por ejemplo, en las obras de teatro de G. Bernard Shaw, que Jardiel conocía y admiraba, tales como *Candida* (1898). Estas mujeres ideales están muy lejos de las protagonistas de sus novelas, parodias, como hemos dicho, de la literatura popular de la época; Manuel Ariza Viguera [1974: 46] precisa:

La Sylvia Brums de Amor se escribe sin hache, la Palmera Suaretti de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, la Vivola Adamant de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* e, incluso, la Natalia Lorzain de *La tournée de Dios...* son la misma persona; mujeres de mundo con la cabeza más bien vacía que se ‘enamoran’ de los hombres por una frase o por una extravagancia

Muy al contrario, Margarita es consciente de su destino desde el momento en que conoce a un galán de nombre Armando, ama cuando tiene que amar y, comprendiendo que la pasión ha llegado a su fin y perdiendo «la esperanza para ser de un solo hombre», toma la decisión de abandonarle sin siquiera la posibilidad de conservar la amistad: «Quedar amigos después de todo lo que ha habido entre nosotros, sería como invertir tres horas en una partida de ajedrez para acabar en tablas».

En el último acto de la pieza Jardiel tiene una debilidad romántica o quizá concesión al éxito de la pieza, hay un reencuentro de Margarita y Armando; él ya está casado con una mujer ‘normal y decente’; lo mismo tendrá que hacer el Dionisio de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura,



escrita un año después, olvidando a Paula, cómica de la legua. La nostalgia por lo perdido siempre subyace a los autores de la «otra generación del 27». En la terraza de un casino de verano y a la luz de la luna suena una lejana música que el público reconocerá como la que bailaba la pareja amiga de los protagonistas, que ahora se han convertido en *Antoniet and Flory. Bailes acrobáticos*. Aparecen todos los protagonistas de la obra. Pamplinas, cómo no, tiene ahora una rubia irresistible...y la mujer de Armando es un sueño cumplido para el padre que le hubiera gustado ser. Al cabo de un rato Armando ve a Margarita, se deja entrever que quizá él mismo ha provocado el encuentro; recuerdan todo lo que les unió, al igual que podrá hacerlo el público; finalmente promete despedirse de ella al día siguiente; no podrá hacerlo pues su mujer se entera y fuerza una rápida partida; Armando la tranquilizará diciendo: «Cuando se ha querido a una mujer, Cristina, se puede hacer todo...menos quererla otra vez».

Conclusión

Jardiel nos cuenta que en abril de 1931: «ocurrieron en Madrid dos hechos casi simultáneos: la proclamación de la República y el estreno de *Margarita, Armando y su padre*. Yo, sólo soy responsable del último». La reinterpretación del mito de *La Dama de las Camelias* supuso para Jardiel la consagración como dramaturgo que tanto deseaba, un rotundo éxito de crítica y público. Sin embargo, Jardiel no estaba absolutamente satisfecho; en el prólogo a la obra nos describe otra escena casi cinematográfica, en la que su propia imagen reflejada en el espejo mientras se afeita le dice:

Te has propuesto hacer una cosa y la has hecho. ¡Muy bien! Pero no te pongas tonto [...] no es la comedia magnífica que han dicho los críticos y tú lo sabes [...] está hecha a fuerza de habilidad y oficio del que dominan esos autores que tanto te repugnan. Necesitas ganar dinero y consideración teatral [...] procura escribir algún día para la escena lo que puedes y debes escribir.



Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Jardiel sin duda estaba siendo excesivamente duro consigo mismo. El público demandaba ansioso otra obra, así que Jardiel adaptó su tercera novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* con el título de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, que no pudo ser estrenada de inmediato por problemas en la compañía del teatro de la Comedia; quizá por ello Jardiel tampoco tuvo esta pieza en estima. Nuestro autor se veía de nuevo con el agua al cuello; en ese momento llega la oferta, gracias a López Rubio, de trabajar como guionista en Hollywood. En su ausencia la obra triunfa; gracias a ello Jardiel empezará a escribir una larga serie de éxitos como *Angelina o el honor de un brigadier* o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. El estallido de la Guerra Civil fue particularmente duro para él. Bajo una acusación falsa es detenido en Madrid el mismo día que García Lorca en Granada; afortunadamente Jardiel prueba su inocencia y huye a América en cuanto puede. A su vuelta y gracias a *Eloisa está debajo de un almendro*, Jardiel «entraba por la puerta grande y definitivamente en el teatro del absurdo» [Gómez Yebra, 1990: 26]. Aún le quedaban muchos éxitos como *Los ladrones somos gente honrada* o *Tú y yo somos tres*, pero también empieza su inexorable declive por culpa de una larga enfermedad y otros factores debidos a la coyuntura socio-política. El público y la crítica rechazan cruelmente sus últimos estrenos y muere en la pobreza en 1952. A su entierro, como al de Lope de Vega, asiste en Madrid una multitud que muestra su reconocimiento y dolor.



BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Luis, «Introducción» a E. J. Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, 1988.
- ARIZA VIGUERA, Manuel, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974.
- BURGUERA NADAL, M. Luisa, «El teatro cómico: de Jardiel a Paso» en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2703-2729.
- CONDE GUERRI, María José, «La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela» en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 79-88.
- CRiado, Isabel, «De *El movimiento V. P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*» en *Insula*, 1991, num. 529, 7-8.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- DEL PRADO, Javier (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- DUMAS, Alexandre, *La Dama de las Camelias*, Madrid, Alianza, 2008.
- GALLUD JARDIEL, Enrique, «Jardiel imprescindible», [en línea] en *ABC Cultural*, 2003, dossier 65, *Jardiel, la otra generación del 27*, <http://hemeroteca.abc.es/>, [18-5-2011], 6.
- GÓMEZ YEBRA, A., «Introducción biográfica y crítica» en Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, Madrid, Castalia, 1990, 7-61.
- GUBERN, Roman, «Una Margarita Gautier aerodinámica» en *Archivos de la Filmoteca*, 2002, nro. 40, 56-63.
- HERNÁNDEZ, Francisco, «Siglo XIX. Panorama sociocultural» en Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, 766-773
-



- JARDIEL PONCELA, E., *Lo sentimental y lo cómico*, en *OC II*, Barcelona, AHR, (ed.) 1973.
- _____, *La mujer como elemento indispensable para la respiración*, Barcelona, Ediciones G. P., (ed.) 1979.
- _____, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, (ed.) 1990.
- _____, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, Madrid, Castalia, (ed.) 1990.
- _____, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ed. de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, (ed.) 1992.
- _____, *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca Nueva, (ed.) 1999.
- LÓPEZ RUBIO, J., *La otra generación del 27. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid, RAE, 1983.
- MAINER, Jose Carlos, *La comedia de humor: Jardiel Poncela*, en *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MONLEÓN, José, «Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 65-78.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 86 y 211.
- _____, *Estudios sobre el amor, Obras completas, vol. V* Madrid, Revista de Occidente, 1991, vol., pág. 575.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza, 2005.
- PÉREZ, Roberto, «Introducción» en Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1990, 5-72.
- _____, «Introducción» en Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid, Cátedra, 1992, 7-81.
- _____, *Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela*, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 33-64.



RUIZ RAMÓN, Francisco, «Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 15-32.

SANTA, Angels, «Siglo XIX. El teatro» en Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, 1003-1040.



El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona
rosanavarro@ub.edu

Palabras clave:

Miguel Mihura, uniformes, tópicos, estereotipos, equívocos.

Key Words:

Miguel Mihura, uniforms, topics, stereotypes, misunderstandings.

Resumen:

Tras el humor de las comedias de Mihura hay una crítica a las normas que rigen la vida de las personas. Con el sutil juego literario, lleno de ingenio y humor, Miguel Mihura pone de manifiesto lo inamovibles que son los convencionalismos que condicionan nuestra existencia y en los que basamos a menudo nuestros juicios.

Abstract:

Behind the humor of Mihura comedies we can see a critique of the rules that govern the lives of people. With the subtle literary game, full of wit and humor, Miguel Mihura reveals how entrenched are the conventions that condition our existence and on which we often base our judgments.

La palabra «humor», cuyo uso no nos plantea grandes dudas, no parece tener una definición a su altura, ya que una de las acepciones más corrientes se presenta como «figurada» en el diccionario de la RAE: «jovialidad y agudeza» es lo que fija la frase «hombre de humor», que proviene del *Diccionario de autoridades*, en donde se le definía a este como «el de genio jovial, festivo y agudo». El «humorismo» se describe enseguida como «manera graciosa o irónica de enjuiciar las cosas», y es palabra que no figura en el de *Autoridades*; pero sí «humorada»: «chiste gracioso o hecho que se celebra por el contento que da a los que lo ven y oyen». Esta base léxica se fundiría con el término inglés «humour», y así Corominas y Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, lo señalan como raíz de palabras como «humorista». Y no sumo más acepciones ni usos porque el lector podría empezar a pensar que comenzaba este ensayo con buenas dosis de humor y no en medio de las brumas léxicas.

Como suele suceder siempre, la palabra, al igual que los vestidos, solo se ve si queda bien usándola. ¿Podría escribir a bote pronto sobre el humor en el teatro de Lope de Vega? Pues, francamente, no; en cambio, sí podría hacerlo sin muchos tropiezos sobre la comicidad en su teatro. ¿Y sobre el humor en el teatro de Miguel Mihura? No hay más que leer el programa que anunciaba el estreno –¡por fin!– de *Tres sombreros de copa*, y que, como dice el propio Mihura, «supongo escribiría Pérez Puig», el director de esa primera representación que hizo el T. E. U. en el teatro Español de Madrid: «Esta comedia nació antes de tiempo. Era una pirueta cómica que nadie podía admitir. Era abrir la brecha de humor que más tarde siguió *La Codorniz* y que saltó por fin al escenario cuando los tiempos y el público ya habían madurado». Era el 24 de noviembre de 1952, y Mihura la había escrito veinte años antes, en 1932. Sigue diciendo ese programa:



Pero esta comedia no es tan solo «una función de risa». La pareja protagonista se enfrenta con una situación que no tiene nada de cómico, ni de grotesco, ni siquiera de absurdo. Es un problema sencillo, pero profundamente humano. El humor lo envuelve todo en un clima de alegre intrascendencia, que no resta, sin embargo, vigencia inmediata al hondo problema sentimental de los personajes [Mihura, ed. 2009: 102].

Eduardo Haro Tecglen en el diario *Informaciones* decía de la obra tras su estreno:

El humor de fantasía surrealista que Mihura fue el primero en aplicar al teatro ha tenido muchos imitadores, muchos seguidores [...]. Lo que en Mihura, y en 1932, era poética fantasía, humor nuevo y raro, se ha convertido después en absurdo y en deformación grotesca [...]. En *Tres sombreros de copa* el ropaje de humor fantástico es la manera de presentar un tema, una cuestión [Mihura, ed. 2009: 104].

La palabra «humor» se convierte en el centro de la crítica, y con razón, porque *Tres sombreros de copa* derrocha humor y originalidad. Ángel Laborda, cuando se estrenó *Carlota*, le hizo una entrevista a Mihura en *Informaciones*, publicada el 12 de junio de 1957 y en ella le pedía que definiera al escritor «humorista»:

—¿Escritor?

—Sí. Es mi oficio.

—¿Humorista?

—Es mi especialidad.

—¿Cómo entiendes tú o defines al escritor humorista?

—El humorista ha de ser escritor, del mismo modo que el especialista de riñón ha de ser médico.

—¿Qué es más difícil, arrancar el llanto, la risa o la sonrisa?

—El humorista tiene que jugar con las tres cosas a la vez, como esos malabaristas que juegan con unos guantes, un sombrero de copa y un bastón. Jugar solo con una cosa es más fácil [Mihura, ed. 2004: 1372].

Mihura fue un extraordinario malabarista teatral, o, lo que es lo mismo, un genial humorista.



Una convención literaria: la desaparición de Babel

Carlota, «comedia dramática en dos actos», que se estrenó el 12 de abril de 1957 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, comienza con un sorprendente diálogo en inglés entre EL HOMBRE JOROBADO y HARRIS, un «policeman» de servicio. Es de noche, hay una espesa niebla que impide ver con claridad. Harris está apoyado en un farol y silba tranquilamente una cancioncilla mientras se distrae dándole vueltas a su cachiporra; está junto a la casa de dos plantas de los Barrington, en un barrio alejado de Londres. No se inmuta lo más mínimo a pesar de que se han oído claramente primero dos detonaciones y luego una tercera.

