



©Anagnórisis
©Los autores
©The authors
©Les auteurs

Imagen de portada gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

Antonio Maya
Cartel para *El hospital de los locos*

Cartel original de Antonio Maya para *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Montaje dirigido por José Maya en 1985. Adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural el 12 de diciembre de 2017.

Esta es una de las últimas adquisiciones de la colección permanente del Museo, que se ha enriquecido, tanto en calidad como en cantidad, gracias a importantes adquisiciones, donaciones y depósitos realizados en los últimos dos años.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Cover image courtesy of the [Museo Nacional del Teatro](#)

Antonio Maya
Poster for *El hospital de los locos*

Original poster by Antonio Maya for *El hospital de los locos* by José de Valdivielso. Staging directed by José Maya in 1985. Acquired by the General Directorate of Fine Arts and Cultural Heritage on December 12, 2017.

This is one of the latest acquisitions of the Museum's permanent collection, which has been enriched, both in quality and quantity, thanks to important acquisitions, donations and deposits made in the last two years.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Image de couverture avec l'aimable autorisation du [Museo Nacional del Teatro](#)

Antonio Maya
Affiche pour *El hospital de los locos*

Affiche originale d'Antonio Maya pour *El hospital de los locos* de José de Valdivielso. Mise en scène dirigée par José Maya en 1985. Acquisée par la Direction Générale des Beaux-Arts et Patrimoine Culturel le 12 décembre 2017.

Celle-ci est une des dernières acquisitions de la collection permanente du Musée, qui s'est enrichi, autant en qualité qu'en quantité, grâce aux importantes acquisitions, donations et dépôts réalisés ces deux dernières années.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



ENFERMEDADES MENTALES Y TEATRO
MENTAL ILLNESSES AND THEATRE
MALADIES MENTALES ET THÉÂTRE

VANESSA SAINT-MARTIN

De la enfermedad mental a la reflexión metateatral. *Yerma* a la luz del psicoanálisis.

From the mental illness to the metatheatrical reflection *Yerma* in the light of psychoanalysis

6-26

YUE WANG

Representaciones de la mente: *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* de José Sanchis Sinisterra

Representations of mind: *La máquina de abrazar* and *Flechas del ángel del olvido* by José Sanchis Sinisterra

27-57

WITOLD WOŁOWSKI

Le théâtre de la démence (et de la libération?) : Jean-François-Farid Boukraba

The theatre of dementia (and liberation?) : Jean-François-Farid Boukraba

58-73

SYLWIA KUCHARUK

L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux de Matéi Visniec – entre la lucidité et la psychose

Matéi Visniec's *How to Explain the History of Communism to Mental Patients* - between lucidity and psychosis

74-87

MISCELÁNEA / MISCELLANY

JORGE FERREIRA BARROCAL

Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*

Aristocracy and genealogical comedy: *La paciencia en la fortuna*

89-115

MERCEDES DE LOS REYES

El hato «contra pragmática» de la compañía de Agustín Manuel de Castilla en 1692

The bundle «against pragmatic sanction» of the company of Agustín Manuel de Castilla in 1692

116-186

PAWEŁ STANGRET

Stage Figures in Tadeusz Kantor's Theatre as an Element of Building of Image

Figuras escénicas en el teatro de Tadeusz Kantor como elemento de construcción de imagen

187-202

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO

Del Fasis al Guadalquivir y de la Cólquide a la Habana: lo cubano y lo andaluz bajo el prisma de una extranjera desde el teatro de Bergamín y Triana

From Fasis to Guadalquivir, from Cólquide to Havana: the Cuban and the Andalusian in the light of the foreigner in the theatre of Bergamín and Triana

203-222

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

La recepción de las teorías marxistas en la escena de la Transición:
el caso de Teatro de las Marismas

The reception of Marxist Theories in *Transición* Theatre: the Case of Teatro
de las Marismas

223-247

CARLA PESSOLANO

Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia.
Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena
argentina contemporánea

Linguistic memory and readability in the theatrical practice of resistance. Sergio Boris
and Analía Couceyro from an interrupted activity in the contemporary Argentine scene

248-272

ANA PRIETO NADAL

El teatro político de Azkona & Toloza: la trilogía *Pacífico*

The political theater of Azkona & Toloza: *Pacífico* trilogy

273-294

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

DE LA HOZ, Juan, *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*,
edición de Guillermo Carrascón

FRANCISCO ALONSO DE LA TORRE GUTIÉRREZ

296-301

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*

JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES

302-309

Entre Sanchis y Liddell: dos volúmenes de la colección «La maschera
e il volto», Pisa, ETS

SIMONE TRECCA

310-316

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

Los tímidos en el otoño teatral madrileño

CRISTINA DEL MORAL

318-321

De la enfermedad mental a la reflexión metateatral ***Yerma* a la luz del psicoanálisis**

Vanessa Saint-Martin
Université de Toulon
vanstmartin@gmail.com

Palabras clave:

Psicoanálisis. Neurosis. Metateatro. Contenido latente.

Resumen:

Si la influencia del psicoanálisis en la dramaturgia lorquiana ha atraído la atención de la crítica, hasta convertirse en una clave de lectura imprescindible del «teatro imposible», dista de ser la vía privilegiada para interpretar *Yerma*, obra aparentemente más realista. Sin embargo, la enfermedad mental que padece la protagonista no solo invita a estudiar el impacto de las teorías del inconsciente en la temática, sino que abre el camino a una honda perspectiva metateatral. En este artículo se intentará mostrar cómo la neurosis de *Yerma*, manifestada bajo la forma de una maternidad obsesiva e inviable, refleja la preocupación del autor por la escena de su tiempo y la esterilidad a la que se ve abocada.

From the mental illness to the metatheatrical reflection ***Yerma* in the light of psychoanalysis**

Keywords:

Psychoanalysis. Neurosis. Metatheatre. Latent content.

Abstract:

If the influence of psychoanalysis in Lorca's drama has attracted the attention of critics, to the point of becoming an essential key to reading «impossible theatre», it is far from being the privileged way to interpret *Yerma*, a play apparently more realistic. However, the mental illness suffered by the protagonist not only invites us to study the thematic impact of the theories of the unconscious, but also opens the access to a profound metatheatrical perspective. This paper intends to analyse how *Yerma*'s neurosis, manifested in the form of an obsessive and unviable maternity, reflects the author's preoccupation with the scene of his time and the sterility to which she is condemned.

Más allá de la adscripción inmediata del teatro y del psicoanálisis a dos ámbitos radicalmente diferentes –las artes escénicas y el método de análisis de los mecanismos mentales–, varios estudios [Bravo, 2018; Thoret, 1993; Mannoni, 1985] han permitido evidenciar las afinidades y los cuestionamientos sustanciales que comparten estas dos disciplinas. El interés común de ambas por las representaciones y los conflictos del ser humano conlleva unos aportes continuos y mutuos. De este modo, el psicoanálisis se vale de términos sacados del léxico teatral para forjar sus conceptos claves, como «escena originaria», «*acting out*» o «catarsis» [Breton, 2018: 167]. Además, las grandes tragedias (*Edipo Rey*, *Medea*, *Hamlet*, etc.) ofrecen ejemplos paradigmáticos de las consecuencias funestas del sufrimiento mental del hombre y pueden llegar a cumplir una función terapéutica [Freud, 1992a]. Por otro lado, la teoría del Inconsciente formulada por Freud a principios del siglo XX tiene profundas repercusiones en el arte en general –y en el teatro en particular–, dando lugar a una ruptura estética con la mimesis decimonónica.

Este aporte culmina en los movimientos de vanguardia y más específicamente en el surrealismo. La producción teatral de Federico García Lorca constituye en este sentido un caso muy representativo de la influencia de las teorías freudianas en el cambio de paradigma escénico. En sus obras de inspiración surrealista, el dramaturgo andaluz parte de reflexiones sobre las pulsiones, la escisión del yo o el proceso de represión para llevar a cabo una renovación formal y temática. En *El público* o *Así que pasen cinco años*, la lógica del sueño como camino hacia el inconsciente invade no solo el argumento, sino la estructura de la pieza, siendo el personaje el componente quizá más alterado. Sin embargo, el impacto del psicoanálisis en la dramaturgia lorquiana estudiado por Huélamo Kosma [1989] no se limita a estas obras «imposibles» (según la propia denominación del autor), sino que moldea también las piezas de corte más realista.

Aunque dedicado a una obra aparentemente alejada de los preceptos surrealistas, este artículo pretende demostrar que *Yerma* entronca con el



teatro imposible a partir del desarrollo creciente de una enfermedad mental. La protagonista lleva tres años casada con un labrador llamado Juan que no parece compartir su anhelo de tener hijos. Este deseo genésico frustrado afecta cada vez más al personaje femenino, hasta convertirse en una obsesión que rebasa los límites de una imposibilidad física. La dimensión psíquica del mal que padece Yerma queda reflejada en la siguiente cita: «Lo mío es dolor que ya no está en las carnes» [García Lorca, ed. 2007: 108]. En su lucha ciega por conseguir el hijo tan deseado, Yerma se enfrenta a la fuerza de las verdades ocultas que no quiere asumir y al peso de las máscaras o de las convenciones sociales. Al igual que en los «criptodramas» mencionados, el conflicto interno del «poema trágico», proyectado en el escenario enlaza con una de las mayores preocupaciones del dramaturgo y de muchos de los autores vanguardistas: el peso de la norma y de la moral burguesa en el teatro comercial de la época, concebido como un espectáculo de entretenimiento sin pretensión crítica. El autor de *Así que pasen cinco años* convierte en materia dramática este rechazo a un «teatro hecho por puercos y para puercos» [Inglada, 2017:135]. El propósito de este trabajo es desvelar el doble nivel de lectura de la pieza o cómo se articula el planteamiento psicoanalítico de la tragedia de la mujer estéril con la honda reflexión metateatral sobre el estado de la escena española de principios del siglo XX.

Partiremos de la influencia de la doctrina freudiana para vincular la crisis psíquica de la protagonista con la crisis teatral. Así pues, no se trata de llevar a cabo un estudio psicocrítico de *Yerma* en busca del inconsciente del autor, sino más bien de examinar cómo el psicoanálisis le brinda a la obra una matriz poética que permite arrojar luz sobre las disfunciones del teatro de la época.



EL CONFLICTO INTERIOR CONVERTIDO EN MATERIA DRAMÁTICA

Si es cierto que *Yerma* contrasta con los «criptodramas» por su inmediata sencillez e inteligibilidad, su planteamiento se aleja aun así de los modelos preestablecidos, como lo demuestra la alusión repetida a la ‘falta de argumento’ de la obra recordada por Ricardo Doménech [2008: 68]: «Semejante estructura [...] desconcertó en su día a los críticos y muchos comentaristas han repetido después –de manera contumaz– que *Yerma* carece de acción». Cabe especificar que lo que fue percibido en su momento como un defecto provocado por una poesía excesiva no es sino el resultado de la asimilación dramática de las teorías psicoanalíticas. Éstas inspiran un desplazamiento del conflicto o de la tensión que genera el drama, desde lo exterior hacia lo interior. Federico García Lorca abandona la intriga fundada en el dinamismo de la acción desplegada por unos personajes en interacción en pos de una exploración del psiquismo de la protagonista. En *Yerma*, el conflicto dramático tiene lugar en la mente de la protagonista, donde varias fuerzas o tendencias entran en contradicción. Por consiguiente, el dramatismo de la obra estriba en el deterioro progresivo del estado mental del personaje principal. Se podría decir esquemáticamente que las pulsiones de muerte vencen poco a poco las pulsiones de vida hasta el asesinato final del marido. Esta aniquilación de las fuerzas vitales queda plasmada en los movimientos escénicos. Al principio de la obra, Yerma está en continua actividad y ocupa tanto los espacios interiores (la casa) como exteriores (el campo), con el riesgo de exponerse a las represalias de su marido, quien intenta limitar sus salidas e intercambios. En el primer acto, la protagonista cose, canta, mantiene conversaciones animadas con los demás personajes, le lleva la comida a Juan, etc. Por el contrario, el último cuadro parece ocupado por otra Yerma o por un reflejo negativo de lo que era: permanece estática y silenciosa, incluso en la romería. María pone en evidencia el cambio sufrido por su amiga: «Me costó mucho que vinieran. Ella ha estado un mes sin levantarse de la silla. Le tengo miedo. Tiene una idea que no sé



cuál es, pero desde luego es una idea mala» [García Lorca, ed. 2007: 100]. Gwynne Edwards corrobora el contraste entre vida y muerte al principio y al final de la obra:

Durante un mes, la mujer que al principio de la obra representara la vitalidad de la Naturaleza, ha estado sin moverse de su silla, como una parodia exánime de todo lo que ella ha sido anteriormente. [...] Yerma, despojada de toda esperanza, es casi ese cadáver que en otra ocasión ella misma quisiera no haber sido nunca. [Edwards, 1983: 266]

La metáfora floral que recorre toda la pieza traduce a su vez esta contraposición entre «vitalidad de la Naturaleza» y «cadáver» puesto que la imagen de la «flor abierta» con la que Vieja identifica a Yerma en el primer acto se cambia en flor «marchita» en el último cuadro: «Como los cardos del secano. Pinchosa, marchita» [García Lorca, ed. 2007:108].

No obstante, el ambiente enérgico y alegre de los primeros cuadros al que alude la investigadora viene ya ensombrecido a veces por la preocupación de Yerma ante la falta de hijos. El mal por el que sufre Yerma se está ‘gestando’ desde el inicio, en la primera conversación entre Yerma y Juan, por lo que cabe interrogarse sobre sus causas. Casi todo apunta a la maternidad frustrada como fuente del trastorno. Según la lectura naturalista privilegiada en la primera recepción de la obra, el obstáculo del que parte la tragedia es fisiológico, de ahí que el debate girase en torno a la esterilidad de Yerma y/o de Juan. De este modo, la obsesión enfermiza de la protagonista aparecía sencillamente como un efecto de la desesperación y la incapacidad de aceptar la esterilidad en una sociedad en la que la maternidad se impone como la finalidad de la existencia femenina. Ahora bien, una lectura más atenta y vinculada al impacto de las teorías freudianas en el universo lorquiano, permite percibir un conflicto más complejo que desemboca a su vez en la interpretación metateatral que desarrollaremos a continuación. Más allá de la omnipresencia de la temática maternal, la relación ambigua que se establece entre Yerma y Víctor nos brinda otra



clave de lectura de la obra, sin que el conflicto latente se reduzca a una oposición entre exigencias internas y externas. El proceso de alienación de la protagonista no puede entenderse a partir del enfrentamiento consciente entre los sentimientos amorosos que Yerma experimenta hacia Víctor por una parte y las normas rígidas impuestas por la sociedad (el castigo de la infidelidad) por otra. La contradicción entre los signos no verbales vehiculados por las acotaciones («*Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara aire de montaña*» [García Lorca, ed. 2007: 52]; «*Se levanta y se acerca a Víctor*» [García Lorca, ed. 2007: 63]; «*Lo mira fijamente*» [García Lorca, ed. 2007: 64]; «*Yerma queda angustiada mirándose la mano que ha dado a Víctor*», [García Lorca, ed. 2007: 88]) y la reacción vehemente de Yerma frente a cualquier palabra que ponga su honra en entredicho («*Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez*», [García Lorca, ed. 2007: 83]) deja constancia del carácter interno e implícito del conflicto. Ricardo Doménech [2008: 72] corrobora esta interpretación acudiendo al psicoanálisis. Se refiere en este sentido a una «pugna, dentro de la conciencia individual, entre la llamada del instinto –lo diré mejor: la llamada fascinante del amor y del sexo– y el sentimiento de culpa». Y añade: «No está lejos del planteamiento que, a propósito de estas cuestiones, hiciera Freud unos años antes, con ideas que influyeron poderosamente en la época. En particular, es muy útil consultar el ensayo titulado *El malestar de la cultura*». Esta explicación permite acercarnos a una instancia del aparato psíquico que desempeña un papel clave en la construcción del personaje lorquiano, el superyo, que Sigmund Freud define como sigue:

La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyó y entonces, como «conciencia moral», está pronta a ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho



de buena gana en otros individuos, ajenos a él. Llamamos «conciencia de culpa» a la tensión entre el superyó que se ha vuelto severo y el yo que le está sometido. Se exterioriza como necesidad de castigo. Por consiguiente, la cultura yugula el peligroso gusto agresivo del individuo debilitándolo, desarmándolo, y vigilándolo mediante una instancia situada en su interior, como si fuera una guarnición militar en la ciudad conquistada. [Freud, 1992a: 119-120]

Esta «necesidad de castigo» está muy presente en las palabras de la protagonista, que llega incluso a convertirse en mártir, como lo demuestra la metáfora siguiente: «Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. [...] Ahora, ahora, déjame con mis clavos» [García Lorca, ed. 2007: 77]. Esta necesidad de penitencia corre parejo con la severidad de su conciencia moral, interiorización de la ley social. De hecho, nunca se rebela contra ella para asumir sus deseos: «No soy una casada indecente» [García Lorca, ed. 2007: 93], afirma la protagonista. Férrea defensora de la norma, Yerma supedita sistemáticamente la actividad sexual al acto de procreación dentro los límites del matrimonio y rechaza el goce: «Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» [García Lorca, ed. 2007: 56]. Asimismo, el superyo se manifiesta bajo la forma de rígidos mecanismos de defensa ante las sospechas de su marido: «Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.» [García Lorca, ed. 2007: 96]. Enlazando con lo que hemos dicho anteriormente, la respuesta vehemente del superyo, proporcional a la violencia de las pulsiones reprimidas, es una prueba del conflicto interno de la protagonista. Amenazada por unos deseos percibidos como deshonorosos, la «ciudadana conquistada» a la que aludía metafóricamente Freud tiene que contraatacar. Por lo tanto, el sacrificio de la libido en nombre de los ideales culturales tiene graves consecuencias en el psiquismo del personaje femenino en la medida en que el superyo no consigue reprimir enteramente la pulsión perturbadora. El desfase entre el ideal del yo (el ideal virginal de la concepción sin pecado) y las pulsiones



imperfectamente reprimidas por el superyo provoca una neurosis, o incluso una forma de histeria según Salvatore Poeta [2011]. Así, la obsesión de Yerma por la maternidad no es el origen, sino un síntoma de la neurosis, idea corroborada por Rupert Allen [1974: 149-153]:

What is frustrated in Yerma is not the creative force of maternity (by definition, since she is barren) but rather the creative force of eroticism. [...] So Yerma's problem was not childlessness after all; it was sensuality, the need for human couples to sing to each other.

Por otra parte, la lucha entre dos tendencias inconciliables en el drama interior no solo aparece mediante el desfase entre los signos para/no verbales y la autodefensa verbal de la protagonista. Se evidencia simultáneamente en dos fenómenos estudiados por Freud. En tanto que expresiones indirectas del inconsciente, el sueño y el acto fallido –ambos en el acto primero– abonan la hipótesis de un retorno de lo reprimido. El sueño viene definido por Freud [1991b: 198] como el «cumplimiento disfrazado de un deseo reprimido». Si éste consigue eludir la censura del superyo, es porque pierde momentáneamente su aspecto desagradable al estar representado bajo un aspecto disfrazado y travestido. Del mismo modo, la pantomima onírica que abre la obra lorquiana no tiene un sentido unívoco, requiere una interpretación. En el sueño de Yerma sale un pastor de puntillas con un niño llevado de la mano. La concomitancia de esta figura que recuerda a Víctor y del niño deseado parece sugerir que el deseo genésico y sexual está vinculado a este personaje masculino, fuera de los límites impuestos por la norma social. La interpretación propuesta por Antonio Fusco y Rosella Tomassoni completa esta hipótesis [2001: 3]: «Victor must enter on the tip of his toes in order to limit the impact of sexuality on Yerma's super Ego». La acotación inicial, que nos sitúa de pleno en el ámbito del psicoanálisis, condensa el conflicto mental de la protagonista, desgarrada entre pulsiones eróticas y convenciones sociales interiorizadas. Estas pulsiones reprimidas que asoman disfrazadas en el



sueño también se manifiestan indirectamente bajo la forma de un acto fallido particular, la falsa audición, que Freud [1991a: 22] define como sigue: «Son las llamadas operaciones fallidas del hombre, como cuando alguien [...] oye falsamente algo que se le dice, el *desliz auditivo* {*Verhoren*}, desde luego sin que exista para ello una afección orgánica de su capacidad auditiva». El psicoanalista añade que este «desliz auditivo» o «falsa audición» ocurre cuando una tendencia reprimida se manifiesta a pesar de la persona. Tal es el caso en el segundo cuadro del primer acto, cuando Yerma interrumpe su conversación con Víctor porque «le había parecido que lloraba un niño [...]. Y lloraba como ahogado» [García Lorca, ed. 2007: 63]. Sin embargo, su interlocutor no oye nada, prueba de que se trata de un lapsus de Yerma. Otra vez más, la presencia simultánea del niño fantaseado y del pastor conduce a la pulsión reprimida. Esta interpretación viene sugerida por el propio autor:

Quando mi protagonista está sola con Víctor exclama, tras un silencio: «¿No sientes llorar a un niño?...». Lo que significa que aflora la ilusión prendida a sus recuerdos de adolescencia, del eco subconsciente que lleva dentro. Otros atisbos psicológicos hay en mi obra, apenas insinuados, que no he querido acentuar [Inglada, 2017: 435].

Estos ejemplos ilustran el desarrollo mental del drama y descartan una lectura limitada a un problema meramente fisiológico.

Todo lo expuesto anteriormente acerca de la neurosis de Yerma muestra que la reflexión psicoanalítica vertebró temáticamente la pieza. Ahora bien, cabe preguntarse si la enfermedad mental alimenta únicamente el asunto del drama, o si provoca asimismo un trastorno formal similar al que podemos encontrar en los «criptodramas».

EL TEATRO POÉTICO COMO VÍA DE ACCESO A LAS VERDADES INCONSCIENTES

Una lectura un poco apresurada del poema trágico nos llevaría a afirmar que el desdoblamiento y los deseos inconscientes no llegan a



impactar el nivel del discurso. Como en los dramas rurales, las palabras parecen ser vehículos transparentes hacia un referente inmediatamente identificable: el universo del campo. La preponderancia de esta función no es de extrañar, al tratarse de una de las piezas de la «trilogía dramática de la tierra española» [Inglada, 2017: 129]. Así pues, las conversaciones están enfocadas en la relación estrecha que mantienen con la naturaleza en sus tareas cotidianas (la labor del campo, el cuidado del ganado, el lavado de ropa en el arroyo, etc). Los elementos sacados del mundo rural son omnipresentes porque sirven de punto de referencia para la expresión de las vivencias personales de los personajes. Se refieren por ejemplo al relieve («Por el monte ya llega/mi marido a comer», «Mirad qué oscuro se pone/ el chorro de la montaña» [García Lorca, ed. 2007: 72 y 104]), a la corriente de agua («Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve», «Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís» [García Lorca, ed. 2007: 83 y 60]), al pozo («De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos», «Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 98]), a la lluvia («A mí me gustaría [...] que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda» [García Lorca, ed. 2007: 42]), a los animales («Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo», «Las mismas ovejas tienen la misma lana» [García Lorca, ed. 2007: 55 y 85]), a la fruta («¡Qué buena son estas manzanas!», «cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 68]), a la tierra («Todos los campos son iguales», «Para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 106]). En esta lista, no hemos mencionado las flores, elemento recurrente en el discurso de Yerma y en el de las mujeres del pueblo, que cobra varias formas. Aluden a los claveles («Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro» [García Lorca, ed. 2007: 97]), a las dalias («¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura,/ que pido



un hijo que sufrir y el aire/ me ofrece dalias de dormida luna!» [García Lorca, ed. 2007: 80]), al jazmín («Quince veces juntaron/ jazmines con naranjas» [García Lorca, ed. 2007: 104), a la amapola («Amapola y clavel será luego/ cuando el Macho despliegue su capa» [García Lorca, ed. 2007: 104), a la rosa («Sobre su carne marchita/ florezca la rosa amarilla», «Tener un hijo no es tener un ramo de rosas» [García Lorca, ed. 2007: 101 y 50]), etc. Por ende, la omnipresencia de la vida rural en el diálogo teatral parece encaminar la obra hacia un realismo empapado de folklore. Es la tendencia estética seguida por Pilar Távora en su adaptación cinematográfica de la obra,¹ ya que ubica insistentemente los diálogos en el paisaje andaluz. El color local que se desprende del sentido literal de *Yerma* parece incompatible con cualquier forma de experimentación formal relacionada con el psicoanálisis. No obstante, los silencios, las pausas, los puntos suspensivos, así como el desfase entre el enfoque conversacional y el aspecto denotativo de algunas palabras parecen indicar la presencia de otro sentido oculto. Entonces, las citas mencionadas anteriormente podrían obedecer a un funcionamiento metafórico, siendo el término textualizado una imagen hacia un sentido latente. Siguiendo esta interpretación, el lenguaje simple y aparentemente referencial encubriría los tabús, y en particular los deseos inconscientes de la protagonista.

Antes de comprobar esta hipótesis a partir de un análisis textual, es preciso añadir que este doble nivel de sentido recuerda la lógica de los sueños que sirvió de base poética para la elaboración de *El público*. Si Federico García Lorca emplea la metáfora como vía de acceso privilegiado al inconsciente es porque se asemeja a una de las operaciones principales del trabajo del sueño: la condensación. Basándose en un análisis de la famosa conferencia del autor sobre la imagen poética de Góngora, Nadine Ly [1988: 179] afirma lo siguiente: «Lorca, pues, sabe perfectamente [...] que el orden metafórico da lugar a una trabazón de signos cuya función

¹ TÁVORA, Pilar (dir.), *Yerma*, Manga Films, Artimagen Producciones, 1998, 118 min.



simultánea es la de nombrar directamente, la realidad del otro mundo, el “inconsciente”». En virtud de esta analogía entre trabajo del sueño y «orden metafórico», se puede sostener que el sentido literal funciona a modo de contenido manifiesto, transformación de los pensamientos latentes en un «producto [...] difícil de reconocer» [Laplanche y Pontalis, 1996: 93]. En consecuencia, la función interpretativa del lector/espectador consiste en restituir el contenido latente deformado [Laplanche y Pontalis, 1996: 93]. En el caso del texto lorquiano, la interpretación es tanto más difícil cuanto que el sentido literal parece remitir directamente a la naturaleza en la que se ubica la acción. La evocación constante de las flores, de la tierra, del agua, del monte, etc. constituye un disfraz verbal que enmascara la moción pulsional reprimida. El primer paso para restituir el contenido latente consiste entonces en superar la ilusión referencial, gracias a algunos indicios paraverbales (la puntuación, las pausas, los silencios) y no verbales (los movimientos escénicos, las miradas, etc.). Si retomamos los ejemplos anteriores a la luz de su contexto enunciativo y de los aportes teóricos anteriores, todas estas imágenes sacadas del mundo rural conforman una red metafórica que expresa más o menos disimuladamente el erotismo elemental que los personajes no pueden asumir. Así, cuando el personaje de Vieja trata de darle a Yerma la clave para solucionar su infertilidad sin incumplir la ley de silencio que domina los intercambios, elige una metáfora anclada en el mundo animal: «Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo» [García Lorca, ed. 2007: 55]. Asociado a la «impetuosidad del deseo animal» [Arango, 1995: 174], el caballo podría interpretarse en el discurso de la Vieja como el erotismo de Yerma que despierta las pulsiones sexuales de los hombres. Del mismo modo, las flores que aparecen con frecuencia en las canciones corales expresan la unión carnal del hombre y de la mujer. En boca de las lavanderas, esta unión se sitúa en los estrictos límites del matrimonio: «Él me trae una rosa/ y yo le doy tres» [García Lorca, ed. 2007: 72], «Yo alhelíes rojos y él rojo alhelí» [García Lorca, ed. 2007: 72], «Hay que juntar flor con flor/ cuando el verano seca la sangre al segador» [García



Lorca, ed. 2007: 72]. En cambio, el coro de la romería exalta el amor físico y libre: «Siete veces gemía,/ nueve se levantaba/ Quince veces juntaron/ jazmines con naranjas» [García Lorca, ed. 2007: 104]. Las metáforas sexuales pueden también aparecer solapadamente en las conversaciones más ordinarias, como en la despedida entre Víctor y Yerma:

YERMA. Haces bien en cambiar de campos.

VÍCTOR. Todos los campos son iguales.

YERMA. No. Yo me iría muy lejos.

VÍCTOR. Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana [García Lorca, ed. 2007: 85].

A través de la imagen de los campos, la protagonista celebra implícitamente la libertad sexual masculina, mientras que Víctor se sirve de la misma metáfora para expresar su resignación. Todas estas imágenes vehiculan indirectamente el conflicto de la protagonista, el creciente deseo sexual extramatrimonial y su negación a cumplirlo por las normas sociales interiorizadas.

El sentido oculto de la obra también está vehiculado y deformado por otro tropo cuyos mecanismos intervienen en el trabajo del sueño: la metonimia. Si la metáfora venía asociada a la operación de condensación, la metonimia guarda parecido con el proceso de desplazamiento ya que traslada el valor de un elemento prohibido a otro elemento ínfimo para eludir los efectos de la censura. Así, en muchas ocasiones la referencia a los objetos más banales del espacio doméstico oculta una realidad de mayor transcendencia. Por ejemplo, los elementos relacionados con la cama matrimonial pueden interpretarse como la consecuencia de un traslado del contenido (el acto sexual generalmente frustrado) al contenedor (el lecho). Cuando Yerma dice «¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?» [García Lorca, ed. 2007: 43], o «Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la



ciudad» [García Lorca, ed. 2007: 76], los «embozos» y la «cama» remiten metonímicamente a la actividad sexual del matrimonio. Del mismo modo, cuando Yerma le contesta cantando a Víctor «¿Por qué duermes solo, pastor?/ En mi colcha de lana/ dormirías mejor». [García Lorca, ed. 2007: 61], la colcha refiere indirectamente a la promesa del acto. Por lo tanto, las metonimias contribuyen a expresar indirectamente la historia latente de la frustración y del deseo que van hilvanando paralelamente las metáforas. En definitiva, esta ‘encriptación’ es el resultado de una doble transigencia: en primer lugar, entre la voluntad (consciente e inconsciente) de comunicar una información y la imposibilidad de hacerlo sin sufrir graves consecuencias; en segundo lugar, entre las metas divergentes de las distintas tendencias psíquicas de la protagonista. De ahí que las metonimias y las metáforas puedan analizarse como la expresión discursiva de la escisión del yo de la protagonista. La lingüista Catherine Kerbrat-Orecchioni afirma en este sentido: «El tropo es una estructura dúplice, cuya interpretación (al igual que su producción) requiere un cierto desdoblamiento por parte del sujeto que la realiza [...]» [1998: 148]. Al invadir el teatro, el lenguaje poético produce una fusión entre la escena y la «otra escena», la de la representación simbólica del inconsciente. Esta lectura en clave psicoanalítica de *Yerma* se puede extender a los demás componentes de la obra. Así, la función de todos los personajes femeninos consiste en poner de realce la obsesión de la protagonista y su progresiva enfermedad mental. Por este motivo, podemos asociarlos con algunas instancias del aparato psíquico en conflicto. En el artículo titulado «La double désarticulation du personnage: fragmentations corporelles et discursives dans deux exemples du théâtre espagnol d’avant-garde» [2017: 136-137], pude demostrar que la construcción de los personajes de María y de las dos cuñadas de Yerma correspondía a la personificación del ideal de yo y del superyo respectivamente. De la misma manera, el espacio está elaborado

² La traducción es mía.



simbólicamente; respeta una estructura dicotómica exterior/interior que recuerda la de *Así que pasen cinco años*. Estas similitudes nos invitan a aplicar a *Yerma* esta afirmación de Jacinto Soriano [1999: 67] acerca de la pieza experimental: «En esta dialéctica del interior y del exterior quedará apoyado todo un sistema de teatralización del inconsciente». Además, esta dialéctica no se puede dissociar de la casa, elemento arquitectónico central de *Yerma*, que la hispanista Catherine Flepp [2007: 147] interpreta como «la metáfora de un psiquismo humano enfermo». En tanto que espacio mental, la casa vigilada por el superyo está constantemente perturbada por las pulsiones que amenazan con derribar las paredes. Una de las lavanderas declara al respecto: «Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería. Pues, cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro». [García Lorca, ed. 2007: 69].

Lejos de ceñirse al plano temático, la influencia del psicoanálisis se insinúa en la estructura formal y discursiva de la obra. Esta escisión entre el ser profundo y la máscara, entre sentido latente y contenido superficial se apoya en una concepción sumamente teatral de la vida interior y de la escritura. Conflicto psíquico y teatralidad son dos conceptos indisolubles y reversibles en la producción lorquiana³, de modo que podríamos invertir la idea de que la escena es «un reflejo a veces apenas deformado de los conflictos que habitan nuestro ser íntimo» [Breton, 2018: 165], analizando de qué modo los conflictos internos de *Yerma* reflejan el malestar de la escena.

DOS TEATROS EN PUGNA

En *El público*, la revelación de la homosexualidad reprimida se entrelaza con la inauguración de un teatro auténtico, mas ambas operaciones chocan con la resistencia de las convenciones y de sus representantes. A

³ Sadi Lakhdari habla en este sentido de un «teatro interior» en *El público* [2015: 79].



través de este doble enfrentamiento, se expone el nuevo modelo teatral al que aspira el propio autor; de ahí que *El público* se considere como la obra programática de la dramaturgia lorquiana. Ahora bien, si las pulsiones son al teatro renovador lo que el superyo al teatro burgués y convencional, entonces la oposición interna de *Yerma* entre deseos y conciencia moral podría remitir a la pugna entre dos tipos de teatro. Detrás de la censura social interiorizada por *Yerma*, se vislumbran las normas miméticas que ahogan el teatro y lo convierten en un simulacro de la parte más superficial del ser humano. La explicación propuesta por Carlos Feal sobre esta relación entre vida interior y teatro en *El público* nos parece fácilmente trasladable al caso de *Yerma*:

Lo que ocurre en el teatro muestra lo intolerable de la verdad. El intento de encerrarla, de encarcelar los deseos o de sujetarse a normas, hace de la vida un teatro. Las convenciones teatrales reproducen las convenciones sociales; unas y otras exigen representar un papel, dictado por otros, y toda alteración ha de ser perseguida o penada [Feal, 1981: 53].

Es como si la escenificación del drama interior de *Yerma* expresase la escisión del teatro de la época y el efecto perjudicable del control ejercido por las convenciones. La enfermedad mental vendría entonces a metaforizar de forma metateatral la crisis del modelo teatral dominante.

Esta interpretación viene corroborada por el desdoblamiento formal de la obra. La escisión de la protagonista se repercute de tal modo en el conjunto de los componentes que parece que el mismo texto dramático padece una forma neurosis. Así, los dos niveles de sentido (manifiesto y latente) que presenta la obra reflejan los dos modelos de teatro designados en *El público* con una metáfora espacial y vertical:

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO 1. No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

CABALLO NEGRO. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.



LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas.

HOMBRE 1. ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (*Los tres Caballos Blancos se agrupan inquietos.*) Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad.

CABALLO NEGRO. Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales [García Lorca, ed. 2018: 145].