Hablarán en un inglés correctísimo, como reza la acotación, de la hora –son las siete–, por la que pregunta el HOMBRE JOROBADO; después, de la niebla, y por último el recién llegado quiere cerciorarse de que está en la calle adecuada (Hardy Street). Antes de que los dos se despidan educadamente, aparece míster Barrington y, cuando el HOMBRE JOROBADO hace mutis, le dice al «policeman»:

BARRINGTON.– No sabía que hablase usted tan bien el inglés¹, sargento Harris.
 HARRIS.– (*Dándose cuenta de su presencia*). ¡Ah, buenas noches, míster Barrington! Un extranjero me ha preguntado en ese idioma la hora que era y le he contestado en la misma lengua, porque soy bilingüe.
 BARRINGTON.– Acepto encantado el que sea bilingüe, mi querido sargento Harris, siempre que cumpla con su deber y preste atención a ciertos ruidos extraños que he escuchado cuando venía hacia casa.
 HARRIS.– ¿Se refiere, quizá, a algo así como tres disparos de revólver?
 BARRINGTON.– En efecto, sargento. Y no muy lejos de aquí, según me ha parecido.

¹ Así en la edición de Arturo Ramoneda del *Teatro completo*. En cambio, Ricardo Doménech, cita otra edición (la de F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958), en la que en vez de «inglés» figura «español»; a partir de ello deduce el estudioso: «Mediante este ardid, Mihura ha establecido entre los dos idiomas –y entre el escenario y la sala– la misma relación que puede haber entre el positivo y el negativo de una fotografía; de suerte que, cuando en lo sucesivo los personajes hablen en español desde el escenario, será *como si* hablasen en inglés para el espectador que les escucha desde la sala» [Doménech, 2005: 36-37]. Sin un estudio de la transmisión textual, no me atrevo a inclinarme hacia una u otra palabra porque ni tan siquiera es fácil saber cuál de las dos es la *lectio facillior*; pero en cualquiera de los dos casos, permanece la idea de la convención, que es la que me interesa destacar aquí, ¡y también la genialidad del dramaturgo!



HARRIS.— Con esta noche de niebla, no es extraño, míster Barrington. Ya sabe usted que en London, durante estas terribles noches de puré de guisantes, es cuando los criminales aprovechan para matar a sus pobres e inocentes víctimas... [Mihura, ed. 2009: 790].

Harris y míster Barrington son ingleses, viven en Londres y, por tanto, hablan inglés. Pero si así fuera, no podría representarse la obra sin subtítulos o sin traducción simultánea; por tanto, debe suponerse que el español es el inglés. De tal forma que hubiera sido lógico que, cuando los personajes hablan de verdad en inglés, lo hicieran en realidad en otra lengua. Ya adelantada la acción, nos enteraremos de que el Jorobado es Bill, un ayudante del detective Hilton, y tenemos que desechar esa hipótesis, porque, si ambos son ingleses, lo normal es que hayan hablado en inglés.

Pero esta reflexión es indudablemente fruto del análisis e implica entrar en el juego literario de Mihura. Sentado en la butaca del espectador, es una clara escena de humor que, por otra parte, se recibe con mucho gusto tras asistir al diálogo en inglés, incomprendible para los «no bilingües». Ser bilingüe para un inglés supone ¡saber inglés! (además de saber español), y uno piensa: «¡Pues, menos mal!». Con esta escena llena de humor se ha puesto de manifiesto una convención teatral aceptada siempre: da lo mismo la nacionalidad de los personajes, su lengua materna es siempre la del espectador.

O tal vez sea lo que en *Tres sombreros de copa* le dice Dionisio a Paula cuando ella le pregunta si sabe hablar inglés (él le ha propuesto irse juntos a Londres):

DIONISIO.— No, Pero nos iremos a un pueblo de Londres. La gente de Londres habla inglés porque todos son riquísimos y tienen mucho dinero para aprender esas tonterías. Pero la gente de los pueblos de Londres, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas cosas, hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo!... ¡Y son felices! [Mihura, ed. 2009: 163].



No solo la gente corriente habla el mismo idioma, sino que incluso se pueden utilizar patrones de conversación, que es lo que hacen Carlota, Mrs. Christie y su sobrina Lilián («¡las dos serias y graves y típicamente inglesas»), que son sus amigas, y su marido, Mr. Barrington:

CHRISTIE.– Tenemos muy mal tiempo estos días...

LILIÁN.– La humedad relativa del aire ha llegado a ser de un noventa por ciento...

BARRINGTON.– Mientras dure la niebla, la temperatura continuará igual...

CHRISTIE.– El barómetro, sin embargo, empieza a subir...

CARLOTA.– En efecto, el barómetro empieza a subir... [Mihura, ed. 2009: 834].

Hablan del tiempo, como tantas veces hacemos todos, y no nos daríamos ni cuenta si lo hicieran en términos habituales; pero ellos utilizan palabras de meteorólogos, de expertos, y ante la inadecuación de la conversación banal y de la precisión del análisis del tiempo, surge la sonrisa. No hay duda de que, detrás de esa cortina humorística, se ve la imagen precisa de muchos momentos vividos por todos.

El comienzo espléndido de *Carlota*, con la escena de la conversación en inglés y el comentario del señor Barrington, se enlaza enseguida con la mención a los tres disparos que se han oído, dos de ellos antes de que se levantara el telón, y el tercero también anterior al inicio del diálogo citado. La actitud flemática del señor Barrington, que no grita y que inicia la conversación con el policía con la admiración que le ha producido oírle hablar tan bien el inglés, encaja con el estereotipo del personaje de tal nacionalidad –«Humor y flema londinenses» dirá de él el propio Harris–. Y también responde a lo que en tiempos pasados se asociaba siempre a Londres (o «London», como dice Harris): el puré de guisantes, la niebla que no dejaba ver nada; además esta atmósfera es la que rodeaba siempre a los asesinatos, porque ¿qué podía suceder en Londres si no un asesinato? Al menos así lo deja suponer la réplica de Paula a lo que Dionisio le ha dicho sobre hablar inglés: «¡Pero en Inglaterra hay demasiados detectives!...» [Mihura, 2009: 163].



La propia protagonista de la obra, Carlota (que, para que su segundo marido no se muera de aburrimiento como el anterior, ha ido alimentando sus sospechas de que ella asesina a la gente que se interpone en su camino), cuando su amiga Lilian le pregunte si a la larga no puede resultar un juego peligroso, dirá:

CARLOTA.— En Inglaterra, no, Lilián... Si viviéramos en otro país, quizá encontrase un medio distinto para que mi marido no se aburriese en casa. En Francia..., no sé... Quizá fingiese tener un amante, que también entretiene mucho a los maridos [Mihura, ed. 2009: 839].

Y poco después seguirá insistiendo en la misma idea, porque es la que sustenta su estrategia para entretener (y conservar) a su marido, y es la clave de la obra: «¿Y qué hay más apasionante para un inglés que un crimen, que un enigma, que una sospecha, que algo turbio y extraño que haga trabajar lentamente su imaginación?» [Mihura, ed. 2009: 839]. Lo interesante es comprobar que no es tanto la identificación de los ingleses con el crimen, el misterio, es decir, con el género de la novela policiaca, sino la que los demás hacemos al asociarlos siempre con él.

Estamos ya pisando otro terreno: el de los tópicos, el de los estereotipos, que siguen funcionando porque el ser humano se siente desvalido en el mundo y tiene que simplificar la realidad que tiene delante, tiene que enmarcarla y ponerle etiquetas. Vamos a ver cómo Mihura lo pone de manifiesto de nuevo con creaciones llenas de humor, de comicidad tierna, de sonrisa luminosa.

Los uniformes, sellos de garantía de la identidad y de la honra

En el teatro, como en la vida, el traje contribuye decisivamente a perfilar la identidad de la persona, por eso Lázaro de Tormes viste un hábito de hombre de bien para parecerlo, y escoge ropa vieja para que así pueda creerse que lo lleva hace tiempo y, por tanto, que le viene de lejos el serlo. La correspondencia entre la palabra y el vestido es esencial en el teatro, por esta razón, en *Don Duardos* de Gil Vicente, una desesperada Flérida le dirá al príncipe don Duardos que viste ropa de hortelano y se hace pasar por tal: «Debes hablar como vistes / o vestir como respondes» (vv. 744-745).

El acto segundo de *Tres sombreros de copa* comienza con un baile; en él vemos primero a la pareja que forman Sagra y el Cazador astuto, «que, pendientes del cinto, lleva cuatro conejos, cada cual con una pequeña etiqueta, en la que es posible que vaya marcado el precio» –de ahí su condición de «astuto» porque no los ha cazado, sino que los ha comprado–; luego ocupan el centro de la escena Fanny y el Anciano militar, «completamente calvo y con la pechera de su uniforme llena de condecoraciones y cruces», y este es su diálogo:

EL ANCIANO MILITAR.– Le aseguro, señorita, que jamás olvidaré esta noche tan encantadora. ¿No me dice usted nada?

FANNY.– Ya le he dicho que yo lo que quiero es que me regale usted una cruz...

EL ANCIANO MILITAR.– Pero es que estas cruces yo no las puedo regalar, caramba...

FANNY.– ¿Y para qué quiere usted tanta cruz?

EL ANCIANO MILITAR.– Las necesito yo, caramba.

FANNY.– Pues yo quiero que me regale usted una cruz...

EL ANCIANO MILITAR.– Es imposible, señorita. No tengo inconveniente en regalarle un sombrero, pero una cruz, no. También puedo regalarle un aparato de luz para el comedor... [Mihura, ed. 2009: 140].

Las condecoraciones, las cruces simbolizan la excelencia en el desempeño de su oficio por parte del anciano militar; pero en cuanto se



convierten en objeto de deseo para la guapa Fanny, pasan a recobrar su condición de adornos. Pierden su papel simbólico en un mundo épico y quedan reducidas a su auténtico ser de broches ornamentales. Por consiguiente, nuestra mirada a la pechera de un militar condecorado ya no va a ser nunca la misma. Cervantes nos dio una lección espléndida cuando hizo que en *La española inglesa* una doncella «de pequeña edad», al ver al apuesto Ricaredo con su armadura, «alzábale las escarcelas por ver qué traía debajo de ellas, tentábale la espada, y con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo» [Cervantes, ed. 1995: 293]. La coquetería de la adolescente transforma las armas en espejo, les quita su condición ofensiva y las convierte en testigos de esa incipiente belleza seductora.

El anciano militar intenta compensar su negativa a la bella Fanny ofreciéndole otro posible regalo: un sombrero. Pero el afán por conquistar a la joven le lleva a proseguir con la serie de ofrecimientos y entra de lleno en el caos enumerativo al ofrecerle ¡un aparato de luz para el comedor! Basta romper la cadena de lo esperable, de lo relacionado con los adornos de la persona de la joven, para que asome la sonrisa. Y sin embargo, no hay más que leer letreros de las calles para encontrar el mismo tipo de secuencia sin nexos lógicos; en el maravilloso carmen granadino de los Mártires hay uno en la entrada que dice: «Prohibido entrar coches, fuegos artificiales y perros».

Cuando vuelven a aparecer los dos personajes en escena, van cogidos del brazo, paseando, y Fanny lleva colgada en el pecho una de las cruces del Anciano militar. Él le ruega muy educadamente que se escape con él ya que le ha regalado «esa preciosa cruz», pero ella insiste en pedirle otra: «Yo quiero que me regale usted otra cruz...» [Mihura, 2009: 145].

En su tercera aparición en escena, Fanny ya lleva prendidas muchas cruces en el pecho, y al Anciano militar solo le queda una, la más grande. Su último diálogo va a ser este:



EL ANCIANO MILITAR.– Ya le he dado todas las cruces. Solo me queda una. La que más trabajo me ha costado ganar... La que conseguí peleando con los cosacos. Y, ahora, ¿accede usted a escaparse conmigo? Venga usted junto a mí. Nos iremos a América y allí seremos felices. Pondremos un gran rancho y criaremos gallinitas...