Las metáforas del «teatro al aire libre» y «teatro bajo la arena» reflejan dos tipos de teatro antitéticos: el primero remite a un modelo superficial y burgués en el que los estereotipos, la moral y el buen gusto impiden que el espectador contemple la verdad. El segundo es el fruto de una revolución que pretende quitar las máscaras y revelar los deseos escondidos del hombre. Lo interesante en el caso de *Yerma* es que las dos interpretaciones posibles hacen coexistir estos teatros antitéticos. La primera impresión que se desprende al leer el texto es el resultado del contenido manifiesto. Por su aparente respeto a las convenciones teatrales y por su aspecto inmediatamente comprensible y referencial, la obra parece responder a las características de un «*teatro al aire libre*». Sin embargo, la demostración de la segunda parte permite matizar o incluso desautorizar esta interpretación, ya que la reproducción de las convenciones del drama rural de la época es la consecuencia de la censura drástica ejercida por las convenciones teatrales. *Yerma* se funde en el repertorio realista de la época porque todo lo que no se ajusta a la moral y a la ideología burguesa está disfrazado. Gracias a una elaboración poética, falsifica el contenido latente que contiene la expresión de las pulsiones prohibidas, ostentando una fachada realista fiel al canon clásico. El contenido latente al que nos llevan las metáforas construye al revés un auténtico «teatro bajo la arena» que se vale de los postulados del psicoanálisis para romper con las normas e introducir la verdad de los deseos reprimidos. Desagarrado entre dos



tendencias teatrales contradictorias, el texto de *Yerma* traduce dramáticamente la profunda afección del teatro español de los años 1930.

Estas consideraciones nos invitan a reevaluar la temática de la esterilidad en clave metateatral. De hecho, si el conflicto de la protagonista refleja la pugna entre dos modelos de teatro, entonces el síntoma de la esterilidad podría aplicarse reflexivamente a la obra. El fracaso de la maternidad representaría en este sentido el impulso creativo frustrado por la represión constante de los deseos en nombre de las convenciones. Algunos fragmentos de la obra nos permiten apoyar esta hipótesis. La alusión recurrente a los «muros» y a las «paredes» concentra todos estos sentidos. Esta metáfora que le permite a *Yerma* verbalizar su imposible maternidad también remite metonímicamente a las convenciones teatrales. Podemos recordar que la cuarta pared se impone como el garante de la ilusión teatral, el elemento que protege a los espectadores de las fuerzas instintivas. En cierto modo, impide que salga la verdad a la luz, como lo dice *Yerma* de forma encubierta «Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye» [García Lorca, ed. 2007: 86]. En este sentido, las quejas de *Yerma* cobran una fuerte dimensión metateatral: «Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre, que los busca golpeando por las paredes» [García Lorca, ed. 2007: 97] y «Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza» [García Lorca, ed. 2007: 97]. El encierro mental y físico que aflige a la protagonista y frena el avance de sus pulsiones refleja la esterilidad provocada por las convenciones teatrales y sociales. Por otro lado, la metáfora de la pared también deja asomar la concepción del teatro como espacio subversivo y militante, cuando la protagonista afirma: «Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme» [García Lorca, ed. 2007: 78]. *Yerma* demuestra que este símbolo del teatro burgués que el «teatro bajo la arena» aspira a derribar cohíbe la creatividad. Al final, la frustración del afán creador y la neurosis que conlleva provocan la muerte y la destrucción.



En suma, la enfermedad mental de la protagonista afecta al teatro en su conjunto y revela de este modo la crisis del modelo convencional. Al dramatizar y disfrazar el conflicto entre impulsos y normas sociales o entre teatro comercial y teatro renovador, *Yerma* podría abrir un camino hacia la curación. Construida a modo de un sueño, permite purgar al menos temporalmente los males que afectan la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Rupert C, *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood wedding*, Austin, University of Texas Press, 1974.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004.
- BRETON, Dominique, «“El inconsciente estructurado como un teatro”: el lenguaje escénico a la luz de algunos conceptos claves del psicoanálisis» en Federico Bravo (dir.), *Aproximaciones psicoanalíticas al lenguaje literario*, Córdoba (Argentina), Eduvim, 2018, 165-189.
- DOMÉNECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983.
- FEAL, Carlos, «El Lorca póstumo "El público" y "Comedia sin título"», *Anales de la literatura española contemporánea*, 1981, vol. 6, núm. 1-2, 43-62.
- FLEPP, Catherine, «La casa de Bernarda Alba ou Œdipe revisité» en Serge Salaün, *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, Paris, CREC Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 132-149.



- FREUD, Sigmund, «2.^a conferencia. Los actos fallidos» en *Obras Completas* (volumen 15), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991a (1915-1916), 22-35.
- _____, «14.^a conferencia. El cumplimiento de deseo» en *Obras Completas* (volumen 15), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991b (1915-1916), 195-208.
- _____, «Personajes psicopáticos en el escenario» en *Obras completas* (volumen 7), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992a (1905-1906), 273-282.
- _____, «El malestar en la cultura» en *Obras completas* (volumen 21), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992b (1929), 57-140.
- FUSCO Antonio y TOMASSONI Rosella, «A Psychological Outline of “Yerma’s Dream”», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1/09/2001, vol. 3, núm. 3, <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=clcweb>> [consultado el 10-04-2021].
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2007 (edición de Idefonso-Manuel Gil).
- _____, *El Público* (14^a ed.) Madrid, Cátedra, 2018.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, «La influencia de Freud en Federico García Lorca» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1989, vol. 3, núm. 6, 59-86.
- INGLADA, Rafael (dir.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Barcelona, Malpaso, 2017.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L’implicite* (2^a ed.), Paris, A. Colin, 1998.
- LAKHDARI, Sadi, «*Caretas y máscaras: morale et esthétique dans les romans de Galdós et le théâtre de Lorca*», *Iberic@l : Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, 2015, n° 7, p. 73-82.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1996.



LY, Nadine, «Lorca y la teoría de la escritura: “La imagen poética de don Luis de Góngora”» en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etienvre (dir.), *Valoración actual de la obra de García Lorca = Lectures actuelles de García Lorca*, actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, 163-180.

MANNONI, Octave, *La otra escena: Claves de lo imaginario*, Madrid, Amorrortu, 1990.

POETA, Salvatore, «Federico García Lorca’s Yerma: a ‘Classic’ Case of {Fe}male Hysteria» en Salvatore Poeta, *Ensayos lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte*, Bloomington, Palibrio, 2011, 47-98.

SAINT-MARTIN, Vanessa, «La double désarticulation du personnage : fragmentations corporelles et discursives dans deux exemples du théâtre espagnol d’avant-garde» en Dominique Breton, Emmanuelle Garnier, Fanny Blin et Vanessa Saint-Martin (dir.), *Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine : du pantin à l’hologramme*, Binges, Orbis Tertius, 2017, 111-142.

SORIANO, Jacinto, *Federico García Lorca, teatro íntimo: «El público» y «Así que pasen cinco años»: ensayo*, Paris, Indigo, 1999.

THORET, Yves, *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.



**Representaciones de la mente:
*La máquina de abrazar y Flechas del ángel del
olvido* de José Sanchis Sinisterra**

Yue Wang
Universidad Carlos III de Madrid
yuewang517@gmail.com

Palabras clave:

Trilogía de la mente. José Sanchis Sinisterra. Identidad. Memoria. Subjetividad.

Resumen:

El presente artículo analiza *La máquina de abrazar* (2002) y *Flechas del ángel del olvido* (2004), dos textos dramaturgicos de José Sanchis Sinisterra dentro de su denominada «trilogía de la mente». Mientras que *La máquina de abrazar* versa sobre el autismo y busca negociar un concepto más amplio y generoso de lo que supone la vida autista, *Flechas del ángel del olvido*, cuyo punto de partida es la amnesia, intenta interpelar a un orden social que conduce al desarraigo de las generaciones jóvenes a través de permanentes estímulos de las novedades e innovaciones. Nuestro objetivo consiste en demostrar cómo el dramaturgo realiza una serie de diagnósticos éticos y políticos de las cuestiones que conciernen a la identidad y la mente humana partiendo de los temas concretos propuestos en los dos textos.

**Representations of mind:
La máquina de abrazar and Flechas del ángel del olvido
by José Sanchis Sinisterra**

Keywords:

Trilogy of mind. José Sanchis Sinisterra. Identity. Memory. Subjectivity.

Abstract:

The article aims to analyze *La máquina de abrazar* (2002) y *Flechas del ángel del olvido* (2004), two dramaturgical texts written by José Sanchis Sinisterra within his «trilogy of mind». While *La máquina de abrazar* presents the subject of autism and seeks to negotiate a broader and more generous concept of what the autistic life can entail, *Flechas del ángel del olvido* takes amnesia as the starting point and attempts to question the social order that fosters the abandon of the past and thus leads to the uprooting of the young generations through the permanent stimuli of novelties and innovations. Our principal purpose is to demonstrate how the playwright carries out a series of ethical and political diagnoses of these questions that concern identity and human mind through the concrete themes of the two plays.

INTRODUCCIÓN

José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), dramaturgo, director de escena, pedagogo y teórico del teatro, es uno de los referentes imprescindibles de la escena española contemporánea. Durante su dilatada trayectoria, iniciada en los años sesenta, ha escrito más de una cincuentena de textos dramáticos entre originales y dramaturgias de textos narrativos. A pesar del aspecto esencialmente prolífico y cambiante de su creación dramática, su obra aborda, de manera reiterada, diferentes temáticas desde distintas perspectivas que reflejan algunas de las preocupaciones recurrentes del dramaturgo como, por ejemplo, la memoria histórica y autorreferencial sobre el propio arte. Por la misma razón, afirma el autor que en el conjunto de su obra puede encontrarse en forma de trilogías, «no camufladas, pero más o menos subterráneas» [Amorim Vieira, 2009:298]. Entre ellas, destacan la «trilogía de las artes», compuesta por *El lector por horas* (1996), que versa sobre la literatura, *La raya del pelo de William Holden* (1998) sobre cine y *Misiles melódicos* (2004), que gira en torno a la música; la «trilogía americana», en donde encontramos *El retablo de Eldorado* (1984), *Lope de Aguirre, traidor* (1986) y *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1991), textos de índoles dispares pero que comparten la reflexión sobre las consecuencias de la conquista de América; y la «trilogía de utopía», en donde encontramos textos que tratan sobre la revolución bajo los nombres de *Los figurantes* (1988), *El cerco de Leningrado* (1993) y *Marsal Marsal* (1994).

En el año 2002, el autor inicia su «trilogía de la mente» con la escritura de *La máquina de abrazar*, cuyo punto de partida es el autismo. Dos años más tarde escribe *Flechas del ángel del olvido*, texto en torno a la amnesia. En el tercero y último texto de la trilogía, aún pendiente de escritura, el autor responde a su deseo de explorar las personalidades múltiples. Esta trilogía indaga en la mente humana, a la vez que plantea unas cuestiones éticas y políticas sobre aspectos que conciernen a la construcción social de la identidad, la tolerancia a la diferencia y la memoria



colectiva. En una entrevista concedida en el año 1999¹, Sanchis Sinisterra comparte su entendimiento de las funciones del teatro en las que destaca, entre otras, la de ayudar a «modificar las estructuras perceptivas» y la de predisponernos a «percibir la realidad de otro modo, a salir de la pura empiria, sabiendo que la percepción no es inocente, que está cultural e ideológicamente determinada». La producción de textos como *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* pone en práctica dicha iniciativa de modificación de la percepción del público, permitiendo observar también su habilidad artística para facilitar la apertura de un debate más amplio y profundo sobre los temas tratados sin tener que acudir a enfoques didácticos.

LA MÁQUINA DE ABRAZAR

Cuando los demás se derretían por los Beatles, yo consideraba su reacción FSI: fenómeno sociológico interesante. Era una científica que intentaba entender las costumbres de los nativos. Quería participar, pero no sabía cómo. En mi diario del instituto escribí: «Uno no debe ser siempre un observador –el observador frío e impersonal–, sino que debería participar».

(*Pensar con imágenes: mi vida con el autismo*, 2016:184)

El fragmento que encabeza este texto pertenece a la obra autobiográfica *Pensar con imágenes*. Su autora, Temple Grandin, es autista y profesora de comportamiento animal en la Universidad Estatal de Colorado, en cuya vida se ha inspirado José Sanchis Sinisterra para la escritura de *La máquina de abrazar*. Las palabras de Grandin marcan un punto de inflexión en la historia de la representación del autismo, pues antes

¹ Véase Juan Manuel Joya, «Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra» en *Nueva Revista*, 1999, núm.66, págs. 142-155.



de la aparición de su primer libro *Emergence: Labeled Autistic* (1986) no se había publicado ninguna autobiografía escrita por personas con trastorno del espectro del autismo. A partir de su testimonio se arroja luz acerca de diferentes aspectos sobre los modos de sentir y de pensar de sujetos con una condición autista, narrando desde dentro sus reflexiones, experiencias y limitaciones, así como las ventajas que dicha condición le podría reportar tanto en el ámbito profesional como en la cotidianidad. La claridad y la fluidez con la que expone la narración, además, representa un signo vivencial que desafía la conciencia pública según la cual las personas con autismo son incapaces de realizar una introspección personal debido a las dificultades lingüísticas y cognitivas asociadas a su condición.

El desarrollo de esta conciencia pública, en cierta medida paralelo a la evolución de los discursos diagnósticos utilizados desde los años cuarenta, cuando el autismo fue por primera vez descrito casi simultáneamente por Leo Kanner y Hans Asperger, refleja mayoritariamente las expectativas moldeadas en las representaciones de la ficción. Las películas, novelas y series de televisión en donde aparecen caracteres autistas proporcionan poderosas y memorables imágenes sobre el tema. La película *Rain Man*, en este sentido, fue la primera en lograr la familiarización del público respecto a este trastorno. La variante de autismo que representa Dustin Hoffman, además, ha hecho reconocible al gran público las diferentes expresiones y manifestaciones heterogéneas que el autismo puede presentar en cada individuo.

Con posterioridad a *Rain Man*, numerosas películas han tratado esta temática. Según Anthony D. Baker [2008:229], en películas como *Mercury Rising* (1998), *Bless the Child* (2000), *Molly* (1998), *Stephen King's Rose Red* (2002) y *Cube* (1997) puede observarse el eco y la visibilidad que supuso para el autismo la caracterización del mismo por parte de Hoffman.²

² Stuart Murray [2008:247] propone completar esta lista con películas en las que aparecen personajes a menudo con discapacidades o trastornos complejos y superpuestos, susceptibles de leerse en términos de autismo, tales como *What's Eating Gilbert Grape*



De manera conjunta, estas películas han influido en la construcción de una definición en pantalla del término autista aún duradera hasta hoy, que incluye aspectos como la dificultad en la comprensión de señales sociales, la ausencia de empatía y emociones asociadas a relaciones complejas, los problemas afectivos, la hipersensibilidad auditiva y otras características arquetípicas. Hasta principios de este siglo, se han rodado más de cincuenta películas con narrativas que ora se centran en el autismo, ora contienen personajes cuyas características pueden identificarse como propias del espectro [Murray, 2008:254]. Esta abundante producción alrededor de temáticas vinculadas al autismo tanto en entornos cinematográficos como en series televisivas³ permite realizar análisis relevantes sobre el desarrollo de las actitudes y la comprensión colectivas del autismo en función de los cambios en sus códigos de representación, así como en los modelos de construcción de los personajes. Sin negar el hecho de que una buena parte de estas representaciones ficcionales contribuyen a la retención de figuras estereotipadas, generalmente inexactas de acuerdo con las demostraciones clínicas, no podemos olvidar que, a través de la dotación de voces e imagen en espacios públicos, las representaciones en sí mismas juegan ya un papel positivo en la subversión de la condición marginal de la comunidad autista.

Mientras que abundantes producciones en cine y series de televisión han retratado el autismo en diversos contextos sociales, las representaciones teatrales de esta temática son notablemente escasas. Al respecto, Julio E. Checa Puerta [2018:180-187] realiza una interesante síntesis de las obras escénicas dedicadas a la discapacidad en general, en la que destaca *Einstein*

(1993), *Benny & Joon* (1993), *Forrest Gump* (1994), *Nell* (1994), *Shine* (1996), *I am Sam* (2001) and *The United States of Leland* (2003).

³ Entre otras, podemos citar las ficciones televisivas más populares como *The Big Bang Theory* y *Sherlock Holmes*, cuyos protagonistas, el doctor Sheldon Cooper y el detective Sherlock Holmes, presentan algunos rasgos universales del síndrome de Asperger. Además, estos personajes corresponden a la típica retratación de *idiot savant*, definido como persona autista con «un rendimiento sobresaliente en un campo de interés concreto» [Frith, 1991:128]. Otro dato interesante relacionado con la identificación autista en las series se encuentra en la autobiografía citada de Grandin, donde confiesa que muchas personas con autismo se sienten profundamente identificadas con Data, el androide de *Star Trek*, por su pensamiento rigurosamente lógico y su incompreensión de las emociones humanas [Grandin, 2016:183].



on the beach (1976). Su productor y director, Robert Wilson, ha aportado importantes renovaciones en la escena mundial a partir de la segunda mitad del siglo XX a través de la incorporación en sus creaciones de personajes con rasgos que los relacionan con la diversidad funcional, siendo el autismo uno de dichos rasgos. Y desde entonces:

a pesar de la gran influencia y repercusión del director citado, apenas podemos recoger montajes sobre el autismo que puedan “competir” en prestigio o popularidad con los ofrecidos por el medio audiovisual, a excepción de una de las obras más exitosas de la reciente escena londinense (2012) y neoyorkina (2014) de los últimos años [Checa Puerta, 2018:184-185].

La presencia de este silencio sobre el autismo en los discursos teatrales implica inevitablemente la urgencia de ampliar y diversificar el ámbito de los medios de comunicación para garantizar la inclusión de este grupo, profundamente excéntrico en la sociedad. Tal y como señala Susanne Hartwig, «ningún grupo social parece tan claramente subalterno como las personas con una alteración cognitiva que ni siquiera les permite participar en conversaciones cotidianas sin mayores dificultades» [Hartwig, 2018:187]. Al mismo tiempo, es imperativo pensar en una manera más adecuada, exenta a la estigmatización, para llevarlo a la escena, entendiéndose como un espacio y medio igualmente minoritario en comparación con el alcance de los audiovisuales populares, preocupaciones y reflexiones que permiten acercar al público a la realidad de las personas con autismo.

En este sentido, *La máquina de abrazar*⁴, escrita por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra (2002), ofrece una valiosa visión en respuesta a estas cuestiones. El texto, que adopta la estructura de una conferencia científica sobre el autismo, toma precisamente el «hoy» como fecha, ámbito temporal

⁴ La obra se estrenó en el Espacio Tom Jobim de Río de Janeiro (Brasil) en septiembre de 2009, bajo la dirección de Malu Galli e interpretación de Marina Viana y Mariana Lima. El septiembre del mismo año, fue puesta en escena en el Teatro Guindalera de Madrid bajo la dirección de Juan Pastor e interpretada por Jeannine Mestre y María Pastor.



en el cual la psicoterapeuta Miriam Salinas realiza una ponencia ante un hipotético público compartiendo sus experiencias con pacientes autistas. La ponencia tiene el objetivo de dar paso a la subsiguiente intervención de uno de los pacientes más excepcionales que ha tratado, el de Iris de Silva, cuya construcción presenta numerosas analogías con la figura de Temple Grandin. Más específicamente, Iris comparte con Temple no solo las experiencias infantiles, la empatía y la conexión que siente hacia la naturaleza – hacia el ganado, en el caso de Grandin; hacia las plantas, en el de Iris –, sino también el propio diseño de una máquina de abrazar.

El propio dramaturgo confiesa en una entrevista que la idea de la obra se desencadena con la lectura de un libro de Oliver Sacks, *Un antropólogo en Marte* [Fernández González, 2017]⁵. Este libro dedica su último relato al caso de Temple Grandin, cuya historia, y sobre todo la imagen paradójica de la máquina de abrazar, en tanto invención originada por la necesidad de afecto unida a la angustia provocada por la proximidad física humana, le parece al dramaturgo «una magnífica pero terrible metáfora de la afectividad humana» [Fernández González, 2017]. *La máquina de abrazar*, efectivamente, parte de la crisis, no solo neurológica sino, sobre todo, existencial, a la que se enfrentarán muchos autistas en su vida. Al comienzo de su ponencia, Miriam lamenta la falta de atención en las investigaciones relativas a la mente autista en comparación con los avances producidos a nivel diagnóstico, etiológico y tipológico, definido todo por ella como «periférico», «pero, en lo esencial, en lo que sucede ahí, en la mente del autista, en su corazón, en esa... “fortaleza vacía, como la llamó erróneamente Bettelheim... Es tan oscuro aún ese universo, que no puedo... que nadie puede atribuirse el mérito de ser la causa de su recuperación» [Sanchis Sinisterra, 2009:36].

⁵ Véase Ana Beatriz Fernández González, «Abrazar en la frontera del autismo» [en línea] en *Semanario Universidad*, 2017, <https://semanariouniversidad.com/cultura/abrazar-la-frontera-del-autismo/>. A esta entrevista tendremos la oportunidad de referirnos en varias ocasiones.



La subjetividad, emoción e incertidumbre en las que reposa el discurso de la investigadora nos adelantan a una figura que se diferencia de sus colegas y asistentes al congreso, de quienes había esperado cierta «resistencias, polémica... y hasta algo de hostilidad» [Sanchis Sinisterra, 2009:36]. Aunque la contraposición entre Miriam y sus compañeros, como quisiera mostrar la obra, tiene el origen principal en la posición política de la investigadora⁶, es también evidente que la estrecha relación personal e intimidad que esta ha desarrollado con su paciente contribuye a su posición «heterodoxa» [Sanchis Sinisterra, 2009:35] dentro de la comunidad académica.

Un llamativo detalle sobre la resistencia que percibe Miriam por parte del público es la decisión de la mayoría de sus compañeros de no asistir a su exposición. La reacción dramática de los investigadores frente a la ideología poco ortodoxa de Miriam refleja un fenómeno irónico en el campo científico, puesto que la intolerancia a la diferencia no deja de ser paradójica si pensamos en el contexto donde la acción sucede, un congreso científico en el que supuestamente se intercambian diversas opiniones y en el que la opción de no asistir resulta altamente significativa: representa no solo la objeción total a la posición y los estudios de Miriam, sino también el

⁶ En la obra Sanchis Sinisterra aborda el autismo en su doble faceta, explorándolo tanto como patología y como metáfora sociopolítica. Al personaje Miriam le atribuye el papel de anunciar la existencia de un «autismo encubierto y no admitido [...] de nuestros líderes políticos, dirigentes económicos, grandes empresarios, tiburones financieros, mandos militantes, etc., dueño del destino de la Humanidad, pero blindados afectivamente, incapaces, como los otros autistas, los que vemos en la clínica, de sentir “los demás”... son también personas, y condenándolos a un destino inhumana» [Sanchis Sinisterra, 2009:37]. En la entrevista citada, Sanchis Sinisterra explica su intención de tal autismo político: «Toda mi vida me he escandalizado de que haya gente capaz de decidir el hambre, la miseria, como, por ejemplo, lo que está ocurriendo con los refugiados en Europa. Hace falta carecer del más mínimo grado de empatía para permitir eso. Yo tengo curiosidad por la física cuántica y la Teoría del caos para nutrirme como persona y dramaturgo. Estudiando neurociencia hace unos años leí sobre las neuronas espejo, que están contribuyendo a la comprensión del autismo, porque son un dispositivo que nos permiten reconocer la acción y la intención del otro porque nos ponemos en su lugar ya que se activan en nosotros las mismas neuronas que están ejecutando una acción, por eso la entendemos y podemos reaccionar a ella. Las neuronas espejo han abierto un campo para entender también el teatro, porque de ellas depende uno de pilares del hecho teatral: la capacidad de imitación. Por eso es que entiendo a esos seres humanos que carecen de esas neuronas espejo, las tienen atrofiadas» [Fernández González, 2017].



rechazo a escuchar y a la privación de Miriam de expresarse. Este fenómeno, que no podría considerarse poco corriente en la realidad, se ve destacado al final de la obra de un modo más agresivo cuando la organización del congreso hace terminar por la fuerza la presentación de Iris de Silva.

Los conflictos entre Miriam y sus compañeros orientan la obra hacia un horizonte de diversidad que permite ver la invocación del dramaturgo por negociar un concepto más amplio y generoso de lo que supone la vida autista. En esta primera parte de la obra, antes de la aparición de Iris, Miriam reitera que: «el autismo no es solo un terrible trastorno mental, sino también la vía de acceso... la dolorosa vía de acceso a una zona de la psique... que existe en todos nosotros y que, a pesar de su oscuridad, puede iluminar la verdadera naturaleza del ser humano» [Sanchis Sinisterra, 2009:37]. Cabe recordar que, en *Un antropólogo en Marte*, Sacks recurre a un fragmento pronunciado por Temple Grandin en una conferencia donde manifiesta una aceptación completa de su condición e identidad como autista, ya que «si yo pudiera chasquear los dedos y no ser autista, no lo haría: porque entonces no sería yo. El autismo forma parte de lo que yo soy» [Sacks, 2006:354]. De este modo, la idea presentada en la ponencia de Miriam sobre la vivencia autista como una forma de ser puede identificarse con la confesión de Grandin. En la citada entrevista, Sanchis Sinisterra pone de relieve esta dimensión humana presente en el autismo:

El ser humano o por menos muchos especímenes son incapaces de aceptar la diferencia porque los cuestiona, y las personas que no queremos caer en eso tenemos que aceptar que nosotros somos también una expresión de una diferencia y por lo tanto debemos aprender a respetar, a tolerar, a convivir con los diferentes [Fernández González, 2017].

El concepto del autismo como diferencia y diversidad de identidad, en lugar de déficit, recorre toda la obra. En la observación de Miriam, Iris de Silva no es solo un caso médico, sino una persona cuya diferente manera de pensar y de interactuar con el entorno permite que la doctora descubra



nuevos aspectos relacionados con el enigmático funcionamiento de la mente humana. En este sentido, la segunda parte de la obra, donde la propia Iris de Silva se expresa, tiene un papel importante. Su testimonio permite la comprensión del punto de vista interior de una joven autista, que se ve complementado con el de la doctora, quien, tal y como advierte Sanchis Sinisterra en la entrevista, a pesar de su empatía hacia Iris, representa en última instancia el paradigma de lo científico y lo político [Fernández González, 2017].

El texto se hace eco de diversos estudios sobre el autismo y la inteligencia intelectual. Por un lado, en la construcción del personaje de Iris de Silva pueden encontrarse varios aspectos que resuenan con las ideas de Sacks y Grandin. Por ejemplo, el «tener dificultades para mentir por los sentimientos complejos que intervienen en el engaño» que confiesa Grandin [2016:188] y la observación hecha por Sacks sobre la confusión que tiene ella de «alusiones, presuposiciones, ironías, metáforas, chistes» [Sacks, 2006:333] se sintetizan en las palabras de Iris de Silva, según las cuales: «yo sólo digo las palabras que pienso. Lo otro, lo que no está en las palabras... ¿qué sé yo?» [Sanchis Sinisterra, 2009:56]. Del mismo modo, Grandin ha destacado en su libro la costumbre de autoobservación como una de sus conductas derivadas de su visualización de pensamientos: «Con mi habilidad para visualizar, me observo de lejos. A eso lo llamo la pequeña científica de la esquina, como si yo fuera un pajarito que observa lo que hace desde arriba [Grandin, 2016:190]. *La máquina de abrazar* refleja esta visión mediante el uso de la perspectiva en tercera persona empleada para referirse a Iris de Silva: «Es posible que la pequeña Iris de Silva mostrara algunos de estos rasgos típicos» [Sanchis Sinisterra, 2009:51]. Esta perspectiva dota a su testimonio de un carácter distante y objetivo. Sin olvidar que cualquier representación podría correr el riesgo de sustituir y silenciar a la persona representada⁷, la intertextualidad en el uso de las

⁷ Basándose en el estudio de Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the subaltern speak?* (1988), Susanne Hartwig sostiene que el fracaso de la representación no se limita a los subalternos:



palabras autobiográficas de la profesora estadounidense con autismo permite aumentar el nivel del rigor científico al texto y contrarrestar en la mayor medida posible este impacto inevitable de la representación ficcional.

Por otro lado, en el texto se encuentran referencias a los discursos clínicos que se extienden desde las primeras definiciones sobre el autismo hechas por Kanner y Asperger hasta el diagnóstico hecho por Uta Frith en los finales de ochenta. En la introducción de la obra *Autism and representation*, Mark Osteen destaca la importancia de evitar la presunción o la colonización a la hora de involucrar en el discurso a aquellos con deficiencias cognitivas importantes. Según él, el tema implica la necesidad de esforzarnos por hablar no «por» sino «con» aquellos que no pueden o no quieren comunicarse a través de modos ortodoxos [Osteen, 2008:7]. Como solución, propone el concepto de *empathic scholarship*, descrito como una convergencia de lo personal y lo profesional, de la emoción y del rigor académico [Osteen, 2008:300]. Aunque posiblemente no consultara esta noción antes de escribir, Sanchis Sinisterra se manifiesta de manera coherente con la propuesta de Osteen en *La máquina de abrazar* a través de la combinación de la subjetividad, la empatía y la actitud científica mostrada en el tema.

Teniendo en cuenta las numerosas analogías entre Iris de Silva y Temple Grandin, la divergencia que se muestra, sin embargo, en su capacidad lingüística, llama poderosamente la atención. El habla de Grandin, tal y como se demuestra en sus autobiografías, artículos y entrevistas, se caracteriza por una sorprendente fluidez y la claridad narrativa, característica no atribuible a Iris de Silva, lo cual, indudablemente, no facilita su representación. El camino alternativo por el cual ha optado el dramaturgo consiste en construir a Iris como un personaje definido por la insistencia en la monotonía, por la ecolalia, el habla monocorde y levemente

«cualquier representación de cualquier individuo, sea subalterno o no, silencia a la persona representada. Representar a una persona equivale a adaptarla a un contexto prefabricado (y por lo general ajeno a la persona representada), de manera que todos los individuos son, en última instancia, un “vacío inaccesible” para la comunicación» [Hartwig, 2018:189].



mecánica. En este sentido, Osteen pone en duda la representatividad que tienen los discursos sometidos al orden narrativo normalizado en torno al autismo: «How can one authentically render an autistic consciousness when the demands of narrative order seem to violate its essence?» [Osteen, 2008:28]. El hecho de que Grandin haya podido adquirir, en la edad adulta, facultades del lenguaje y la comunicación que le haya permitido establecer «una narrativa de normalización» [Osteen, 2008:28], no implica que el caso sea extensible a todos. Si aceptamos el autismo como una condición de diversidad, debemos ensanchar las posibilidades de comunicación y hacer posibles los mecanismos de representación con los que las personas con autismo no tengan que someterse a discursos preestructurados conformes a la lógica de la «normalidad». Esta realidad, es decir, la necesidad de acudir a narrativas que escaparían a la lógica disciplinaria para representar el autismo, ha sido también señalada por Susanne Hartwig cuando afirma que «ya que la estructura de la representación refleja la manera normal de organizar el saber, la expresión de la diversidad funcional cognitiva es posible sobre todo en las fisuras y el fracaso de esta representación» [Hartwig, 2018:190].

Las dificultades de comunicación reflejadas en *La máquina de abrazar* ofrecen una alternativa que posibilita la subversión de la normalidad en el sentido señalado por Osteen y Hartwig, pudiéndose apreciar las diferentes fracturas comunicativas de la obra en distintos grados. Para empezar, el silencio y la elipsis que abundan en las conversaciones otorgan a la obra un estilo narrativo divergente. Aparte de las constantes «pausas» explícitamente exigidas en las acotaciones⁸, los bruscos cambios de tema de Iris, las frecuentes interrupciones, las preguntas sin réplicas o la ausencia aparente de preguntas y respuestas generan distintas situaciones regidas por el vacío y la ambigüedad. En una de las

⁸ Llamam la atención los numerosos y diferentes tiempos de los huecos dialogales que aparecen en la obra, aspecto que, en efecto, aparece en la escritura dramática de José Sanchis Sinisterra de manera persistente. En el caso de *La máquina de abrazar*, se puede enumerar hasta 65 «pausas» y 20 «silencios» indicados por las didascalias del propio texto.



ocasiones en las que Iris recurre a las repeticiones mecánicas, la importancia de la comprensión de lo no dicho en la conversación se hace especialmente patente:

IRIS (*Alerta.*): Sebastián.

MIRIAM: ¿Qué? Sí... el doctor Sebastián Arce transmitió el vocabulario básico de...

IRIS (*Afligida.*): Sebastián...

MIRIAM (*Más inquieta.*): ...Pude entablar con Iris una profunda relación... terapéutica y humana...

IRIS (*Se va alterando.*): Sebastián...

MIRIAM (*Idem.*): Que... con la cual... gracias a dicha relación, mi... mi paciente logró... Comprendimos que no era... Ese desierto... interior no era tal, sino un...

IRIS (*Al borde de la angustia.*): Sebastián...

MIRIAM (*Estalla.*): ¡Iris, por favor! ¡Sabes que no es verdad! ¡Tú no tuviste ninguna culpa! [Sanchis Sinisterra, 2009:45]

A primera vista, las repeticiones de Iris no gozan de más significado que el de una conducta universal autista. No obstante, Miriam es capaz de captar lo que Iris realmente quiere decir bajo la apariencia de ecolalia. El párrafo aquí analizado parece apuntar a otras posibilidades de interacción con las personas con autismo, en las que no solo podemos y debemos escuchar las palabras, sino que, sobre todo, debemos escuchar aquello que estas palabras no alcanzan a decir y percibir lo que reside en el límite del lenguaje⁹.

Al reparar en la incomodidad y el desasosiego que Iris siente ante el público, Miriam se ofrece a cambiar el «idioma» y hablar con la joven usando el lenguaje privado, que consiste en pronunciar las palabras al revés. Nuevamente, este lenguaje corresponde a un modelo de interacción que ofrece a Iris la oportunidad de escaparse de las situaciones comunicativas estándar que podrían ponerle en desventaja. Además, incluso si el lector del

⁹ En este respecto, los gestos corporales mostrados al público por la doctora Miriam tienen también una función semejantemente significativa.



texto dramático podría al final decodificar el lenguaje inventado, resultaría aun extremadamente difícil seguir los diálogos ejecutados en este lenguaje inventado para el espectador de la representación escénica. Esta dificultad de escucha permite que el público comprenda el mismo dilema y perplejidad en lo que se puede encontrar una persona con autismo en situaciones narrativas consideradas normalizadas para la mayoría y, de esta forma, hacerle convivir y empatizar con la realidad autista a un nivel experiencial.

En «Fractioned idiom: Metonymy and the language of autism», Kristina Chew, investigadora y madre de un hijo autista, aporta claves sobre la comprensión del lenguaje autista. Chew describe este lenguaje como fraccionado, con un vocabulario creado a partir de asociaciones contextuales y aparentemente arbitrarias entre palabra y objeto, de modo que suele ser considerado como un *idiolecto* en el sentido de lenguaje privado creado por solo un individuo. Sin embargo, en lugar de considerarlo como algo incomprensible, Chew propone una lectura del lenguaje autista a la luz del funcionamiento de la metonimia en la poesía:

If we read autistic language with the presumption that the person saying a seemingly nonsensical phrase such as “bedtime orange” is communicating a message, if we assume the responsibility of translating flavor tubes and clouds, we might be able to understand some of what an autistic persona is telling us. Reading autistic language as we read poetry, with attention to its tropes and the system behind seemingly unusual combinations of elements and image and to the music of language, can offer some clues for understanding and, most of all, for communication [Chew, 2008:142].