FANNY.– Yo quiero que me dé usted esa otra cruz...

EL ANCIANO MILITAR.– No. Esta no puedo dársela, señorita...

FANNY.–Pues entonces no me voy con usted...

EL ANCIANO MILITAR.– ¡Oh, señorita...! ¿Y si se la diese...? (*Se van por la izquierda. Pero a los pocos momentos vuelven a salir, ella con la gran cruz, con una maleta, el sombrero y un abrigo, y él con capote y el ros de plumero. Y muy amartelados, se dirigen a la puerta del foro*). ¡Oh, Fanny, mira que si tuviéramos un niño rubio...!

FANNY.– ¡Por Dios, Alfredo! [Mihura, ed. 2009: 151-152].

La escena de seducción ha culminado: Fanny ha logrado sus cruces, y el Anciano militar, ligero de equipaje, se ha convertido, por fin, en Alfredo. Ya no son condecoraciones militares, son broches –adornos femeninos– que lleva Fanny en el pecho.

Uno de los seres tiernos, valientes y patéticos del teatro de Mihura es Dorotea, *La bella Dorotea*, que lleva «uniforme de novia» porque Fermín la ha abandonado al pie del altar (sus anteriores novios lo habían hecho un poco antes), y ella toma esa asombrosa decisión: «... yo te juro que este uniforme de novia no me lo quito yo de encima hasta que con él vaya a la iglesia» [Mihura, ed. 2009: 1144]. Y así es, porque al comienzo del acto segundo, dice la acotación: «Por la derecha aparece ahora Dorotea con su mismo vestido de novia, ya un poco ajado por el tiempo» [Mihura, ed. 2009: 1145]. Como comenta inteligentemente Ricardo Doménech:

Un uniforme –cualquier uniforme– expresa la subordinación de lo individual a lo colectivo: a un grupo social. Y conlleva un repertorio determinado de ceremonias con sus espacios correspondientes. La ceremonia y el espacio del traje de novia, obviamente, son *la boda en la iglesia* [Doménech, 2005: 46].

El uniforme no solo da identidad, sino que da también prestancia; y exhibir el retrato de un familiar que lo lleve da fe de la honradez de la familia. Así se lo manifiesta en la misma comedia don Sacramento al pobre



Dionisio, su futuro yerno, cuando entra en su habitación del hotel y le pregunta: «¿Por qué no ha puesto usted en este cuarto los retratos de su familia, caballero?». Y cuando Dionisio replica que solo piensa estar en él una noche, don Sacramento, inflexible, insiste en ello:

DON SACRAMENTO.— ¡No importa, caballero! Usted debió poner cuadros en las paredes. Solo los asesinos o los monederos falsos son los que no tienen cuadros en las paredes... Usted debió poner el retrato de su abuelo con el uniforme de maestrante... [Mihura, ed. 2009: 158]

El pobre Dionisio se defiende diciendo que su abuelo no era maestrante, sino tenedor de libros. Y don Sacramento prosigue erre que erre:

DON SACRAMENTO.— ¡Pues con el uniforme de tenedor de libros! ¡Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean! ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión! [Mihura, ed. 2009: 158]

¡Cuántos retratos de personas uniformadas han adornado paredes!, ¡cuántos retratos de niños en traje de primera comunión se han vuelto amarillentos en habitaciones! El uniforme da la pátina de la honradez, el niño de primera comunión da el sello de familia honrada. Don Sacramento no hace más que exigir que su yerno sea respetable; lo que sucede es que no está en su casa, sino en una habitación de un hotel, en donde va a estar una sola noche. En la exageración, en el disparate de pretender que la estancia de un día reproduzca el aspecto de la vivienda habitual reside el humor de la escena. Pero detrás de él está esa convención que sustenta el teatro y que tranquiliza al ser humano: el reconocimiento de la persona por el traje que lleva y, por tanto, la entronización del uniforme como forma ideal de vestido. Así se sabe muy bien quién es quién... Y no hay nada que dé mayor confianza que saber que una persona forma parte de una familia que es como se espera que sea.



La confusión ante un uniforme opaco a la mirada

Pero puede suceder que no se reconozca el uniforme, y si así ocurre, podría dar lugar a confusiones lamentables o incluso desembocar en el miedo. Esto último le pasa a Elena al comienzo del acto segundo de *A media luz los tres*. Tras unos timbrazos nerviosos en la puerta, Alfredo abre y entra Elena, «una mujer elegante, de unos treinta y tantos años. Lleva un sombrerito con dos plumas a cada lado. Entra rápidamente y se abraza a Alfredo, muy nerviosa». Tras el abrazo, al ver que sigue la puerta abierta, angustiada, le va a pedir a Alfredo que la cierre enseguida:

ALFREDO.- (*Haciéndolo*). ¿Por qué, Elena? ¿Qué te pasa?

ELENA.- Bajaba un hombre la escalera cuando yo subía en el ascensor... ¿Quién era, Alfredo? Dime lo que sepas... No debes ocultármelo.

ALFREDO.- Pero yo no lo sé, Elena... A lo mejor, algún vecino.

ELENA.- ¡No, qué va!... Ni que fuera yo tonta... No tenía cara de vecino, estoy segura... Figúrate si estoy harta de conocer casas de vecinos... Mamá tenía dos casas en Madrid... Papá otras tres en Perpiñán... No, nada de vecinos... Era un hombre bajo, siniestro, con un bigote, con una gorra así como de plato y una chaqueta extraña de color azul, con botones dorados...

ALFREDO.- ¡Ah, sí! ¡El portero!

ELENA.- ¿El portero?

ALFREDO.- Sí. El portero.

ELENA.- Pues es verdad... A lo mejor era el portero. ¡Claro! Ya decía yo... ¡Oh, qué peso se me ha quitado de encima!... [Mihura, 2009: 485-486].

Elena que afirma que sabe distinguir las caras de vecinos, ¿no ha reconocido el uniforme del portero! Sabe reconocer a los sin uniforme y no a los que lo llevan: el mundo al revés. Pero su reacción es la que podemos tener nosotros ante un personaje que no reconocemos, y así nos damos cuenta del efecto tranquilizante del uniforme porque es la etiqueta de la profesión o del tipo humano. En la vida, como en el teatro, nos regimos por ellas, por la forma de hablar, por la forma de vestir, por los indicios que nos permiten identificar a los demás: los conejos con etiqueta del Cazador astuto, el carrito y el uniforme del repartidor del supermercado o las cruces del Anciano militar o quien sea que deba ser reconocido como tal. No hay



más que escuchar a los vecinos de todo asesino confeso declarar, atónitos y consternados: «Nunca lo hubiéramos sospechado. No parecía un asesino ¡si era tan educado! Siempre saludaba». Lo que en realidad quieren decir es que no llevaba el uniforme de asesino, y así no hay forma de identificarlos.

A ello tiene que añadirse que el límite no está tan claro como debiera, y la moda además da al traste con cualquier identificación: por ejemplo, los pantalones rotos o con remiendos no indican pobreza en el propietario, sino última moda; al menos en este momento, en 2011. En tiempos de *Maribel y la extraña familia*, la moda era menos anárquica y, por tanto, el uniforme no marcado (porque en parte era elegido) se podía percibir con mayor claridad. Así se ve en Maribel, como dice la acotación:

Es joven, pero sin una edad determinada. Todo su aspecto, sin lugar a dudas, sin la más mínima discusión, es el de esas muchachas que hacen «la carrera» sentadas en las barras de los bares americanos. Es una profesional, y no trata de disimularlo para no tener que perder el tiempo. Vestido llamativo. Zapatos llamativos. Peinado llamativo. Ni simpática ni antipática. Natural. Va a lo suyo [Mihura, 2009: 951].

Pero nada de eso ven la madre ni la tía de Marcelino, ni él mismo, que se ha enamorado de Maribel y la ha invitado a ir a su casa, pero no para lo que ella supone, sino para presentársela a las dos encantadoras viejecitas. Doña Matilde, la madre, nada más verla, la alaba tiernamente: «Es usted una criatura realmente encantadora». Y ella, seducida ya por el halago, al sentarse como doña Matilde le ruega, se estira la falda para que no le vean demasiado las piernas. Llega entonces la segunda viejecita, la tía, doña Paula, y las dos a coro van a alabar su forma de vestir:

DOÑA PAULA.– ¡Y qué moderna va vestida! ¿Pero te has fijado qué zapatos, Matilde? Son elegantísimos.

DOÑA MATILDE.– Claro que me he fijado... Pues ¿y la blusita? ¿Y el peinado?... ¡Y todo! Una verdadera monería [Mihura, 2009: 954].



Ese «uniforme» de trabajo de Maribel ha sido mal interpretado por las dos encantadoras viejecitas, porque su bondad les lleva a verlo de otra forma, y el público se ríe a gusto. Se ha dado el *quiproquo*, del que dice Bergson: «Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents» [Bergson, 1978: 73-74]. Lo que sucede es que esa mirada bondadosa va a tener realmente poder para transformar al personaje de Maribel.

El mismo fenómeno sucede en el momento en que don Quijote es armado caballero por dos mozas de mesón, por dos prostitutas, a las que él ve como damas acordes a esa ceremonia tan esencial para él. Después de que una de ellas le ciña la espada, don Quijote le pregunta su nombre, «por que él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida, porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo». Prosigue el narrador contando la escena:

Ella le respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo, que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya, y que dondequiera que ella estuviese le serviría y tendría por señor. Don Quijote le replicó que, por su amor, le hiciese merced que de allí adelante se pusiese *don* y se llamase «doña Tolosa». Ella se lo prometió [Cervantes, ed. 1998: 61].

No hay burla en la réplica de la Tolosa, al menos no se indica que la hubiera. Las palabras dignificadoras del hidalgo pueden con ella y la alzan hasta ese lugar donde la ha situado la mirada ingenua del flamante caballero andante, aunque sea solo un instante. Como dirá en *Maribel y la extraña familia* Marcelino... «Ya sabes que uno no es como piensa que es, sino como le ven los demás» [Mihura, ed. 2009: 997].

La metamorfosis de Maribel es, en cambio, definitiva, porque en el acto segundo, la veremos ya integrada en la familia, y viste y habla de otra manera. Invita a ir a la casa de su futuro marido a sus amigas y compañeras de profesión, Niní, Pili y Rufi, porque quiere que Pili le ponga una



inyección a doña Matilde, que está enferma. Maribel aparece ante ellas así, según reza la acotación: «Por la puerta del foro entra Maribel, haciendo una labor de ganchillo. Lleva un vestido diferente al del acto anterior, que quiere ser más correcto, pero que no lo llega a ser del todo.» Pero lo que más sorprende a sus amigas es su nueva forma de hablar porque intenta hacerlo como «persona decente», de la misma forma que va vestida para parecerlo. Veamos cómo es su parlamento en esta nueva vida suya, en este nuevo «papel»:

MARIBEL.— Sentaros, por favor. (*Y todas se sientan*). Debéis perdonarme que os haya hecho esperar este poquito, pero es que estaba dándole una friega de alcohol alcanforado a mi futura madre y, como siempre, se ha puesto a hablarme de su pequeña enfermedad y de sus múltiples dolencias, y no me dejaba moverme de su dormitorio... ¡Es tan atenta y tan deliciosamente cariñosa! [...] También debes disculparme, Rufi, por haberme tomado la libertad de llamarte, pero como aquí no conocemos a ningún practicante y el médico de cabecera está de veraneo, he pensado que no te importaría anda hacerme este favor... ¡Y qué alegría que hayas traído a Niní, y a Pili! ¡Hacía tanto tiempo que no tenía el gusto de verlas! ¡Estáis guapísimas!... Realmente seductoras... (*Y de repente se levanta*). ¡Ah! ¡Perdón! ¡Qué olvido imperdonable! Disculparme un momento... Os voy a traer una caja de aquellas chokolatinas de las que os hablé para que comprobéis que, realmente, son exquisitas... Es solo un instante [Mihura, ed. 2009: 970-971].

La reacción de sus amigas subraya el cambio de registro lingüístico de Maribel, porque, atónitas, exclaman:

RUFI.— ¡Atiza!
 PILI.— ¡Pero bueno!
 NINÍ.— ¿Y por qué habla así ahora?
 RUFI.— Eso digo yo... ¡Pero qué estrambótica!
 PILI.— Pero si parece un poeta [Mihura, ed. 2009: 971].

El ingenio del comediógrafo da un genial brochazo, como cierre a los comentarios, con ese «si parece un poeta»; porque Maribel no habla como de costumbre, sino de forma un poco afectada, extraña a los oídos de



Rufi, Pili y Niní. El personaje ha dado una excelente lección teatral: si quieres ser otra persona, debes vestir y hablar de otra forma.

No hay nada mejor que cerrar este apartado sobre los «uniformes» y su virtud identificadora, con unas palabras del propio Miguel Mihura sobre sí mismo, citadas por Julián Moreiro: «un escritor, para que sea conocido en una población de más de cien mil personas, tiene que llevar el abrigo roto, fumar en pipa y ser borracho» [Moreiro, 2004: 400]. Sin uniforme de escritor, pasa totalmente desapercibido.

Final

La norma rige nuestras vidas y las de los personajes teatrales, solo que algunos creados por Miguel Mihura se rebelan contra ellas, bien es cierto que inútilmente. Como ya dije en otro ensayo, «a Dionisio – el protagonista de *Tres sombreros de copa*– no le gustan los huevos fritos para desayunar, y tienen que gustarle, porque, como dice don Sacramento, su futuro suegro: «¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Sólo los bohemios toman café con leche y pan con manteca» [Navarro Durán, 2005: 150-151].

El humor está en las premisas que llevan al trazo de esa línea entre la gente respetable y la que no lo es: a los honorables les gustan los huevos fritos para desayunar, y, por tanto, si no te gustan, no lo eres. Si a esos huevos se le añaden el adjetivo «divorciados», y se deduce de ello que la persona es mexicana, desaparece el humor absurdo y pasamos al terreno de lo real. Costumbres, normas, uniforman nuestra vida, pero los uniformes nos sirven de guía para orientarnos en el mundo. Miguel Mihura escribió en 1932 una obra deliciosa, innovadora, de un humor surrealista maravilloso:



Tres sombreros de copa, y fue un fracaso porque nadie se atrevió a ponerla en escena. Así lo comenta él:

Y de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no solo desconcertaba a la gente sino que sembraba el terror en los que la leían. Yo era, por tanto, como ese huevo de pato que incuba la gallina y que, después, junto a los pollitos, se encuentra extraño y forastero y con una manera de hablar distinta. A mí no me entendía nadie y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible.

—¿Pero cómo puede extrañar esto a nadie? —me preguntaba yo—. ¿Cómo pueden decir que esto es humor nuevo, y humor peligroso, si esto es de lo más inocente que existe? [citado por Moreiro, 2004: 141].

No hay duda de que la deliciosa comedia no llevaba el disfraz habitual, ni los personajes eran los esperados, ni el final era feliz aunque tampoco desgraciado, ni se oían conversaciones habituales. Vamos, ¡que la obra no iba de uniforme! Y, sin embargo, después de veinte años —¡veinte años no es nada...!—, se representó y tuvo éxito, y su humor y su ternura se van intensificando a medida que pasa el tiempo porque los lectores ya los ven a flor de palabra, no hace falta ni ahondar para darse cuenta de ello.

Como cierre esperanzador, voy a recordar la escena de las lucecitas del comienzo de la obra. Don Rosario está empeñado en enseñarle a Dionisio las tres lucecitas blancas de las farolas del puerto que se ven desde el balcón de la mejor habitación de su hotel, la que le da a su huésped de tantos años. Cuando, por fin, las ve Dionisio, le dice que una es roja, apreciación que no está dispuesto a aceptar don Rosario:

DON ROSARIO: No. No puede ser roja. Llevo quince años enseñándoles a todos los huéspedes, desde este balcón, las lucecitas de las farolas del puerto, y nadie me ha dicho nunca que hubiese ninguna roja.

DIONISIO.— Pero ¿usted no las ve?

DON ROSARIO.— No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir, mi papá me dijo: «Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos...». Y yo siempre se las enseño... [Mihura, ed. 2009: 120]



Don Rosario nunca las ha visto, pero su papá le dejó dicho que eran tres lucecitas blancas, y él así lo repite. Dionisio no cede ante esta información transmitida, convertida ya en tradición, e insiste en decirle que no es exacta, porque una de las lucecitas es roja:

DIONISIO.— Pues hay una roja, yo se lo aseguro.

DON ROSARIO.— Entonces, desde mañana, les diré a los huéspedes que se ven tres lucecitas: dos blancas y una roja... Y se pondrán más contentos todavía [Mihura, ed. 2009: 120].

Ese «viejecito tan bueno de las largas barbas blancas», don Rosario, el dueño de un hotel de segundo orden en una capital de provincias, es un espíritu abierto —*rara avis*—, que está dispuesto a cambiar los conocimientos heredados. ¡Ojalá fuera posible hacerlo tan rápidamente en el escenario del gran teatro del mundo! Normas y uniformes tranquilizan, orientan; por tanto, no es fácil cambiarlos.

El humor de Miguel Mihura es a menudo un trampantojo: detrás hay muros —costumbres, prejuicios, normas—, muros que no son fáciles de derribar. Pero tal vez contemplando ese trampantojo que crean sus personajes con sus vidas nos daremos cuenta de que, como somos nosotros quienes los hemos construido, también podemos lentamente acabar con ellos. Si no, como espectadores, siempre nos queda la sonrisa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares, I*, Rosa Navarro Durán (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- _____, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (director de la ed.), Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998.
- DOMÉNECH, Ricardo, «Realidad y misterio en el teatro de Miguel Mihura», en Rafael Pérez Sierra, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Miguel Mihura cumple un siglo. Actas de las Jornadas en homenaje al humorista y dramaturgo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 25-49.
- MIHURA, Miguel, *Prosa y obra gráfica*, Arturo Ramoneda (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- _____, *Teatro completo*, Arturo Ramoneda (ed.), Madrid, Cátedra, 2009 (3ª ed.).
- MOREIRO, Julián, *Miguel Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba Ediciones, 2004.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Sólo los bohemios toman café con leche», en Rafael Pérez Sierra, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Miguel Mihura cumple un siglo. Actas de las Jornadas en homenaje al humorista y dramaturgo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 137-152.
- VICENTE, Gil, *Tragicomedia de don Duardos*, en *Teatro castellano*, Manuel Calderón (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.

En primera fila
Front row
En première file



Natalia Fernández Rodríguez (ed.), «Como en la antigua, en la edad nuestra». Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro



Natalia Fernández Rodríguez (ed.): «Como en la antigua, en la edad nuestra». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. (ISBN: 978-84-613-9649-8)

Alberto Gutiérrez Gil
Universidad de Castilla-La Mancha
Alberto.Gutierrez@uclm.es

Los escritores del Siglo de Oro trabajaron como modistas al servicio de la tradición, tomando prendas ya conocidas para transformarlas en algo nuevo y atractivo. Este proceso de reescritura de la tradición era una práctica común en la creación literaria del siglo XVII y, como tal, necesitaba ser sometida a un profundo examen por parte de los especialistas. Fruto de estas investigaciones, que fueron expuestas en el «III Seminario de Estudios

Literarios. Reescrituras de la tradición en la España del Siglo de Oro», es «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, volumen compuesto por los trabajos de diez jóvenes investigadores que centran sus estudios en la presencia de la tradición en el teatro, en la novela y en el género epistolar.

Tras una breve presentación del volumen por parte de la editora, nos encontramos con los diez trabajos que completan la obra. En su conjunto, se observa una mayor presencia de artículos dedicados al teatro áureo (hasta seis), mientras que solo tres se dedican a obras en prosa y uno al género epistolar. Sorprende la ausencia de estudios en torno a la presencia de la tradición en el género poético, aunque hemos de indicar que dicha carencia no impide la comprensión del fenómeno de reescritura que se analiza, pues la metodología es similar a la que encontramos, por ejemplo, en el teatro.

“Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega”, de Ana María Porteiro Chouciño, se divide claramente en tres partes que se ocupan de identificar los diferentes escalones que conforman la evolución de la materia pastoril desde la égloga hasta el teatro de corral de Lope de Vega:

- 1) Siguiendo tesis como la de Oleza y rechazando otras como la de Crawford, Porteiro defiende la continuidad de la materia pastoril a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI mediante los *Colloquios* de Lope de Rueda, el teatro de los actores-autores o el drama pastoril italiano.
- 2) Una vez identificados estos eslabones, se detiene en los precedentes inmediatos más importantes a las comedias de Lope de Vega, que destacan por dar una mayor hegemonía de la intriga en el marco de la acción.
- 3) Finalmente, caracteriza a través de tres elementos las comedias pastoriles de Lope de Vega: la asociación entre lo bucólico y lo mitológico, el «topos» virgiliano del «*Omnia vincit amor*» y la magia y la burla entremesil.

El artículo de Daniele Crivellari, «“Próspera y adversa fortuna” de dos validos en el teatro del Siglo de Oro: don Álvaro de Luna y el Duque de Arjona entre historia, tradición y reescritura», analiza el tratamiento de la



historia de ambos predilectos reales desde el Romancero viejo hasta el teatro del Siglo de Oro. El autor inicia el recorrido desde un punto de vista histórico de la peripecia vital de ambos personajes con el fin de analizar *a posteriori* cómo la literatura medieval y áurea ha tomado y reinterpretado su historia como mito.

El trabajo se divide en cuatro partes. En una primera parte introduce la importancia y desarrollo de la literatura centrada en la figura de los privados para centrarse, en una segunda parte, en los privados elegidos, pues son aquellos de los que encontramos una mayor tradición textual tanto en el Romancero como en el teatro del siglo XVII. La tercera se ocupa de la primera obra teatral que recoge la historia de ambos privados, la *Comedia famosa de la privanza y caída de don Álvaro de Luna* de Salucio del Poyo, donde encontramos una reelaboración de los romances protagonizados por don Álvaro de Luna. Finalmente, se ocupa de Vélez de Guevara y sus comedias de tema épico-histórico, haciendo especial hincapié en *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, obra donde los materiales de Salucio del Poyo aparecen reelaborados.

Cabe elogiar en el trabajo de Crivellari la inserción de cuadros comparativos donde se presentan los textos originales romanceriles y los fragmentos dramáticos donde aparecen reelaborados.

Algo más complejo para el lector poco especializado es «La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», de Katerina Vaiopoulos. En él se propone constatar de qué manera o maneras pasan las novelas cervantinas al teatro áureo. Apoyada en una sólida base de teoría literaria, analiza cómo los textos de Cervantes se convierten en nuevas obras, en este caso, dramáticas, por medio de dos métodos de traslación: la transposición y la derivación. El primero de ellos se produce en las novelas más cercanas a los esquemas propios de la comedia de enredo, mientras que el segundo de los métodos utilizado se da con aquellas novelas cuyo texto es menos «comediesco» y,



por lo tanto, necesitan una mayor transformación para adecuarse al molde dramático.

Eva Galar Irurre, en «*El convite general*, problemas de autoría y datación», examina el proceso de reescritura dentro de este auto de Calderón tomando en consideración tanto la tradición textual de la obra como la tradición bíblica en la que se encuadra. Cuantiosas citas bíblicas apuntalan las tesis defendidas por la autora, demostrando cómo *El convite general* no es otra cosa que la reescritura de las parábolas de los invitados descortesces recogidas en *Mateo* 22: 1-14 y *Lucas* 14: 15-24 que, a su vez, se metamorfosean en la historia de la venida de Cristo y la instauración del sacramento de la Eucaristía. En un segundo nivel de significación, estas parábolas cristianas plantearían la cuestión de que el pueblo judío deja de ser el único elegido por Dios, siendo representado por los invitados que no acuden al convite.

Eva Galar divide el análisis del auto sacramental en las dos partes en las que se divide atendiendo a las fuentes bíblicas: la primera parte se centra en el Antiguo Testamento, mientras que la segunda se nutre del Nuevo Testamento. Asimismo, la autora destaca la utilización y reinterpretación que hace Calderón de otro tipo de materia religiosa: la pintura y la música sacra.