La poesía es la herramienta a la que acude Chew para intentar interpretar las expresiones aleatorias del lenguaje de su hijo, siendo también la dimensión que Sanchis Sinisterra busca explorar en las palabras de Iris, en donde no rige la lógica y la racionalidad que, según el dramaturgo, podría restringir el pensamiento humano:

A partir de lo que había estudiado sobre la “deformación del lenguaje” en el autista, empecé a buscar el hablar a la manera de Iris, entonces me di



cuenta de que eso tiene que ver con la poesía, en cómo la poeticidad violenta el lenguaje prosaico para producir otros efectos asociativos e incluso cognitivos. A través del lenguaje poético el ser humano conoce dimensiones que el pensamiento racional no es capaz de enfocar [Fernández González, 2017].

La dimensión poética en el lenguaje de Iris está asociada a combinaciones inusuales de imágenes y sentidos y a la fragmentariedad con la que las frases se estructuran. Cuando describe la rabia y la tensión percibida en la discusión entre Miriam y los organizadores del congreso, Iris se expresa a través de la concretización de objetos abstractos: «voces ya queman, cortan», «las palabras empujan, atacan», o «fauces y garras» [Sanchis Sinisterra, 2009:58]¹⁰.

En su reflexión sobre la imaginación y la autoconciencia de las personas con autismo, Ilona Roth estudia las conexiones entre la poesía y la mente autista. Sostiene que la poesía puede ser particularmente adecuada para el estilo cognitivo autista porque, mientras que la fragmentariedad lingüística y la imaginación, en tanto rasgos comunes en los individuos con autismo, podrían ir en contra de los principios de la escritura en prosa, en la poesía, en cambio, estos caracteres pueden aumentar su atracción estética. De este modo, concluye Roth que la poesía puede ofrecer una salida poderosa para la imaginación y la autoexpresión en aquellas personas autistas que aún no han encontrado su voz [Roth, 2008:162]. En nuestro caso, para Iris, el lenguaje poético no solo le ofrece una salida, sino que también es el espacio donde su «ser vegetal» [Sanchis Sinisterra, 2009:47] podría tener refugio y expresión, algo reflejado de manera evidente en el texto. Además de ser experta en la botánica, la construcción del personaje Iris se basa en la pasión, la empatía y la comprensión extraordinarias que las plantas han suscitado en ella. Tiene una visión del mundo primitiva y

¹⁰ Recordamos que Temple Grandin es conocida por su visualización de pensamientos. En su libro anota que «cuando alguien me habla, sus palabras se traducen de inmediato en imágenes» [Grandin, 2016:15]. Las peculiares descripciones de Iris hacen eco, de nuevo, con el perfil de Grandin.



sensorial, fácilmente reconocible en su identificación profunda con lo vegetal y lo orgánico:

Yo estuve allí... Todos estuvimos allí... Antes que ver y oír... No confusión ni terror... No buscar, perseguir, devorar... Extensión y silencio y soledad... Pude quedarme allí para siempre... Hubiera podido, pero... Todo aquel clamor afuera, aquel... aquella agitación... llamándome, llamándome... (*Una de sus manos comienza a adoptar, intermitentemente, la forma de la "garra"*¹¹.) con voces de... de vidrio roto... besos como... arañas húmedas... Y esos colores, esas formas, allí, contra mis ojos, quemándome, escociéndome... O el vértigo, también, sí, el vértigo... Manos que me levantan y me bajan... Vuelo y caída... Mundo que gira, ir y venir de cosas duras y blandas... Vuelo y caída... Mundo que gira, ir y venir de cosas duras y blandas cerca y lejos, sí / no, todo / nada... (*Pausa.*) [Sanchis Sinisterra, 2009:55].

La poeticidad en su expresión revela también la autoconciencia de Iris y su capacidad para realizar introspecciones. Si la opinión diagnóstica, prevalente durante mucho tiempo, implica que las personas autistas no tienen realmente una vida interior por el daño que sufren sus facultades neurológicas, Iris, en cambio, muestra una cara opuesta al reflexionar extensivamente sobre su condición vivencial, tal y como advierte Miriam en su ponencia: «Que no era un mundo vacío, un desierto interior, sino un bosque encantado, un "planeta verde"» [Sanchis Sinisterra, 2009:47]. Lejos de una intención didáctica, la obra permite apreciar la empatía hasta la subjetividad del dramaturgo quien reclama una revisión y reflexión sobre una condición autista en la que los diagnósticos no son más que un elemento descriptivo más.

El lenguaje inventado, los gestos corporales y la poeticidad ponen desafíos a las narraciones tradicionales. Todos ellos contribuyen a un contexto narrativo en el que la protagonista con autismo está en la condición de expresarse sin tener que acudir a los medios comunicativos normalizados que, frecuentemente, acabarían silenciando a las personas con dificultades cognitivas o comunicativas. El planteamiento de la obra corresponde a la

¹¹ La forma de la «garra» significa «tú» en el lenguaje no verbal de Iris, según explica Miriam [Sanchis Sinisterra, 2009:45].



práctica coherente de los postulados de la *neurodiversidad*, que, desde su nacimiento en los años noventa, no ha dejado de buscar medios para reconceptualizar unas condiciones neurológicas que se alejarían de la oposición binaria entre normal y patológico, entre las que se encuentra el autismo. Al respecto, Osteen [2008:5] señala la implicación cultural y social en las nociones de enfermedad y discapacidad afirmando que la ideología de individualismo burgués y productividad personal en nuestra sociedad se muestra desubicado ante aquellos que no pueden “competir” o “producir”. En este sentido, la estigmatización de individuales no productivos encuentran consecuencias aún más trascendentes en personas con diversidad cognitiva intelectual¹².

Paralelamente a la marginalización de esta comunidad, aparecen los estudios y representaciones de la discapacidad cognitiva que se encuentran igualmente ignorados o despreciados¹³. Por tanto, la escritura y representación de una obra como *La máquina de abrazar* permite no solo ampliar la visibilización de la vida y la mente autista, sino que también replantea temas como su representación en medios de comunicación de masa o los propios discursos científicos que mantienen su estigmatización. Los códigos de representación y construcción de los personajes de la obra apuntan a la capacidad del autor para abordar el autismo sin dejar de lado las cuestiones sociopolíticas que el mismo concierne: la fragilidad e insuficiencia de los discursos médicos frente al testimonio experimental de una joven con autismo, que suscitara revisiones de la compleja vivencia que significa el autismo; y el hegemonismo y el poder manipulativo con el que paradójicamente la comunidad científica los retrata. Estas reflexiones que la obra engloba orientan inevitablemente a problemas de índole más práctica tales como la convivencia y la integración de la comunidad autista

¹² Señala de semejante modo Julio E. Checa Puerta [2018:187]: «El autismo no se revela solo como una patología cognitiva, sino también como una patología de lo social, de lo económico y como el límite mismo de lo político».

¹³ En «Intellectual disability and the heritage of modernity», John Radford anota que «our culture has not only marginalized people with an intellectual disability; it has also marginalized the study of intellectual disability» [Radford, 1994:22].



en la sociedad, pues no debemos olvidar que, tratándose la empatía y la asimilación de señales sociales unos de los aspectos más afectados por el trastorno, el establecimiento de relaciones sociales ha sido uno de los problemas que más gravitan en su vida. En este sentido, incluso los individuos autistas con más habilidades comunicativas como Temple Grandin, con cuyas palabras se inicia esta parte de trabajo, podrían haber experimentado alta preocupación en la adolescencia acerca de su involucración en un mundo en el que tanto anhelaban participar, y no solo observar, pero sin saber cómo.

FLECHAS DEL ÁNGEL DEL OLVIDO

[...] si es cierto que la memoria es la cuna de la identidad, también puede ser el sepulcro del ser.
(«Memoria y teatro»¹⁴)

Flechas del ángel del olvido es la segunda obra de la «trilogía de la mente». El texto fue escrito en el año 2004 y fue estrenado en el año 2005 en el Teatro de La Abadía de Madrid bajo la dirección de Sanchis Sinisterra.¹⁵ En esta obra se explora el tema de la amnesia para hacer reflexiones sobre la construcción social de la identidad.

Tal como ocurre en *La máquina de abrazar*, el texto *Flechas del ángel del olvido* dota de privilegio al elemento narrativo. La historia, ubicada en un tiempo que será «hoy, o un mañana cercano» [Sanchis Sinisterra, 2004:11], transcurre en la sala de espera de una clínica inclasificable. Vigilados por una enfermera, cuatro visitantes –Selma, Efrén, Erasmo y Dora—, recitan separadamente extensivos monólogos a la

¹⁴ Véase José Sanchis Sinisterra, *El texto insumiso*, Ciudad Real, Ñaque, 2018, págs. 120-121.

¹⁵ En el año 2012, la obra fue puesta en escena en el Teatro Benito Juárez (México) bajo la dirección de Antonio Algarra y en coproducción de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, la Coordinación de Teatro del INBA y la embajada de España. En 2014 fue puesta en escena en el Teatro Timbre (Buenos Aires) bajo la dirección de Ana Alvarado.



protagonista X, una joven internada en la clínica y que presenta síntomas de una grave amnesia retroactiva. Los monólogos comparten un mismo objetivo: convencer a la joven de su lugar de pertenencia a través de la exposición de fragmentos que ellos sostienen que pertenecen a su pasado.

Las narraciones de los visitantes construyen cuatro contextos heterogéneos e incompatibles. Selma afirma ser la hermana de la joven, a quien llama Mayra. Procura despertar la memoria de la joven a través de contarle sus tiempos estudiantiles en la facultad de la antropología. Efrén, por su parte, es un proxeneta que asegura a la joven que mantiene una relación íntima con ella hasta que ella desapareció. El tercer monólogo proviene de un joven campesino, Erasmo, quien es la única persona entre los cuatro que no guarda relación directa con la joven amnésica. Erasmo viene por encargo de una señora vecina que soñó que su nieta desaparecida estaba en la clínica. El último monólogo proviene de Dora, quien reclama ser la pareja lesbiana de la joven. En cada narración la joven recibe un nombre diferente: Mayra, Verónica, Margarita, Celia. Cada nombre asume una historia diversa, imposible de combinarse con las otras. Aquí, el tema de la amnesia surge como pretexto para confeccionar una especie de enigma y realidades contradictorias que supone un desconcierto inicial para el receptor de la obra.

La anomalía de la joven no se limita a sus síntomas amnésicos, que le impiden hacer afirmaciones inmediatas frente a cualquier versión de vida ofrecida, sino que también se manifiesta en su habla. Sus palabras están marcadas por un laconismo extremo que, como observa Eduardo Pérez-Rasilla, oscurece conversaciones donde hay «la presencia tenaz y abrumadora del silencio que choca contra cualquier intento de comunicación» [Pérez-Rasilla, 2017:167]. Durante el tiempo con los visitantes, la única vez que articula palabras es cuando repite las palabras «muérdago... obsidiana... abejaruco» [Sanchis Sinisterra, 2004:23] debido a la insistencia de Erasmo y como parte del experimento para despertarse de su amnesia. En el resto del tiempo, la joven se limita a escuchar y observar,



denegando contestar las preguntas o inquisiciones efectuadas por los visitantes. La resistencia y la pasividad de la joven otorgan a las narraciones una atmósfera de represión que condena las palabras teatrales, asociadas convencionalmente a la coherencia y comprensibilidad, al desequilibrio del orden de intervención y la discapacidad comunicativa.

En la segunda parte de la obra, el silencio sigue como trasfondo a pesar del contraste generado con el desencadenamiento de una aparente conflagración. Terminados sus turnos, los visitantes son reunidos por la enfermera en una habitación donde entablan un duelo de diálogos sobre la identidad de la joven. Durante el mismo, se puede percibir tanto la tensión como el enigma, pues, como apunta Selma, «nadie puede haber vivido cuatro vidas a la vez» [Sanchis Sinisterra, 2004:34]. Además, los visitantes desarrollan sus hipótesis para intentar explicar la paradójica situación y sobre todo para justificar la veracidad del propio discurso. De este modo, Selma experimenta pensamientos conspiratorios, convencida de que el resto de las personas han asistido mandadas por una organización maliciosa para robarle a su hermana. Efrén, en cambio, insinúa que los otros tres individuos han confundido la identidad de la joven por otra persona que han perdido recientemente en su vida y «se agarran a Verónica de pura desesperación» [Sanchis Sinisterra, 2004:37]. El enigma alcanza su clímax cuando Dora afirma haber descubierto un objeto traslúcido que aparenta ser un espejo, a través del cual sospecha que alguien les está escuchando y observado. El texto no confirma la identidad del individuo escondido detrás del espejo, pero todos los indicios apuntan a la joven X, quien, probablemente está contemplando en silencio a los dialogantes junto con la enfermera. La aparición del espejo supone un cambio de posición entre la joven y los visitantes: durante los monólogos, la pasividad rige los comportamientos de la joven debido a su pérdida de memoria, perdiendo a su vez el control de su vida, dejándolo en la mano de los otros, que desearían configurar los pensamientos de la joven como si fuera una hoja en blanco; ahora, en



cambio, ella goza de libertad para elegir entre cuatro identidades ofrecidas y empezar una nueva vida.

Los síntomas de amnesia ofrecen a la joven una oportunidad para reinventar su presente y futuro, dejando atrás un pasado que una vez le perteneció. La tentativa de aprovechar su situación patológica y abandonar el pasado explica la decisión final de la joven de adoptar la identidad propuesta por Erasmo, quien, siendo el único candidato que no tiene interés personal en ella, es también, en este caso, quien puede ejercer menos restricciones e influencia en la nueva vida que ella quisiera tomar. La historia que cuenta Erasmo sobre la presupuesta identidad de la joven es la más fragmentaria y la que resulta menos convincente y verosímil: Juana, una mujer sorda y ciega, que padece también ambiguos síntomas de amnesia, tiene la convicción de que la chica de la clínica es su nieta debido a sus sueños adivinatorios. La figura de esta mujer, que fluctúa entre mítica y delirante, crea un espacio en donde ve la chica una oportunidad de escaparse de una vida preestablecida.

La desmemoria afecta a X y a la supuesta abuela, siendo esta la misma patología que curiosamente padece Erasmo. El muchacho mensajero, a cuyas primeras palabras parecen atribuírsele alguna característica estereotipada del mundo rural tal como la inocencia, la torpeza y la incomodidad situarse en el mundo fuera de su pueblo, lleva los bolsillos llenos de papelitos con notas apuntadas para no olvidarlas, incluyendo en uno de ellos su plan de quemar la iglesia y matar al padre. Así, al descubrir X esta pulsión siniestra de Erasmo que delata su misión de destruir y de «acabar con cualquier vestigio de los propios orígenes» [Pérez-Rasilla, 2016:354], Erasmo toma la decisión de abandonar el pueblo, cambiarse de nombre y huir con X: «nos bautizamos, y ya. A empezar de cero» [Sanchis Sinisterra, 2004:59]. Dos cuerpos extraviados, sin memoria, se entregan a la renuncia definitiva de la pertenencia y de la raíz.

Si bien el abandono de la memoria queda plasmado en el texto destacando la exagerada facilidad con la que puede alterarse, el soliloquio



final proporciona una visión general de las consecuencias de dicha amnesia voluntaria. Dicho discurso, pronunciado por la enfermera a un público implícito, empieza con un informe que ofrece datos exhaustivos sobre las circunstancias del ingreso de la chica y sobre la presentación del funcionamiento general de aquel mundo cuyo contexto adquiere un toque futurista¹⁶. Conforme sus palabras, la clínica pertenece a una multitud de organizaciones no gubernamentales en una sociedad regida por «el Sistema», cuyas instituciones asistenciales se enfrentan a una proporción creciente de jóvenes que pierden la memoria. Para tratar terapéuticamente el olvido de X, en tanto una de estos numerosos jóvenes ingresados por carencia identitaria, la clínica ha seleccionado cuatro candidatos —uno de ellos forma parte del personal de la clínica y cuya intervención es ficticia— como posibles allegados.

Selma, Efrén, Erasmo y Dora son los ganadores finales de este juego de caza, un juego consistente en la colonización de una vida joven sin memoria:

Como buitres hambrientos, como tiburones de la más voraz especie, decenas de padres anhelantes, de maridos furioso, de madres católicas, de ancianos y ancianas desahuciados y estériles, se agolparon en días sucesivos a las puertas del Centro, que a duras penas resistían sus embates y lágrimas. El morboso atractivo de una memoria virgen, de una vida sin lastre hipotecario y sin rencores, excitó hasta el paroxismo las enormes carencias posesivas de nuestras clases medias [Sanchis Sinisterra, 2004:63].

¹⁶ Pérez-Rasilla [2016:354] ha destacado la atmosfera distópica en el mundo en el que transcurre la acción de *Flechas del ángel del olvido*: «Las menciones oblicuas a “la enorme población de indigentes que habita en estos parajes y que, pese a las reiteradas demandas de diversas organizaciones no gubernamentales, aún no ha sido convenientemente censada”, o a “la creciente moda o epidemia popularmente conocida como de los 'suicidas de autopista””, a “las masivas redadas policiales efectuadas en las Áreas Acotadas de Prostitución Juvenil S-5 y S-6, a las redes nacionales e internacionales de Liberación de Flujos Humanos Residuales, Sección juvenil,” [...] etc., dejan entrever un paisaje en el que parecen actualizarse las distopías clásicas del *Apocalipsis* o el Infierno de la *Divina Comedia*, de Dante, pero en las que advertimos un inquietante semejanza con lo que sucede en nuestras ciudades».



En este sentido, la expropiación de la amnesia se presenta con un doble sentido en el texto. Por una parte, están los personajes jóvenes. Atraídos por la idea de elegir nuevas vidas y abolir pasados ya vividos, usados, imposibles de renovarse, están dispuestos a abrazar una nueva identidad y empezar como recién nacidos. Por otra parte, la abolición de memoria está alimentada e impulsada por una comunidad que, representada por los cuatro candidatos, muestra una necesidad obscena de imponer sobre la otra una identidad. Las cuatro biografías sugeridas a la joven dejan entrever no solo los fragmentos vivenciales de la joven sino también los propios obstáculos y problemas con los que los candidatos se están enfrentando en su vida. Convencidos de que la posesión de la joven podría significar la resolución de algún dilema existencial, los pretendidos allegados participan en una competición feroz cuyo objetivo es la expropiación de una vida ajena.

La memoria individual como herramienta manipulable por los ajenos adquiere el relieve político en *Flechas del ángel del olvido*. En el prólogo de la obra, Sanchis Sinisterra interpela a un modelo social que incita el abandono de lo pasado:

Oficialmente llama “naufragio identitario”, dicha amnesia es un daño colateral de la frenética oferta de novedades, modas y modelos sobre la que el Sistema basa su crecimiento ilimitado, condición *sine qua non* de su pervivencia. Y son los jóvenes, naturalmente, el objetivo principal de las campañas destinadas a estimular el consumo exacerbado de lo nuevo, el abandono inmediato de lo pasado [Sanchis Sinisterra, 2004:67-68].

Según el dramaturgo, la desmemoria nace como una de las consecuencias de la existencia de una actualidad permanentemente renovada, una actualidad exigida por la necesidad de la expansión capital. En este contexto, son los jóvenes las víctimas más inmediatas de las novedades vertiginosas ofertadas como exigencias del desarrollo social. Asimismo, los medios de comunicaciones, cada vez más heterogéneos y



agitados, los obligan a una permanente reescritura del pasado vivido y a una redefinición de quiénes son.

Si en *La máquina de abrazar* el dominio que el poder ejerce en los individuos tiene una demostración concreta en el discurso hegemónico de la comunidad científica y su intolerancia ante la divergencia de opiniones, en *Flechas del ángel del olvido* el tema de la influencia de lo político en la subjetividad se refleja en la forma en la que la enfermera lleva a cabo su discurso final. A pesar de las emociones y la empatía que imbuyen sus últimas palabras, su discurso tiene la principal función de imponer una conclusión al público a través de un lenguaje ajeno, distante, con la dosificación exacta de las informaciones ofrecidas y de la pretendida imparcialidad científica. La enfermera se convierte en la portavoz del Sistema, de una instancia superior dotada de una incuestionable y temible autoridad responsable de la decisión final acerca de cómo proceder con la joven X. En una condición profundamente vulnerada por la pérdida de memoria, la joven representa a los excedentes producidos por la sociedad a los que el dramaturgo caracteriza por ser unos naufragos identitarios y quienes, por haber olvidado el pasado, ha perdido también una parte importante de su ser.

La amnesia es la metáfora con la que Sanchis Sinisterra pretende llevar a cabo un diagnóstico político sobre la desmemoria colectiva de las generaciones jóvenes, entendidas como grupo de sujetos damnificados por un modelo de desarrollo social que recompensa la renuncia del pasado. Cuando la memoria se arruina, convertida en el «sepulcro del ser», la identidad se volverá lábil, frágil y fluctuante, tal como la de los jóvenes consumidores que, «febrilmente colmados por frágiles mimetismos, por fugaces pertenencias tribales, por un ávido consumo de marcas» [Sanchis Sinisterra, 2004:66], viven bajo la amenaza de ser excluidos, exterminados, y terminan como los «suicidas de autopista» [Sanchis Sinisterra, 2004:62] que el texto advierte apocalípticamente.



A través de hacer reflexionar al público sobre qué identidad se asocia con el olvido y quién define lo que somos si abandonamos nuestro pasado, *Flechas del ángel del olvido* busca recordar la importancia del pasado como parte esencial en la construcción integral de la identidad. En este sentido, la pieza hace una reivindicación de la memoria del mismo modo que sucede en obras como *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979; 2002)¹⁷ y *¡Ay, Carmela!* (1986). Estas obras, escritas por Sanchis Sinisterra en etapas más tempranas, tienen el punto de partida de recuperar la memoria histórica del olvido. *Terror y miseria en el primer franquismo* hace una mirada retrospectiva a la España de la transición para llevar a escena la memoria suprimida por el franquismo. En una de sus propuestas de montaje, el autor reflexiona sobre el peligro de la memoria distorsionada no solamente por los regímenes totalitarios del siglo XX, punto de partida directo de *Terror y miseria en el primer franquismo*, sino también por aquellos sistemas de control político de los contextos modernos:

[...] los regímenes democráticos, fascinados por el cambio y la innovación, ávidos de conquistar el futuro y empeñados en no perder el tren del presente, descuidan a menudo la preservación, la recuperación del pasado, relegando la memoria a los museos, a los archivos y a los viejos. Ocurre entonces que se olvida la dañina labor del olvido. Y mucha gente se encuentra avanzando hacia donde le dicen, sin recordar de dónde viene y sin saber hacia dónde quería ir [Sanchis Sinisterra, 2018:159].

Años después, esta reflexión tiene una encarnación concreta: partiendo de la dimensión personal de la memoria como elemento constitutivo de nuestra identidad, *Flechas del ángel del olvido* replantea el tema de la fragilidad de la memoria y, sobre todo, de las maneras con las que la memoria es maniobrada hasta convertirse en un filtro del olvido. Si en *Terror y miseria en el primer franquismo* y en *¡Ay, Carmela!* el dramaturgo indaga en la cancelación de la memoria como objetivo prioritario de los sistemas políticos dictatoriales, con *Flechas del ángel del*

¹⁷ Según el autor, en 1979 cuatro escenas fueron compuestas pero el texto no había sido terminado hasta el año 2002.



olvido se pretende advertir otra forma de apoderarse de la fragilidad de la memoria colectiva, subyugada por las dinámicas sociales modernas de los tiempos actuales y dirigidas a promover ilimitadamente los consumos y las innovaciones perpetuas.

En el ensayo publicado en *El texto insumiso*, «Memoria y teatro», el propio dramaturgo hace una introspección de sus propias obras, centrándose en las que aparecen temas relacionados con la memoria. Clasifica *Flechas del ángel del olvido* bajo la temática de «la memoria y su sombra»¹⁸. En *Flechas del ángel del olvido*, X es definida por la enfermera como «la niña que perdió su sombra» [Sanchis Sinisterra, 2004:64]. Según el texto, se refugió en un centro asistencial y esperó a individuos ajenos para que le ofrecieran un nuevo presente y futuro. El texto termina aquí, sin desenlace, cuestionando al lector acerca del refugio de nuestro olvido y del devenir de nuestro futuro si una vez perdemos la sombra, como la joven herida por las flechas del ángel del olvido.

CONCLUSIÓN

El análisis de la trilogía presentada en este estudio muestra la patología mental como punto de partida para la exploración de la esencia del ser y de los mecanismos del conocimiento. A pesar de tratarse de dos trastornos distintos —el autismo y la amnesia—, *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* presentan una considerable analogía tanto en la construcción material como en el tratamiento artístico. Por un lado, los dos textos están asociados inextricablemente a la preocupación del autor por el tema de la identidad. Mientras que *La máquina de abrazar* pone de relieve

¹⁸ Exponemos el esquema diseñado por Sanchis Sinisterra [2018:121]: «El pasado remoto: “Trilogía americana”: *El Retablo de Eldorado* (1984), *Lope de Aguirre, traidor* (1986), *Nafragios de Álvar Núñez* (1991); El pasado reciente: Trilogía (incompleta) de la Guerra Civil Española: *Asesinato en la colina de los chopos* (por escribir), *¡Ay, Carmela!* (1986), *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979, 2002); La memoria del futuro: Tríptico de la utopía: *Los figurantes* (1988), *El cerco de Leningrado* (1993), *Conspiración Carmín (Marsal Marsal)* (1994); La memoria y su sombra: *Valeria y los pájaros* (1992), *Flechas del ángel del olvido* (2004), *Enemigo interior* (2006), *El lugar donde rezan las putas o Que lo dicho sea...* (2015)».



la diversidad de la identidad, *Flechas del ángel del olvido* apunta al papel imprescindible que la memoria tiene en la configuración de la identidad individual. Por otro lado, desde la perspectiva de los modos de representación, los dos textos acentúan la función de narración y exploran el potencial del lenguaje a través de la incorporación de diferentes formas del silencio. En *La máquina de abrazar*, los códigos no lingüísticos producen situaciones comunicativas alternativas y otorgan a Iris, personaje con autismo, espacios de expresión sin verse restringida por una sistematización discursiva. En el caso de *Flechas del ángel del olvido*, los diálogos recogen un elevado número de fracturas, huecos, ambigüedades y silencios que dificultan la comunicación. La apertura y ambivalencia que rebosan las palabras empleadas en ambos textos se ofrecen al público en forma de preguntas sin respuestas confirmadas, de tal modo que se exige una recepción activa y participativa de su lector-espectador.

El diagnóstico político llevado a cabo en *La máquina de abrazar* subvierte las relaciones de poder y el concepto de la normalidad, decidida por la mayoría, y da la voz a la comunidad autista, cuyas palabras han sido frecuentemente silenciadas o borradas de la vida pública. En el caso de *Flechas del ángel del olvido*, la obra interpela a un orden social que conduce al desarraigo de las generaciones jóvenes a través de permanentes estímulos de las novedades e innovaciones. La pérdida de la memoria y la carencia identitaria sufrida por la protagonista son los símbolos con los cuales el dramaturgo procura advertirnos de las consecuencias del abandono del pasado.

No podemos concluir este trabajo sin señalar que tanto los trastornos cognitivos como las consecuencias de la exaltación de la modernidad son temáticas que a menudo quedan apartadas del debate social y de la preocupación colectiva. En este sentido, la «trilogía de la mente» se corresponde a los principios éticos e ideológicos planteados en el Manifiesto de El Teatro Fronterizo, un espacio de investigación fundado por el propio José Sanchis Sinisterra en la década de los setenta. En él se encuentra la



voluntad de dar la visibilidad a los individuos y culturas que habitan en la periferia. *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* son ejemplos de esta iniciativa del dramaturgo y de su compromiso para la indagación de los territorios fronterizos, extrarradiales, ignorados, llevándose a cabo bajo el paraguas de su capacidad artística, capaz de proponer al público una serie de representaciones que reflejan los aspectos éticos y políticos pertinentes a los temas tratados.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORIM VIEIRA, Elisa, y ROJO, Sara, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra» en *Aletria: Revista de estudios de literatura*, 2009, vol. 19, núm. 2, 297-307.
- BAKER, Anthony D, «Recognizing Jake: contending with formulaic and spectacularized representation of autism in film», en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 229-243.
- CHECA, Julio, y HARTWIG, Susanne, (eds.), *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín, Peter Lang, 2018.
- CHECA PUERTA, Julio E, «La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín, Peter Lang, 2018, 25-41.
- _____, «La máquina de abrazar de José Sanchis Sinisterra y la representación del autismo» en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional- ¿moral?*, Madrid; Vervuert, Iberoamericana; Verlagsgesellschaft, 2018, 179-194.
- CHEW, Kristina, «Fractioned idiom: metonymy and the language of autism», en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 133-144.



- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ana Beatriz, «Abrazar en la frontera del autismo» [en línea] en *Semanario Universidad*, 2017, <<https://semanariouniversidad.com/cultura/abrazar-la-frontera-del-autismo/>> [consultado el 08-03-2021].
- FRITH, Uta, *Autismo: hacia una experiencia del enigma*, Madrid, Alianza, 1999 (primera edición en 1991).
- GABBARD, Chris, «Autism and Representation, edited by Mark Osteen» [en línea] en *Disability Studies Quarterly*, vol.30, núm.1, 2010, <<https://dsq-sds.org/article/view/1071/1253>> [consultado el 09-03-2021].
- GRANDIN, Temple, *Pensar con imágenes: mi vida con el autismo* [en línea], Alba, 2016, <<https://www.digitaliapublishing.com/a/48900>> [consultado el 27-02-2021].
- Hartwig, Sasanne, «Introducción: representar la diversidad funcional» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (Volumen 1), Berlín, Peter Lang, 2018, 7-21.
- ___, «Positions of partiality: acercamiento a la diversidad funcional cognitiva» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (Volumen 1), Berlín, Peter Lang, 2018, 187-210.
- JOYA, Juan Manuel, «Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra» en *Nueva Revista*, 1999, núm.66, 142-155.
- MARTÍNEZ, Monique, *J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- MURRAY, Stuart, «Hollywood and the fascination of autism» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 244-255.
- OSTEEN, Mark, ed., *Autism and representation*. Nueva York y London, Routledge, 2008.



- ____, «Autism and representation: a comprehensive introduction» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 1-47.
- ____, «Conclusion: toward an empathetic scholarship» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 297-302.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Introducción» en *Ñaque o de piojos y actores; Flechas del ángel del olvido; Sangre lunar*, Ciudad de México, El Milagro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- ____, «Dos distopías urbanas en el teatro español del siglo XXI: *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchis Sinisterra, y *La selva es joven y está llena de vida*, de Rodrigo García» en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, 353-363.
- ____, «La disociación entre la palabra y el cuerpo en el teatro español contemporáneo» en Dominique Breton, Emmanuelle Garnier, Vanessa Saint-Martin, Fanny Blin (ed.), *Du pantin à l'hologramme. Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, 2017, 159-177.
- RADFORD, John P., «Intellectual disability and the heritage of modernity» en Marcia H. Rioux, Michael Bach (ed.), *Disability is not measles: new research paradigms in disability*, Ontario, L'Institut Roehrer, 1994, 9-27.
- ROTH, Ilona, «Imagination and the awareness of self in autistic spectrum poets» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 145-165.
- SACKS, Oliver, *Un antropólogo en Marte: siete relatos paradójicos*, Barcelona, Anagrama, 2002 (primera edición en 1997).
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- ____, *Flechas del ángel del olvido*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- ____, *La máquina de abrazar*, Madrid, Huerga y Fierro, 2009.



___, «El espectador ideal» en *Ínsula*, 2015, núm. 823-824.

___, *El texto insumiso*, Ciudad Real, Ñaque, 2018.

SCHWARZ, Phil, «Film as a vehicle for raising consciousness among autistic peers» en Mark Osteen, (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 247-270.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «Can the subaltern speak?» en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the interpretation of culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, 271-313.



Le théâtre de la démence (et de la libération?) : Jean-François-Farid Boukraba

Witold Wołowski
*Université Catholique de Lublin Jean-Paul II*¹
wialwo@kul.lublin.pl

Mots-clés:

Théâtre français. Jean-François-Farid Boukraba. Folie. Schizophrénie. Critique sociale.

Résumé:

Le présent article concerne la représentation de la folie dans les textes dramatiques de Jean-François-Farid Boukraba. Les analyses se concentrent sur trois pièces inconnues publiées en 2013. L'objectif principal de l'article est de mettre en évidence la logique dramaturgique commune à tous ces textes : celle de la psychose qui se mue en libération, en provoquant une réflexion critique d'ordre social. Le second objectif de l'article est de saisir la spécificité de la dramaturgie de Boukraba qui repose sur de violentes dichotomies schizophréniques. Méthodologiquement, l'étude conjugue des outils théâtrologiques et psychiatriques.

The theatre of dementia (and liberation?) : Jean-François-Farid Boukraba

Keywords:

French theatre. Jean-François-Farid Boukraba. Insanity. Schizophrenia. Social criticism.

Abstract:

This article concerns itself with the manner of representation of insanity in the dramatic texts of Jean-François-Farid Boukraba. The analyses concentrate on three unknown plays of 2013. The main goal is to highlight the dramatic logic shared by all these texts, with psychosis and violence transforming into various types of liberation, prompting the reader to reflect critically upon the various aspects of modern society's functioning. The other task of this article is to pinpoint the specific characteristics of Boukraba's dramaturgy based on striking schizophrenic dichotomies. From the methodological perspective, this study combines theatrological and psychiatric toolsets.

¹ **Adresse pour la correspondance:** Witold Wołowski, Instytut Literaturoznawstwa, WNH, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Pologne [wialwo@kul.pl].

1. Introduction

La question de la démence au théâtre fait l'objet de plusieurs travaux qui s'inscrivent dans différents domaines de recherche et qui constituent aujourd'hui un impressionnant dossier interdisciplinaire. Depuis l'ouvrage philosophique de Foucault (1972) jusqu'aux travaux plus contemporains de caractère médical et social (Sellal ; Musacchino 2008), religieux (Le Gal 2001), littéraire (Plaza 1986 ; Bouchard ; Pelletier 2009 ; Clavijo *e.a.* eds. 2015 ; Fix ed. 2018) et plus spécifiquement théâtral (Coste 2004 ; Abiteboul ed. 2007), l'éventail des contributions est vraiment vaste. Dans tout cette panoplie de travaux, on n'en trouve pourtant aucun qui s'intéresse de plus près aux œuvres dramatiques de Michaux et de Boukraba qui explorent, chacun à sa manière, les sombres recoins des troubles psychiques et la triste réalité des établissements où les affections de ce genre sont traitées.

Ce qui est frappant – et sans doute spécifique du domaine de l'art – c'est que les chemins sinueux de la folie remontent parfois jusqu'à la haute région des vérités humaines tout à fait sérieuses. En effet, la folie, à la fois source d'idées créatives et génératrice de souffrances et de contraintes, présente de nombreux visages et dimensions : on peut être simplement « un peu zinzin », selon une expression populaire, ou affecté d'une maladie mentale déterminée, plus ou moins grave ; on peut être touché, à un autre niveau, par la manie du mal : sadisme, terrorisme, possession démoniaque, adhésion à des idéologies anti-humaines etc., ou, au contraire, par la folie du bien que l'on défend à tout prix : engagement excessif, altruisme extrême, pardon inconditionnel, martyr librement consenti, « folie sainte » (Le Gal 2001) etc. On signale aussi, pour compléter les généralités élémentaires, la *mania* divinatoire, la *mania* amoureuse (Le Gal 2001: 420), ainsi que la catégorie la plus vaste, celle de « la folie du monde et des hommes »².

² « Les guerres, les conflits, les attentats. La folie du monde », comme le dit Rossel. Abiteboul parle, pour sa part, de « la *folie du monde* [qui] laisse apparaître l'absurde de l'existence [...] et le sentiment que nous évoluons dans un théâtre d'ombres – [et de] la *folie des hommes*, pris de vertige, plongés dans le désarroi de l'incompréhension, dans la *déraison* [...] » (2007: 8).



Dans le contexte artistique, la folie peut en tout cas remplir trois fonctions importantes : 1 : être moteur de la créativité (en générant des formes et des contenus), 2 : justifier l'expression des propos plus ou moins choquants (*fool's licence*) et 3 : devenir une stratégie thérapeutique ou cathartique, grâce à quoi l'art retrouve son potentiel libérateur et thérapeutique (Peiffer 2012). Tous ces trois aspects sont présents à des proportions variables chez les deux auteurs étudiés ici, mais c'est peut-être le troisième d'entre eux qui s'avère crucial : la libération finale (explicite ou implicite).

2. Folie et schizophrénie : définitions et symptômes

En parlant de la folie – ou des troubles mentaux et psychiques – il convient de commencer par quelques éléments de définition, parfois assez flous, hélas, comme cela arrive régulièrement dans le secteur de la recherche humaniste. Il est clair que la psychologie et la psychiatrie décrivent avec leur propre langage des centaines de maladies mentales et psychiques, nous allons cependant nous limiter à quelques études et documents choisis en fonction de la problématique qui est la nôtre.

L'une des définitions les plus générales, proposée par Plaza, inspirée de celle de Foucault (1972) et commentée dans le contexte théâtral par Coste (2004: 10–13), entend la folie comme « un rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, textes, modes d'être au monde) d'un individu et les critères d'intelligibilité d'un groupe (familial, professionnel, social, culturel) ». (Plaza 1986: 9). Plaza utilise aussi d'éloquents synonymes de cette *rupture* causée par la folie : « écart radical », « dissymétrie absolue », « étrangeté intolérable » (1986: 9). Coste, quant à elle, pointant les multiples difficultés définitoires, développe cet aspect relationnel, en soulignant que le théâtre, tout en étant « une communion », est un espace privilégié pour montrer toutes sortes de situations de tension et de « désagrégation », terme avec lequel elle désigne l'extrême conséquence de la folie. Encore plus large semble être le champ



définitoire indiqué par Abiteboul (2007)³ pour qui la folie englobe aussi bien des transgressions des normes accomplies à cause des troubles mentaux que celles dues aux « élans, pulsions [et] émotions » (2007: 1) qui risquent de provoquer « un chaos existentiel », un trait mis en relief par Coppola (2015: 382).

Pour décrire la schizophrénie – affection évoquée *expressis verbis* dans les textes de Boukraba (*Maman*, p. 192) – nous nous servons d’une synthèse des matériaux publiés sur la page web de l’association Psychom et d’un extrait du document intitulé *Psychologie interculturelle et Psychothérapie*. La description sera assez longue, mais presque aucun de ces éléments ne sera superflu pour les analyses qui vont suivre. Pour ne pas les alourdir, nous introduisons dans la définition ci-après des chiffres qui vont être ensuite utilisés dans les commentaires. Le symptôme fondamental, celui de la rupture de l’équilibre dans le rapport sujet-environnement, sous-tendant tous les autres symptômes plus spécifiques, peut être désigné par le chiffre 0. Il sera, de toute évidence, aisément repérable dans tous les textes sans même qu’on le signale explicitement.

La schizophrénie est [donc] « une affection psychotique (trouble qui aboutit à une désorganisation de la personnalité [1] et altère sévèrement le rapport à la réalité [2]) [...] les chercheurs pensent que l’addition de facteurs génétiques et de stress psychologiques et environnementaux [...] [Elle] peut avoir un impact important sur l’adaptation sociale [3] et entraîner une grande souffrance [4] [...]».

Symptômes : 1 : Désorganisation ou dissociation : perte de l’unité psychique, relâchement des associations entre idées, émotions et attitudes, pensée floue, discontinue (diffluence), discours illogique [5], langage sans fonction de communication [6], expression émotionnelle sans rapport avec la situation [7], contact froid [8], présence simultanée de sentiments contraires (ambivalence affective) [9], sourires immotivés [10], bizarrerie, conduites étranges voire absurdes [11], comportement non dirigé vers un but compréhensible [12] ; 2 : Délire paranoïde et symptômes dits positifs ou productifs : perception erronée de la réalité (la personne voit, entend, sent ou ressent des choses qui n’existent pas pour ceux qui l’entourent) [13], hallucinations acoustico-verbales (entendre des voix), attitudes

³ Sa définition comporte de nombreux facteurs généraux et particulier que nous nous permettons de citer en vrac : « l’innommable qui fait, peur, l’indécidable qui déconcerte, état obscur de la conscience, aliénation, névrose, psychose, monomanies, mélancolies, mythomanies, mégalomanies, troubles de la personnalité » (2007: 1).



d'écoute [14], suspension de la parole [15], expression de peur ou de surprise [16], soliloque [17] ; 3 : Thèmes délirants : persécutifs [18], mystiques [19], mégalomaniaques [20], d'influence (conviction d'être sous l'emprise d'une force extérieure) [21], hypocondriaques, de référence (la personne attribuée à l'environnement une signification particulière ayant trait à elle-même), réticence à exprimer ses convictions délirantes [22], forte angoisse ou indifférence [23] ; 4 : Symptômes dits négatifs ou déficitaires : désinvestissement de la réalité, repli progressif de la personne, diminution des capacités de penser, de parler et d'agir [24], diminution des réactions émotionnelles, troubles cognitifs (concentration, attention, mémoire, capacités d'abstraction) [25]. (document pdf intitulé « Schizophrénie(s) » : www.psychom.org)

Personnalités hystériques et dépendantes : histrionisme, théâtralisme [26]; dépendance affective : puérilisme [27]. Personnalité paranoïaque : hypertrophie du Moi avec orgueil et sentiment de supériorité [28]; Humeur ombrageuse et méfiante avec tendance à la méconnaissance hostile de l'entourage et aux interprétations malveillantes des actes d'autrui [29] ; Fausseté du jugement avec paralogisme irréductible responsable d'interprétations erronées, trame d'un véritable système délirant [30]. (http://www.geopsy.com/cours_psicho/patho_generale.pdf, p. 98-99)

La liste des symptômes liés à d'autres troubles et affections pourrait facilement atteindre une bonne centaine d'items, il faut toutefois s'arrêter à un moment donné. Notons du reste que, pour ce qui est des grandes lignes, la définition médicale de la schizophrénie reste en corrélation avec la définition générale des troubles mentaux et psychiques admise par les chercheurs en sciences humaines qui accentuent, eux aussi, les dissonances entre le comportement individuel et les normes sociales.

3. De la schizophrénie à la folie du pardon

Jean-François-Farid Boukraba est un auteur d'origine algérienne, un homme-fantôme. Auteur de quatre pièces de théâtre, publiées en 2013 sous le titre générique de *Tétralogie de la citadelle du cœur*, il est impossible de retrouver ses traces après 2013. « La quatrième » de la couverture de *Tétralogie* nous apprend qu'il était « libraire à Paris », qu'il était « épris de justice sociale » et que « pour l'heure [il] se destine à consacrer sa vie à Dieu ». On découvre, ensuite, dans la brève notice de Colette Andrieu, qu'il écrivait ses premiers livres avec un crayon sur des feuilles éparpillées, car il éprouvait « un plaisir presque frénétique de tourner des pages et des pages



dans tous les sens » (2013: 5). « Frénétique » est un mot important. Et c'est pratiquement tout pour la biographie officielle de l'auteur. Pour en savoir plus, on doit se reporter aux textes qui nous font connaître quelques autres épisodes de sa vie, surtout ceux liés aux « épreuves » que le jeune Boukraba avait traversés lors de ses « passages » (p. 286) à la clinique de Rueil-Malmaison.

Cette poignée d'informations offre déjà un paysage fort accidenté, fait de douloureux hiatus et de déchirantes antinomies : la maladie et la santé, l'Algérie et la France, la technologie et le papier, la société et la claustration ; on dirait un télescopage des éléments impossibles à concilier⁴. Apparemment impossibles à concilier, puisque Boukraba réussit à les combiner dans une vision théâtrale originale et quelque peu déconcertante, où le devant de la scène est constamment occupé par la psyché humaine souffrante (élément 4 de notre liste de symptômes) et par l'individu soumis à un emprisonnement injuste ou une hospitalisation forcée qui tournent à la persécution et à la torture. Cependant, l'oppressant contexte de la violence et de la maladie est systématiquement éclairé par des signes positifs, réflexions critiques stimulantes et images porteuses d'espoir.

Il faut enfin ajouter un avertissement : l'écriture de Boukraba ne relève pas vraiment du domaine strictement ludique. Esthétiquement parlant, son œuvre sera sans doute qualifiée de faible et, selon toute probabilité, elle restera promise à l'insuccès. Par contre, sa valeur de témoignage et de document psychologique me semble indéniable, et c'est bien ainsi qu'il faut aborder les pièces que l'on va parcourir.

3.1. *L'Homme à la sacoche*

La pièce a une architecture assez insolite. Plus de 80 pages de texte, quatre *dramatis personae* : une Silhouette féminine, une Voix masculine, un Corps de l'artiste, un Docteur, mais qui ne font en somme que deux

⁴ Le Gal, expliquant l'origine de la notion latine de *follis*, souligne le fait que ce « ballon », cette « outre gonflée », « va de côté et d'autre » (2001: 420). Cela ne correspond-il pas très bien au ballotement schizophrénique ?



personnages, puisque la Silhouette, la Voix et l'artiste semblent être des composantes d'une seule et même personnalité désagrégée et fortement perturbée (symptôme 1). Le discours, composé de dialogues aux répliques assez brèves et d'énormes plages monologiques, fait penser à une cyclophrénie qui alterne la soliloque (symptôme 17) et une sorte d'asthénie (symptômes 22, 24, 25)⁵. Le décor est effrayant et consternant : nous sommes dans une espèce d'abattoir-clinique (ou clinique-abattoir) où la Femme, raclant, triant et entassant des os et des viandes, s'entretient avec les personnages mentionnés plus haut. Tout est couvert de sang, y compris la sacoche blanche qu'elle porte, signe de sa supériorité.

La lecture des premiers 85% du texte est pénible, avouons-le. Les paroles des locuteurs paraissent privés de tout ce qui devrait caractériser un dialogue normal, c'est-à-dire d'éléments de coopération, d'empathie (symptôme 8), d'orientation pragmatique (symptômes 5, 6, 12). Le médecin n'arrive même pas à apprendre le nom de la patiente, dans la mesure où celle-ci ne réagit pas du tout à certaines de ses questions, suspendant souvent la parole ou restant comme absente (symptômes 15, 16, 23, 24, 25).

L'amplitude des contrastes surprend : une femme frêle et un dur travail physique, le discours théorique du metteur en scène néonazie et la concrétude de l'abattoir-prison, le rouge du sang et la blancheur de la chair, les références aux grandes œuvres artistiques et la glorification de l'hitlérisme, les ruptures de locution et les monologues sans fin, l'obscurité accompagnée d'une forte rythmisation et le calme-plat des scènes éclairées de lumière, enfin : une femme qui est aussi un homme (« Pour autant que je sache, cette femme qui sarcle, c'est moi ! », affirme la Voix masculine, p. 79). On se croit en pleine crise bipolaire d'une conscience malade... Mais, d'autre part, la cruauté des images s'harmonise bien avec les souffrances physiques et psychiques de la Femme-Homme, ainsi qu'avec ses rêves

⁵ Ce mécanisme est à mes yeux un bon exemple de la force inspiratrice de la maladie qui imprime à l'œuvre sa forme générale. Il en est de même pour les trop nombreux moments de silence et de pause qui perturbent le rythme des pièces boukrabiennes, en apparaissant souvent avec une densité de 25 par page (p. 95 par exemple).



d'extermination de gens simples et faibles. Harmonie ou dissonance, peu importe ; on n'arrête pas de se demander de quoi il peut bien retourner dans cette boucherie psychopathique, quel est le dessein de l'auteur, pourquoi ces personnages disent ce qu'ils disent. Si l'on voulait dénoncer l'horreur des hôpitaux psychiatriques, le texte aurait pu être deux fois plus court. Visiblement, Boukraba entendait faire autre chose. En tout cas, c'est seulement le dernier long monologue de la Silhouette et les dernières répliques du dialogue entre le Docteur et la Voix qui ouvrent un champ à l'interprétation. Dans ces dernières allocutions les oppositions se précisent : la Femme parle d'un côté des « hommes à la sacoche » qui constituent une race supérieure de fins penseurs visant la destruction du monde et, de l'autre, d'une race subalterne, d'une plèbe, d'une « populace sans finesse psychologique » qui se met en travers du projet et qui devrait être éliminée (p. 134–137, symptômes 20, 28, 29 et 30). En se référant à une question du Docteur concernant le « pacte avec le diable » (p. 121–123) qu'elle aurait conclu, la Femme fait une longue apothéose de Satan, avant d'opérer une volte-face de 180 degrés, en proférant une affirmation de Dieu et de l'amour du prochain (symptôme 19). Et tout cela est encore plus compliqué dans les détails.

La désorientation du lecteur est sans limites. Une chose seulement est certaine : voici un délire, une crise, l'explosion d'une conscience (et d'une corporalité) blessée qui cherche, avec le peu de forces qui lui restent, de surnager, de maintenir le cap, de s'appuyer sur quoi que ce soit de ferme, de sûr. La crise de schizophrénie, assumant ici une forme aiguë, paroxystique, s'élève au rang d'une vaste métaphore, celle de la réalité douloureusement lacérée : le bien et le mal, la vie et la mort, le libre exercice de beaux-arts et les projets d'un nouvel esclavage (ou d'extermination) mis en place par on ne sait quelles forces occultes et lobby secrets (symptôme 21). Dans l'insondable creuset de ces dichotomies vertigineuses, on ne sait plus quelle vérité se mijote, où sont des repères, qui



est le vainqueur. Le dernier élément, la dernière parole ou la dernière disposition du sujet souffrant ?

3.2. *Maman*

Maman est une miniature de *L'Homme à la sacoche*. Le contexte reste le même : un asile, à cette différence près que le nombre de patients se réduit ici à un seul et les amoncellements de viandes et de carcasses se transforment en un petit poisson rouge nageant dans l'aquarium du médecin. Sur la scène, on voit Skin, un garçon de 14 ans, « trop agressif » et « instable » (symptôme 9), interrogé par un Psy et maltraité par un Infirmier. Skin est enfermé de force (symptôme 3), il est conscient d'avoir « un côté noir » (p. 197), il est fortement angoissé (symptôme 16), nettement récalcitrant vis-à-vis des entretiens (symptômes 15, 22) et affectivement dépendant (symptôme 27).

Avec *Maman*, bien des choses s'éclaircissent d'ailleurs. Les didascalies liminaires de la pièce, rédigées à la première personne, révèlent un fait biographique fondamental. C'est Boukraba lui-même qui parle : « L'infirmier est un colosse : il est inhumain et ça me rappelle ce beau salaud d'infirmier que j'ai connu à la trop fameuse clinique du Lac de Rueil-Malmaison. [...] Il me faut être intraitable vis-à-vis du corps médical. Il m'a laissé de très mauvais souvenirs durant mes séjours en hôpital psychiatrique que l'on m'a obligé d'effectuer » (p. 168). Ces quelques phrases, on le voit bien, offrent la clé de l'univers boukrabien. C'est par là qu'il fallait commencer.

L'intrigue de *Maman* n'a que cinq étapes : 1 : fatigué par les questions du médecin et désirant revenir auprès de sa mère, Skin déchire avec ses dents le poisson rouge de Psy (symptômes 11, 12), après quoi il s'agenouille pour prier (symptômes 9, 11, 12) ; 2 : La prière de Skin rend fou l'assistant du docteur. Celui-ci se met à torturer physiquement le garçon pour le forcer à conclure un pacte avec le diable (symptôme 18, 19). 3 : Face à la résistance de Skin, l'Infirmier le tue avec l'injection d'une substance



toxique. 4 : L’Infirmier parle avec le médecin à propos de leur passion commune, celle de l’élimination physique des faibles et des malades. 5 : Mort-résurrection de Skin (!), accompagnée pourtant d’un bémol tonal sous forme d’un assombrissement final de son visage.

On assiste ainsi à un autre festival d’oppositions radicales, d’images et de paroles choquantes. Les médecins et les infirmiers, qui constituent la pire des races dans cet univers barbare (et censé être tout le contraire), apparaissent comme des représentants d’un mécanisme oppressif plus vaste : le Psy non seulement tue régulièrement ses patients, mais encore il a des « amis haut placés qui encouragent ce type de nettoyage » (p. 213) et qui lui garantissent l’impunité légale. On se trouve ainsi en face d’un complot qui se tramerait à plusieurs étages de l’édifice social.

La même question heuristique revient encore avec force : que Boukraba voulait-il dire ? S’agissait-il seulement de peindre le martyr d’un jeune homme malade qui oppose résistance aux idéologies néfastes (purges raciales, eugéniques etc.) ou le questionnement allait-il plus loin ? Il semble que c’est la deuxième option. Obsédé par la présence du surnaturel dans la vie des hommes, Boukraba pose à haute voix une question sur la réalité et l’impact des forces métaphysiques sur les conduites humaines : « Une dernière question. Dites-moi, la plus grande ruse du démon ne consiste-t-elle pas en celle de faire croire qu’il n’existe pas ? », demande l’Infirmier qui « jouait la comédie du diable » devant son patient (p. 214–215). Question posée, dirait-on, avec une certaine préoccupation, même si elle est habilement masquée par l’Infirmier. Une question identique a d’ailleurs été posée par la Silhouette féminine dans *l’Homme à la sacoche* (p. 145). Et même si la réponse du Psychiatre est claire (« Toutes les religions sont fausses [...] », p. 215), le problème reste ouvert.

3.3. *La Tournante*

C’est une effrayante histoire du viol collectif d’une musulmane de 16 ans, prénommée Malika, qui « avait le tort » de ne pas porter le foulard et



de vêtir des mini-jupes provocantes. La pièce, comme un grand nombre de textes contemporains, a la forme d'une enquête par laquelle le sujet souffrant revient au moment traumatique pour l'exorciser. L'action se déroule dans une sombre cave – matériellement et psychologiquement (p. 156-158) –, décor qui nous est déjà familier. Le sujet du récit est le frère de Malika, Kamel, assisté de Zohra, sa compagne, thérapeute et confidente en même temps (un « Alter Ego qui agit en esthète », p. 161). *La Tournante*, par opposition aux autres pièces de Boukraba, illustre du reste très bien la composante arabe de la personnalité de l'auteur, ce que l'on perçoit nettement dans les dialogues parsemés d'éléments stylistiques propres à cette aire culturelle. Ce halo de métaphores arabes et orientales, combinées avec des réflexions métaphysiques et des retours fantomatiques de Malika, s'avèrent un efficace moyen pour amortir la brutalité de la tragédie évoquée dans le texte. Le trait parfois trop forcé des échanges Kamel-Zohra, qui atteignent une sorte de mièvrerie mystique, fait penser au symptôme 27, celui du puérilisme.

La Tournante fait alterner deux dialogues qui se réfèrent à l'événement néfaste du passé. D'une part, nous entendons le duo amoureux Zohra-Kamel, où ce dernier, comme les autres protagonistes boukrabiens, frise la folie à cause des épreuves qu'il avait dû endurer. De l'autre, en contraste, nous voyons Tahar et Aïcha dont les disputes laissent transparaître des accents inquiétants que nous avons déjà repérés dans les textes précédents : affirmations de supériorité, haine ethnique, incitation à la vengeance, à l'extermination etc. C'est surtout Aïcha, hystérique et radicalisée, qui se refuse à comprendre Malika et ses tendances émancipatrices. Elle « [...] pousse des cris de fous rires [...] » (p. 183, symptôme 10) et affirme que Malika a bien mérité son sort. Sensiblement plus tempéré et profondément touché par le malheur de l'amie, Tahar cherche à contenir les accès de haine irrationnels de son amante. Les attaques verbales d'Aïcha contre Malika, ainsi que son corps-à-corps avec le



partenaire, s'inscrivent dans la logique du symptôme 7 (inadéquation totale entre les émotions manifestées et la situation).

La conclusion est une fois de plus surprenante : non seulement la revenante (Malika) se dit heureuse dans son séjour céleste, mais aussi la profonde aliénation de Kamel, qui semblait inguérissable, finit par être surmontée en l'espace d'un monologue. Soutenu par l'amour de sa femme, Kamel pardonne magnanimement à tous⁶, aux agresseurs, à la police inactive, à la République indifférente qui n'offre aucun recours légal. Ce pardon final, émergeant tout à coup comme un *deus ex machina*, est-il vraiment convaincant ? Chaque lecteur doit en juger personnellement.

3.4. La folie et la sagesse

Trois histoires de fous, trois parcours philosophiques intéressants et curieux. C'est que les protagonistes de la dramaturgie de Boukraba sont non seulement des fous, mais aussi des sujets qui, à travers leur conduites et propos apparemment déments, expriment parfois des idées rationnelles : critique sociale, idéologique, déontologique (avec la remise en cause du comportement du personnel médical), problèmes politiques et religieux. Surtout les monologues boukrabiens, aussi riches qu'hétéroclites, constituent un vrai vivier d'idées où la folie a certainement son apport, mais où elle n'est parfois qu'une simple « apparence de folie », comme le démontre H. Richard (1991) dans le cas des pièces pirandelliennes ou L. d'Archangeli (2015) dans celui du duo Dario Fo-Franca Rame.

La dramaturgie de Boukraba semble ainsi alimenter l'une des deux veines que S. Bastien repère dans les mises en scène contemporaines de la folie, à savoir celle où « folie et raison [...] se combinent et cohabitent »

⁶ On trouvera une bonne fin analogue dans *Jésus, que ma joie demeure !* (titre initial : *Que tout aille au diable*, Boukraba 2013: 9), pièce que nous n'abordons pas ici en détail dans la mesure où elle ne contient pas d'éléments de folie au sens purement psychiatrique du terme. Là aussi, le protagoniste (Le Photographe), faussement accusé de pyromanie par son sponsor, injustement emprisonné et brutalement mutilé en prison, finit par pardonner à tous ceux qui lui ont brisé la vie. Ce comportement le hausse au diapason de ce que l'on appelle « la folie sainte », définie par Le Gal (2001).



(2011: 70) dans les mêmes personnages, lesquels, bénéficiant d'une « immunité de malade » (d'Archangeli 2015: 422), jouent le rôle de stimulateurs intellectuels ou de critiques idéologiques. « [D]ans son aspect le plus ambigu de force critique, la folie se fait sagesse », ajouterait Le Gal (2001: 422).

Chez Boukraba, la dichotomie folie-sagesse est cependant à percevoir aussi sur un autre niveau, celui du message global des textes : le fait de loger certains éléments dans le cadre psychiatrique se répercute sur leur évaluation, même si, objectivement, bien des ambiguïtés risquent de dévoyer le lecteur.

4. Conclusion

« Avec Lear, la folie est libératrice », écrit Roussel (2018: 1). Non seulement avec Lear. La folie – au moins celle littéraire, théâtrale et artistique – révèle, à travers bien d'autres exemples, sa grande puissance de libération, cette « volonté [...] de se délivrer de soi, de l'autre, de l'autre en soi » (Bouchard & Pelletier 2009: 10). Les pièces analysées dans cet article reposent en fait sur un schéma analogue : une aventure paroxystique, générant de grandes souffrances et campée dans un décor sinistre (cave, asile, clinique) trouve une solution heureuse : une libération, un pardon, voire un triomphe sur la mort.

L'univers de Boukraba – documentation d'une maladie – est fait d'antinomies schizophréniques : formelles, linguistiques, esthétiques, émotionnelles, idéologiques, spirituelles. Ici, tout est douloureusement scindé en deux et contrasté : de longs monologues côtoient des dialogues lapidaires, des imprécations vulgaires s'alternent avec des arabesques baroques, des êtres fragiles exécutent des besognes assommantes, des enfants malades sont torturés dans des hôpitaux, une empathie quasi angélique se heurte à un mépris systémique et à une criminalité organisée, enfin, une foi ardente s'oppose à une cruauté diabolique.



Parmi vingt personnages mis en scène par Boukraba, la moitié représentent des cas cliniques, y compris aussi, ou surtout, des « psychiatres » homicides et leurs auxiliaires sadistes. Cette vingtaine d'individus se divise, en proportions inégales, en bourreaux et victimes, élite et populace, idéologues et « vermine », même si cette division n'est pas claire dans tous les cas : la Silhouette féminine, ballotée entre les extrêmes, s'unit tantôt à la race minoritaire des extrémistes, tantôt à la médiocrité plébéienne majoritaire.

Observons enfin que les personnages affectés de troubles psychiques et mentaux chez Boukraba, ce sont surtout des artistes (photographes, metteurs en scènes, peintres, philosophes, musiciens). Cela semble rester en une corrélation intéressante avec le problème du rapport entre l'activité artistique et la démence qui fait lui aussi objet de maintes études. Celle de Sellal & Musacchino (2008: 59) évoque notamment des cas précis de patients atteints de DFT (démence fronto-temporale), chez qui la maladie a déclenché d'insoupçonnables talents pour la peinture, la sculpture ou la photographie...

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRIEU, Collette (2013) : Préface dans : Jean-François-Farid Boukraba. *Tétralogie de la citadelle du cœur*. Mouriès: Editions Terriciaë.
- ARCHANGELI, Luciana d' (2015) : "Sane da legare : la pazzia nei personaggi di Franca Rame", Milagro Martín Clavijo ; Mercedes Gonzáles de Sande ; Daniele Cerrato ; Eva María Moreno Lago (eds.). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: ArCiBel Editore, 419–433.
- BASTIEN, Sophie (2011) : "La folie à la scène : quelques tendances contemporaines". *Jeu*, 140 (3), 70–75.



-
- BOUCHARD, Marie-Pierre ; PELLETIER, Vicky (eds.) (2009) : « Présentation ». *Postures* 11 « Écrire (sur) la marge : folie et littérature », [<http://revuepostures.com/fr/articles/presentation-11-06/10/2019>].
- BOUKRABA, Jean-François-Farid (2013) : *Tétralogie de la citadelle du cœur*. Mouriès: Editions Terriciaë.
- CLAVIJO, Milagro Martín ; GONZALES DE SANDE, Mercedes ; CERRATO, Daniele ; MORENO LAGO, Eva María (eds.) 2015 : *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: ArCiBel Editore.
- COPPOLA, Maria-Micaela (2015) : « *Legere et non intelligere est negligere* : narrare e comprendere le malatie da demenza », M. M. Clavijo *e.a.* (eds.), 380–388.
- COSTE, Martine Agathe (2004) : *La Folie sur la scène. Paris 1900/1968*. Paris: Publibook.
- FIX, Florence (ed.) (2018) : *Tous malades. Représentations du corps souffrant*. Paris: Éditions Orizons.
- FOUCAULT, Michel (1972) : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- LE GAL, Frédéric (2001) : « L'Évangile de la folie sainte ». *Recherche de Sciences Religieuses*. 3, 89 : 419–442.
- PEIFFER, Jean-Marc (2012) : « A propos de la fonction psychothérapeutique du théâtre », M. Gonzalez ; H. Laplace-Claverie (eds.). *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 381–392.
- PLAZA, Monique (1986). *Ecriture et folie*. Paris: PUF.
- RICHARD, Hélène (1991) : « Apparence de folie chez Pirandello ». *Jeu*. 60 : 23–29.
- SELLAL, François ; MUSACCHINO, Mariano (2008) : « Créativité artistique et démence ». *Psychol Neuropsychiatr Vieil*. 6(1) : 57–66.
-



ROSSEL, Natacha (2018): « La folie du théâtre pour combattre celle, meurtrière, de notre société » (matériaux relatifs au spectacle de *La Folie Lear* au théâtre de Vidy, [https://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_press_review/rp_complete_la_folie_lear_0.pdf 06/10/2019])



***L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* de Matéi Visniec – entre la lucidité et la psychose**

Sylwia Kucharuk
Université Marie Curie
sylwiakucharuk@gmail.com

Mots-clés:

Maladie mentale. Hôpital psychiatrique. Communisme. Liberté. Endoctrinement.

Résumé:

Dans sa pièce intitulée *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Matéi Visniec met en scène un hôpital psychiatrique peu commun. Par des procédés de jeux de lumière et le contraste entre la parole et le silence, l'auteur nous fait comprendre que les malades ne sont pas ceux que l'on croit. Conjuguant la réalité et l'onirisme, il démontre que la vraie liberté de l'homme réside en lui-même et ne dépend donc pas de circonstances extérieures. De plus, il souligne le rôle de la littérature qui, d'un côté, peut être un outil d'endoctrinement, mais de l'autre, permet de créer une « zone libre », un dernier rempart contre le lavage de cerveau. De fait, par cette allégorie grotesque, Visniec dénonce le régime totalitaire mais aussi toute sorte de manipulation au nom de grandes idées.

Matéi Visniec's How to Explain the History of Communism to Mental Patients - between lucidity and psychosis.

Keywords:

Mental illness. Psychiatric hospital. Communism. Freedom. Indoctrination.

Abstract:

In his play *How to Explain the History of Communism to Mental Patients*, Matéi Visniec stages an unusual psychiatric hospital. Using light effects and the contrast between speech and silence, the author makes us understand that the mentally sick are not those who we think they are. By combining reality and dreamlike imagery, he demonstrates that man's true freedom lies within himself and does not depend on external circumstances. Furthermore, he underlines the role of literature, which on the one hand can be used as a tool of indoctrination, but on the other hand, it allows the creation of a 'free zone', a last bulwark against brainwashing. In fact, through this grotesque allegory, Visniec denounces the totalitarian regime but also all kinds of manipulation in the name of great ideas.

« Le monde est un asile de fous »
Friedrich Dürrenmatt

Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault regrette une certaine mutation culturelle qui, au XX^e siècle, a vu la maladie mentale remplacer la folie, avec un impact visible sur la littérature :

Depuis le XVII^e siècle, folie et maladie mentale ont occupé le même espace dans le champ des langages exclus (en gros, celui de l'insensé). En entrant dans un autre domaine de langage exclu (dans celui cerné, sacré, redouté, dressé à la verticale au-dessus de lui-même, se rapportant à soi dans un Pli inutile et transgressif, qu'on appelle littérature) la folie dénoue sa parenté, ancienne ou récente selon l'échelle qu'on choisit, avec la maladie mentale. Celle-ci, il n'y a pas à en douter, va entrer dans un espace technique de mieux en mieux contrôlé : dans les hôpitaux, la pharmacologie a déjà transformé les salles d'agités en grands aquariums tièdes. [Foucault 1972 : 581]

Se basant sur la pensée du philosophe, Isabelle Smadja observe plusieurs étapes de cette évolution qui s'est produite à travers les siècles en parallèle avec une perte visible de liberté :

Entre le dix-septième et le vingtième siècle, nous serions passés d'une folie déchaînée à une folie enchaînée, puis d'une folie criminalisée à une folie médicalisée et enfin, à la maladie mentale. Et ce changement a modifié la perception que les sociétés occidentales ont de leurs limites, de leurs marges et de leurs anormaux. [Smadja 2004 : 12]

À en croire la chercheuse, cette mutation a des conséquences importantes dans la mesure où, passant de la folie à la maladie mentale, « nous n'avons pas simplement modifié notre vocabulaire, mais nous avons déplacé les racines même du mal ». [Smadja 2004 : 12] Dans sa vaste étude sur la folie, elle constate que la disparition de la « fascinante sauvagerie de la folie » [Smadja 2009 : 64] et l'apparition de la « triste monotonie de la maladie mentale » [Smadja 2009 : 64] a paradoxalement contribué à la multiplication de la présence des fous sur la scène théâtrale du XX^e siècle.

Quoi qu'il en soit, il ne manque pas de dramaturges contemporains qui ne partagent pas l'idée de la supériorité de la folie sur la maladie



mentale. C'est cette dernière qui devient leur source d'inspiration et retient leur intérêt. Parmi eux, Matéi Visniec, auteur francophone d'origine roumaine, qui dans sa pièce intitulée *L'histoire du communisme racontée à des malades mentaux*, s'en sert comme point de départ pour une réflexion intéressante sur le régime totalitaire. L'hôpital psychiatrique devient ainsi un terrain propice pour créer une métaphore du monde d'aujourd'hui et proposer une réflexion sur la question de la liberté, ce qui sera, entre autres, l'objet de notre analyse. Dans cette allégorie grotesque, qui s'apparente au théâtre de la dérision, il expose une sorte de « folisophie »¹ politique, que je me propose d'illustrer.

UN ETABLISSEMENT PSYCHIATRIQUE HORS DU COMMUN

L'action de la pièce se déroule dans l'Hôpital central des Malades mentaux, à Moscou, en 1953, à la veille de la mort de Staline. L'espace est clos, la seule ouverture sur le monde extérieur est une petite fenêtre de sous-sol, qui donne sur un trottoir et par laquelle on ne peut voir que les pieds des passants, ce qui renforce l'ambiance de clôture et d'isolement. Comme le texte l'indique, des malades de toute sorte séjournent à l'hôpital : on y trouve des débiles, des idiots, des imbéciles, des arriérés, des schizophrènes, des autistes, des dépressifs, des névrotiques, des mélancoliques et des maniaques, pour n'en citer que quelques-uns.

Officiellement, à l'intérieur de l'établissement, on donne aux malades un semblant de liberté, ce dont le directeur est très fier. Plus de la moitié d'entre eux peuvent se déplacer deux fois par jour pour prendre les repas en compagnie des médecins dans la grande salle à manger, certains patients portant la camisole de force.