También remite a la valía de Calderón para la reutilización de textos y su consiguiente trabajo de reelaboración el artículo de Fernando Rodríguez-Gallego («Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca»). Es una interesante aportación a la labor de crítica textual que los editores de teatro áureo llevan a cabo, pues se plantea, primero con presupuestos teóricos y después con ejemplos prácticos, cómo debe enfrentarse un editor ante el fenómeno de la reescritura de una misma obra que, por lo tanto, cuenta con diferentes versiones. Siguiendo las ideas de Blecua, Arellano, Ruano o Caamaño, Rodríguez-Gallego considera que aquellos testimonios que presenten una importante intervención del autor



deben editarse como textos distintos, pues representarían diferentes momentos de la carrera del dramaturgo.

Francisco Sáez Raposo, en “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, intenta demostrar el valor de Moreto como refundidor y dramaturgo de la generación calderoniana por encima de la visión negativa que la crítica ha mantenido desde el siglo XIX, pues sobre Moreto ha planeado siempre la sospecha del plagio, algo que ya denunció en la época Jerónimo de Cáncer. Sin embargo, esta visión denostada deriva de una consideración postromántica de la *imitatio* que se aleja de los ideales de calidad defendidos en el siglo XVII, en los que se valoraba la superación del modelo del que se partía.

A través de obras de Moreto inspiradas o reelaboradas a partir de comedias de Lope, queda claro que el dramaturgo madrileño analiza minuciosamente las características del modelo para realizar una nueva obra más eficaz en las tablas, donde quedaba depurado el estilo y eliminado todo lo accesorio.

Con la aportación de Covadonga Lamar Prieto comenzamos con los textos centrados en obras en prosa. En «Fuentes clásicas y medievales en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* de Suárez de Peralta» la autora nos presenta la figura de Suárez de Peralta y su obra más conocida, donde utiliza de manera profusa las fuentes clásicas y medievales consideradas como cultas transformándolas con el fin de adaptarlas a sus intereses, incluso alterándolas de manera evidente. Referencias clásicas, bíblicas y medievales aparecen orientadas al tema que realmente interesaba al escritor criollo: el origen de los indios. Mediante la transformación o alteración de dichas fuentes construye una obra asumible para el imaginario europeo, a la vez que se convierte en un buen ejemplo de la «hibridación y novedad» del Barroco de Indias.

Con «...*No te rías de la conseja, y se te pase el consejo...* La clave perdida del *Guzmán de Alfarache*» Pierre Darnis demuestra que el *Guzmán* no solo sigue la línea abierta por el *Lazarillo*, sino que en la misma medida



es heredera de una obrita italiana escrita por Leon Battista Alberti, el *Momus*, y, consecutivamente, del *Momo* de Almazán. Sorprenden las palabras del autor que subrayan la dificultad que el texto de Mateo Alemán suscita en el lector si tenemos en cuenta que su artículo es heredero claro de dicha complejidad comprensiva, pues es un trabajo plagado de referencias cultas no resueltas y donde los términos *consejo* y *conseja* se repiten y entremezclan en un maremágnum terminológico.

Con una mayor claridad expositiva, Carlota Fernández Travieso se ocupa de la utilización de fuentes clásicas en «Alejandro Magno en el *Libro segundo del espejo del perfecto príncipe cristiano* de Francisco de Monzón». Dicha obra destaca por el gran número de referencias eruditas que el autor intercala. Claro ejemplo de ello son aquellas que muestran a Alejandro Magno como figura ejemplar para el perfecto príncipe cristiano a través de fragmentos extraídos de las *Vitae Parallelae* de Plutarco, la *Historiae Alexandri Magni* de Quinto Curcio Rufo o las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio. Por medio de ellas, Monzón reescribió la biografía del rey macedonio y lo situó como ejemplo de virtudes y contraejemplo de vicios que los actuales príncipes debían seguir o rechazar respectivamente.

Finalmente, Patricia Marín Cepeda, en «Una reflexión en torno al género epistolar y la tradición cortesana en el Siglo de Oro: el epistolario inédito de Ascanio de Colonna con escritores españoles», se ocupa del género epistolar y destaca la importancia del intercambio de cartas en el Siglo de Oro, especialmente bajo el reinado de Felipe II. Como ejemplo de ello presenta la figura de Ascanio Colonna, del que se conservan unas veinte mil cartas dirigidas a una nutrida gama de personajes ilustres de la sociedad. Un apartado especial dedica a la «carta cortesana» y a los manuales prácticos sobre la escritura de cartas, que provocaron un cambio estilístico en la elaboración de cartas.

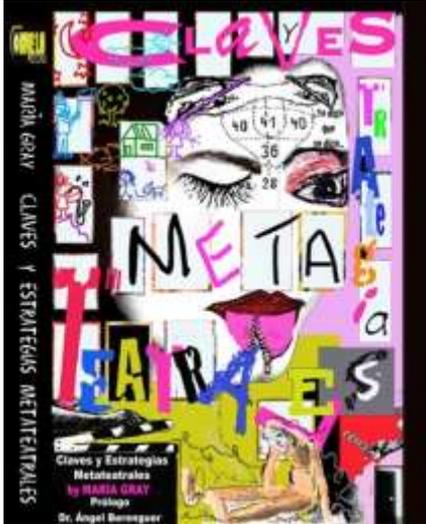
Con un apéndice titulado «Colaboradores», en el que la editora realiza una breve reseña profesional de cada uno de los autores que han participado en el volumen, y un índice onomástico, herramienta bastante útil



si consideramos que estamos ante una obra con cierta voluminosidad y cuyos trabajos se ocupan de temas y autores muy diversos, se cierra *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. A través del análisis de los diferentes trabajos que lo componen ha quedado patente la importancia de los procedimientos de reescritura de la tradición para comprender de manera total el teatro y la prosa auriseculares y convierten a este compendio en una herramienta indispensable para todos aquellos estudiosos interesados en los procesos de reescritura literaria tanto de la tradición escrita como popular.



María Gray, *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*



María Gray, *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*, Madrid, O Grelo Producciones S.L.U., 2011, 134 páginas. (ISBN -978-84-934586-7-6)

José Luis Castro González
Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona
jl_castro_gl Gez@yahoo.co.uk

Claves y estrategias metateatrales, (2011), de María Gray, se viene a sumar a una tradición ya consolidada sobre la reflexión teórica en el ámbito teatral y, en particular, sobre el concepto de metateatro en la contemporaneidad. Lleva por subtítulo *Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*, algo que no se ajusta a lo expuesto en el libro ya que puede ser abarcable a cualquier obra en la que se incluya cualquier escena metateatral. Es un manual de gran utilidad que convendrá tener en cuenta a partir de ahora cada vez que se estudie este aspecto en las obras de teatro.

Tal como se recoge en el prólogo elaborado por el doctor Ángel Berenguer, este libro es el resultado de una tesis doctoral, dirigida por el mismo Berenguer y defendida en noviembre de 2007, dentro del proyecto de investigación desarrollado en la Universidad de Alcalá de Henares. Esa tesis, en su origen, constaba de dos partes, una dedicada al teatro al de Sanchis Sinisterra y otra al concepto de metateatro. Aunque la obra se presenta en ocho capítulos, resulta abarcable, ya que la extensión de cada uno de ellos no es muy amplia.

Bajo el título «El metateatro», en el primer capítulo, se hace un recorrido por las posturas defendidas por diferentes teóricos (Alva Ebersole, James L. Calderwood, Keir Elam, Lionel Abel, Patrice Pavis, J. A. Cuddon o Hans Schwab; sería a partir de Lionel Abel cuando se suscitara un especial interés por este concepto en el ámbito de la teoría literaria). En el contexto español serían pocos los estudiosos que centraron su interés en el metateatro, casi siempre limitándose al análisis de un autor en particular. En este segundo grupo se situarían Everett Wesley Hesse (*El Arte del Metateatro en La vida es sueño*), Alva E. Ebersole (*El metateatro, Lope y Ángel fingido y renegado del amor*), Carlos Arturo Arboleda (*Teoría y forma del metateatro en Cervantes*) o Michiko Okubo (*Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910 y 1936*, en la que se analiza el metateatro en las obras de Azorín, García Lorca, Gómez de la Serna, Jacinto Grau y Miguel de Unamuno). Como señala la Dra. Gray, tales estudios no encierran una manifestación concreta del término pero se pueden considerar como base para la teorización del metateatro y su interpretación dentro de las piezas dramáticas. El principal defecto radica, a la hora de estudiar el metateatro, según la doctora Gray, en analizarlo dentro de formas tradicionales del teatro.

En el segundo capítulo, la autora aborda una de las modalidades más conocidas del metateatro, el teatro dentro del teatro. Señala tres tipos: a) TDT de la Identidad, cuya forma más popular es el teatro de títeres; b) TDT de la Simultaneidad de los contrarios, en el que se implican dos efectos



contrarios y simultáneos; y c) TDT de la Poética del Creador, en el que se desarrolla la autorreflexividad del creador.

Con el título «La ecuación autorreflexiva: $A=A$. El creador interviene», María Gray extrapola en el capítulo tercero la autorreflexividad en el creador más allá de su relación con los personajes para tratar también las reacciones reflexivas del espectador. En la línea de investigación de Arboleda, aporta el de la práctica de Cervantes en sus *Entremeses*.

Dentro del cuarto capítulo, «La base filosófica del metateatro», se centra en el análisis de las fórmulas «la vida como teatro» y «la vida como un sueño», fórmulas tomadas de Shakespeare (*Como gustéis*) y Calderón (*La vida es sueño*), respectivamente, técnicas ya estudiadas por Lionel Abel. Según la investigadora, estas dos fórmulas suponen un reto para dramaturgos, directores y actores que deben interpretar personajes metateatrales. Pero, más allá de los componentes del hecho teatral, también en la recepción se plantean procesos autorreflexivos complejos. Así, el espectador experimenta los mismos procesos de discusión interna que los personajes ficticios. María Gray apunta que el metateatro constituye una tarea pendiente desde la interpretación y la creación en tanto que se analizan desde paradigmas tradicionales. De forma particular, se aborda en este capítulo el estudio de la alteración y la modificación de las ideas provocadas por las claves y estrategias metateatrales.

El quinto capítulo, titulado «La tensión metateatral», partiendo del marco teórico propuesto por Lionel Abel, se centra en el análisis de lo trágico en el metateatro frente al mismo concepto en la tragedia tradicional. Así, lo trágico en el metateatro ofrece el espacio y el tiempo de una alternativa filosófica. Gray también incluye unas reflexiones sobre la presencia de lo trágico dentro de la comedia, en particular, a partir de la aparición de personajes secundarios con un rol trágico. Y, frente a lo trágico en el metateatro, lo cómico ofrece el espacio y el tiempo del distanciamiento y de la coexistencia de los dos géneros.



Bajo el epígrafe «El receptor metateatral», María Gray expone en el capítulo sexto, dos innovaciones que genera el metateatro dentro de una obra teatral: el nuevo plano y el nuevo espectador. De un lado, el metateatro introduce el presente de otro tiempo dentro del presente actual del espectáculo base, inclusión que favorece el desarrollo de una consciencia cognitiva del espectador. El nuevo espectador exigido por el metateatro, por su parte, se diferencia del espectador tradicional en tanto que se le exige una actitud activa. Asimismo, dentro de este grupo, se incluyen los personajes en escena desempeñen el rol de espectador ficticio.

Las dos partes más interesantes de este ensayo lo constituyen, sin lugar a dudas, los capítulos séptimo y octavo, pues en los dos se tratan propiamente en qué consisten las claves y las estrategias metateatrales. De una forma general se habla de las claves y estrategias metateatrales en el capítulo séptimo. Estas reflejan las leyes que le sirven al espectador para organizar el fenómeno escénico y lo liberan de su condición egocéntrica. Interesantes resultan de este libro las estrategias desde dentro y desde fuera recogidas en las páginas 106 y 107.

La autora, ya en el capítulo octavo, se propone trasladar de su estudio a las estructuras propuestas por el doctor Ángel Berenguer y, a partir de ahí, diseña las estructuras experimentales de análisis metateatral. Así, según Berenguer, las obras teatrales contemporáneas pueden ser analizadas en dos direcciones: a) Del entorno al yo y b) del yo al entorno. Los esquemas ofrecidos en el presente capítulo aparecen bien expuestos y explicados y vienen a ser la culminación de las explicaciones previas recogidas en los capítulos precedentes.