L'établissement possède quelques caractéristiques particulièrement intéressantes qui le rendent hors du commun. Tout d'abord, les malades ont leurs passages secrets et circulent à l'intérieur de l'établissement à l'insu des médecins. Ils les observent dans l'intimité de leurs chambres par les murs

¹ Terme emprunté à Christine Ramat, 2004 :116.



qui, de temps en temps, par un jeu d'éclairage, deviennent transparents, rendant visibles les visages des malades dissimulés derrière eux. Ce procédé intéressant donne l'impression que pour les malades, les frontières n'existent pas. On observe d'emblée qu'ils sont plus libres que les apparences le laissent croire, comme s'ils menaient une double vie au sein de l'hôpital, l'une sous le contrôle des responsables de l'asile, et l'autre dans la clandestinité. Une autre particularité de l'hôpital réside dans l'existence d'une « zone libre », endroit secret du bâtiment auquel seuls les pensionnaires ont accès ; cet espace est situé par l'auteur à la frontière entre la réalité et l'onirisme. En outre, dans les didascalies, les pensionnaires de l'asile sont appelés « malades », le mot malades se trouvant entre guillemets, ce qui suscite évidemment des doutes sur leur véritable état de santé mentale. À cela s'ajoute la thérapie originale qui leur est appliquée, pendant laquelle on leur raconte l'histoire du communisme. Selon le directeur de l'établissement, « la pensée marxiste, la pensée léniniste et la pensée de notre Grand Camarade Staline » [Visniec 2013 :17] peuvent s'avérer une thérapie efficace contre « l'autisme, la schizophrénie et la débilité ». Il est persuadé que « la force de la pensée communiste doit pénétrer partout, y compris dans les cerveaux de [ses] malades. Car la pensée peut guérir la pensée » [2013 : 17] :

Le directeur : Notre conception scientifique de la société dit que l'homme est au centre de l'attention du parti. Notre nouvelle conception humaniste, telle qu'elle nous a été enseignée par le Grand Lénine et le Grand Staline, dit que le socialisme n'est pas possible sans la transformation de l'homme. Et l'art, la littérature ont un rôle immense dans la transformation de l'homme... C'est pour ça que je me pose la question : et les malades mentaux ? Ne sont-ils pas, eux aussi, des hommes ? Ne doit-on pas les transformer, eux aussi ? Ne devraient-ils pas bénéficier, eux aussi, des bienfaits de l'art, de la littérature ? [...] Nos malades mentaux, nous, on ne les abandonne pas... Nous pensons qu'ils sont guérissables. Nos scientifiques travaillent jour et nuit pour trouver de nouveaux traitements, capables de guérir les maladies mentales... Et l'art, la littérature ont peut-être leur mot à dire dans ce combat. [2013 : 7]



Le présent travail se propose d'interroger les particularités de ce milieu intrigant et ambigu, situé à la frontière entre deux mondes, quelque part entre la lucidité et la psychose, pour en déceler les significations plus profondes, non négligeables.

LA THERAPIE POUR LA MALADIE MENTALE

La mission de raconter l'histoire du communisme aux pensionnaires avec des mots simples est confiée à Iouri Petrovski, écrivain du régime et lauréat du Grand Prix de l'État.

Avant de passer aux séances avec les malades, il fait un essai devant la glace dans sa chambre. Ensuite, il présente son discours à la direction et au corps médical de l'hôpital. Il commence par la définition de l'utopie, qui reviendra, comme un refrain, plusieurs fois dans la pièce :

Iouri : Dites « utopie ». [...] Très bien. Donc, c'est quoi une utopie ? Une utopie c'est lorsqu'on est dans la merde et qu'on veut en sortir. Mais avant de sortir de la merde, il faut réfléchir. Et si tu réfléchis bien, tu vois que tu n'es pas le seul à être dans la merde et à vouloir en sortir. Alors, tu réfléchis et tu vois que tu ne peux pas sortir de la merde tout seul, tu ne peux sortir de la merde qu'avec les camarades qui sont avec toi dans la merde. [2013 : 16]

Les propos de Petrovski plongent les dirigeants de l'hôpital dans une perplexité certaine. Pour rompre le silence glacé, le directeur commence à applaudir l'écrivain. Les autres, soulagés, le suivent. Le commentaire du directeur est éloquent :

Le directeur : C'est bien, Iouri Petrovski. Vous savez écrire avec le cœur tout en disant la vérité. Vous êtes un grand écrivain, Iouri Petrovski. Vous avez tout compris, Iouri Petrovski. Nos malades pourront, grâce à vous, comprendre enfin l'essence même de notre Grande Révolution Socialiste d'Octobre. [2013 : 16]

Le premier groupe qui assiste à la séance thérapeutique se compose de malades mentaux « légers ». Au début, ils coupent le discours de Petrovski avec des remarques du genre « Ne tirez pas, camarades ! » ou « Je



veux pisser debout ! » [2013 :18], mais une fois que Petrovski a terminé d'exposer sa définition de l'utopie, ils se taisent. Leur réaction initiale ressemble à celle du personnel de l'hôpital. Ils sont, eux aussi, consternés, et la scène se fige pour quelques instants dans le même silence glacé. Impassible, Petrovski continue son discours, mais il est de plus en plus souvent interrompu par les questions des malades, qui demandent, par exemple : « Ça veut dire qu'on va pouvoir pisser, debout ? » [2013 : 19] ou qui s'exclament : « Vive le Grand Lénine ! » [2013 : 20]. À un moment donné, cependant, leur comportement change visiblement : quand Petrovski passe aux « méthodes scientifiques » de Staline et de Dzerjinski. Le discours de l'écrivain prend alors la forme d'un long monologue que plus personne n'ose interrompre. C'est à travers les didascalies que nous apprenons la réaction du public :

Et Staline a dit : « Camarades, je connais une méthode scientifique pour construire un pays où personne, jamais, ne puisse plus foutre d'autres gens dans la merde ». [...] Et tous les gens qui venaient de sortir de la merde ont commencé à construire un nouveau pays où personne n'allait plus jamais foutre personne dans la merde. (*Les malades écoutent comme hypnotisés*) Et alors, Staline a vu que certains de ceux qui avaient commencé à construire avec lui le pays où personne n'allait plus jamais foutre personne dans la merde ne voulaient pas aller jusqu'au bout. Alors, le camarade Staline a dit : « C'est pas bien ça car ceux qui ne veulent pas aller jusqu'au bout vont ralentir.[...] Il faut en terminer avec les gens qui ne veulent pas aller jusqu'au bout ». (*Silence. Personne ne réagit*) [...] Feliks a donc dit à Staline : « Camarade Staline, je connais une méthode scientifique pour identifier, parmi ceux qui veulent aller jusqu'au bout, les gens qui ne veulent pas aller jusqu'au bout ». (*Les malades écoutent de plus en plus consternés, mais une sorte de chaleur envahit leurs visages*). Car le problème c'était que ceux qui ne voulaient pas aller jusqu'au bout ne voulaient pas reconnaître en toute sincérité qu'ils ne voulaient pas aller jusqu'au bout. C'est pour ça que Feliks a dû appliquer la méthode scientifique pour identifier, parmi ceux qui voulaient vraiment aller jusqu'au bout, les gens qui ne voulaient pas, au fond de leur âme, aller jusqu'au bout. Et les gens qui ne voulaient pas aller jusqu'au bout ont été envoyés au camp. [2013 : 21-22]

Quand Petrovski finit son récit, dont l'absurdité atteint son paroxysme et par lequel l'auteur fait évidemment allusion aux méthodes de surveillance et aux tortures qui servaient à briser les opposants du régime soviétique, un



lourd silence tombe sur l'assistance. C'est un silence qui en dit long sur les sentiments des malades, « en proie à une émotion extrêmement forte ».[2013 : 22]

La deuxième séance a lieu pour des patients qui portent tous une camisole de force et un bâillon, et sont surveillés par deux costauds. On peut en déduire qu'il s'agit des patients sous haute surveillance. Cette fois-ci, Petrovski explique aux pensionnaires l'idée de la réforme de la collectivisation de l'agriculture. Face à ce public dont les moyens d'expression sont évidemment limités, Petrovski se lance dans un monologue sans être cette fois interrompu :

Iouri : [...] Et il [Staline] est allé chez le paysan Mikhaïl, chez le paysan Ivan et chez le paysan Dimitri et leur a dit : « Réjouissez-vous, mes chers Mikhaïl, Ivan et Dimitri, on va faire des kolkhozes et tout le monde aura du pain dans le pays où personne ne fouta plus jamais personne dans la merde. » Et le paysan Mikhaïl a dit : « Oui, cher camarade Staline, je comprends qu'il faudra que je donne au kolkhoze mon lopin de terre ainsi que mon cheval, ma vache, mon porc, mes moutons, et que je devrai ensuite travailler au kolkhoze, et j'en suis heureux car je le fais pour la construction du pays où personne ne pourra plus jamais foutre personne dans la merde. » Et le paysan Ivan a dit : « Moi, cher camarade Staline, je ne comprends pas pourquoi je dois donner au kolkhoze mon lopin de terre ainsi que mon cheval, ma vache, mon porc, mes moutons, et pourquoi je devrai ensuite travailler au kolkhoze, mais je suis heureux de le faire car j'ai confiance en toi, cher camarade Staline, car il n'y a que toi qui puisses nous montrer comment construire le pays où personne ne pourra plus jamais foutre personne dans la merde ». Et le paysan Dimitri a dit : « Moi, cher camarade Staline, je ne comprends pas pourquoi je dois donner au kolkhoze mon lopin de terre que j'ai hérité de mon père, mon cheval, ma vache, mon porc, mes moutons qui sont mes animaux, élevés par moi, et je ne comprends pas non plus pourquoi je devrais travailler au kolkhoze plutôt que chez moi. Et parce que je ne comprends pas, cher camarade Staline, je n'irai pas au kolkhoze. » (*Les « malades » qui ont donné des signes d'excitation de plus en plus forts, réagissent énergiquement, on a l'impression qu'ils veulent s'exprimer. Certains se jettent par terre*) [2013 : 34-35]

Quand, à la demande de Petrovski, on débâillonne les malades, ils restent muets, mais ils fixent Iouri « avec une avidité étrange » [2013 : 35].

Les citations présentées ci-dessus, un peu trop longues peut-être, rendent pourtant évidente non seulement l'absurdité et le non-sens de l'idée



du communisme tournée en dérision par les deux auteurs (Petrovski inconsciemment en tant qu'auteur de l'histoire incluse dans son exposé, et Visniec par la bouche de Petrovski) mais aussi le contraste entre le silence éloquent du public et le flux incessant et répétitif des mots de Petrovski. Visniec montre ainsi le mécanisme de l'endoctrinement, forme de manipulation caractéristique des régimes totalitaires, dont lui aussi a fait l'expérience en Roumanie, à l'époque de Ceaușescu. Les malades mentaux, surtout les bâillonnés et les porteurs de camisoles de force, métaphorisent les victimes de la propagande, ou autrement dit, du lavage de cerveau, terme préféré de l'auteur, récurrent dans son œuvre, et leur silence rend compte de l'inertie face au régime tout-puissant et omniprésent, comme la logorrhée absurde et envahissante de Petrovski.

QUI SONT LES MALADES ? VOILA LA QUESTION...

...qui se pose tout au long de la pièce, car on assiste à un procédé intéressant mis en œuvre par l'auteur : la mise en question de la maladie des personnages.

Les troubles mentaux des personnages visnieciens semblent se manifester surtout par la parole, ce qui n'est pas sans importance. Les malades, qui dans de nombreuses scènes forment un personnage collectif, apparaissent comme un chœur qui prononce une sorte de monologue dépourvu de sens, composé de jurons, d'onomatopées ou d'allusions politiques, ce qui est censé témoigner de leur aliénation :

- Il n'y a pas que le cheval qui pisse debout...
- Click, clac, plouf !
- Faites vos jeux, ladies et gentleman.
- Ribbentrop-Molotov ! Ribbentrop-Molotov !
- Non, non, non... Non, non, non, c'est pas vrai... Non, non, non
- Tirez, camarades, tirez ! [2013 : 20]

Pourtant, comme on l'a souligné plus haut, dans les didascalies, l'auteur met en doute leur maladie. Il est à noter que, par moments,



lorsqu'ils se retrouvent entre malades, sans surveillance, leur attitude change visiblement. Leur conversation perd sa forme de galimatias insensé, et ils ne présentent plus réellement des comportements hors norme. On a l'impression qu'ils simulent leur maladie lorsqu'ils sont en présence du personnel de l'asile. D'ailleurs, à un moment donné, le directeur adjoint avoue à Petrovski que dans son établissement, sous « le masque de l'aliénation et de la déficience mentale se cachent de redoutables révolutionnaires ». Le contexte politique de la pièce, mais aussi quelques suggestions de l'auteur, nous laissent comprendre qu'il s'agit en réalité d'opposants politiques que le régime a internés à l'hôpital psychiatrique. La confirmation nous est donnée avec ces paroles de Rozanov :

Stepan Rozanov : Une partie des arriérés appartient à des classes hostiles. Une partie des idiots sont des éléments louches. Une partie des imbéciles sont des ennemis du peuple. Une partie des débiles mentaux sont des éléments suspects. La plupart des schizophrènes, des mélancoliques et des maniaques proviennent du milieu bourgeois et entretiennent, dans le cadre de l'hôpital, une propagande douteuse. [2013 : 39]

La raison pour laquelle, selon le directeur de l'hôpital, « les malades mentaux de notre société n'ont rien à voir avec les malades mentaux des pays capitalistes (p.8) » devient alors évidente. On a l'impression que les « malades » de Visniec s'apparentent aux personnages de Shakespeare ou au fameux Henri IV de Pirandello, dont la folie est en réalité une marque de lucidité. La réaction des occupants de l'asile au discours de Petrovski peut d'ailleurs en être la preuve. Si celle des patients semble tout à fait naturelle et « normale », car humaine et émotive, celle des responsables de l'hôpital semble beaucoup plus aberrante. À mesure que l'on découvre les comportements du personnel de l'hôpital, son aberration devient de plus en plus explicite : le directeur soutenant l'idée de l'efficacité de la pensée communiste en tant que thérapie contre les troubles mentaux, Katia, une autre responsable, nymphomane et obsédée par le désir de coucher avec tous ceux qui « ont connu Staline », ou Rozanov, le directeur adjoint, obsédé par



les théories de complot, sont des exemples des plus explicites. Le cas de Petrovski est plus subtil et ambigu. Si sa façon de réécrire l'histoire du communisme peut résulter d'une certaine déviation de son esprit, on pourrait aussi bien expliquer son absurdité par le besoin de la rendre compréhensible aux malades mentaux. Pourtant, d'autres suggestions de l'auteur quant à ce personnage ne sont à pas à négliger. Par exemple, Petrovski est invité dans la « zone libre » par un des malades pour participer à une fête clandestine. L'écrivain y est reçu à bras ouverts, dans une ambiance chaleureuse et enthousiaste. La question se pose alors de savoir pourquoi il est invité dans ce milieu censé être inaccessible aux responsables et aux civils. Pourquoi est-il honoré par ceux qui prétendent condamner à mort tous les écrivains récompensés par Staline, dont Petrovski fait partie ? Comment expliquer les paroles adressées à l'écrivain par un des malades, « Nous savons que vous êtes des nôtres » [2013 :47], qui lui enfile en même temps une camisole de force, sinon par le fait que Petrovski est aussi un aliéné ? À la fin de la fête, Visniec met dans la bouche de Petrovski les onomatopées prononcées souvent par un autre malade : « Click... clac...plouf ! [2013 : 57] », ce qui semble confirmer cette interprétation.

Au cours de l'action, la liste des « vrais » malades s'élargit aux gens du monde extérieur, qui frappent à la fenêtre de la chambre de Petrovski, ce qui est d'ailleurs révélateur de nouvelles interprétations possibles. Ils se révèlent être des personnages historiques : la femme de Staline, sa mère et finalement Staline lui-même, qui s'avère aussi être un patient de l'hôpital. Force est de constater que les malades ne sont pas ceux que l'on croyait au début de la pièce. En effet, on a l'impression que l'aliénation est omniprésente dans ce monde où règne la pensée communiste. À l'annonce de la mort de Staline, tout l'hôpital – personnel et pensionnaires – sombre dans une hystérie effrayante. Tout porte à croire que l'abolition des murs dans l'établissement métaphorise en quelque sorte des vérités que Visniec essaie de nous transmettre. Premièrement, la frontière entre le délire et la lucidité y est très floue ou peut-être même inexistante. Deuxièmement, la



réalité aberrante du régime totalitaire rend les gens fous, bien que pour des raisons différentes. Il nous vient à l'esprit l'idée de Stoppard « qui s'en prend non sans humour aux deux fondements qui sous-tendent l'usage politique de la maladie mentale dans un régime totalitaire : puisque les faits, dans une dictature, font fréquemment office de droit, il va de soi qu'un individu interné de fait l'est aussi de droit ; et d'autre part, puisque critiquer ouvertement le gouvernement équivaut à être interné, seuls des individus malades ou, ce qui revient au même, aussi fous [...] sont susceptibles de vouloir être internés ». [Smadja, 2004 : 301]

Il est aussi à noter que c'est la dichotomie silence-parole², dont il a été question plus haut, qui rend visible la ligne de partage entre ceux qui s'opposent à la propagande et ceux qui sont aveuglés par l'idéologie, la parole étant le signe de la déraison, le silence celui de la lucidité.

LA « ZONE LIBRE »

Avec le passage à la zone libre, Visniec nous transpose dans une autre réalité. La scène se déroule pendant la nuit, Petrovski vient d'être réveillé par un des malades, qui rappelons-le, l'invite à une fête clandestine. Tout porte à croire, donc, qu'il s'agit d'une scène onirique. On change de registre et d'espace-temps. La « zone libre » se trouve au sous-sol, où les malades prétendent vivre « dans l'autogestion totale » [2013 : 47] et qui est non seulement « la seule partie de l'hôpital où jamais aucun médecin, aucun gardien, aucun responsable ne met les pieds » [2013 : 47], mais aussi « la seule partie libre de l'Union Soviétique » [2013 : 47], ce qui n'est pas sans importance pour l'interprétation de la pièce. Dans cette zone libre qui existe depuis dix ans déjà, fonctionne un gouvernement provisoire, « un cercle d'études révolutionnaires, un casino, le tribunal qui travaille vingt-quatre heures sur vingt-quatre et le club de ceux qui ont connu Staline » [2013 : 49]. Cette organisation clandestine ressemble à un pays dans le pays. Notons qu'en cet endroit, les manches des camisoles de force ne sont pas nouées, ce

² La parole en tant qu'outil de la propagande.



qui est significatif. Petrovski, d'ailleurs, en enfile une, en signe d'adhésion à cette société clandestine. Comme on vient de le souligner, il est reçu avec enthousiasme, en héros, et les malades portent plusieurs toasts en son honneur :

Ivan Mikadoï Gamarovski : Je lève ce verre à Iouri Petrovski, pour les récits vrais, vraiment révolutionnaires, qui nous font chaud au cœur ! [...] je lève ce verre à la force de la littérature qui, grâce à Iouri Petrovski, fait reculer le mensonge et fait avancer la vérité ! [2013 : 51]

Kouhkine, qui prétend connaître par cœur toute l'histoire du communisme réécrite par Petrovski, en lit un passage. Contrairement à l'audience précédente, la lecture est constamment interrompue par des éclats de rire. Ensuite, tout le monde applaudit debout. Certains pleurent. À la fin, Kouhkine passe à une parodie de plus en plus visible :

Kouhkine (*un peu en transe, comme un comédien cabotin*) : « Les paysans qui ne veulent pas faire des kolkhozes sont des gens qui croient ne pas vouloir aller jusqu'au bout. Il faudra donc qu'on fasse les kolkhozes dans leurs cœurs mêmes, c'est dans leurs cœurs ouverts qu'on fera la collectivisation socialiste de l'agriculture, c'est dans leurs cœurs que le pays des soviets va dorénavant faire pousser le blé ! (*les gens applaudissent, rient*) [2013 : 55]

Ils proposent à Petrovski la fonction de commissaire pour la littérature dans leur gouvernement provisoire, ce qui le rend perplexe.

C'est la première fois dans la pièce que les malades s'expriment ouvertement, mais ils tournent tout en dérision. L'ambiance est grotesque, on se sent chez Ionesco ou Beckett. Leur liberté est totale. Il reste la question de savoir de quelle réalité il s'agit. Rêverie ? Illusion ? Fiction littéraire ? Pour les familiers de l'œuvre visniecienne la réponse est plus évidente. Elle se trouve dans la préface à une autre pièce :

À l'époque où je découvrais les pièces de Ionesco, dans une Roumanie communiste où l'absurde quotidien rivalisait avec le théâtre de l'absurde, je découvrais en effet la liberté absolue et un outil extrêmement efficace de



lutte contre l'oppression, la bêtise et le dogmatisme idéologique. Après avoir lu les pièces de Ionesco, je n'ai jamais eu peur de rien dans la vie. Plus que tout système philosophique ou livre de sagesse, c'est Ionesco qui m'a aidé à comprendre l'homme et ses contradictions, l'âme humaine, la vie et le monde. [Visniec 2009 : 7]

Comme le constate Mihaela Chapelan, Visniec a ainsi essayé de « supporter le régime communiste en se réfugiant dans la littérature et dans la liberté intérieure que celle-ci lui pouvait procurer » [Chapelan 2015 : 377]. La littérature constitue donc pour lui une échappatoire, une sorte de zone libre, qu'il met en scène dans la pièce analysée. Aux yeux de l'auteur, l'impact de la littérature sur la vie est donc énorme, même si elle peut devenir une épée à double tranchant. D'un côté, un outil de propagande, de l'autre, le dernier rempart contre le lavage des cerveaux et l'asservissement, représentés dans cette pièce par la parabole de la maladie mentale. Il opte surtout pour une littérature qui tourne la réalité en dérision, car il la croit la plus efficace pour lutter contre la réalité absurde. Comme le constate Christine Ramat : « Telle est la leçon de foliosophie politique du théâtre de Visniec : rire avec les fous, c'est à la fois rire de notre idiotie et ce faisant rire de notre liberté retrouvée » [Ramat 2014 : 121].

BIBLIOGRAPHIE

- CHAPELAN, Mihaela, « Réalité historique et dystopie chez Matéi Visniec », Papa Samba Dior, Alain Vuillemin (dir.), *Les littératures en langues françaises, Histoire, Mythe, Création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 377-384.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- RAMAT, Christine, « Les farces politiques de Matéi Visniec », Michèle Gally, Florence Fix (dir.), *La farce aujourd'hui*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 107-124.
- SMADJA, Isabelle, *La folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004.



____, « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », [en ligne] *Psychologie clinique*, 2009, <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2009-1-page-63.htm> [20.04.2021] 63-75.

VISNIEC, Matéi, *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Manage, Lansman, 2013.

____, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur les cadavres*, Manage, Lansman, 2009.



Miscelánea

Miscellany

Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*

Jorge Ferreira Barrocal
Universidad de Valladolid
jorge48@hotmail.es

Palabras clave:

Cerda. Moncada. Licencias de representación. Comedia genealógica. Tomás Gracián Dantisco.

Resumen:

Este trabajo tiene por objeto someter a examen la comedia titulada *La paciencia en la fortuna*, una obra teatral aprobada en 1615 cuya autoría se ha atribuido recientemente a Lope de Vega. En nuestro estudio analizaremos, entre otros aspectos, materias tan relevantes como la tradición textual, la censura, el género, las circunstancias históricas, el encomio de dos familias nobles y la posibilidad de que esta comedia hubiera sido escrita por encargo. Asimismo, examinaremos la métrica y ofreceremos una nueva hipótesis de autoría.

Aristocracy and genealogical comedy: *La paciencia en la fortuna*

Keywords:

Cerda. Moncada. Licenses for performing. Genealogical comedy. Tomás Gracián Dantisco.

Abstract:

The aim of this investigation is to analyse the comedy *La paciencia en la fortuna*, a play released in 1615 whose authorship has been recently linked to Lope de Vega. In this article, we will take into consideration, among other aspects, such relevant subjects as textual tradition, censorship, genre, historical circumstances, the praise of two noble families and the possibility of have been demanded. Moreover, we will study the meter and the authorship, offering a new hypothesis.

TESTIMONIOS

La paciencia en la fortuna es una comedia anónima del siglo XVII citada por vez primera en el catálogo de Juan Isidro Fajardo [1716], donde el estudioso únicamente indica que había sido adquirida por el librero de la Red de San Luis, y que el título incluía los nombres de dos prestigiosas casas nobiliarias: Cerdas y Moncadas. No muchos años más tarde, Medel del Castillo hace referencia nuevamente a la comedia impresa, prestando también atención a los posibles títulos de la misma: «Cerdas, y Moncadas» [1735: 165] y «Paciencia en la Fortuna» [1735: 222]. En los últimos años de la centuria, el dramaturgo Vicente García de la Huerta citaba un título que recogía los apellidos de ambos linajes [1785: 40].

A pesar de las noticias dadas por los estudiosos del siglo XVIII acerca de la existencia de varios impresos, a día de hoy no los hemos encontrado, y solo contamos con la presencia de dos testimonios. El primero de ellos es un código descubierto por La Barrera a mediados del siglo XIX, con los mismos rótulos que los impresos aludidos anteriormente, pero añade nuevos datos sin perder de vista a los catálogos precedentes: «Manuscrito con la licencia de 1615, en la biblioteca de Osuna. Consta anónima en el Catálogo de Huerta» [1860: 535]. Este código, con signatura 16.459, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España, ya que la colección fue vendida por su propietario en el año 1844 [Lilao, 2015: 35-36]. Posteriormente, el hispanista Antonio Restori descubre un segundo manuscrito localizado en la biblioteca Palatina de Parma, escrito de un modo diferente a partir de la tercera jornada, aunque por la misma mano [1893: 143].

En resumen, el principal problema de la tradición textual de la comedia radica en el título, porque estudiosos como García de la Huerta o La Barrera creyeron en la posible existencia de dos piezas diferentes. En contrapartida, Restori piensa que todos los rótulos indicados se corresponden con la misma comedia: «I cataloghi poi citano un'altra commedia anonima intitolata Los Cerdas y Moncadas; io sospetto che sia la



medesima commedia, poiché questa finisce così...» [1893: 143]. Paz y Melia [1934] apoya la tesis de Restori y rechaza las sospechas de los eruditos de los siglos XVIII y XIX, que apuntaban a dos obras distintas. Todas las menciones realizadas de los impresos y los manuscritos de la comedia fueron sintetizadas por Urzáiz en su catálogo:

La paciencia en la fortuna. Citada por La Barrera 570, como manuscrita en un códice de 1615, de Osuna; Restori (1893) localizó en Parma un códice de la primera mitad del XVII, y creía que podía ser la misma que Los Cerdás y Moncadas, título citado por La Barrera (535); García de la Huerta citaba una suelta [2002: 109].

En los últimos estudios de la obra, se habla del origen de la redacción del manuscrito de Parma [Cacho, 2009: 109],¹ en el que intervienen tres manos según la profesora Margaret Greer, aunque otros investigadores sugieren la posibilidad de una cuarta mano [Gómez Martos, 2019: 59]. En cuanto al manuscrito de Madrid, el proyecto de *Manos Teatrales* ofrece información sobre una interesante técnica compositiva de versos parciales, como muestran los cambios de tinta entre el principio y el final de los versos, en los que la primera palabra marca un espacio completado a posteriori por una mano diferente.² La base de datos dirigida por Greer considera que fue un único copista el artífice de la redacción del manuscrito, «con la posible excepción de algunos versos entrados en las márgenes, ff. 1r, 4v, 5v, un trozo para “música”, en el folio 9v, y posiblemente el texto en f. 34r» [2016].

¹ Algunos de los datos del códice de Parma son indicados por M^a Teresa Cacho: «Siglo XVII. 56 hojas. Foliación antigua. En blanco, 19, 35 v., 55, 56v. Cortada a veces la primera línea de los versos. En h. 56 el reparto. 211 x 153 mm. [¿Autógrafa?]]» [2009: 109-110].

² Proyecto ciberpaleográfico (dir. Margaret Greer) cuya finalidad consiste en detectar y sistematizar a todos los copistas que intervinieron en las diferentes obras del teatro áureo. Ver <https://manos.net/?locale=es>



ACTORES, COMPAÑÍAS Y REPRESENTACIÓN

Esta obra presenta un gran número de cuestiones sin resolver, así como una serie de datos que nos permiten deducir el entorno de la obra y el contexto de su representación. Por tanto, cobra importancia el elenco de actores, cuyos años de actividad facilitan la localización y la contextualización sociohistórica del drama.

Conservamos el reparto de los actores del manuscrito de Parma, en el que figuran los siguientes nombres: Luis de Estrada, Carlos [¿Martel?], Juan González, Pedro Pérez, Cuevas, [¿Alonso Díaz?] Navarrete, [¿Cristóbal de?] Berrio, [¿Jerónimo?] Velasco, [¿Agustín de?] Cáceres, Barrionuevo y Juan Mazana. Teresa Ferrer [2008] piensa que el reparto pertenece a una mano diferente, y Antonio Restori aporta algunos datos sobre la vida y la carrera dramática de los intérpretes:

Sono attori intorno la metà del secolo XVII: Navarrete recitava già Madrid nel 1627; Velasco è forse marito, o figlio, della famosa Mariana de Velasco de la Candada; Pedro Perez è forse lo stesso che nel 1661 era segundo galan nella compagnia di A. Escamilla. Gli altri compaiono qui per la prima volta [1893: 143].

El proyecto DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*) de Teresa Ferrer ofrece información de los actores Berrio, Cáceres y Barrionuevo, vinculados con las compañías teatrales de Jerónimo Sánchez y Pacheco. De estos tres intérpretes tenemos noticias biográficas, puesto que conocemos sus partidas matrimoniales y el nombre de sus hijos. El más importante para nuestro estudio es el de Berrio, porque fue contratado por la compañía de Pacheco, cuya actividad se circunscribe entre las ciudades de Zaragoza y Barcelona, enclaves fundamentales de la Corona de Aragón relacionados con el linaje de los Moncada, como veremos más adelante. El proyecto *Manos Teatrales* analiza también el reparto de los actores, y dice lo siguiente al respecto:



Un número sigue a cada nombre y al final se da un total de 62, aunque en realidad las cifras suman 63. Al recoger el listado damos cuenta del número que hay al lado de cada nombre. Se trata probablemente de un listado de pagos hechos en reales con motivo de alguna representación. Los datos de los que disponemos no nos permiten identificar con seguridad a la mayoría de estos actores. Varios de ellos coincidieron en Sevilla para las fiestas del Corpus de 1639 como miembros de las compañías de Pedro de la Rosa y Antonio García de Prado, pero es imposible determinar la fecha exacta de este listado ni la compañía a la que pertenecieron. Sabemos que Juan Mazana falleció en algún momento de 1644, por lo que el listado sería anterior a esta fecha [*Manos Teatrales*].³

Greer añade dos nuevas compañías, pero el dato más importante que ofrece es el año del fallecimiento del actor Juan Mazana, que marca el *terminus ante quem* de la representación [Gómez Martos, 2019: 59]. Con todo, otros elementos que debemos tener en cuenta para la datación de la obra son las licencias del manuscrito de la Biblioteca Nacional, que fueron dadas en Valencia el día 31 de enero de 1615 y en Madrid el día 9 de septiembre de ese mismo año [Paz y Melia, 1934: 411]. Ferrer [2008] asocia las licencias con las compañías de Francisco Hernández Galindo y de Pedro Cerezo de Guevara, aunque no se pueden establecer relaciones entre los actores del reparto del manuscrito de Parma y estas compañías.

Los nexos que existen entre las licencias y los *autores de comedias* de los que habla Ferrer han sido estudiados de manera pormenorizada por Gómez Martos, quien habla de una actividad teatral monopolizada en la ciudad de Valencia entre el 22 de enero y el 7 de junio de 1615 por parte de ambas compañías, que hicieron un total de 68 representaciones en esos meses. Con estos datos, no podemos deducir cuál de las dos compañías tenía los derechos de representación, pero sí sabemos que estos *autores de comedias* empezaron a representar sus obras en la ciudad en unas fechas muy cercanas a la de la primera licencia [2019: 62].

Además, tanto la compañía de Hernández Galindo como la de Pedro Cerezo serían las responsables de la puesta en escena de la comedia en Madrid, porque ambos «in July 1614 [...] signed a year-long contract to

³ Ver <https://manos.net/performances/64-paciencia-la-en-la-fortuna>



form part of Andrés de Claramonte's theatrical company, which was one of the twelve companies authorized by the Council of Castile to act in the city of Madrid in 1615» [Gómez Martos, 2019: 62].

Por tanto, las fechas que localizan a la obra en su contexto se corresponden con las de las licencias de representación (1615) y con la de la muerte del actor Juan Mazana (1644), esto es, un periodo comprendido entre los últimos años del reinado de Felipe III (1598-1621) y la primera mitad del mandato de Felipe IV (1621-1665). Sin embargo, podemos ofrecer todavía una información más precisa sobre los años de representación de la comedia, porque se sabe que esta obra fue llevada a los escenarios en Viana en el año 1623 por la compañía de Hernández Galindo con motivo de la celebración de la Asunción de la Virgen María, el 15 de agosto. Esta compañía, según Gómez Martos, fue contratada por la Iglesia de Santa María para la representación de tres obras, entre las cuales se incluía nuestra comedia [2019: 63].⁴

En cuanto a la antigüedad de los dos manuscritos, el investigador piensa que el códice de Parma puede ser anterior porque incluye a un niño actor representando al hijo del protagonista, una situación muy poco frecuente en la tradición dramática española, a diferencia de la inglesa. Una excepción sería la compañía de Baltasar de Pinedo, cuyo hijo interpretaba papeles de niños a comienzos del siglo XVII [Wilder, 1953: 19-25].

En lo respectivo a los lugares de representación, la obra pudo haber sido llevada a la escena en espacios públicos como el corral de La Olivera de Valencia, aunque la exaltación que se hace de los linajes de los Cerda y Moncada invita a pensar en representaciones cortesanas, cuya privacidad impide un conocimiento exacto de este tipo de celebraciones, a pesar de la frecuencia con la que fueron realizadas en los Siglos de Oro [Gómez Martos, 2019: 66].

⁴ Gómez Martos también habla de representaciones en Tudela y en el sur de Francia a partir del año 1624 [2019: 64].



ARGUMENTO

La comedia comienza con la llegada de unos caballeros de ascendencia navarro-francesa al lugar de residencia de Gastón de Moncada y Violante de la Cerda, un palacio de la localidad de Fréscano. Ante la pobreza de los prófugos, el noble aragonés decide hospedar a los hermanos Juan y Manrique, invitados también a las bodas de los criados María y Bernardo, celebradas en el mismo lugar. Al mismo tiempo, el Rey Pedro de Aragón se ha desplazado de Zaragoza con los caballeros don Vasco y don Martín para practicar el ejercicio de la caza, y con motivo del estruendo y la algarabía generados por las nupcias, el monarca decide acercarse al edificio. Una vez allí, don Pedro se enamora perdidamente de Violante, y lleva a cabo diferentes acciones para conseguir a la mujer, como solicitar colaboración al caballero don Martín o sobornar al marido de la Duquesa castellana. Sin embargo, todas las respuestas de la mujer de don Gastón son negativas, por lo que el déspota aragonés se ve obligado a invadir las posesiones del Senescal con un ejército de tres mil soldados acompañados por el Gobernador, que anunciará la confiscación de todos los bienes de don Gastón. Asimismo, el Almirante será encerrado junto al lacayo Pantoja en una torre, si bien más tarde ambos son desterrados de forma definitiva de la Corona de Aragón. Con todo, el Rey no cesa en su intento de conquistar a doña Violante, y Bernardo traza un ingenioso plan que consistía en hacer pasar a la criada María por la gentil mujer, con el propósito de preservar el honor de doña Violante. Consumado el engaño en el aposento del Rey, este decide conceder cualquier merced a don Manrique, al que le bastaba únicamente con la firma del monarca en un misterioso papel. Finalmente, se descubre que esa firma implicaba la inviolabilidad jurídica de Manrique ante cualquier falta cometida, y por ello confiesa al Rey el ardid de la cámara, generando en él un impacto tan grande que decide perdonar a todos los personajes presentes en la escena final y restituir los títulos a Gastón de Moncada, Almirante y Senescal de la Corona de Aragón.



COMEDIA GENEALÓGICA

La paciencia en la fortuna es una comedia genealógica pergeñada para encomiar la familia castellana de los Cerda (o Cerdá) y el linaje de los Moncada, y según Teresa Ferrer [1993], el género al que pertenece tiene su origen en fastos medievales de carácter entremesil dedicados a la exaltación de hechos políticos, cuyo argumento y aparato espectacular se desarrollaron hasta el punto de crear las primeras piezas de circunstancias políticas, antecedentes de los dramas barrocos de propaganda política, aunque no solo fueron los hechos políticos los ejes argumentales, ya que también se celebraron hazañas bélicas o asuntos de índole cortesana. De la época renacentista conviene recordar «*La exhortação da guerra* de Gil Vicente, *La Trophæa* de Torres Naharro, las *Coplas por la prisión del Rey de Francia*, de Andrés Ortiz, la *Égloga* de Francisco de Madrid, o la *Farsa para celebrar la paz de Cambray*, de Hernán López de Yanguas...» [Oleza, 2013: 51].

Sin embargo, no será hasta el siglo XIX cuando Marcelino Menéndez Pelayo incluya este tipo de comedias en un grupo de dramas cultivados por Lope conocidos como «Crónicas y leyendas dramáticas de España», cuyo núcleo compositivo reside en nobiliarios o en crónicas genealógicas. No obstante, ya desde los tiempos de don Marcelino hubo grandes problemas para la delimitación del género relacionados con la verdad histórica de las comedias, cuya transgresión provocó el desprecio del santanderino, y por consiguiente, una serie de connotaciones peyorativas motivadas principalmente por el escaso grado de verosimilitud, así como por la falta de correspondencia entre las fuentes y la materia narrada [Ferrer, 2001]. En resumidas cuentas, los principales obstáculos para definir con rigor a las comedias genealógicas se debieron al conocido enfrentamiento de los conceptos de historia y poesía postulados por Aristóteles en la *Poética* (siglo IV a. C), resuelto por Teresa Ferrer con la inclusión de características específicas y concretas:



1. Están basadas en una leyenda genealógica más o menos verídica atribuida al origen de un linaje (*Los Tellos de Meneses*), o al origen de un apellido (*La corona merecida*, *Los Porceles de Murcia*) o al origen del blasón de una familia (*El caballero del Sacramento* o *Blasón de los Moncadas*).
2. O exaltan las hazañas del fundador de un linaje (*El primer Fajardo*).
3. O exaltan la hazaña o hazañas de un miembro destacado dentro de un linaje (*El valiente Céspedes*), que no tiene por qué ser remoto, y que puede ser incluso contemporáneo de Lope (*La nueva victoria de don Gonzalo*).
4. O dramatizan un caso admirable o curioso sucedido en el seno de una familia (*La desdichada Estefanía*). Lo habitual es que ese caso admirable tenga un carácter novelesco, y aunque el autor aproveche para llevar a cabo la exaltación de la genealogía familiar en algunos parlamentos, esta no adquiere el carácter dominante que posee en otras de las obras del grupo [2001: 17].

Como podemos ver, las propiedades expuestas son complementarias y la ausencia de alguna de ellas no excluye la condición genealógica de la comedia, pero estas características se basan en las fuentes, cuando son los roles específicos y los conflictos del drama los verdaderos elementos diferenciadores del género. Atendiendo a estos conflictos, Teresa Ferrer [2001: 19-51] propone cinco tipos de comedias genealógicas, cuyas características examinaremos brevemente para identificar el género de nuestra comedia.

El primer grupo lo constituyen los llamados *dramas de hazañas militares*, contruidos «sobre un proceso de mejora social del protagonista, fundado en la exhibición de las hazañas bélicas que le valen el reconocimiento y recompensa por parte de la Corona, en forma de títulos, blasones...» [Ferrer, 2004: 167], y el hecho bélico ensalzado es protagonizado por un miembro de la familia.⁵ En *La paciencia en la fortuna* se mencionan hechos militares cuyo origen desconocemos, como la entrada en Teruel del ejército de Pedro de Aragón (acto II) o la batalla de Tortosa, de la que sale victorioso el hermano de Manrique (acto III), pero no se relacionan en ningún momento con el linaje de los Cerda o Moncada, razón

⁵ Las comedias más destacables de este subgrupo son *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599), *Lanza por lanza, la de don Luis de Almanza* (1590-1604), *La varona castellana* (1599), sobre el origen del apellido Varona, *La Contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (1600), *Los Ramírez de Arellano* (1597-1608; 1604-1608), *El primer Fajardo* (1610-12) o *El valiente Céspedes* (1612-15). Ver Ferrer, 2001: 19-31.



por la que descartamos este primer género, dado que su característica principal no se identifica con el conflicto central de *La paciencia*.

La segunda clase son los *dramas de la privanza*, piezas teatrales en las que se presenta una acción desarrollada siempre en los palacios y en los salones de la corte hispánica, con nobles que luchan por obtener el favor real en unas circunstancias caracterizadas por la envidia, la fortuna o los arbitrios del azar [Ferrer, 2004: 168]. Algunas de las comedias más importantes de esta sección son *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603), *La fortuna merecida* (1604-1608), *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619) y *Los Vargas de Castilla*, y solo nos detendremos en la segunda de ellas por las similitudes tan llamativas que comparte con *La paciencia en la fortuna*, si bien atenderemos de una forma muy breve a *Los Vargas de Castilla*, dada la inclusión de un linaje aparecido en la comedia. Así, en *La fortuna merecida*, Lope utiliza la historia del valido de Alfonso XI, Álvar Núñez, a quien concede importantes mercedes como el Condado de Trastámara, pero al que acaba ejecutando por delito de traición, según cuentan las crónicas. El tópico de la fortuna, junto al de la envidia, juega un papel fundamental en esta comedia, porque son las principales responsables de la caída del privado en la corte. Esta obra revela en parte las estrategias que siguió Lope para la composición de este tipo de dramas, porque utiliza el personaje de Álvaro Núñez como álgter ego del conde de Lemos, sobrino y yerno de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. De esta forma, Lope encomia a los linajes de las nobles familias que aparecen en la obra y los relaciona con el valido del Rey Felipe III: el Duque de Lerma. Francisco Gómez Martos relaciona asimismo este drama con la comedia que estamos estudiando por la semejanza de los títulos, ya que ambas contienen la palabra «fortuna» [2019: 74].

Igualmente, *Los Vargas de Castilla* es una obra que resulta de gran importancia en relación con *La paciencia*, porque aparece un noble llamado Álvaro de Moncada que muestra recelo ante la protección recibida por el protagonista don Tello del Rey aragonés, cuya valía es reconocida por este



monarca y por el Rey Enrique IV. En consecuencia, la presencia de un Moncada puede sugerir una relación entre el autor del drama y el autor de nuestra comedia, en un intento de alabar a la familia de los Moncada.

La paciencia en la fortuna muestra el ascenso del caballero navarro Manrique en la corte zaragozana del Rey don Pedro, en detrimento de Gastón de Moncada, al que se le arrebatan todos los títulos y posesiones. A lo largo de la comedia, Manrique ejecuta todas las órdenes del Rey para mantener su condición de favorito, pero no existe una intriga palaciega, puesto que nadie envidia los bienes de Gastón ni se maquinan planes para derrocarlo, sino que el cambio de su estado responde directamente a una decisión particular del monarca. Por tanto, consideramos que *La paciencia* comparte algunos componentes genéricos con los *dramas de la privanza* como la promoción de un noble en el seno de la corte o la importancia del espacio palaciego, pero el conflicto central no se corresponde con una pugna nobiliaria por el favor del Rey. Como consecuencia, podemos afirmar la existencia de una serie de concomitancias relevantes con nuestro drama, pero debemos seguir explorando los otros tipos de comedias genealógicas para definir con exactitud el género de *La paciencia en la fortuna*.

Los dramas de la identidad real perdida ocupan el tercer lugar de la clasificación, y en ellos se representa «un conflicto generado por la ocultación de identidad del protagonista» [Ferrer, 2001: 36], al que se subordinan el resto de tramas y conflictos. Son comedias significativas *Los Benavides* (1600), *Los Prados de León* (1597-1608; prob. 1604-06) y *Los Tellos de Meneses I* (1620-28), que comparten la revelación de una identidad desconocida. En *La paciencia* contamos con un problema identitario, puesto que Bernardo disfraza a su esposa María como la Duquesa para evitar el encuentro del Rey con doña Violante, pero finalmente se descubre que la mujer encerrada en el aposento era la Reina doña María de Aragón, lo cual genera el asombro de don Pedro. Con todo, y a pesar de la importancia de este descubrimiento para la resolución de la comedia, no podemos considerar a *La paciencia* como un *drama de la*



identidad real perdida, dado que esta última situación se trata de un hecho secundario y coyuntural que no representa el conflicto principal del drama.

La siguiente clase de comedia genealógica está formada por los *dramas de la honra*, integrados por *La corona merecida* (1603), *La desdichada Estefanía* (1604), y *La Paloma de Toledo*,⁶ una comedia de autoría dudosa recientemente situada en la esfera de Lope de Vega, quien pudo haber diseñado la *traza* de la obra.⁷ Como señala Ferrer, este tipo de dramas se centran en la defensa de la castidad de la mujer frente a las agresiones del varón, y añade que el conflicto principal desencadena otros relacionados con «la fidelidad y respeto al monarca por encima de los intereses particulares» [2001: 41]. De estas tres comedias, resumiremos el argumento de *La Paloma de Toledo* por los importantes paralelismos que muestran con nuestra comedia. En esta obra, Juan II de Castilla se enamora de Violante, conocida como «la paloma de Toledo», y transmite su situación al valido Alonso Palomeque y a su consejero Fernán Pérez de Guzmán. Sin embargo, el amante de Violante es don Juan de Guzmán, hijo del consejero real, por lo que don Fernán tiene que optar por la lealtad al Rey o por el amor a su hijo, esto es, la disyuntiva del deber y los intereses particulares. Fernán Pérez se presenta en la casa de doña Violante con un hombre embozado en una capa, y la «paloma de Toledo» cree que la persona oculta es el amado don Juan, pero cuando el Rey se descubre, Violante reacciona con desdén. Al tiempo, aparecen Alonso Palomeque (hermano de Violante) y el criado Galván, generándose un conflicto violento que desemboca en el duelo mantenido por don Juan y don Alonso en la segunda jornada. No obstante, don Fernán Pérez de Guzmán consigue mediar entre ambas partes,

⁶ En la base de datos ARTELOPE se recogen las siguientes observaciones sobre la autoría de la comedia: «Helen I. Moyer (*A Study of the Authenticity of Eight Plays Attributed to Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Virginia, 1976) rechaza la autenticidad de esta obra. Para Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 526) probablemente tampoco lo es. Alfredo Rodríguez López-Vázquez “La Estrella de Sevilla y Claramonte”, *Criticón*, 21 (1983), p. 31 apunta que esta obra “coincide métricamente con las características de las comedias de Claramonte”» En <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=265#caracterizaciones> Fecha de consulta: [07-04-2020].

⁷ Ver Barreda Villafranca, 2019: 24-28.



haciendo referencia a su amistad y a las victorias conseguidas contra los moros en Granada. Posteriormente, don Juan se compromete de manera definitiva con Violante, pero la criada doña Elvira entrega un billete al Rey en el que la hermana de don Alonso citaba al monarca en su balcón. Más tarde, el Rey y don Fernán acuden a la casa de doña Violante y coinciden con don Alonso y don Juan, pero la confusión se resuelve cuando don Fernán alega que los jóvenes estaban buscando al responsable del primer conflicto. Después, doña Violante le da un billete a doña Elvira para enviárselo a don Juan a través del criado Galván. El gracioso entrega por error el billete al Rey, que conoce por primera vez el amor de Violante por don Juan, y Fernán Pérez se ofrece para ejecutar a su propio hijo como prueba de lealtad. Finalmente, el Rey renuncia a sus intenciones y aprueba el enlace matrimonial de don Juan y doña Violante en la casa de su hermano, don Alonso Palomeque [Barreda Villafranca, 2019: 16-19].

Si comparamos nuestro drama con el argumento de esta última comedia, podemos afirmar que *La paciencia en la fortuna* es un *drama de la honra*, porque el conflicto principal lo representa el hostigamiento del Rey don Pedro, sufrido por la Duquesa Violante de la Cerda. Asimismo, este conflicto desencadena muchos otros como el destierro de don Gastón y los criados, la promoción de don Manrique en la corte o la orden de ejecución del pequeño Gastón, generados por la resistencia de Violante y la defensa de su castidad. De la misma forma, encontramos las siguientes similitudes con *La Paloma de Toledo*, tanto en el conflicto como en la distribución de los personajes:

1. Los agraviadores son respectivamente los Reyes Juan II y Pedro IV de Aragón.
2. Las mujeres perseguidas tienen el mismo nombre: Violante.
3. Dos personas cercanas al Rey se debaten entre la fidelidad al monarca y los intereses particulares: don Fernán Pérez de Guzmán y don Manrique.
4. El paralelismo de los enamorados sigue el siguiente esquema:



<i>La Paloma de Toledo</i>	<i>La paciencia en la fortuna</i>
Juan-Violante (señores)	Gastón-Violante (señores)
Galván-Elvira (criados)	Bernardo-María (criados)

5. El deseo de los Reyes implica la deshonra de la Reina.

6. El monarca reconoce su error y aprueba las nupcias de los enamorados.

Por los argumentos esgrimidos, consideramos a *La paciencia en la fortuna* un *drama de la honra*, aunque a continuación examinaremos el último grupo estudiado por Teresa Ferrer [2001] para comprobar si la comedia dedicada a los Cerdas y Moncadas posee alguna propiedad del último tipo de comedia genealógica. A diferencia de los otros subgéneros, esta clase de comedias no recibe un nombre como tal, y su denominación responde a la conjunción de la materia genealógica y género cómico, una mezcla inusual según Teresa Ferrer. Son dramas formulados como comedias, puesto que no tienen la tensión trágica propia de los dramas y se configuran desde una óptica cómica, finalizando la obra con el tópico de las bodas múltiples. En todas ellas, una pareja de amantes es separada por una circunstancia, pero finalmente se produce el reencuentro de los enamorados. Con respecto al resto de comedias genealógicas, el grado de fidelidad a la verdad histórica es menor, y Lope llega incluso a disculparse en la *Parte XIX* (1624) con un miembro de la familia mencionada dentro de una de las comedias de este subtipo. Las tres obras de este último género son *Los Porceles de Murcia* (1604-08), *Los Ponces de Barcelona* (1610-12) y *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes* (1599-1602). En *La paciencia* se produce la separación de don Gastón y doña Violante, y el reencuentro tiene lugar en el palacio de don Pedro de Aragón, pero la historia de amor de los nobles no constituye el conflicto más importante de la comedia genealógica.

En definitiva, de todas las comedias analizadas el conflicto principal más semejante al de nuestra pieza es el de los *dramas de la honra*, dado que la acción central se resume en la obstinación de un monarca por una mujer,



identificados con don Pedro y doña Violante en nuestro caso. No obstante, los límites de los géneros son permeables, y cualquier obra permite la presencia de otra clase de componentes genéricos, como el espacio de los *dramas de la privanza*, cuyas intrigas palaciegas se desarrollan en las cortes de la Corona hispana. Consideramos que las máscaras empleadas por Lope en este último grupo pueden relacionarse considerablemente con las técnicas aplicadas en nuestra comedia para propósitos propagandísticos, como explicaremos en secciones posteriores, y por este motivo nos hemos detenido en la explicación de las comedias principales de este tipo. También se alude a campañas militares como en los *dramas de hazañas militares* y se produce un problema con la identidad de la mujer del aposento del Rey, en recuerdo de los *dramas de la identidad real perdida*, pero no dejan de ser acciones puntuales relegadas a un segundo plano. Además, Gastón y Violante protagonizan la historia de un amor, aunque no llega a alcanzar la importancia que tienen en el último tipo de comedias genealógicas. Como conclusión, otorgamos a *La paciencia* la condición de *drama de la honra*, pero reconociendo la presencia coyuntural de características propias de los otros grupos, y de otros fuera de la clasificación de comedias genealógicas de Ferrer, ya que el hibridismo es un factor común en el terreno de los géneros literarios.

EL ENCOMIO DE LOS LINAJES CERDA Y MONCADA EN TORNO A MEDINACELI: LA POSIBILIDAD DE UN ENCARGO

A pesar del vasto material histórico sobre el que podría haberse sustentado *La paciencia en la fortuna*, la comedia no fue pergeñada para traer a la memoria las hazañas bélicas del Rey o los sucesos más notorios de historia la Corona, sino que fue trazada con el objeto de encomiar y ensalzar la genealogía de los Cerda y Moncada, como se expresa literalmente en el final de la obra:



GASTÓN En lemosina
 lengua halló esta antigua historia
 de Aragón, senado, escrita,
 el que por solo serviros
 buscó tan larga noticia
 del valor de los Moncadas
 y los Cerdas de Castilla,
 y yo que de nuestras faltas
 perdón es justo que os pida
 (vv. 3115-3123)

El siglo XIV es el marco temporal elegido por el autor porque es la fecha del nacimiento del Condado de Medinaceli, la casa señorial sobre la que se edifican las relaciones genealógicas utilizadas en esta comedia, cuyos bastiones serán las familias Cerda y Moncada. El origen del primer linaje parte de Fernando III «el Santo» (1217-1252), quien unificó los reinos de Castilla y León y que logró a su vez la conquista del Valle del Guadalquivir, cuyo primogénito, Alfonso X «el Sabio» (1252-1284), tuvo un hijo que nació con un pelo en el pecho similar al de las crines, por lo que fue bautizado como Fernando de Castilla «el de la Cerda» (1255-1275).

El hijo mayor de Alfonso X muere prematuramente a la edad de veinte años tras una breve regencia, dando lugar a un problema en la línea sucesoria resuelto con la proclamación como Rey de Sancho, hermano del Rey fallecido que utilizó el derecho consuetudinario proporcionado por el Fuero Real [Sánchez González, 1995: 19-20].⁸ Tras una serie de largas guerras protagonizadas por coaliciones internacionales y bandos escindidos, Fernando IV consigue la victoria, y el primogénito de Fernando de la Cerda, don Alfonso, renuncia al trono castellano en Torrellas el 8 de agosto de 1304. Por tanto, de los repartos de bienes, herencias, disposiciones reales y alianzas, nace la casa de «Bearne-de la Cerda» y el Condado de Medinaceli, cuya consagración tendría lugar con las terceras nupcias de Isabel de la Cerda y Bernal de Bearne, primer Conde de Medinaceli desde 1368 por el

⁸ Para explicar la creación del Ducado de Medinaceli debemos reconocer e identificar las bases jurídicas de este proceso, porque en el problema de la sucesión, también se contempló el código de *Las Partidas*, que hubiera otorgado el trono a Alfonso de la Cerda, el hijo mayor de Fernando.



apoyo brindado a Enrique II de Trastámara en la guerra fratricida que mantuvo con Pedro I.⁹

Por otro lado, la Baronía de los Moncada nace en el siglo XI en la Corona de Aragón con Guillén de Moncada (?-1039/1040), cuyos descendientes desempeñaron el cargo de Senescal, una delegación regia de carácter militar que presidía la corte real en tiempos de paz. El año de 1170 es fundamental para la comprensión de las intenciones subyacentes de *La paciencia en la fortuna*, porque se produce la unión de la dinastía de los Moncada y de los vizcondes de Bearne, que más tarde serían condes de Foix, de Bigorre y de Medinaceli [Sánchez González, 2008: 739-740]. El resultado fue la unión de las casas de la Cerda y Moncada, utilizada estratégicamente en la obra con muchos anacronismos que no coinciden con las relaciones atestiguadas por los documentos históricos, pero sí obedecen a objetivos particulares de nuestro autor, buen conocedor de la genealogía nobiliaria de las familias a las que quería ensalzar.

Según Gómez Martos, la selección de la casa de Medinaceli ofrece una última e interesante relación, pergeñada durante el periodo en el que la comedia fue escrita y representada: la conexión de este señorío con el Duque de Lerma (1598-1621), valido del Rey Felipe III, casado con Catalina de la Cerda, hija de Juan de la Cerda, IV Duque de Medinaceli.¹⁰ En el año 1612 tuvo lugar el enlace matrimonial de Juana de la Cerda y Antonio de Aragón y Moncada, VI Duque de Montalto, fraguándose así la unión definitiva de los Cerda y Moncada en el seno de la casa de Medinaceli, a la que sumamos el vínculo con el Duque de Lerma, uno de los actantes políticos más poderosos en la España de los Austrias Menores [2019: 79]. Con todo, no debemos olvidar el hecho de que estas nupcias suponen la segunda de las uniones entre ambas dinastías, puesto que el

⁹ En definitiva, el Condado de Medinaceli surgió de una «merced enriqueña» fortalecida con el matrimonio de Bernal de Bearne e Isabel de la Cerda en 1370.

¹⁰ Medinaceli nace como estado en el siglo XIV, comenzó siendo un Condado con la dinastía Bearne, y se transforma en Ducado en 1479 con Luis IV de la Cerda, Conde V de Medinaceli y Duque I de Medinaceli que se casó con Ana de Navarra y Aragón.



primer nexo se establece en 1370 con el casamiento de Bernardo de Bearne e Isabel de la Cerda, dada la previa incorporación de la familia Moncada al linaje Bearne en el año 1170. En resumidas cuentas, de esta breve semblanza histórica se puede desprender el gran conocimiento histórico que ostentaba el autor de *La paciencia en la fortuna*, quien manipuló las nupcias contraídas en el periodo moderno y en la Edad Media para lisonjear a los núcleos del poder vigentes en los tiempos de representación de la obra, quizá por motivo de un encargo.

Uno de los dramaturgos más representativos de este tipo de prácticas fue Lope de Vega, cuya obra *El premio de la hermosura* fue representada el 3 de noviembre de 1614 en la villa de Lerma por encargo de la Reina Margarita de Austria, aunque fuera alterada sustancialmente para la publicación de la *Parte XVI* de las comedias en 1621, cuya dedicatoria fue dirigida al Conde-Duque de Olivares, valido del nuevo Rey [Ferrer, 1991: 178-196]. Asimismo, en la comedia *Los ramilletes de Madrid* (1618) el Fénix incluyó en el tercer acto la jornada realizada por el Duque de Lerma para acompañar a Ana de Austria hasta la frontera para recibir a Isabel de Borbón, participando en este viaje el Duque de Sessa y el mismo Lope, su secretario [Ferrer, 2008: 128-129].

Si bien es cierto que los dramaturgos usaron algunas de sus obras para su propio beneficio, el Duque de Lerma utilizó la producción artística e intelectual como un medio propagandístico y publicitario para fortalecer su poder, siguiendo la estela de los Médicis en Florencia. De esta manera, el valido y su círculo más íntimo se convirtieron en los grandes mecenas y protectores de las letras, con una literatura cortesana diseñada para las festividades y las celebraciones de la élite.

El gran poder económico y político que llegó a ostentar el Duque de Lerma se sustentó en los matrimonios, los nombramientos y en los fastos cortesanos [Cacho, 2007: 39], entre los que destacamos el bautizo de Felipe IV en Valladolid en 1604, que impresionó a los embajadores más importantes de las diferentes potencias europeas que allí se reunieron, como



cuenta Tomé Pinheiro da Veiga en *Fastiginia*. Con todo, la celebración de estas suntuosas fiestas era insuficiente para las pretensiones del Duque y por ello recurrió al servicio de los escritores para que dieran noticia de este tipo de actividades a través de las crónicas y relaciones, como las *Fiestas de Denia*, escrita por Lope de Vega para celebrar el matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria, acaecido en Valencia el 18 de abril de 1599.

En definitiva, la comedia que fue llamada en su día *Valor de los Cerdas y Moncadas* pudo haber sido una pieza más encargada por el Duque de Lerma con el propósito de reafirmar su posición de poder en los tiempos de los Austrias Menores, si bien pudo satisfacer al mismo tiempo las inquietudes personales del autor de *La paciencia*, deseoso por incorporarse a las redes clientelares de Sandoval y Rojas, de las que quizá pudo beneficiarse.

GRACIÁN DANTISCO Y LOPE: LA LICENCIA DE MADRID

En este apartado examinaremos la segunda licencia de representación del manuscrito de la Biblioteca Nacional, ya que según Marco Presotto, de esta manera podemos conocer los convenios y las estipulaciones que se debían seguir antes de activar la producción espectacular, así como los procesos burocráticos, administrativos y, en definitiva, de control, que todas las comedias debían superar para llegar a los escenarios [2019: 12]. No obstante, utilizaremos la licencia como posible indicio de la autoría del Fénix, dada la sólida relación de amistad mantenida por Lope de Vega y el censor Gracián Dantisco, en la que profundizaremos a continuación. Leemos en la licencia:

Esta comedia intitulada *La paciencia en la fortuna* ha sido otra vez aquí representada y aprobada como está en mi registro, y así se puede tornar a representar y da licencia el señor don Diego López de Salcedo del Consejo Supremo del Rey Nuestro Señor. En Madrid, a 9 de septiembre de 1615. Tomás Gracián Dantisco (rúbrica) (f.56r).



Como podemos ver, este drama es aprobado en segunda instancia por los censores Diego López de Salcedo y Tomás Gracián Dantisco (Valladolid, 1558-Madrid, 1621). Del primero, únicamente sabemos que fue miembro del «Consejo Supremo del Rey Nuestro Señor» en 1615 y que aprueba los dramas de Lope *Al pasar del arroyo* y *el Galán de la Membrilla* junto a Tomás Gracián Dantisco.¹¹ Este último censor pertenece a una familia que fue muy importante en el ámbito religioso y civil, porque era hijo del secretario del emperador Carlos V, Diego Gracián, quien tuvo otros hijos que también ostentaron un importante papel en la sociedad de la Corona hispánica como Lucas Gracián, el autor del *Galateo español* (1593), un manual de conducta o de buenas maneras relacionado con *Il Galateo overo de' costumi* (1558) de Giovanni della Casa. Otros hermanos de Tomás Gracián con importantes cargos fueron Jerónimo Gracián, confesor de Santa Teresa y autor de obras ascéticas, y Antonio Gracián, secretario de Felipe II hasta la fecha de su muerte el 6 de abril de 1576 [Marín Cepeda, 2010: 706-709]. Tomás Gracián fue un hombre de letras, un humanista formado en la universidad de Alcalá de Henares que escribió un *Arte de escribir cartas familiares* (1589) y que no mucho más tarde se relacionaría con los grandes escritores de aquel momento:

Fue muy alabado por Cervantes, en el «Canto de Calíope» (vv. 297-304) de *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso* (VII, v. 226), y por Lope de Vega en *el Laurel de Apolo* y en *El peregrino en su patria*. En el libro IV de esta obra consuela a Tomás Gracián por la muerte de su esposa, doña Lorenza Méndez de Zurita [Marín Cepeda, 2010: 706].

En cuanto a sus labores de censor, se cuenta un total de setenta obras censuradas por su pluma entre 1586 y 1621, entre las que figuran treinta y ocho aprobaciones [Simón Díaz, 1976: 265- 268], de ahí que se conociera como «el buen Tomás». A esta cifra sumamos otras piezas teatrales y algunas obras que no fueron incluidas en el recuento de Simón Díaz como

¹¹ Ver la base de datos CLEMIT (dir. Héctor Urzáiz). Disponible en: <http://clemit.uv.es/consulta/>



El peregrino en su patria de Lope, aprobada al día siguiente de haber firmado la aprobación de la primera parte de *las Flores ilustres* de Pedro de Espinosa, ambas en Valladolid, capital de la corte por aquel entonces [Marín Cepeda, 2010: 707].

Se conocen algunos casos de cierto trato de favor por amistad entre autores y censores, algo que pudo haberse producido entre Gracián Dantisco y Lope de Vega, porque dieciocho manuscritos autógrafos de este autor fueron censurados por Gracián Dantisco [Presotto, 2000: 53-56]. Además, en la obra *El Peregrino en su patria* encontramos un *Elogio* que prueba la buena relación del autor con el censor: «Tomas Gracián en cifra, en varias lenguas, en ingenioso estudio de Medallas, en pintura, en retratos, prosa y verso, en mil curiosidades inauditas, y en virtud, sobre todo es peregrino» [1618: 180].¹²

Por otro lado, debemos tener en cuenta los manuscritos no autógrafos de Lope aprobados por Gracián Dantisco, de los que Marín Cepeda destaca: «*El amigo por fuerza, La batalla del honor, La bella malmaridada, El blasón de los Chaves, Los embustes de Celauro, El mártir de Madrid, el entremés de Melisendra, La reina Juana de Nápoles, y marido bien ahorcado, El tirano castigado*» [2010: 707]. De esta manera, el favor de Lope no solo es demostrable a partir del número de obras aprobadas por el mismo censor, sino también a través del tipo de censura ejercida en estos dramas, resumible en comentarios puntuales o nimias advertencias que no alteraban la estructura de las comedias, a diferencia del resto de los casos [Presotto, 2000: 61-62].

ATRIBUCIÓN

Para cerrar el artículo, ofreceré una nueva hipótesis sobre la autoría de la obra, aunque no de una manera dilatada, ya que actualmente estoy

¹² Como bien señala Javier Portús [1999: 138], aparece en el auto sacramental de Lope *El Hijo Pródigo*, porque Lope introdujo varios de sus autos sacramentales al final de los cinco libros de esta obra. Este *Elogio* se encuentra en el final del libro IV.



preparando un trabajo dedicado exclusivamente a esta cuestión. A pesar de todos los vestigios hasta aquí vistos que parecen vincular a *La paciencia* con Lope de Vega, como la censura de Gracián Dantisco, la fabulación histórica de los dramas para encomiar a determinados linajes o la representación de obras en la villa de Lerma, tenemos una serie de indicios documentales externos que parecen apuntar a Andrés de Claramonte. El primero de ellos es tratado por el propio Gómez Martos [2019: 62], cuando indica que Claramonte contrató como actores en 1614 a Francisco Hernández Galindo y Pedro Cerezo de Guevara, los *autores de comedias* vinculados a *La paciencia en la fortuna* por DICAT [Ferrer, 2008]. Asimismo, la compañía de Claramonte era una de las doce con el permiso del Consejo de Castilla para representar en la ciudad de Madrid en 1615, año en el que fueron dadas las licencias de representación de *La paciencia*. Si nos adentramos en el itinerario profesional de Andrés de Claramonte (*actor/ autor*), podemos comprobar cómo en otras ocasiones el dramaturgo murciano aparece asociado al nombre de los anteriores *autores de comedias*, ya que entre los años 1608 y 1614 es propietario de varias compañías, y codirige alguna de ellas con Pedro Cerezo de Guevara (Rodríguez López-Vázquez, 2008: 14). Asimismo, tenemos noticias de Hernández Galindo representando en Nápoles en el año 1626 *El convidado de piedra* (Ibíd., 2007: 12), tradicionalmente atribuida a Tirso de Molina, pero mayormente relacionada en los últimos años con Claramonte por la gran disparidad entre el estilo de la obra y el *usus scribendi* del mercedario, si bien se acerca mucho más al del autor murciano.

Por otro lado, y al igual que el autor anónimo de nuestra comedia, Claramonte pudo haber buscado refugio clientelar en la esfera del Duque de Lerma a través de su obra, como se deduce del *elogio* efectuado en la *Letanía Moral* a Diego Gómez de Sandoval y Rojas, al que describe como «amador de las artes y las letras y honrador de ingenios y virtuosos» [López-Vázquez, 2008: 14]. Gómez Martos desestimó también las evidencias internas del texto, como los lugares comparados o la métrica, que



deben ser atendidos para aventurar cualquier hipótesis de autoría, más si cabe, cuando contamos con *La cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton, de cuyo cotejo se pueden desprender conclusiones sólidas, como la desvinculación métrica de *La paciencia* con los usos estróficos de Lope en los años en que esta pudo haber sido redactada, como vemos en el siguiente cuadro:

<i>Estrofa</i>	<i>Nº de versos</i>	<i>Pasajes</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Datación</i> ¹³
Quintilla	1679	18	53,76%	Antes de 1604
Romance	716	12	22,92%	1598-1615
Redondilla	448	5	14,34%	1630-1635
Octava real	112	2	3,58%	1588-1635
Octava irregular	46	1	1,47%	(?)
Pareado	28	1	0,89%	(?)
Soneto	28	2	0,89%	(?)
Silva	24	2	0,76%	1604-1615
Sextilla	18	3	0,57%	(?)
Pareado endecasílabo	8	4	0,25%	(?)
Cuarteta	8	1	0,25%	(?)
Canción	8	2	0,25%	(?)
	3123		99,93%	1630-1635

El porcentaje de uso de la redondilla indica que *La paciencia en la fortuna* habría sido redactada en el periodo 1630-1635, por lo que Lope de Vega no pudo haber escrito la comedia, cuyo *terminus ante quem* se localiza en el año 1615, fecha de las licencias de representación. A la vista de los resultados métricos y de los datos anteriormente señalados, conviene ampliar la nómina de los posibles candidatos a la autoría de *La paciencia*, entre los que debe incluirse a Andrés de Claramonte y Corroy, firme aspirante a otras obras atribuidas al Fénix como *La Estrella de Sevilla*, sustentada en la *traza* lopesca de la *lujuria del déspota*, [Oleza, 2009: 321-350], esquema narrativo de nuestra comedia.

¹³ Ver Morley y Bruerton, 1939.



BIBLIOGRAFIA

- BARREDA VILAFRANCA, Cristina, *Linajes y manos en «La paloma de Toledo»*. Edición crítica y digital, tesis doctoral, dir. Joan Oleza, Universidad de Valencia, 2019.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- CACHO PALOMAR, María T., «El Duque de Lerma: Consecuencias literarias de una estrategia de poder» coord. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, 2, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, Monterrey, 2007.
- _____. *Manuscritos Hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia: Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Tan largo me lo fiáis*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, 1716, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, «El género cortesano caballeresco: “El premio de la hermosura” de Lope de Vega y “El caballero del sol” de Luis Vélez de Guevara», en *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books Limited, London, 1991.
- _____, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535- 1621)*, Valencia, Universidad de Valencia- Universidad de Sevilla-UNED de Madrid, 1993.
- _____, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia». En Castilla Pérez, R. y González Dengra, M. (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*,



- Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- _____, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, 1, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 159-185.
- _____, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- _____, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2008, pp. 113-34.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, BNE, 1785, Sig. R. MICRO/10163.
- GÓMEZ MARTOS, Francisco, «La paciencia en la fortuna: An unprinted play by Lope de Vega», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 2019, 6, pp. 57-89.
- GREER, Margaret, *Manos Teatrales*, disponible en www.manos.net [Fecha de consulta: 28-07-2020].
- LILAO, Óscar, «La biblioteca de la Casa de Osuna en las bibliotecas universitarias españolas: marcas de procedencia», *Pecia Complutense*, 2015, 12.22, pp. 34-44.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, (eds.) G. Vega y H. Urzáiz, 2, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 705-714.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D.*



Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007.