Cierra este libro un compendio bibliográfico breve, en el que se aprecian ciertas incoherencias tipográficas. Asimismo, se ha optado por entrecomillar todos los títulos, sin diferenciar entre los que puedan ser libros o artículos.

En definitiva, estamos ante un manual teórico que ofrece nuevas herramientas interpretativas para el análisis de obras de carácter metateatral.



Quizá, a raíz de esta nueva publicación de María Gray, podamos ilustrar con los ejemplos representativos de obras particulares que al libro le faltan. Bien podrían ser las de Sanchis Sinisterra, piezas dramáticas conocidas por la Dra. María Gray por haberlas estudiado en su tesis doctoral. Pero también es cierto, que quizá una limitación de caracteres a la hora de editar un libro ha impedido esa incorporación y, como bien se anunciaba ya desde el prólogo, «María Gray [...] se sitúa completa y puramente en el plano teórico». Felicidades a la autora.



**XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro
(25-27 de marzo de 2011)**

Yaiza Álvarez Brito
Universidad de León
yalvb@unileon.es

Una vez más, entre los días 25 y 27 de marzo, se celebraron las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. Este año iniciaron una nueva andadura bajo la dirección de Ascensión Rodríguez Bascañana, que recogía el testigo de Antonio Serrano, director de las mismas desde que él las crease hace ya 28 años. Nueva era también la sede que acogió las ponencias y los coloquios, y nueva la entidad colaboradora. Así, los asistentes cambiamos el tradicional salón de Unicaja, en el Paseo de Almería, por el de Cajamar, en la plaza de Barcelona. Por lo demás, como siempre, caras nuevas y muchas de conocidas y habituales, todas unidas conforman el alma de las Jornadas, que, año tras año, las convierten en una realidad y les dan vida.

Muestra de esa vitalidad que las anima fue la variedad de actividades que se llevaron a cabo. En apenas dos días y medio, asistimos a un total de cinco representaciones, participamos en dos coloquios, escuchamos tres conferencias y cuatro comunicaciones, rendimos homenaje a un teatro en la figura de su director actual y a un director teatral a través de su legado, conocimos el funcionamiento de una de las más prestigiosas instituciones en el ámbito de la filología aurisecular, tuvimos una primicia de un proyecto teatral que se estrenará en el Festival de Almagro y recibimos información acerca de las publicaciones científicas más recientes.

El 24 de marzo las Jornadas acogieron ya la primera representación, en el teatro Apolo: *El castigo sin venganza*, de Lope, que llevó a las tablas la compañía Rakatá. Al día siguiente, tuvo lugar la inauguración en la nueva sede, una sala grande y espaciosa, con hileras de cómodos asientos forrados de cuero rojo, y, como bien apreció después Manuel Canseco, despojada de esas columnas que en tantas ocasiones ofrecieron un lugar estratégico para la inevitable cabezadita de la siesta y que más de un asistente recordaría sin duda con añoranza. Asistieron representantes de los Ayuntamientos de Almería y Roquetas de Mar y de Cajamar, promotores de esta edición, entre otros, que manifestaron su apoyo al evento, presentados por una agradecida e ilusionada directora de las Jornadas que relevaba a su antecesor bajo la atenta mirada del propio Antonio Serrano.



Andrés Peláez, director del Museo Nacional del Teatro, se encargó de la «laudatio» en el homenaje al Teatro Español. Recordó algunas de las momentos más significativos de la historia de este espacio «mágico», desde el paso de grandes actores y directores por su escenario, hasta acontecimientos como la primera huelga del colectivo de actores. Mario Gas, actual director del teatro madrileño, recibió el galardón de manos de Paco Maldonado, en representación de la diputación de Almería.



A continuación, en la mesa, presidida por Ascensión Rodríguez, se presentó el proyecto de coproducción teatral *El invisible príncipe del baúl*, cuya puesta en escena corre a cargo de la compañía de teatro “El velador” y está respaldado por algunos de los principales festivales de teatro clásico del panorama nacional. Para ello, contamos con la intervención de Juan Dolores, «el Chino», director de la compañía teatral que pone en escena la obra; Francisco Domínguez Matito, profesor de la universidad de La Rioja y editor de la pieza; Natalia Menéndez, directora del Festival de Teatro Clásico de Almagro y Álex Ruiz, director del Festival de Olite. Juan Dolores explicó la complejidad a la que se estaba enfrentando el equipo a la hora de poner en escena la pieza, que se encontraba en pleno proceso de realización. Domínguez Matito, por su parte, incidió en los aspectos relacionados con la edición de esta obra de Cubillo de Aragón, asegurando que cuando abordó el trabajo no imaginó que la obra «pudiera estar algún día en las tablas». La obra, cuyo protagonista recibe calificativos como los de «fatuo, vanidoso, estúpido, necio, ridículo o extravagante» constituye una reflexión sobre el poder y la manera de ostentarlo. El investigador afirmó también que se trata de una obra complicada que requiere «muy buenos actores» y, después de ver el trabajo de «El velador» en *Las gracias mohosas* estaba convencido de que era la compañía adecuada para llevar a

cabo el proyecto. Natalia Menéndez, adelantándose a la presentación oficial de la programación del Festival de Almagro, confirmó el estreno de la pieza previsto para el mes de julio, al tiempo que se mostraba partidaria de apuestas arriesgadas y atrevidas como la que se proponía con *El invisible príncipe del baúl*. Álex Ruiz coincidió también en una apuesta por textos desconocidos y se mostró muy satisfecho de que el Festival de Olite se embarcase por primera vez en una coproducción teatral en colaboración con tan prestigiosas instituciones. Por otro lado, Ascensión Rodríguez aseguró que la obra estaría en la programación del próximo año en Almería.

Tras un breve descanso, Gabriel Garbisu asumió el papel de moderador en el coloquio sobre la representación de *El castigo sin venganza* del día anterior. Contamos con la presencia de Rodrigo Arribas y Alejandra Mayo, coprotagonistas de la obra, en sus papeles de Federico y Casandra, y socios cofundadores de la compañía Rakatá; también con Simon Breden, ayudante de dirección, y con Joaquín Ibert, director técnico del montaje. Rodrigo Arribas presentó el funcionamiento de la compañía, cuyas principales directrices son la investigación de las puestas en escena, el estudio riguroso de los textos y la combinación de aspectos técnicos y actorales. La compañía mantiene, además, acuerdos con la Universidad Autónoma de Barcelona que han permitido la edición de sus puestas en escena para las campañas escolares. Simon Breden aclaró los aspectos referentes a la versión que se había realizado sobre el texto original. Se había añadido un prólogo de finalidad aclaratoria para el público y se habían recortado algunos pasajes referentes al honor y a la mitología. Entre los aspectos que más llamaron la atención del público estuvieron precisamente la inclusión del prólogo en prosa y los recortes de determinadas partes del texto, pero también el conflicto entre deber y deseo que se plantea para Casandra, la forma en que el duque descubre la infidelidad, la manera en que los personajes se dirigen al público y el ritmo de la obra. Alejandra Mayo declaró que para ella el personaje de Casandra ha resultado «un regalo» y que sigue investigando la forma de relación del personaje con el



público. Joaquín Ibert, por su parte, alabó la versión realizada por Breden, que realiza los cortes oportunos y favorece la acción.

La sesión de la tarde se abrió con la conferencia de Ahmed Abi-Ayad. Este estudioso de Cervantes nos habló de las relaciones históricas entre Argel y España, del recorrido de Cervantes por el Mediterráneo, de su cautividad en Argel, incidiendo sobre todo en los aspectos positivos que tradicionalmente se han obviado, del viaje del autor a Orán y de las influencias literarias de tales experiencias en su teatro.

De la mano de Andrés Peláez y Mario Gas, el Teatro Español volvió a ser el centro de atención en la segunda conferencia de la tarde. Acompañados por la proyección de imágenes, los dos amigos pasaron revista a algunas de las más notables anécdotas de este teatro con «vida propia». Mario Gas nos habló de su trabajo al frente de la institución desde que en 2003 el Ayuntamiento de Madrid le propusiera su dirección. Sus líneas de actuación se centraron en buscar la calidad y en la apertura a las manifestaciones artísticas más variadas, de acuerdo a su concepción del teatro como lugar abierto a la ciudadanía y lugar de experimentación. Ello se ha traducido en la propuesta de actividades novedosas y en la apertura de nuevas salas. La intervención finalizó con la proyección de un DVD que conmemoraba la inauguración de El matadero en las naves del Español, uno de los espacios más apreciados por el público.

A continuación se dio paso a la presentación de publicaciones, alguna de las cuales quedó aplazada para una segunda sesión por motivos de tiempo. Laetitia Rovecchio y Alba Urban, directoras de esta revista electrónica, presentaron el segundo número de *Anagnórisis* ante el público de las Jornadas, anunciando la próxima creación de una editorial especializada en el ámbito dramático. Por parte de la Universidad Complutense de Madrid se presentó la revista *Pygmalión*, que cuenta con una edición física y una electrónica, posterior. Además, se expuso una colección electrónica del teatro breve español (CORTBE), con un interesante buscador para facilitar las indagaciones a los investigadores. Mar



Zubieta presentó las novedades del Servicio de Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en sus diferentes líneas: El último Boletín de la Compañía, y los nuevos textos que recogen las últimas puestas en escena que se han llevado a cabo, como también la presentación de una monografía centrada en la generación del 27 y en las especiales relaciones creadas entre el Siglo de Oro y la Edad de Plata de nuestra literatura. La Universidad de Castilla-La Mancha presentó, por su parte, el III Volumen de la *Obras Completas de Rojas Zorrilla* y las Actas de las XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Por último, Antonio Serrano mostró la esperada y finalmente conseguida edición de las XXIV y XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almería, en edición digital.

Por la noche disfrutamos de la impecable puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* en el Auditorio Maestro Padilla por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El día 26 le tocó el turno a George Peale, profesor de la Universidad de California, que nos habló sobre la peculiaridad en las acotaciones de algunas de las obras de Luis Vélez de Guevara, las cuales denotaban la utilización del tablado y del patio de los corrales como espacio escénico. Además, presentó varios títulos de Vélez recientemente publicados por su equipo de investigación y anunció la publicación de otros tres títulos para el verano.

A continuación, Antonio Orejudo, de la Universidad de Almería, presentó a John O'Neill, miembro de la «Hispanic Society». O'Neill nos habló del origen de la institución, fundada por el millonario norteamericano Huntington, quien, fascinado por la cultura hispánica, se dedicó a comprar y coleccionar obras de arte y documentos literarios de gran importancia. Nos mostró igualmente algunos de los fondos que hoy componen el rico patrimonio de la «Hispanic Society», insistiendo en que aún esta pendiente una importante labor de catalogación y estudio de los mismos.





El coloquio sobre *El alcalde de Zalamea* tuvo lugar con los actores Pepa Pedroche y Joaquín Notario, y con Eduardo Vasco, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y del montaje. Todos destacaron la importancia de la creación de la Compañía en 1986, ya que supuso un impulso y estímulo para muchos de los que entonces estudiaban Arte Dramático en su formación y en su acercamiento al verso y a las obras de autores clásicos. Joaquín Notario destacó la labor de la profesora Josefina García Araez, con la que trabajó en el laboratorio de William Layton. Se abordó la cuestión de la escenografía, muy depurada en cuanto a los elementos. Para Eduardo Vasco el verso no necesita más aditamentos, se utilizan los elementos imprescindibles, mientras que Pepa Pedroche comentaba la dificultad de moverse en un espacio desnudo. En cuanto a la elección del texto, Vasco habló de uno de los factores determinantes como fue el hecho de contar con el «elenco perfecto» para los papeles que la obra demanda. El público agradeció también la incorporación de la música en estas piezas clásicas y preguntó acerca de la posibilidad de rescatar montajes famosos de otras épocas o de atreverse con espectáculos que imiten la fiesta dramática de los Siglos de Oro. Vasco señaló la inconveniencia de imitar montajes anteriores por la propia naturaleza del teatro como algo actual y delegó la tarea de hacer determinado tipo de montajes en personas interesadas en llevarlos a las tablas.