MORLEY, Griswold y BRUERTON, Courtney, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York, The modern language association of America, 1939.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos». En Blecua, A., Arellano I., Serés, G. (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

_____, «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos». *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 2013, nº 7, pp. 105-140. «*Paciencia en la fortuna, La*, CC*IV 28033, Comedias de Diferentes Autores, vol. 74, no. 2. Biblioteca Palatina de Parma, Parma. 1-55r.

Paciencia en la fortuna, La, MS 16459, Biblioteca Nacional de España, Madrid. 1-56v.

PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 1, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

PRESOTTO, Marco, *Le Commedie Autografe di Lope De Vega: Catalogo e Studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

_____, «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)», en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2019, 1, 9-25.

RESTORI, Antonio, «La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 1893, 6, pp. 1-156. Disponible en www.cervantesvirtual.com [Fecha de consulta: 7-02-2019].



- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *Medinaceli y Colón: La otra alternativa del Descubrimiento*, Madrid, MAPFRE, 1995.
- _____, «Baronías de los Moncada en los reinos de la Corona de Aragón: Fondos documentales inéditos para su estudio», en *Aragón en la Edad Media XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica. Siglos XVI y XVII: Góngora – Hyta*, 11, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1976.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- _____, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*. Disponible en www.clemit.es [Fecha de consulta: 1-04-2019].
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Peregrino en su patria*, *38. CC. 126, k.k. hofbibliothek österr. Nationalbibliothek, Viena, 1618.
- WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 1953, 7, 19-25.



El hato «contra pragmática» de la compañía de Agustín Manuel de Castilla en 1692

Mercedes de los Reyes Peña
Universidad de Sevilla
mdelosreypes@telefonica.net

Palabras clave:

Pragmática real contra el lujo (1691). Sellado de vestidos y aderezos de lujo. Corpus madrileño de 1692. Agustín Manuel de Castilla. Damián Polop.

Resumen:

La finalidad de este trabajo es poner de manifiesto el conjunto de vestidos y aderezos de representación que poseían los miembros de la compañía del autor de comedias Agustín Manuel de Castilla, uno de los dos encargados de las representaciones del Corpus madrileño de 1692, contra la severa pragmática sobre el lujo publicada por Carlos II, el 26 de noviembre de 1691. Su volumen, riqueza, variedad, colorido, boato y múltiple funcionalidad justificaban, a mi juicio, su estudio, a partir de un expediente radicado en el Archivo Histórico Nacional (Consejos, 1277), promovido por su sellado. El citado expediente ofrecía una especie de fotografía fiel del vestuario de boato de dos importantes compañías del último decenio del siglo XVII (Agustín Manuel y Damián Polop), si bien límites de espacio aconsejaban centrarnos solo en la primera, refiriéndonos al hato «contra pragmática» de la segunda de forma tangencial.

The bundle «against pragmatic sanction» of the company of Agustín Manuel de Castilla in 1692

Keywords:

Pragmatic sanction against luxury (1691). Stamp of luxury costumes and jewellery. Corpus Christi of Madrid in 1692. Agustín Manuel de Castilla. Damián Polop.

Abstract:

The aim of this paper is to bring to light the collection of costumes and jewellery used for performances that belonged to the members of the company by the comedy author Agustín Manuel de Castilla, one of the two people in charge of the performances of the Corpus Christi of Madrid in 1692, against the severe pragmatic sanction regarding luxury issued by Charles II on November 26th, 1691. Its volume, richness, variety, colour, ostentation and multiple functionalities justified, in my opinion, its study, based on a record located in the National Historical Archive (Councils, 1277), promoted by its stamp. Said record offered sort of an accurate picture of the ostentatious costumes of two important companies of the last decade of the XVII century (Agustín Manuel and Damián Polop), nonetheless space restrictions advised us to focus just on the first one, referring to the bundle «against pragmatic sanction» of the second one in a superficial manner.

Para Antonio Rallo y Piedad Bolaños,
por su inquebrantable amistad y cariño.

Hace ya algunos años, la intervención de Carmen Sanz Ayán en un *Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, me puso por primera vez en contacto con un expediente que abría unas expectativas extraordinarias para los amantes del vestuario teatral áureo. Con gran precisión, la historiadora lo situaba en su contexto, lo describía, lo valoraba y ofrecía algunas muestras de su contenido (Sanz Ayán, 2004). Sobre él, volvería años después para utilizarlo al servicio de su disertación «Éxito y crédito: las funciones del hato de una actriz en la empresa teatral áurea» (Sanz Ayán, 2009). Mi interés por él se renovó, imaginando incluso la posibilidad de trabajarlo algún día, si ella no pensaba hacerlo. En 2013, como seguía interesada por el citado expediente que continuaba inédito en su mayor parte, respetando la total primacía de Carmen Sanz sobre él, le pregunté si tenía en mente publicarlo, porque estimaba oportuno darlo a conocer en su conjunto. Con su generosidad habitual, que agradezco vivamente, me animó a hacerlo, ya que entre sus planes no figuraba esta cuestión. Y cuatro años después de aquella amable conversación, convierto en parte dicho deseo en el objetivo del presente trabajo¹.

La precisión “en parte” viene impuesta por la extensión del expediente, al enumerar el hato (vestidos y aderezos) «contra pragmática» que poseían todos los miembros de las dos compañías encargadas de las representaciones de autos sacramentales del Corpus madrileño de 1692, pues su contenido completo resultaría demasiado reiterativo y desmesurado para los límites de un artículo. Por ello, describiré con todo detalle el hato de los actores pertenecientes a una de ellas, haciendo solo referencia

¹ El expediente se halla radicado en el Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, Libro 1277, ff. 163r-294r: «Autos fechos sobre el sello de los vestidos de los representantes» [Portada del expediente, que lleva el número 6 en el ángulo superior izquierdo y aparece sin foliar]. Agradezco sinceramente al Sr. Director del Archivo y a su personal facultativo y administrativo el envío, primero, de las fotocopias solicitadas y, después, de su digitalización, así como el permiso de reproducción de las tres imágenes aquí incluidas.



documental y destacando nada más que algún ejemplo de los componentes de la otra, siendo suficiente respuesta para el cumplimiento de los objetivos fijados. La riqueza, variedad, colorido, boato y múltiple funcionalidad del hato en las compañías (vestidos y aderezos de representación) justificaban sobradamente el atractivo de esta documentación, como intentaré mostrar.

Una funcionalidad, que un buen conocedor del tema, Bernardo José García García, condensaba en estas acertadas palabras:

El hato de comedias constituía uno de los fundamentos materiales y financieros básicos de las compañías de comediantes. Era el elemento escenográfico por excelencia ante la economía de medios y continuidad de los primeros escenarios físicos propios de los corrales de comedias, patios y demás lugares de representación. Completaba la ambientación de cada escena y definía con claridad la caracterización de los distintos personajes. Aportaba, además, un componente visual esencial para captar el gusto del público y reflejaba el prestigio de la compañía casi tanto como la fama de sus actores o la calidad de su repertorio. Pero también era el capital fijo de las compañías teatrales, que empleaban para respaldar las obligaciones contraídas por los autores de comedias y los actores, o para asegurar su participación en futuros compromisos, como las fiestas del Corpus, que constituían, por lo general, el propósito principal de la contratación de una determinada compañía para toda una temporada (1996, t. II, p. 696).

Pues bien, la citada documentación podía aportar un riquísimo inventario de los trajes y adornos de lujo de que disponían ambas compañías para la festividad del Corpus de la capital del Reino en la última década del Seiscientos, que consideré necesario exhumar, porque podría ofrecernos una especie de fiel fotografía del vestuario de boato de dos importantes compañías de ese decenio. Pero vayamos por partes.

El día del Corpus de 1692 fue el 5 de junio. El Ayuntamiento de Madrid, como cada año, comenzará en febrero a activar los preparativos de la fiesta, nombrando la Comisión al efecto². Si bien el esplendor de las

² Véase el «Cuadernillo del Corpus de 1692» (Madrid, Archivo de Villa del Ayuntamiento de Madrid, «Corpus», 1692, Sig. 2-200-2), donde se puede seguir casi día a día el desarrollo de las actividades del Concejo municipal generadas por la celebración de la Fiesta. Desgraciadamente, el citado “Cuadernillo” se halla muy deteriorado en su mitad inferior, donde la tinta muy desvaída por la humedad impide la lectura de dicha mitad de los documentos y dificulta la lectura de sus párrafos superiores. No obstante, me he valido



representaciones sacramentales había venido decayendo poco a poco desde la muerte de Caderón (1681), el indiscutible dramaturgo del género sacramental, este año no presentaba mejores perspectivas al respecto ni para la Comisión ni para los comediantes, debido a la severa pragmática contra el lujo publicada con fuerza de ley por Carlos II, el 26 de noviembre de 1691. En ella, como reza su título, se prohibía el uso de vestuario, aderezos y cualquier otro artículo de lujo, regulando incluso las cuestiones más nimias: «Pragmática que Su Majestad manda publicar para que se guarde, ejecute y observe la que se publicó el año de 1684, sobre la reformación en el exceso de trajes, coches, y otras cosas en esta contenidas» (En Madrid, por Julián de Paredes, Año1691)³. En ella, se advierte la necesidad de esta medida restrictiva a causa de la relajación en la que había caído la pragmática anterior de 1684. Se trataba de una prohibición de la que por el momento estaban exentos los comediantes durante un plazo de tiempo que iba desde la fecha de su publicación hasta el día del Corpus de 1692, a partir del cual inclusive debía de observarse con todo rigor, sin tener en cuenta la imprescindibleidad de la ropa de tablado para el ejercicio de su profesión⁴,

de él en lo posible a través de su digitalización, que agradezco a la Sra. Directora del citado Archivo. En la actualidad, se encuentra en reproducción digital en la página «Biblioteca digital Memoria de Madrid» (<http://www.memoriademadrid.es/>), a la que remito. Para la localización de noticias facilitadas por los diversos documentos que lo conforman, la falta de foliación me ha obligado a servirme de los números de los fotogramas. En las transcripciones de los documentos, modernizamos las grafías, puntuación, acentuación y separación de palabras con criterios actuales, siempre que no afecten a ninguno de los tres niveles de signo lingüístico, y señalamos entre paréntesis las supresiones y entre corchetes las adiciones.

³ Utilizo el ejemplar radicado en Madrid, Real Academia de la Historia, Sig. Caja 30, núm. 580. Agradezco a la Sra. Directora de la Biblioteca de la Institución su envío digitalizado y al Sr. Académico Bibliotecario el permiso de publicación de algunos de sus párrafos. En las citas, para facilitar su lectura modernizo las grafías de la época que no poseen valor fonético-fonológico, separación de palabras, acentuación y puntuación.

⁴ Esta imprescindibleidad queda reflejada en las escrituras de obligación notariales, en particular, las firmadas con los municipios para la festividad del Corpus, con exigencias expresas a las compañías de novedad en el vestuario y buena calidad en los tejidos, quedando también reflejada en aquellas su frecuente utilización de prendas como aval en las transacciones comerciales (préstamos, compromisos de estancia, embargos, dotes...), y, además de todo ello, el vestuario de cada actor era signo caracterizador de su estatus en la escala jerárquica de la compañía. Un claro ejemplo de este doble uso del vestuario queda de manifiesto en un acuerdo ante escribano público, firmado en Badajoz a 30 de julio de 1637, en el que Alonso de la Paz y su mujer, se obligan a la devolución en 30 días de un préstamo de 2.317 reales y medio de vellón, recibidos de un tal Diego Núñez, vecino de Sanlúcar de



como especifica esta cláusula de la Pragmática, que también figuraba en las anteriores, evidente señal de su incumplimiento:

Mandamos que la prohibición referida de los trajes se extienda también a los Comediantes, hombres y mujeres, músicos y demás personas que asisten en las Comedias para cantar y tocar; y solo se les permiten vestidos lisos de seda, negros o de colores, como sean de fábrica de estos Reinos o de los de sus Dominios y Provincias amigas. Y les damos de término hasta el día del Corpus del año que viene de mil seiscientos y noventa y dos para el consumo de los vestidos que tuvieren hechos al presente y excedieren de la regla que ahora se les da, con declaración que ésta se ha de entender y observar inviolablemente desde el mismo día del Corpus inclusive (fol. 66v. en numeración moderna).

No era por lo tanto muy alentador, como decíamos, el panorama que se les presentaba a los dos autores elegidos por la Comisión del Corpus, cuando firmaron sus respectivas obligaciones para representar cada uno un auto sacramental sobre cuatro carros para la fiesta: Damián Polop, el 20 de marzo, y Agustín Manuel de Castilla, el 24 del mismo mes, precedidas por las listas de actores presentadas. Como era habitual, estos también suscriben el compromiso y estampan sus firmas al final de ambas obligaciones [Imágenes 1 y 2]⁵.

Barrameda, para sacar su compañía de dicha ciudad [Badajoz] y pagar el carruaje de viaje, «en prenda y seguridad» de los cuales le habían entregado una serie de ropa de tablado, que se detalla minuciosamente. El tal Diego Núñez durante esos 30 días debía acompañar a la compañía y entregarle la ropa empeñada que necesitara para las representaciones, a cambio de darle el autor cabalgadura, manutención y cama, más todo lo que se cobrara a la puerta de la comedia del público que entrara después de acabada la Primera Jornada (Fernando Marcos Álvarez, 1997, pp. 218-220, doc. núm.171).

⁵ «Cuadernillo del Corpus de 1692», fotogramas 26-28 en el caso de Damián Polop, con firmas de los miembros de su compañía en el último de ellos; y 29-31 en el caso de Agustín Manuel de Castilla, con firmas de sus actores también en el último de ellos. Las listas de actores, en fotogramas 25 y 23-24 respectivamente. Mientras que la de Polop se lee con total nitidez, la de Agustín Manuel no permite su lectura en más de la mitad inferior de su primer folio. Agradezco a la Sra. Directora del Archivo de Villa del Ayuntamiento de Madrid el envío y el permiso de reproducción de las dos imágenes.



Hay que tener en cuenta que eran los autores de comedias que entonces atendían con sus representaciones los dos corrales madrileños (Cruz y Príncipe) y las demandas de representaciones palaciegas⁶. Sin embargo, estos nubarrones que se cernían sobre la vistosidad de las representaciones sacramentales se disiparon un mes antes de la festividad. La firma de un decreto real, en 9 de mayo de 1692, concedía a ambas compañías una prórroga del nefasto límite, extendiéndolo un año más, con lo que el Corpus madrileño de 1692 estaba salvado⁷. No obstante, como muy bien indica Carmen Sanz (2002, pp.1632-1634), el monarca, dispuesto a controlar el lujo en los comediantes y a que permaneciese en los límites en que entonces se encontraba impidiendo nuevas adquisiciones, ordenaba también un registro y sellado de la ropa (vestidos y aderezos) «contra pragmática» de que disponían sus miembros, «con la calidad de que solo los puedan usar en las tablas, los sellen y registren a fin de que no puedan hacer otros, pena de incurrir en las que dispone la Pragmática (AHN, Consejos, 1277, fol. 163r-v).

Cuatro días después, el 13 de mayo, se dictan los autos oportunos para que se notifique a Agustín Manuel y a Damián Polop, autores de las compañías de los corrales de esta villa, que dentro del segundo día tengan entregadas:

Memoria de las personas, así hombres como mujeres, que cada uno tiene en su compañía, de las que al presente están y representan en ella y de las que asimismo se hallen en esta corte que hagan representaciones, aunque actualmente no representen, con distinción y claridad, y las casas y calles donde viven (AHN, Consejos, 1277, fol. 164v).

Ambos autores dan fe de la recepción del auto y presentan «dos memorias, firmadas de nuestra mano, de las personas que cada uno de nosotros tiene en su compañía y de las que al presente se hallan en esta

⁶ Sus biografías actorales, en *DICAT*, s. v. «Agustín Manuel de Castilla, apodado *Calancilla*» y «Damián Polop (o Polope, o Valdés, o Polop y Valdés, o Polope y Valdés».

⁷ Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Sección Consejos, Libro 1277, fol. 163r-v.



corte, aunque ahora no representan» (AHN, Consejos, 1277, fol. 167r). Se trata de dos preciosas listas, incluidas en el expediente del AHN (fols. 165r-v y 166r) [Imágenes 3.1.-3.2.y 4], mucho más cuidadas en su presentación gráfica y mucho más completas en su contenido, como lo requerían las circunstancias, que las presentadas a la Comisión del Corpus de ese mismo año, referidas arriba, como evidencian sus transcripciones:

Lista de la compañía de Agustín Manuel para el servicio de Su Majestad

Mujeres

María de Navas, 1.^a dama. Vive en la calle de Cantarranas.
 Sabina Pascual, 2.^a Vive en la misma.
 Margarita Ruano, 3.^a Calle de las Huertas.
 Manuela de la Cueva, 4.^a En la misma.
 Ángela de León, 5.^a En la misma.
 María de Villavicencio. En la calle de Cantarranas.
 Manuela de Lavaña. En la calle de Cantarranas.

Hombres

Agustín Manuel, 1.^o Calle de Santa María.
 Damián de Castro, 2.^o En la calle de las Huertas.
 Gaspar de Olmedo, 3.^o En la misma.
 Francisco del Castillo, 4.^o En la calle de las Huertas.
 Carlos Vallejo, Calle de Cantarranas.
 Pedro Vázquez, Calle de Francos.
 Hipólito de Olmedo. Calle de Santa María.
 Carlos de Villavicencio. Calle de Cantarranas.
 Antonio Ruiz. Calle de Cantarranas.
 Francisco de Fuentes. Calle del Niño.
 Manuel de Villaflor. Calle de Cantarranas.
 Juan Baptista Chavarría. Calle de las Huertas.

Adviértese a V. Señoría que algunos de los contenidos tienen algunos vestidos, así por las vacantes de Cuaresma como por los gastos de fiestas del Corpus, empeñados y para poder usar dellos dirán dónde están para que se vean y registren.

[Sobre]salientes que asisten para las fiestas de Su Majestad, y para los pa[peles] que suelen faltar en la fiesta del Corpus y para las enferme[dades] que suelen acontecer en las compañías de Madrid, para cuyo [cumpl]imiento las paga el ar[r]endamiento. Son las siguientes:



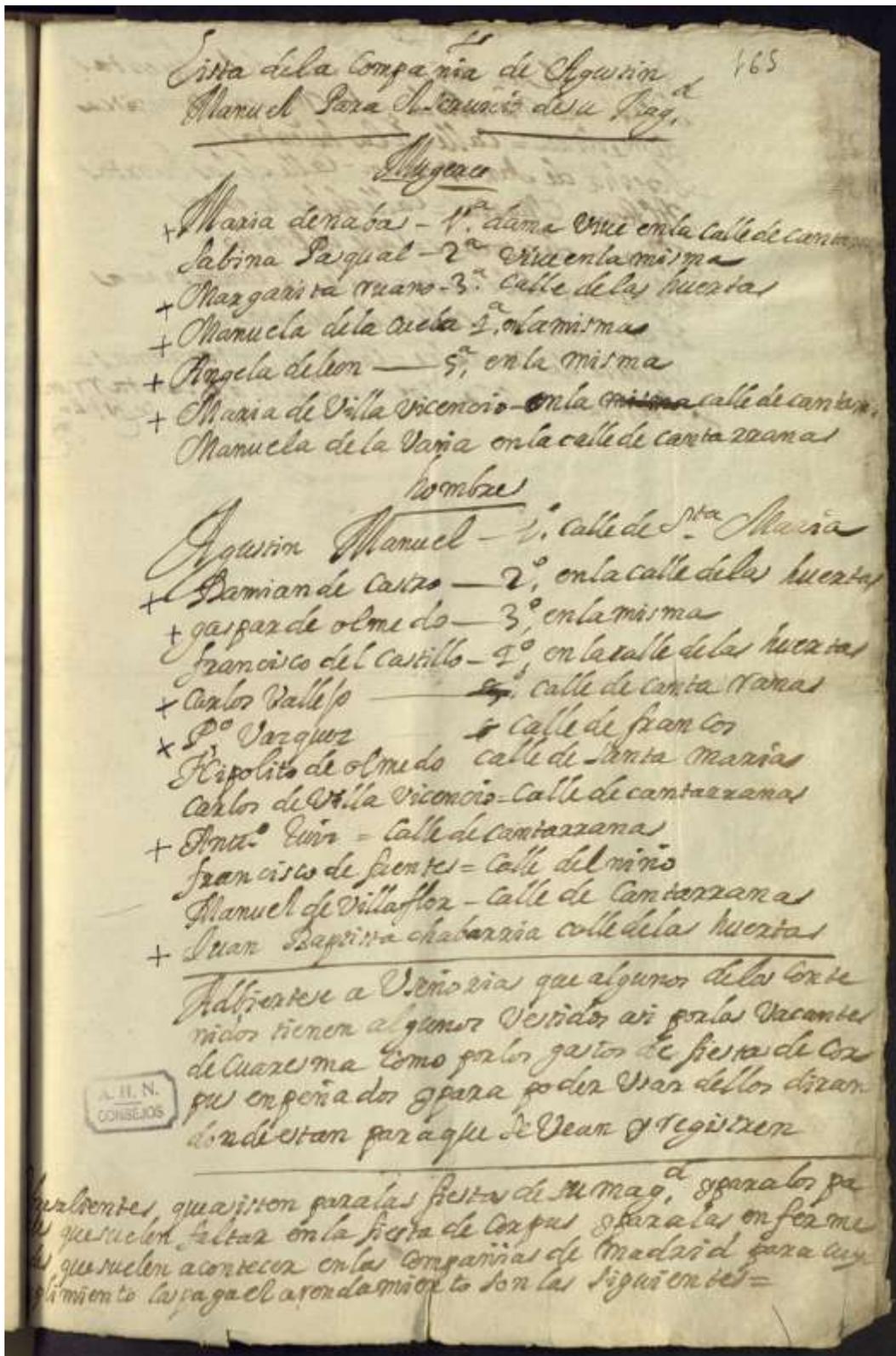


Imagen 3.1. Lista de la compañía de Agustín Manuel de Castilla (Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional. CONSEJOS, L. 1277, fol. 165r).

Josefa de San Miguel. Calle de las Huertas.
 José de Mendiola y su mujer Francisca de Medina. Calle de las Huertas.
 Josefa de San Román. Calle de las Huertas.
 Alfonsa María. Calle de las Huertas.
 María de Cisneros. Calle del Niño.
 Narcisca de la Cueva. Calle de Cantarranas.
 Ana María. Calle de las Huertas.
 María de Morales. Calle de Cantarranas.
 Feliciano de la Rosa. Calle de Cantarranas.

Agustín Manuel de Castilla [Firma y rúbrica] ((ols. 165r-v).

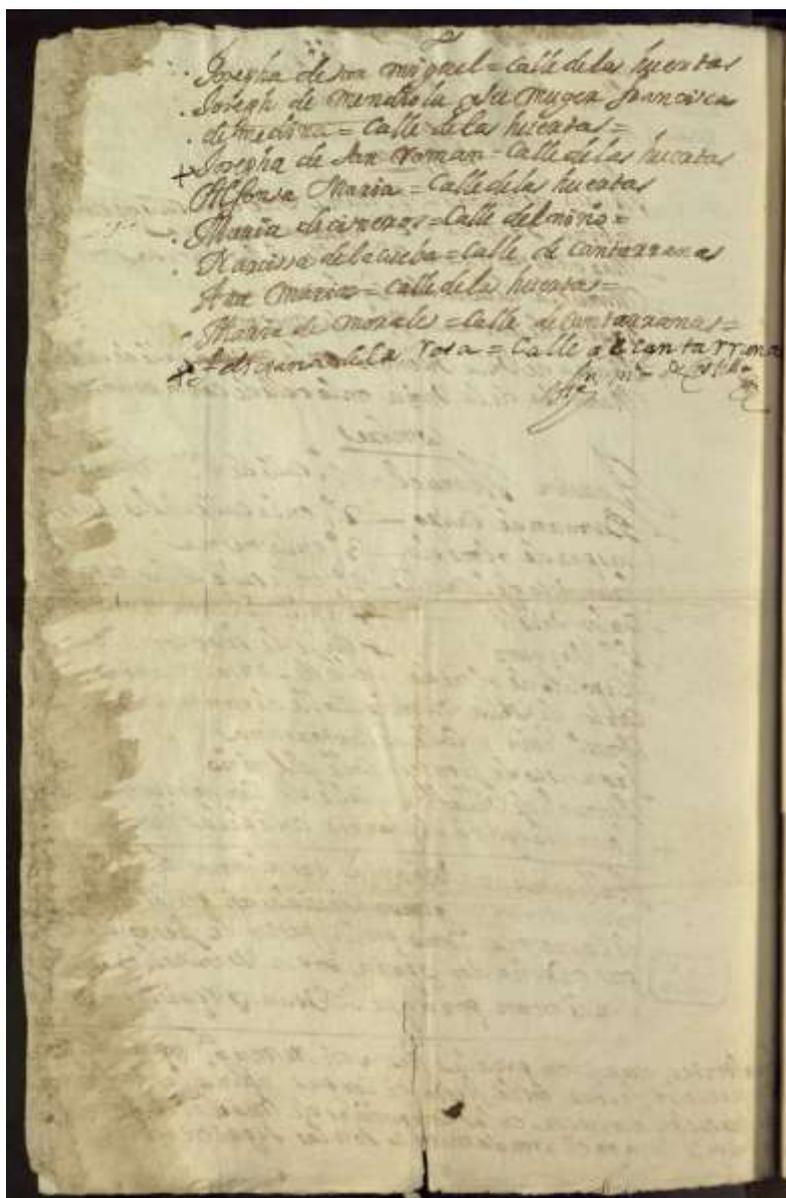


Imagen 3.2: Lista sobresalientes incluidos por Agustín Manuel de Castilla tras los miembros de su compañía (Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional. CONSEJOS, L. 1277, fol.165v).



Es decir, la compañía de Agustín Manuel de Castilla estaba formada por un conjunto de 19 miembros fijos (7 mujeres y 12 hombres), añadiendo un total de 10 suplentes (1 hombre y 9 mujeres) que atenderían a ambas compañías para las determinadas ocasiones que se especifican. Todos los comediantes citados moran en domicilios próximos, ubicados en el denominado barrio de los actores, como se aprecia en la correspondiente sección del detallado plano de Pedro Texeira, 1656, el más importante del Madrid del siglo XVII. Una situación parecida presenta también la lista suministrada por Damián Polop:

[Lista de la compañía de Damián Polop]

1ª. Eufrasia María, en la calle de Atocha.
 2ª. Águeda Francisca, en la calle de Atocha.
 La 2ª. Teresa de Robles, en la calle de Atocha.
 2ª Paula María, en la calle de las Huertas.
 La 3ª. Josefa de Cisneros, en la calle del Niño.
 La 4ª. Josefa Laura, en la calle de Santa María.
 Damián Polop, en la calle de Santa María.
 Gregorio Antonio, en la calle de San Juan.
 Juan de Cárdenas, en la calle de las Huertas.
 Manuel de Mosquera, en la calle del Niño.
 Manuel de Lavaña y su hijo, calle de Cantarranas.
 Juan Navarro, en casa del Almirante.
 Diego Rodríguez, calle de Santa María.
 Rosendo, en la calle de Atocha.
 Miguel Ferrer, músico, calle de Santa María.
 Alfonso Flores, arpista, calle de Cantarranas.
 Juan Francisco Tejera, calle de Cantarranas.
 José Garcés, calle de Santa María.
 Cristóbal Gorrioz, calle de las Huertas.

Damián Polop Baldés [Firma y Rúbrica] (fol. 166r)

Constituida por 6 mujeres y 14 hombres, contaba un total de 16 miembros, moradores también en cercanía en calles del barrio de los actores.



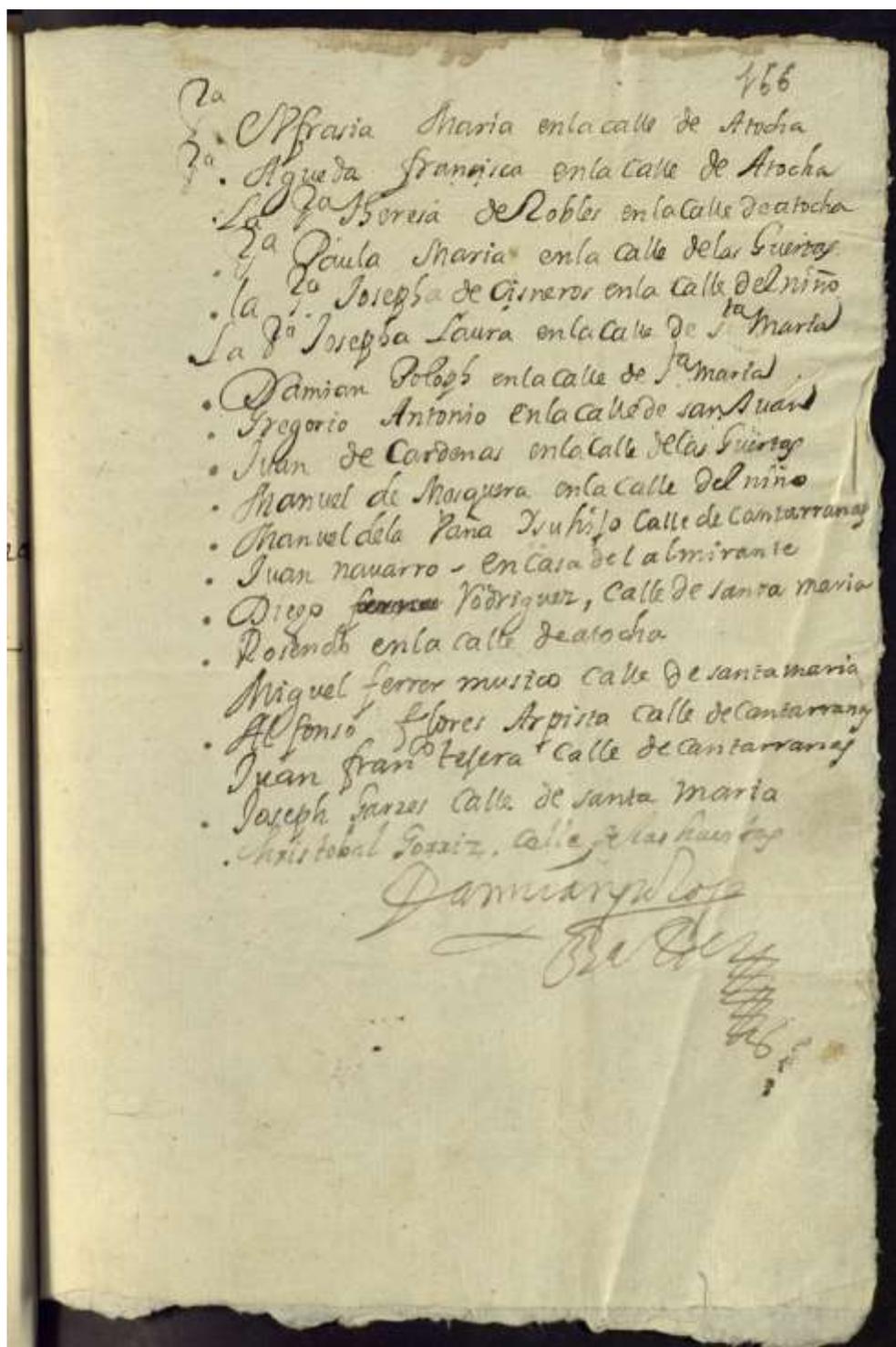


Imagen 4: Lista de la compañía de Damián Polop (Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional. CONSEJOS, L. 1277, fol.166r).

Presentadas las listas, el 17 de mayo de 1692 se dicta un auto para que los miembros de las dos compañías presenten relación jurada firmada de su mano y, si no supieren, de un testigo a su ruego, «de los vestidos que cada uno tuviere contra la pragmática de Su Majestad y de cómo no tienen otros, expresando en ella de qué telas, colores, guarnición y bordados» (AHN, Consejos, 1277, fols. 167v-168r). Auto este que, en 20 de mayo de 1692, se comunica a los miembros de ambas compañías, cuyos nombres detalla el escribano de cámara, enumerando, primero, los componentes de la lista presentada por Agustín Manuel en el orden jerárquico en que figuran en ella, y, después, respetando el mismo orden, cita a los de la lista de Damián Polop, dejando para el final los nombres de los sobresalientes, incluidos por Agustín Manuel al final de su lista, en el mismo orden en que este los presenta (AHN, Consejos, 1277, fol.168v)⁸.

Los encargados del sellado de los vestidos con los cuales los representantes «hubieren de salir en la fiesta de autos», para el que se había dispuesto el correspondiente sello, eran los Alcaldes de Casa y Corte, a los que aquellos debían de acudir con ellos, empezando el 31 de mayo de 1692 (AHN, Consejos, 1277, fol. 170r-v, la cita en fol. 170r). El escribano de cámara daría siempre fe de la presentación y sellado, descrito en los fols.170v-245r, con el formulario y complejo lenguaje de los actos jurídicos. Extenso documento al que se adjuntan las listas, presentadas por los miembros de ambas compañías, de los vestidos que poseían contra pragmática, respaldadas por sus juramentos y firmas, como se les había requerido. Estas, antes de comenzar el correspondiente sellado de vestidos, son leídas a los actores por el escribano de cámara. De dichas listas, nos serviremos para el presente trabajo por tratarse de un tipo de documentos muy simplificados y ejecutados en general con cuidada escritura, orden, y claridad, frente a los respectivos del sellado bastante más formularios y

⁸ El cotejo del auto con las listas entregadas por los autores, arroja escasas diferencias: en él se omiten los nombres de José de Mendiola y Francisca Medina, su mujer, sobresalientes en la lista de Agustín Manuel, y se unen en un solo nombre los de dos actrices, Ana María y María de Morales, que figuran también como sobresalientes en la citada lista.



complejos. Los cotejos realizados entre ambos han arrojado escasas diferencias en su contenido respecto a la materia que nos ocupa, como se ejemplifica en los Apéndices I y II. No obstante, dejamos constancia en nota, al final de la transcripción de cada lista, de los folios donde se hallan sus correspondientes sellados, así como de la edad de los firmantes y del parentesco, en caso de que existiera, entre los diversos miembros de las compañías, que aparecen en ellos.

Antes de dar la voz a los actores de la compañía de Agustín Manuel, a través de sus respectivas listas, conviene tener presente para comprenderlas mejor, los tipos de tejidos prohibidos durante la segunda mitad del Seiscientos. Como precisa Carmen Sanz,

eran el brocado, las telas de oro y plata, la seda que tuviera fondo o mezcla de oro y plata bordados, las puntas, los pasamanos, los galones, los cordones, los respuntes, los botones de oro y plata, y los aderezos de los vestidos que contuvieran aceros, vidrios, talcos, perlas, aljófares y otras piezas similares que se les pareciesen, aunque fueran falsas (2004, pp. 1630-1631).

Debido a que muchas de las prendas y aderezos enumerados en las listas han caído en desuso, igual que sus términos denominadores, ofrecemos un «Glosario» con objeto de aclarar sus respectivos significados⁹.

LISTA DE LOS VESTIDOS QUE TIENE MARÍA DE NAVAS CONTRA LA PREMÁTICA (fols. 246 r-v)¹⁰

[fol. 246r] Primeramente, un vestido de mujer color gredellín, bordado de seda color de perla.