Por la tarde, la sesión se inauguró con la ponencia de Piedad Bolaños, profesora de la Universidad de Sevilla, a la que presentó su amiga y compañera Mercedes de los Reyes. La intervención se centró en un recorrido por la biografía de la dramaturga Feliciano Enríquez de Guzmán, autora de *Las gracias mohosas*. La profesora llevó a cabo una revisión de su vida, conjugando con habilidad la información y datos de distintos documentos con pasajes literarios de la propia actriz para ilustrar sus relaciones. Así, supimos que Feliciano fue la mayor de cuatro hermanos y se quedó pronto sola, puesto que sus hermanos se casaron o entraron en el convento. Después de un primer intento de matrimonio con D. Juan de Avellaneda, se casó finalmente con Cristóbal Ponce de Solís, del que quedó viuda. Poco después contrajo nuevamente matrimonio con Francisco de León Garavito, con el que mantuvo muchos años de amor secreto.



A continuación, Germán Vega García-Luengos, director del Festival de Teatro Clásico de Olmedo, y Javier Semprún, actor de la compañía Teatro Corsario, homenajearon al recientemente fallecido director de teatro Fernando Urdiales. Recordaron su trayectoria teatral, profundamente marcada por la pasión que despertaba en él el arte dramático. Explicaron cómo fundó su propia compañía, con sede en Valladolid, que celebró en 2006 su vigésimo quinto aniversario. No fueron pocos los montajes de teatro clásico que llevó a los escenarios, alguno de los cuales pasaron también por las Jornadas de Almería.



Para finalizar el día, nos esperaban todavía dos montajes. El titulado *Escenas musicales de Calderón*, por los alumnos del taller de investigación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, bajo la dirección de Rafael Torán y José Manuel Padilla. El Patio de luces de la Diputación almeriense acogió este espectáculo que consistió en una serie de ejercicios dramáticos que recreaban pasajes de las obras de Calderón donde la música coral era la protagonista. Y la actuación de Dennis Rafter, en su montaje *Interpretando a Shakespeare*, que cautivó al público con una magnífica interpretación de algunos monólogos del dramaturgo inglés en versión original.

La mañana del 27 de marzo comenzó con la presentación de las publicaciones restantes y de cuatro comunicaciones por parte de jóvenes investigadores: Alberto Gutiérrez (Universidad de Castilla-La Mancha) trató de los «Componentes del enredo en una comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla: *Primero es la honra que el gusto*»; Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Universidad Complutense de Madrid-Instituto del Teatro de Madrid) habló de «Los *Once entremeses* de Andrés García de la Iglesia: de teatro y pliegos sueltos»; Ramón Martínez (Universidad Complutense de Madrid) presentó «Las faldas de la Rana. El hombre vestido de mujer en el teatro breve del Siglo de Oro» y Celeste Martínez Calvo (Universidad de Granada) «El infante Carlos o el amor por razón de estado en *Examinarse de rey*».



Después de la clausura, un autobús llevó a Roquetas del Mar a los asistentes para ver *La dama boba* de Lope de Vega en una versión de Esther Pérez Arribas, especialmente pensada para el público infantil, pero con una cuidada puesta en escena capaz de hacer las delicias de adultos y pequeños.

Las Jornadas pusieron así el broche final a tres días intensos plagados de clásicos. Un gran homenaje, sin duda, para celebrar por todo lo alto el día mundial del teatro.



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Alfonso Sastre



Alfonso Sastre es uno de los autores de teatro contemporáneo español más prolífero y, sin lugar a duda, uno de los primeros que no solo se ha dedicado a la escritura de obras teatrales, sino también a la investigación, a la reflexión acerca de este medio, cuyas puertas, a menudo, le son vetadas. Una producción completa encaminada hacia el teatro realista de carácter social, a través del cual se propone lanzar un grito a favor de la libertad de decisión y, por consiguiente, de acción de los hombres.

Es curioso comprobar que, a pesar del paso del tiempo, sigue siendo uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más estudiados en el ámbito universitario, aunque sus obras apenas llegan a los escenarios. En muchos de sus textos traspasa esta cuestión en acotaciones llenas de ironía. ¿Este tema le sigue preocupando hoy en día? ¿Por qué en 2011 es tan complicado representar y ver una obra de Sastre?

El teatro español siempre ha estado en manos de quienes lo hacen en la práctica, «teatros» («representantes» en la época) y empresarios o directores (llamados «autores» en los siglos XVI y XVII), y los escritores han estado marginados, aunque durante los siglos citados muchos grandes poetas dramáticos impusieron su existencia y su prestigio. En realidad, los momentos estelares de la historia del teatro en occidente han sido primeramente escritos en los gabinetes privados de los poetas, desde los que se elevaba el nivel de los escenarios, y esto que digo vale para Shakespeare y Molière, o sea, para los espectáculos en los que el escritor y el «teatro» han sido la misma persona. Pues bien, en España, grandes escritores dramáticos (como Cervantes, a caballo entre los siglos XVI y XVII, y Valle Inclán en el siglo pasado) fueron ignorados en los escenarios, que sin embargo (el teatro siempre es paradójico) en los siglos «áureos» fueron influidos por grandes escritores y particularmente por uno, Lope de Vega, que sacrificó una parte de su inmenso talento dramático a las exigencias de aquellos «teatros» (usando la jerga actual) y a la presión del ignorante vulgo, aunque él sacó de esa ignorancia argumentos para la liberación espacio-temporal de las fábulas escénicas, lo que fue un buen fruto de aquella «sumisión» que no le impidió escribir grandes obras como *Fuenteovejuna* o *El asalto de Mástique por el Príncipe de Parma*.

Claro está que en los escenarios, entre los «teatros», también ha habido en España personalidades creadoras (actores como Margarita Xirgu y directores como Cipriano Rivas Cherif), que lucharon contra la mediocridad de su medio, y que en esa línea programaron, por ejemplo, *Divinas palabras* de Valle Inclán al escenario del Teatro Español de Madrid.



Bajando ahora vertiginosamente de las alturas en las que se dieron los ejemplos sobresalientes de Cervantes o Valle Inclán, a mi propio y quizás notable caso, que es semejante al de muchos colegas de mi generación y posteriores, lo que nos sucede –nuestras ausencias de la escena– se puede explicar en este marco sociológico, que se ha ido reproduciendo, con muchos matices y variantes, a lo largo de los siglos.

Mire, a modo de ejemplo o anécdota: el 31 de enero pasado se cumplió el 65 aniversario de mi primer estreno; pues bien, durante todo ese tiempo sólo se ha representado una obra mía en el Teatro Español de Madrid durante nueve días, y mi versión del *Marat/Sade* durante tres días, y ni en uno ni en otro caso por la compañía titular del teatro. También puede ser un dato significativo que treinta de mis dramas escritos no han sido representados nunca. ¿Y a qué o a quiénes se debe esto?

En general, digamos que entre «teatrerros» y «programadores» administrativos se reparten la responsabilidad de lo que se hace o se deja de hacer en los escenarios españoles; o sea, que la gestión y la realidad propia del teatro español siguen estando lejos de quienes escribimos dramas pero no somos «teatrerros» ni, por supuesto, «programadores». En cuanto al teatro vasco, no existe propiamente, o sea, que es una sucursal del teatro español. (En el País Vasco se representa una obra mía –y casi siempre de modo precario y breve– cada diez años aproximadamente).

Durante la Dictadura esa responsabilidad de la programación estaba a cargo de los empresarios mercantiles y de la censura, que decía la última palabra. Todo el teatro –salvo unos islotes subvencionados («teatros nacionales»)– era de empresa privada. Hoy ya ve usted que no existe el teatro privado. Sin ayudas de dinero público no se hace nada. Estas «ayudas» realizan, por cierto, la función que entonces desempeñaba la censura. Por todo ello, los escritores se encuentran –siguen encontrándose– en tan mala posición. Por ejemplo, el «teatro triste» no se programa, y así veo que los programadores de hoy tienen mucho que ver con los



empresarios mercantiles de ayer, que a su vez tenían mucho que ver con los negociantes de patatas.

¿Escribe para un público o simplemente escribe sin pensar en el posible estreno?

Lo segundo, desde luego. Yo, digámoslo así, siempre me he mirado a mí mismo a la hora de trabajar y he tratado de expresar, a quien quisiera escucharlas, mis preocupaciones y mis sentimientos, y, claro está, las ideas de mis personajes y, en última instancia, mis propias ideas. Nunca me he puesto a los pies de lo que Mateo Alemán llamaba el «enemigo vulgo».

¿En qué medida piensa que la falta de estreno y representaciones de sus obras proviene del poco interés de los directores escénicos en montar sus espectáculos?

Tiene mucho que ver que la mayor parte de los directores españoles sean poco menos que analfabetos y que «les estorbe lo negro», como se dice popularmente. Cuando ellos sientan placer leyendo, el nivel del teatro español se elevará considerablemente.

Sartre consideraba el teatro popular como sinónimo de teatro del proletariado y podríamos incluso decir militante. ¿Qué opina al respecto? ¿Cree que tiene vigencia hoy en día hablar de teatro proletario? ¿Cómo ha cambiado el concepto de proletariado desde el tiempo de Sartre hasta nuestros días?

La expresión «teatro proletario» tuvo un sentido fuerte, por ejemplo, en la Alemania de Erwin Piscator. Pero ya hace muchos años, pongamos desde mayo de 1968, el tema del «sujeto» de la próxima revolución es una cuestión en debate. En los años recientes se ha llegado a decir que el nuevo sujeto ha de ser «la multitud», lo que equivaldría a un replanteamiento de lo



que se ha llamado en otros tiempos «teatro popular» y hasta «teatro de masas». Para el corto plazo, yo planteo que se haga el gran teatro para un público interclasista en salas con aforo de doscientas o trescientas personas. En esas dimensiones se pueden hacer grandes maravillas, y en la sala –justamente por la presencia interclasista– se pueden producir los más grandes debates, dejando en suspenso la idea de una gran sala de comulgantes ante un espectáculo poco menos que sagrado, que tal fue el planteamiento de un teatro «popular», a principios del siglo XX, por algunos directores creyentes en el arte como una provincia de la mística. Contra esas ideas sí era acertado postular «efectos de distanciamiento» y rupturas del ámbito emocional. Entonces, y en aquella circunstancia, Bertolt Brecht sí tenía razón.

Tanto Sartre como usted coinciden en diferentes aspectos: recreación del mito de Orestes (*Les Mouches* para Sartre y *El pan de todos* para usted), la necesidad de recurrir a la tragedia y a la Historia para definir la actividad humana, el valor de la imaginación en la producción teatral, la reflexión sobre la guerra de Argelia (en *Oficio de tinieblas* o *En la red*), etc. Si bien usted ha puesto de manifiesto que no está de acuerdo con el uso «político» de las obras teatrales de Sartre, ¿en qué aspectos le ha influido el escritor y filósofo francés?

Yo nunca he retirado de mi pensamiento la idea de que por la calidad se puede acceder al éxito. Siempre he pensado así y sigo pensándolo a pesar de la poca fortuna de muchas de mis obras. Yo estoy de que sí pusiera en escena alguna de mis obras más difíciles, como *Los hombres y sus sombras* o *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, alcanzarían un buen éxito como en otros momentos lo ha obtenido *La taberna fantástica* y en otros países *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

Yo di a conocer en España el teatro de Sartre, autor con el que me unía un parentesco anterior a que yo mismo llegara a conocerlo. Cuando lo conocí, su escritura me ayudó a la escritura de un diálogo corriente y un léxico sencillo, pero denso y condensado, y, en ese sentido, poético (que no



quiere decir lírico). Creo que esa influencia es muy perceptible en dramas como *Tierra roja*. Luego procedí a un enriquecimiento de ese lenguaje y ha usado palabras jergales, además de incorporar elementos cómicos a mis tragedias que definí como «complejas». Entonces estaba ya muy lejos de mi gran colega, aunque siempre próximo a su espíritu.

¿Considera que su escritura responde al calificativo de «littérature engagée»?

Sí, sí; pero yo prefiero decir «literatura implicada» a la que «se mete» en la vida real y trata de participar en ella.

Pasando a la tradición alemana, usted se ha afirmado siempre deudor tanto de la concepción como de las obras teatrales de Brecht. De hecho, su incursión en el teatro para niños cuenta con el título *El circulito de tiza*. ¿Por qué esta necesidad de transponer la obra del alemán al público infantil?

Yo nunca he sido tan «brechtiano» como se ha dicho; por el contrario, dije en su momento que admiraba en él todo menos su escritura teatral. En mis libros están mis críticas y mis matices a su famosos «efectos de distanciación», y, sobre todo, mi rechazo a muchos de sus seguidores y discípulos, empezando por los franceses de «Théâtre Populaire». Yo creo que la corte de Brecht fue una enfermedad que no condujo a nada que no fuera, eso, sí, distanciar el teatro de sus bases populares y a que algunos actores evitaran ser emotivos o graciosos, con su gran desesperación del propio Brecht, que atribuyó ese malentendido de sus admiradores a su «condenada manera de escribir», asegurando a quien quería oírle que en el Berliner Ensemble también se reía y se lloraba. Poco después, las escenas de vanguardia abandonaron su «brechtianismo» y se desplomaron en el campo contrario: en un irracionalismo extremo, con así mismo una mala lectura, esta vez de Antonin Artaud y su «Teatro de la crueldad». También entonces



hubo experiencias luminosas que señalaban un gran camino, que esta vez partía de la línea Piscator-Weiss, con el teatro documento, inmediatamente superado por el mismo Weiss, a quien considero un gran maestro. Por mi parte, yo siempre había dicho (y siempre en solitario) que los «efectos V» (de distanciamiento: «Verfremdungs- Effet») no tenían sentido alguno ante un público teatral como el nuestro, que siempre se sitúa distanciado y es crítico ante las representaciones dramáticas. Por lo menos, yo conocía bien al público de Madrid y sabía que ese público –por mucho sentimiento que los actores le echaran a sus papeles y mucha magia que los acompañara en la puesta en escena– nunca dejaba de estar viendo a unos actores que se habían aprendido unos papeles y que los estaban repitiendo ante él. ¿Es que Bertolt Brecht había pensado el problema desde la vivencia de un público «romántico», el alemán, y sobre esa vivencia había establecido una presunta teoría «universal» de la actuación en los escenarios? ¿O fue su fascinación ante teatros orientales lo que le enganchó a favor de esos «efectos», tan naturales en el teatro chino, por ejemplo? Recordemos que su *Círculo de tiza caucasiano* es una reescritura de un drama chino del siglo XII.

De hecho, lo que usted denomina «tecnoteatro» se percibe como el uso constante de recursos escenográficos que desemboca en la plasmación del efecto de distanciamiento propuesto por Brecht. ¿Nos podría definir el tecnoteatro? ¿Se trata de un intento de acercar la puesta en escena a la evolución tecnológica de la sociedad contemporánea? ¿Tiene este mismo valor que la propuesta escénica del dramaturgo alemán?

Yo he llamado «tecnoteatro» a aquel en que se hace un gran uso de las tecnologías. Alguna de mis obras reclama ese uso, por ejemplo, *Los hombres y sus sombras*, pero en general yo prefiero la mayor simplicidad. Los escenarios se tecnificaron mucho, y eso estuvo bien, ante el desafío del cine sonoro y sus ritmos espacio-temporales. Pero no se trataba de hacer cine, y el teatro mostró su realidad propia con sus actores vivos y presentes, y recuperó su propia vida. Hoy los buenos escenarios gozan de las



posibilidades técnicas de sonido e imagen más deseables, pero los actores vivos y presentes siguen siendo el cuerpo y el alma del teatro.

También recuerda a la propuesta metateatral de Pirandello que permite ahondar en la cuestión de la relación entre realidad y ficcionalidad. En su caso, pone de manifiesto la necesidad de la imaginación como punto de partida de la creación dramática. ¿Cómo se conjuga realidad e imaginación? ¿Sigue apostando por una «imaginación dialéctica»?

¡Cómo no! ¡Es la clave –digámoslo así– de mi estética o, como yo prefiero decir, de mi *poestética*! (Como usted sabe, mi teoría de la imaginación está desarrollada en tres voluminosos tomos, que han sido editados por Hiru).

Con el curso del tiempo, ha calificado a sus obras dramáticas como tragedias postbrechtianas. ¿Dónde sitúa su teatro respecto a Brecht, me refiero a en qué cree que ha superado su propuesta? ¿Dónde queda el teatro documental de Weiss?

Yo decía (y nadie me hizo caso): «hagamos un teatro posbrechtiano», para significar que no se trataba de reivindicar el espíritu y las formas dramáticas anteriores sino de pensar y hacer un drama nuevo que inequívocamente mostrara el carácter narrativo que Brecht muy explícitamente, pero también otros muchos grandes autores, habían reclamado y practicado en escena. Personalmente, recuerdo ahora, por ejemplo, a Thornton Wilder, que fue un gran maestro de nuestro grupo «Arte Nuevo», el cual surgió cuando nosotros desconocíamos la obra de Brecht. En cuanto al «Teatro Documento», yo lo miré siempre con simpatía, pero defendí también siempre la idea (en la que Brecht coincidía con Aristóteles) de que la fábula era «el principio y como el alma de la tragedia» (Aristóteles), o dicho de otro modo por Brecht, «el corazón del espectáculo». Weiss y yo discutimos sobre este tema en una amplia



entrevista que le hice en Estocolmo y que, en primer lugar, se publicó en una revista italiana, ahora no recuerdo si «Il Dramma» o «Sipario», bajo el título «Diálogo caliente (*scottante*) entre Weiss y Sastre».

Como comentó en otra entrevista (Caudet, *Crónica de una marginación*), considera que en sus primeros textos teatrales pertenecientes a la «tragedia pura» no se perciben personajes protagonistas y, podríamos decir, trascendentes, sino que presentan «ambientes sociales relevantes». ¿Por qué, al pasar a la tragedia compleja, decide presentar este tipo de personajes? ¿Qué valor adquiere este cambio?

¡Es cierto, la idea de una «tragedia compleja» me llegó acompañada de «grandes personajes», empezando por Miguel Servet! Pero no me he planteado por qué. Más bien creo que fueron los grandes personajes los que me condujeron, al estudiarlos y analizarlos, a la «tragedia compleja». ¿En la primera fase exalté la grandeza ignorada de personajes corrientes y en la segunda descubrí la irrisoriedad en la vida de los grandes héroes de las tragedias históricas y mitológicas? Seguiré pensando en esto.

Su evolución teatral queda claramente marcada e ilustrada por sus ensayos teóricos: primero, la tragedia pura, luego, la tragedia compleja y ahora el teatro vertebral (se podría también nombrar sus acercamientos al género cómico). ¿Podría definirnos lo que significa el teatro vertebral? ¿Existe algún hilo conductor entre estas tres modalidades? ¿Se trata de un rechazo o una reformulación constante de sus posturas teatrales?

No, con la noción de «tragedia vertebral» solo planteo que los grupos y las compañías de teatro deben tener una línea de trabajo, una «columna vertebral», sea la que sea. Por eso digo siempre que «programar es pensar». Mientras que el paso de la «tragedia pura» a la «tragedia compleja» se produjo en mí mismo y como un viraje en mi actividad, como he tratado de explicar en mis ensayos a medida que se producían en mí estos acontecimientos y después he analizado en mi obra grande (grande, cuantiosa) *El drama y sus lenguajes*. Gracias a la Editorial Hiru, libros



como éste, y, como los tres grandes tomos sobre la imaginación «pura, práctica y dialéctica», salieron a luz cuando los escribí. Hasta ahora han sido poco leídos pero algún día quizás lleguen a ser objeto de la atención que, según veo por sus preguntas, pueden llegar a merecer.

¿En qué medida la desaparición de la censura franquista ha influido en su desarrollo teatral?

Realmente nada; yo he seguido mi propio camino en solitario. Antes de que la censura franquista desapareciera como tal, yo ya la había suprimido de mi mesa de trabajo, abandonando mi «posibilismo» anterior, que me llevó a escribir obras como *La mordaza*.

En sus obras se percibe la utilización de un lenguaje muy cuidado que remite directamente a una determinada realidad social. ¿Qué valor tiene la palabra en su producción teatral?

Una importancia fundamental. Para este tema no puedo dejar de remitirla otra vez a *El drama y sus lenguajes*, y especialmente al Tomo II, que se titula *Gramaturgia y testamento*.

El terrorismo es un tema que aparece en muchas de sus obras (*Escuadra hacia la muerte, El pan de todos, Prólogo patético, Asalto nocturno o Los hombres y sus sombras*, entre otras). ¿Por qué reincide constantemente sobre esta temática? ¿Podría ser una razón por la cual la sociedad no acaba de entender y, por consiguiente, de adoptar y adaptar sus obras?

¡Es la temática propia de la tragedia desde Grecia! ¿Por qué emprendí yo este camino? Quizás porque, como decía de sí mismo Unamuno, yo tengo un «sentimiento trágico de la vida» (hoy, eso sí, florecido de risas). En cuanto al tema concreto del «terrorismo», mi pasión



por analizarlo partió de las jornadas de la Segunda Guerra Mundial durante las que, adolescente aún, viví con intensidad los procesos y la ejecución, por los alemanes ocupantes, de aquel heroico grupo de resistentes que formaron los involuntarios protagonistas del llamado «Dossier Rojo». Aquella fue una emoción que nunca he podido olvidar, y que, en aquel alba de mi vida, dio lugar a mi primer drama de duración normal, *Prólogo Patético*.

Ha mostrado cierto interés por los personajes femeninos como Ana Kebler o Jenofa. En todos estos casos, se tratan de mujeres abocadas a la muerte. ¿Por qué esta elección?

Todos los seres vivos –¿quién no sabe eso?– estamos abocados a la muerte. El existencialismo hizo ese obvio descubrimiento y aportó serias reflexiones a esa situación; yo formé parte de aquella atmósfera intelectual en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Así es que mis personajes femeninos mueren como cualquier otro, y que su especialidad, digámoslo así, es su ser endemoniado o diabólico (Medea, Ana Kleiber, Celestina, Jenofa Juncal...). Lo que yo he hecho, o al menos lo he intentado, es reivindicar la grandeza de su «maldad», su propio «infernado» heroísmo.

Vislumbran continuas actualizaciones de obras del Siglo de Oro español como *Rinconete y Cortadillo* (*Ahola no es de leíl*), *Numancia* (*Crónicas romanas*), *El Quijote* (*El viaje infinito de Sancho Panza*) de Cervantes, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* (*Asalto a una ciudad*) y *Fuenteovejuna* (*Tierra roja*) de Lope de Vega o *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara (*Jenofa Juncal*). También se podría nombrar a *La Celestina* de Fernando Rojas (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*). ¿A qué se debe este retorno a los clásicos españoles?

Españoles o no españoles, los clásicos nunca me han abandonado desde que escribí *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* sobre el texto de Schiller, y *Woyzeck* sobre el de Büchner. En cuanto a Cervantes siempre ha sido un santo de mi devoción.



¿Qué representan obras como la trilogía del detective Rodes o Ejercicios de terror dentro de su producción teatral?

Sobre todo, una diversión personal, un juego sobre las relaciones de los personajes de ficción con los autores de las obras en que aparecen, en esta caso dramáticas. Unamuno jugó a eso en la novela. Pirandello hizo el mismo juego en el drama. De eso he tratado en mi librito *Pirandello no tiene la culpa*. En cuanto a mí, modestamente, en ese juego he «creado» –mejor han dicho, han surgido– dos grandes personajes, de los que estoy enamorado: el comisario Isidro Rodes y su ayudante Pepita Luján. Así he escrito los ocho dramas de mi serie *Los crímenes extraños*, de la que hasta ahora solo se ha estrenado uno.

¿Cuáles son los autores actuales que merecen su especial atención? ¿Hacia dónde se dirige, según su opinión, el teatro español contemporáneo?

Hay en España una pléyade de autores excelentes, cuyos nombres yo no voy a citar aquí, de cuya existencia no se enteran los «teatrerros» ni los «programadores». Bueno, déjeme citarle a uno solo, admirable y casi perfectamente desconocido a pesar de haber publicado algunas de sus obras: Vladimiro García Morales.