Otro vestido amusco con joyas de oro y plata con tres encajes blancos guarnecido y dos punticas en medio.

Otro amusco de tela de plata.

Otro de tela azul con joyas de oro y plata, guarnecido el jubón con encajes de oro.

Otro de tela color blanco guarnecido de encajes negros en arpón.

Otro anteadado de tela.

Otro de picote bordado de armiños.

⁹ De aquí en adelante, al pertenecer todas las citas al expediente AHN, Consejos, 1277, reducimos en ellas su localización, indicando solo el fol. o fols. donde se hallan.

¹⁰ Publicada por Carmen Sanz Ayán, 2009, pp. 77-78. La ofrecemos revisada y con algunas correcciones.



Otro de raso liso encarnado bordado de Cambray.
 Otro de tela color de fuego gayado de encajes blancos.
 Otro de raso liso amusco bordado de Cambray.
 Un jubón de tela encarnada con encajes blancos.
 Otro de raso liso verde con un encaje de plata de a vara blanco.
 Una casaca de mujer de raso liso color gredellín bordada de Cambray.
 Un vestido de francesa con encajes blancos.
 Un vestido de mujer de gasa blanca y negra.
 Un jubón de fondo guarnecido de encajes negros.
 Una mantilla de tafetán azul con encajes blancos.
 Unas mangas de tafetán negro y su bota de chamelote de plata anteado, guarnecidas de encajes negros.
 Una casaca de hombre de tela azul guarnecida de encajes blancos.
 Un guardapiés de tafetán color de fuego guarnecido con un encaje blanco.
 Un tonelete de chamelote verde con encajes blancos.
 Una casaca de hombre color gredellín guarnecida con encajes de porcelana.
 Una túnica blanca con joyas de oro.
 Un manto azul de chamelote de plata.
 Una casaca de hombre amusca con botones de plata.
 Un pecto de restaño azul.
 Un vestido de moro de raso encarnado guarnecido con encajes blancos.
 Un vestido de hombre bordado de plata y oro.
 Unos mangotes de judío guarnecidos con encajes blancos.
 Una almilla de tela encarnada guarnecida de encajes blancos.
 Una casaca de tafetán negro, la manga de bota guarnecida de encajes negros.
 Una casaca de hombre de raso liso color de gredellín guarnecida de encajes blancos.
 Un manto imperial de tafetán doble encarnado con encajes blancos.
 Unos botines de chamelote azul guarnecido con encajes blancos.
 Otro de chamelote verde con encajes blancos.
 Un peto a la romana de chamelote verde guarnecido de encajes blancos.
 Una casaca de mujer de tela color pajizo.
 Un jubón de mujer de tela verde.
 Un tonelete de raso con flores de plata. //

[fol. 246v] Un guanipín [guardurpín o guardarpín o guardaipín en el sellado, f. 177r] de chamelote de plata color de fuego con plumas y un encajito de oro.
 Una mantilla de tela verde.
 Y otra basquiña de tela azul con flores de oro y plata.
 Unos calzones de raso liso color de gredellín con encajes negros.
 Unas polainas del mismo raso con encajes negros.
 Y un biricú bordado de plata y oro.
 Un vestido de hombre de raso liso encarnado bordado de armiños.
 [Líneas autógrafas:]
 Yo, María de Navas, juro a Dios y a esta cruz como estos vestidos son míos y no tengo otros contra pragmática. Y por ser verdad lo firmé hoy, miércoles, a 21 de mayo del año de 169[2].
 María de Nabas [Firma y rúbrica] (fol. 246r-v)



LISTA DE LAS JOYAS QUE TENGO CONTRA LA PREMÁTICA [la letra de la lista es autógrafa] (fols. 247r-248r)¹¹

[fol. 247r] Primeramente, un lazo grande de piedras verdes y blancas.
 Más un laso de piedras azules y encarnadas y pajisas y b[lan]cas con unos pedasitos de porcelana.
 Más otro laso de piedras encarnadas y blancas y imitado a turquesas.
 Más una venera de todos colores de piedras.
 Más tres muelles de piedras blancas.
 Más un collar de piedras blancas menudas.
 Más un collar de dos carreras de piedras blancas grandes.
 Más dos brasaletes de piedras blancas gra[n]des.
 Más unos sarsillos de piedras blancas menudas.
 Más dos copetillos de piedras blancas menudas.
 Más un espejo con tapa, guarnecido de piedras encarnadas y de filigrana.
 Más cuatro pares de botones blancos de una piedra sola.
 Más tres perlas gordas que imitan a las calabasillas.
 Más un collar de perlas gor[...] que tiene una calabasilla.
 Más diferentes hilos de perlas falsas para salir de mora.
 Más un laso de piedras blancas, asules y encarnadas.
 Más una cruz de piedras blancas.
 Más diferentes lasitos de vidro imitados a diamantes.
 Más dos almendrones con piedras blancas y en medio porcelana azul. //
 [fol. 247v] Más un clavo encarnado.
 Más otro de diferentes piedras.
 Más otro azul.
 Más dos joyas de piedras grandes blancas.
 Más una joya redonda con una imagen de María Santísima y piedras chicas blancas y de otros colores diferentes.
 Más una talega negra con encajes negros.
 Más otra talega negra bordada [de] pluma.
 Más la otra talega blanca con [en]caje de todas colores.
 Más diferentes piedras sueltas.
 Más dos pares de negril[las] de plata doradas y labradas a punta de diamante.
 Más una joya de un espejo de mermeletas.
 Más una pluma blanca guarnesida de pienesitas de vidro.
 Más una masetilla de porcelana con piedras blancas y turquesas.
 Más dos dosenas de alfileres negros para el cairel de vidro.
 Unos sarsillos de piedras diferentes.
 Una toca de Barcelona con oro.
 Una toca de villana con encajes.
 Dos pares de mangotes de Cambray con encajes y unos mangotes asules con encajes blancos.
 Unos pañuelos con encajes.
 Y unas tocas para mora de gasa y tejido allí encajes.
 Diferentes pares de vueltas grandes y chicas.
 Vueltas negras.
 Mascari[l[as] ?] //

¹¹ Publicada por Carmen Sanz Ayán, 2009, pp. 77-78. Igual que en el caso anterior, la ofrecemos revisada y con algunas correcciones.



[fol. 248r] Diferentes encajes que sirven para trajes.

Yo, María de Nabas, juro a Dios y a esta cruz que lo contenido en esta lista es mío y no tengo otro contra premática. Y por ser verdad, lo firmé en Madrid, a 24 de 1692.

María de Nabas [Firma y rúbrica]¹².

LISTA DE LOS VESTIDOS DE MANUEL VILLAFLOR CONTRA PRACMÁTICA (fol. 249r)

Un vestido de chamelote de aguas amusco bordado de Cambray.

Otro de raso de flores color gredellí con botones de plata y oro y las mangas guarnecidas de encajes de plata y oro y blancos.

Otro de felpa negra, guarnecidas las manga con encajes negros.

Otro de tafetán negro, guarnecidas las mangas con encajes negros.

Una chupa de raso de primavera con botones de plata y oro.

Unos cabos bordados guarnecidos con encajes blancos.

Otros cabos azules bordados.

LISTA DE LOS VESTIDOS DE SABINA PASCUAL CONTRA PRACMÁTICA (fol. 249r)

Un vestido de restaño amusco guarnecido con encajes de plata y encajes blancos.

Otro amusco con flores de oro y plata guarnecido con encajes de plata.

Otro de tela anteaada guarnecido con encajes de plata moteados de negro.

Otro de raso liso blanco guarnecido con encajes de oro.

Otro de raso liso blanco guarnecido con encajes negros.

Otro de media tela verde guarnecido con encajes de oro.

Otro de raso liso amusco guarnecido con encajes de porcelana y bordado.

Otro de raso de primavera guarnecido con encajes blancos.

Un jubón de tela encarnada guarnecido con encajes de oro y plata.

Un tonelete, peto y mangas bobas de raso guarnecido de encajes blancos.

Otro de raso verde guarnecido de encajes blancos.

Unos chapines de tela amusca.

Un jubón de hombre de raso con flores de oro y plata, el color amusco.

Y los contenidos vestidos míos y de mi mujer, Sabina Pascual, juro a Dios y a esta cruz que son míos y suyos propios y no tengo otro alguno contra premática y, por no saber firmar mi mujer, lo firmo por ella, en Madrid, hoy, a 22 de mayo de 1692.

Manuel Villaflor [Firma y rúbrica]

[Parece ser un documento manuscrito de mano del firmante]

LISTA DE LOS ADERESOS DE PIEDRAS FALSAS DE SABINA PASCUAL (fol. 250r)

Un adereso de piedras encarnadas engarsado con plata sobredorada.

Otro de piedras blancas engarsado.

Otro de piedras de todas colores engarsado con plata sobredorada.

Dos broches de piedras encarnadas y blancas engarsados con plata.

Otro broche de piedras azules engarsado con plata.

¹² El sellado de los vestidos y aderezos de María de Navas, se ejecuta los días 31 de mayo (fols. 170v-171r) y 16 de junio (fols. 175r-177v), sin que la actriz indique durante ellos su edad.



Otra joya de piedras blancas engarsada con plata.
 Dos pares de hebillas de piedras blancas con plata.
 Cuatro pares de botones de piedras blancas engarsados con alquimia y un espadín de guarnición de asero con piedras encarnadas.
 Todo lo contenido arriba juro a Dios y a esta cruz que son míos y no tengo otros contra premática y, por no saber firmar mi mujer, Sabina Pascual, lo firmo hoy, a 25 de mayo de 1692.
 Manuel Villaflor [Firma y rúbrica]¹³
 [Igual que el anterior, parecer ser un documento manuscrito de mano del firmante]

LISTA DE LOS VESTIDOS DE MARGARITA RUANO (fol. 251r-251v)¹⁴

[fol. 251r] Una mantilla de felpa verde con un encaje de oro y plata.
 Otra mantilla de raso encarnado con flores de oro y un encaje de plata.
 Un vestido de raso encarnado liso con encajes blancos. Otro de lo mismo con encajes de oro y plata y blancos.
 Un guardapiés de raso liso tejido con guarniciones de oro y plata, campo azul.
 Una casaca y tonelete de raso liso escarolado con encajes de plata moteados de negro y encajes negros.
 Unos botines de lo mismo.
 Un manto escarolado de tafetán doble con encajes negros.
 Un jubón de raso labrado negro con encajes blancos.
 Otro jubón de tela de plata con encajes de oro y plata.
 Otro vestido de felpa verde con encajes de oro y plata tres guarniciones.
 Otro verde bordado de oro y plata de lantejuela.
 Otro vestido de raso azul labrado con joyas de oro y un encaje de plata y oro.
 Vestido de raso liso blanco con encajes negros.
 Otro de tela anteaada con encajes en plata.
 Otro vestido de brocado blanco con flores de oro y plata.
 Otro vestido de clamelote encarnado con encajes de imaginería.
 Guardapiés y casaca de grana guarnecido de encajes de oro y plata.
 Un guardapiés de clamelote de plata encarnado.
 Un vestido de hombre de tela amusca con encajes de oro y plata.
 Una chupa de brocado de oro y plata encarnado y blanco.
 Otro vestido de hombre de grana con encajes de oro y plata.
 Otro vestido de hombre de tela azul de oro y plata.
 Otra casaca de mujer de lo propio.
 Un jubón de clamelote azul de plata guarnecido con encajes de plata.
 Un jubón de mujer de velillo de plata guarnecido de encajes de oro y plata.
 Un tonelete y mangas y botines de chamelote de plata azul guarnecido de encajes de plata.
 Un devantal de villana de chamelote de plata encarna[d]o guarnecido de encajes de oro y plata. //

¹³ El sellado de los vestidos y aderezos de ambos actores se realiza el 2 de junio (fol. 171v) y el 11 de septiembre (fols. 237v-240r), donde Manuel de Villaflor declara «ser de edad de treinta y tres años y la dicha Sabina Pascual de veinte y cuatro años poco más o menos» (fol. 240r).

¹⁴ Publicada por Carmen Sanz Ayán, 2009, pp. 79-81. La ofrecemos revisada y con algunas correcciones.



[fol. 251v] Un manto y tonelete de raso de imaginería y mangas de lo propio, guarnecido de encajes blancos.
 Otro manto y tonelete y botines de chamelote de plata encarnado guarnecido de encajes de oro y plata.
 Un juboncito de hombre de chamelote de plata encarnado guarnecido de encajes de plata.
 Unos toneletes almenillados blanco y encarnado con unas puntitas de plata.
 Un manto y tonelete anteado con encajes blancos.
 Una casaca de mujer de raso blanco con flores de plata con encajes negros.
 Una estufilla de tela verde y oro.
 Otra estufilla de felpa negra bordada de oro y plata.
 Un tonelete [de] tafetán doble, color de fuego con un encaje negro.

LISTA DE LOS VESTIDOS DE GASPAR DE OLMEDO CONTRA PREMÁTICA. SON LOS QUE SE SIGUEN (fols. 251v-252v)

[fol. 251v] Un vestido de golilla entero de raso liso azul bordado de hojuela de plata.
 Un vestido de chamelote negro bordado de cañutillos de vidro amusco.
 Un vestido de paño amusco con puntas de porcelana y perfiles verdes.
 Un vestido de raso verde y blanco y flores de oro guarnecido de encajes de oro y plata.
 Un vestido de chamelote de plata encarnado cuajado todo de encajes de oro y plata.
 Un vestido de raso liso amusco bordado de plata y blanco sobre azul y a los cantos guarnecido de encajes de imaginería.
 Un vestido de raso liso azul guarnecido de un enrejado de plata y a los cantos encajes de oro y plata.
 Un vestido de chamelote de plata y anteado guarnecido de encajes de plata de artesana y a los lados encajes negros.
 Un vestido de golilla de raso liso amusco bordado de plata y realzado todo cuajado. Ojo [al margen izquierdo]. Otro vestido de golilla de chamelote azul de plata guarnecido de encajes negros.
 Ojo [al margen izquierdo]. Otro vestido de raso liso amusco bordado al canto en // [fol. 252r] imitación de columnas de plata y azul, vestido de golilla.
 Otro vestido de golilla color de oliva bordado de oro y de piedras.
 Un capote d[e] escarlata aforrado en chamelote de aguas encarnado con encajes de plata.
 Otro capote d[e] escarlata con encajes de plata.
 Un capotillo de peldefebre ["ojo" sobre la línea de escritura], calzón de gamuza y mangas de gamuza guarnecido de franjas de plata de Milán y tomados los cantos con azul.
 Un jubón de tela de joyas, campo azul.
 Otro jubón de raso azul y blanco bordado de plata sobre encarnado.
 Un vestido de calzas, cuera de raso liso encarnado con cintilla de plata, capa de raso liso negro con la propia cintilla guarnecida y afo[r]rada la capa en tela de plata y encarnado.
 Una chupa y mangas de teletón encarnado con franjas de Milán de plata.
 Unos cabos de raso liso color de perla bordados de oro y plata.
 Una banda de restaño verde con encajes de oro.
 Un ceñidor de moro de plata y encarnado y al canto encajes de oro y plata.



Una banda azul con encajes blancos.
 Unos calzones y talahí de tafetán de lustre color de oliva claro con encajes negros y un perfil de oro.
 Otro tahalí de teletón amusco con puntas blancas y un perfil verde.
 Una chupa de tela de plata, campo azul.
 Unos cabos de tafetán azul bordados d[e] entorchado blanco y puntas blancas.
 Unas alpargatas color amusco, cuero de ámbar bordadas de seda y hojuela de plata.
 Un jubón de tafetán color de carne con velillo de plata y encajes negros. //
 [fol. 252v] Un bridicú amusco bordado de hilo de oro.
 Digo que los vestidos contenidos en esta memoria de Margarita Ruano y de Gaspar de Olmedo hago juramento por mí y mi mujer a Dios y a esta cruz que todos estos vestidos son míos y no tengo ninguno contra premática. Y por verdad, lo firmé en Madrid, a 21 de mayo de 1692 años.
 Gaspar de Olmedo [Firma y rúbrica]
 [La memoria de Gaspar de Olmedo parece ser autógrafa]

LISTA DE LOS ADEREZOS DE PIEDRAS FALSAS (fol. 252v)¹⁵

Un aderezo de piedras blancas, encarnadas, pajizas y verdes, que consta de arracadas, lazo y joya, dos broches.
 Otro aderezo azul y blanco, arracadas y joya.
 Otro aderezo de vidrio blanco.
 Una joya en forma de peñasco de piedras blancas.
 Una cruz de piedras encarnadas y una pajiza en medio.
 Una gargantilla de piedras blancas y verdes.
 Un collar de piedras blancas.
 Dos lazos redondos, de piedras azules y verdes el uno y el otro blanco y encarnado.
 Dos mariposas con sus lazos azules y blancas.
 Un tocado de mora de perlas falsas.
 Otro tocado de mora de vidrio blanco y verde.
 Una venera con sus lazos de piedras blancas.
 Una estrella de piedras blancas.
 Otra estrella de plata y en medio una piedra blanca.
 Una cruz de ángel con piedras blancas y encarnadas.
 Y de diferentes aderezos, piezas sueltas que no se pueden poner en la lista.
 Unas hebillas de piedras.
 Fin
 Gaspar de Olmedo [Firma y rúbrica]¹⁶
 [Esta lista de Gaspar de Olmedo parece ser autógrafa]

¹⁵ Publicada por Carmen Sanz Ayán, 2009, pp. 80-81. La ofrecemos revisada y con algunas correcciones.

¹⁶ El sellado de los vestidos y aderezos de ambos actores se realiza el 2 de junio (fol. 172r) y el 17 de junio (fols. 178r-181v). Gaspar de Olmedo «dijo ser de edad [de] más te treinta años y lo firmó» y Margarita Ruano «dijo ser de edad de veinte y dos años poco más o menos» y no lo firmó, porque dijo no saber (fol. 181v).



LISTA DE VESTIDOS DE MANUELA DE LA CUEVA (fol. 253r-v)

[fol. 253r] Un vestido de tela encarnada con flores de plata y oro, con tres guarniciones de encajes de oro y plata.

Otro vestido de raso liso encarnado con tres guarniciones de oro y plata guarnecido.

Otro de tela, el campo color de fuego y flores de oro y flores afelpadas de seda de color de porcelana.

Otro de tela, el campo blanco y con flores de oro y plata.

Un vestido de ormesí negro bordado de seda floja blanca con un perfil anteano en los cantos, con mangotes bordados del mismo vestido. La bordadura del vestido es de una vara de alto.

Todos estos vestidos están con sus jubones.

Un vestido de tela verde con flores de oro y plata de hombre, guarnecido de armiños con vueltas pajizas.

Una casaca de mujer de tela escarcha [*sic* por escarchada] de oro y plata. El campo de gredelín.

Otra casaca de raso liso blanco guarnecida de encajes negros alechugados.

Otra de felpa negra guarnecida de encajes negros.

Un vestido de ángel de raso liso encarnado guarnecido de encajes de porcelana.

Un jubón de felpa verde con encajes de oro y plata.

Un jubón de tafetán anteado guarnecido de encajes de porcelana.

Esta lista es de mi mujer.

ÉSTA ES DE JUAN BAPTISTA ECHAVARRÍA (fol. 253r-v).

Un vestido de paño de Holanda bordado los cantos de oro y plata.

Otro de droguete con un cordón de oro y plata.

Otro encarnado de raso liso con encajes de porcelana.

Todos estos vestidos que van en esta lista juro a Dios y esta cruz que son míos y de mi mujer Manuela de la Cueva, y no tengo otra cosa contra pragmática. Y, por no saber firmar [mi mujer], lo firmé a 23 de mayo de 1692.

Juan Baptista Echavarría [Firma y rúbrica]¹⁷. //

[fol. 253v] «Lista de vestidos de Manuela de la Cueva y de Juan Baptista de Echavarría»

[La letra de la memoria parece ser autógrafa]

LISTA DE LOS VESTIDOS DE ANTONIO RUIZ Y SU MUJER MARÍA DE VILLAVISENCIO (fol. 256r-258r)

[fol. 256r] Un vestido de hombre que es de paño de Holanda azul, aforrado en tafetán doble de color de fuego, la vuelta de las mangas aferradas [en] chamelote encarnado, guarnecido todo de encajes de oro y plata, y por las costuras galón de oro y la abotonadura de botones de hilo de oro entorchado.

Una casaca de raso amusco y blanco con flores de oro y la abotonadura de oro.

¹⁷ El sellado de los vestidos de ambos actores se realiza el 2 de junio (fol. 171r) y el 18 de junio (fols. 185r-187r). Juan Baptista Echavarría «dijo ser de edad de treinta años poco más o menos y lo firmó», y Manuela de la Cueva «dijo ser de edad de quince años poco más o menos, y no firmó porque dijo no sabía» (fol. 187r).



Una casaca d[e] escarlata bordada al canto con galón de oro en unos ramitos y alrededor con galón angosto de oro y abotonadura de oro.

Una casaca de paño morado guarnecida por las costuras y bolsillos con trencilla, ojales y botones de plata y seda, aforrada en chamelote de aguas encarnado.

Una casaca de chamelote de Italia azul guarnecida al canto, bolsillos y mangas de frangón [*sic* por franjón] de oro y plata y los botones de lo mismo, aforrada en chamelote de aguas encarnado.

Un capote de peldefebre de lustre, aforrado en estameña de Francia, amusco con botones gordos y ojales de oro.

Un capotillo de dos faldas de lamparilla amusca, todo guarnecido de encajes de plata con viso pajizo y cejilla azul con los calzones de gamuza, guarnecidas las boquillas con lo mismo que el capotillo.

Unas mangas de raso negro guarnecidas de encajes negros.

Unas mangas de raso azul bordadas de seda dorada y blanca guarnecidas de encajes blancos.

Un vestido de felpa amusca bordado de seda entorchada dorada y acero con capa de paño del mismo color.

Una casaca de chamelote de aguas amusco aforrada en tafetán sencillo anteaado, bordado al canto de oro de cuatro dedos la bordadura y por las costuras trencilla de oro y los botones de oro con rosetillas de plata entorchada. //

[fol. 256v] Un vestido de calzón, ropilla y capa de medio carro de oro de color de ámbar, bordado todo de Cambray, la bordadura de cuatro dedos de ancho con sus mangas bordadas de lo mismo.

Un jubón de tela de joyas de oro y plata encarnado con botones de oro, con aforro de tafetán sencillo celeste.

Un trencillo de hilo de oro para sombrero.

Una chupa morada de restaño morado de plata con botones de hilo de oro.

Una chupa de media tela con flores de plata, toda ella blanca con botones de hilo de plata.

Una chupa de media tela con flores de plata, pajiza, con botones de plata.

Una chupa de chamelote de aguas azul con alamares de oro y botones de lo mismo, aforrada en tafetán sencillo azul.

Una banda de tafetán doble carmesí con fluecos de hilo de plata.

Un cinto de vaqueta de Moscovia valenciano, bordado de seda encarnada, azul, verde, pajiza y dorada y blanca y color de fuego y con unos ramos y escudetes de plata.

LOS VESTIDOS DE MI MUJER

Un vestido de raso de flores pajizo, guarnecido de encajes blancos de Lorena, su forma de guarnición es gayada y una guarnición por abajo de el mismo encaje.

Un manto de Virgen de chamelote de aguas azul, guarnecido de encajes blancos.

Un vestido de raso amusco con flores de oro y plata.

Una casaca de paño aplomado, toda guarnecida de encajes de plata y botones de lo mismo, aforrada en tafetán sencillo color tornasolado. //

[fol. 257r] Una casaca de raso de primavera azul con botones de oro y plata y las vueltas de las mangas guarnecidas de encajes blancos.

Una casaca de escarlata con botones de oro y plata entorchados y en los remates de los bolsillos y costados unos soles de oro, aforrada en raso de primavera azul.

Un vestido de mujer de restaño de plata amusco.

Una casaca de mujer de raso pajizo, guarnecida de en[ca]jes negros, con botones de nácar y plata.



Un vestido o traje de ángel encarnado de raso de flores, todo guarnecido de encajes blancos.

Un traje de tafetán doble anteado con su manto de lo mismo guarnecido de encajes blancos.

Un traje que consta de manto y tonelete de tafetán de lustre encarnado y guarnecido de encajes blancos.

Un jubón de mujer de raso encarnado, guarnecido de encajes blancos.

Un trajecillo de tafetán doble blanco guarnecido con encajes de oro falso con piedras falsas.

Una falla de tafetán negro de lustre con encajes negros.

Un islán negro con encajes negros.

Una mantilla de escarlata encarnada guarnecida alrededor con un encaje de hilo azul y blanco. //

[fol. 257v]

Digo yo Antonio Ruiz que juro a Dios y es[ta] cruz que los dichos vestidos contenidos e[n] esta lista son míos y de mi mujer y hechos po[r] mí y mi mujer y no tengo otro alguno contra [pre]mática. Y por verdá lo firmé en Madrí, a 21 de m[...] deste presente año de 1692. [Líneas autógrafas de Antonio Ruiz]

Antonio Ruiz [Firma y rúbrica] //

[fol. 258r] LISTA DE LAS JOYAS Y DEMÁS COSAS DE PIEDRAS FALSAS

Una joya de piedras azules y blancas, engarzada en porcelana y plata.

Una joya de piedras azules y unos lazos de lo mismo en plata sobredorada.

Una joya de todas colores, que llaman ensaladilla, guarnecida en plata.

Unas arracadas de lo mismo.

Unas arracadas de piedras encarnadas sobre plata.

Unas arracadas de piedras blancas engarzadas en plata sobredorada.

Un aderezo de azabache.

Una gargantilla de piedras encarnadas y blancas.

Una estufilla de cintas de plata encarnada.

Unas cintas escaroladas de plata y oro.

Tres pares de guantes bordados de plata y oro.

María de Villavicencio. [Firma y rúbrica]¹⁸

MEMORIA DE LOS VESTIDOS Y DEMÁS NIÑERÍAS CONTRA PREGMÁTICA DE AGUSTÍN MANUEL (fol. 259r-v)

[fol. 259r] Un vestido de golilla de chamelote amusco guarnecido con dos encajillos blancos y uno de plata en medio, aforrado en tafetán del mismo color.

Otro vestido de chamelote de plata amusco bordado de plata y oro cuajado, también de golilla.

Un vestido chambergo de raso encarnado cubierto de galones de oro y encajes negros, aforrado en tafetán pajizo.

Otro vestido de raso de Moscovia de flores de diferentes colores perfiladas de oro, guarnecido de encajes blancos, aforrado en tafetán encarnado. [En nota marginal izquierda: «éste se dirá adónde está».]

¹⁸ El sellado se efectúa el 2 de junio (fol. 171v) y el 18 de junio (182r-185r). Antonio Ruiz dijo ser de edad de veinte y siete años poco más o menos, y María Antonia, de diez y ocho años poco más o menos, firmando ambos el documento por su propia mano.



Otro vestido de restaño de plata morado guarnecido de encajes negros y fluequecillos de seda pajiza y azul, aforrado en tafetán encarnado. [En nota marginal izquierda: «también éste».]

Otro vestido de golilla de tafetán doble negro bordado de flores de Cambray con cordoncillo de plata y perfiles de acero todo cuajado. [En nota marginal izquierda: «también éste».]

Una camisa y unos calzones de Cambray con encajes, para diferentes papeles.

Tres pañuelos de encajes.

Una banda de tafetán encarnado con encajes blancos.

Otro vestido de raso pajizo cubierto de encajes negros con un galoncillo negro entre encaje y encaje, aforrado en tafetán de mezcla blanco y azul.

Un vestido de calza atacada negro de paño y felpa, guarnecido de encajes de oro falso.

Otro vestido de tela de joyas encarnado guarnecido a medias lunas de encajes negros, aforrado en tafetán encarnado. [En nota marginal izquierda: «éste se dirá dónde está».]

Los cuales dichos vestidos juro a Dios y a esta cruz ser míos, y no tengo otro ninguno contra premática, y por la verdad lo firmé en Madrid, a 25 de mayo de 1692 años.

Agustín Manuel de Castilla [Firma y rúbrica]

[La escritura de la memoria parece ser autógrafa]¹⁹

MEMORIA DE LOS VESTIDOS QUE TENGO YO DAMIÁN DE CASTRO CONTRA PRAGMÁTICA (fol. 260r-v)

[fol. 260r] Una casaca de raso liso negro, forrada en tafetán negro, bordada toda de oro y plata, y en las mangas de botas un encaje de oro y plata al aire.

Una chupa de restaño color de fuego con mangas, guarnecida con encajes de oro y plata por delante y las bocas de las mangas, y botones de plata y oro, así casaca como chupa.

Una casaca de grana guarnecida con una franga de Milán de oro y plata, y las vueltas de las mangas de tela color de gredelí con flores de oro y plata, y alrededor galones de lo mismo y la botonadura también, forrada en morado.

Una casaca de restaño azul guarnecida con encajes de oro y plata, forrada en tafetán encarnado y botones de oro [y] plata y una chupa de restaño encarnado todo, guarnecida con los mismos encajes, y en los bolsillos y bocas de mangas forrada en tafetán azul y botones de oro y plata.

Una casaca de raso liso color de gredelí claro, guarnecida con encajes de oro y plata, botonadura gredelí con oro y plata y vueltas de mangas de tela azul con flores de oro, forrada en brocato encarnado con flores de oro y plata.

Una casaca de paño blanquizco con botas o negras o amuscas, guarnecida de un galón de oro y punticas muy pequeñas, con muletillas de oro por botones, forrada en morado, o tafetán doble o chamelote.

¹⁹ El sellado se efectúa, en parte, el 2 de junio (fol. 171r) y el 3 de septiembre el escribano de cámara certifica que, cuando le anuncia a Agustín Manuel el sellado de sus vestidos [los que faltaban, suponemos], le responde «que los más de ellos los tenía empeñados y que por esta ocasión no se podían sellar» (fol. 232v-233r, la cita en fol. 233r).



Una casaca y calzón amusca, que llaman droguete, toda cuajada y tejida con un hilo de oro, y botas de lo mismo, con botones de oro, forrada en chamelote azul y blanco, y rayas encarnadas listadas.

Una casaca de raso anteadado subido, guarnecida de encajes negros anchos que llaman de castor, forrada en picote amusco.

Una casaca de raso liso color de fuego, guarnecida de encajes blancos recortados, forrada en tafetán encarnado. Una chupa de raso liso azul, guarnecida por delante con los mismos encajes y las bocas de las mangas. //

[fol. 260v] Una chupa de raso azul con flores de oro y plata y botones de lo mismo, forrada en tafetán blan[co].

Un vestido de golilla, capa, calzón, ropilla y mangas de picote amusco bordado de oro y plata al cant[o] y las mangas cuajadas de lo mismo con un encaje angosto al[rededor] de oro y plata, se entiende las mangas no más, y la [ca]pa es de peldefebre con vueltas del mismo picote, g[uar]necida con la misma bordadura el canto.

Dos trajes de judío, raso de diferentes colores, con mangas y el cucucho y calzadillos guarnecidos co[n] encajes pequeños y grandes recortados blancos, forrados en tafetán encarnado.

Unos cabos anteadados guarnecidos en arpón con encajes de plata, y al canto encajitos negros.

Otros cabos de raso liso color de perla acuchillad[os], guarnecidos de encajes negros en arpón y al aire.

Un talahí grande de cuerezuelo de ámbar, bordado y cuajado todo de oro y plata, forrado de tafetán blanco.

Y advierto que todos los más de estos vestidos tienen encajitos al aire junto a los ojales, como se estila en los vestidos guarnecidos, que por haberseme olvidado lo pongo ahora. Y lo juro a Dios y a esta cruz que todos estos vestidos son míos propios y no tengo otros contra pragmática. Y por verdad, lo firmé a 21 de mayo del año de 1692

Damián de Castro [Firma y rúbrica]

Se me olvidaba un capote de grana, guarnecido con encajes de plata de a cuarta de ancho.

Unos cabos de tafetán color de fuego cubiertos con un encaje de oro y plata, y al canto encajes de oro y plata falsos²⁰.

LISTA DE LOS VESTIDOS DE FRANCISCO DEL CASTILLO (fol. 261r)

Un vestido de golilla bordado de oro y plata, calzón, ropilla y capa. Es de raso liso amusco [tachado: y la capa de paño amusco].

Un vestido d'escarlata, casaca guarnecida de encajes de plata y encajes blancos al canto.

Un vestido de paño de Holanda color de pasa, casaca guarnecida de plumas de plata.

Una casaca de paño de Holanda blanquisco guarnecida de ojales de oro y botones de oro y plata.

Una casaca de raso liso de color hoja de olivo guarnecida de encajes blancos.

²⁰ El sellado se efectúa el 2 de junio (fol. 171v) y el 19 de junio (fols. 192r- 194v). Damián de Castro «dijo ser de edad de veinte y siete años poco más o menos», firmando el documento por su propia mano.



Un tonelete guarnesido de encajes blancos y es de raso de primavera.
 Un tahalí bordado de oro y plata.
 Unas mangas de raso negro guarnesidas de encajes negros.
 Digo yo, el contenido, que juro a Dios y a esta cruz que dichos vestidos que van referidos son míos propios y no tengo otro alguno contra premática y, por ser verdad, lo firmé en Madrid, a 21 de mayo de 1692 años.
 Francisco del Castillo [Firma y rúbrica]
 [La letra de la lista parece ser autógrafa]²¹

MEMORIA DE LOS VESTIDOS DE CONTRA PREMÁTICA QUE TIENE PEDRO VÁZQUEZ (fol. 262r)

Primeramente, un vestido de color verde de tela de joyas de oro, aforrado en anteado.
 Otro vestido verde guarnecido de puntas de artesana, afo[r]rado en tafetán anteado.
 Y juro a Dios y a un[a] cruz que no tengo más que estos dos que son míos propios y no tengo otro alguno contra premática.
 Pedro Vázquez [Firma y rúbrica]
 [La letra de la memoria parece ser autógrafa]²²

LISTA DE LOS VESTIDOS CONTRA PRECMÁTICA DE HIPÓLITO DE OLMEDO. SON LOS SIGUIENTES (fol. 263r-v)

[fol. 263r] Primeramente, un vestido de paño de Holanda color aplomado con guarnición de trencillo de oro, más chupa de tafetán de colores alistado, con galón de oro y botones de oro, aforrado en sarga.
 Un vestido de paño de Holanda azul guarnecido de encajes de oro y botones de oro, aforrado en tafetán del mismo color.
 Un colete de ante largo con encajes de oro, botones de plata, aforrado en tafetán color de caña.
 Unas mangas de raso bordadas de oro con encajes de oro y plata al aire.
 Un talahí bordado de oro de realce sobre ante, aforrado en tafetán blanco.
 Un vestido de carro de oro con trencilla clara y fluecos de seda, botones de oro, aforrado en tafetán blanco.
 Un vestido de sarga amusco guarnecido de encajes de oro y botones de oro, aforrado en tela de joyas de plata y oro y el campo encarnado.
 Un vestido de sarga color hoja de oliva con trencillo de plata, aforrado en tafetán verde, que dichos tres vestidos consecutivos estoy esperando de Córdoba que así que lleguen manifestaré para que se señale, y éstos y los demás juro a Dios y a esta cruz que son míos y no tengo contra premática. Y por ser verdad, lo firmé en Madrid, a 22 de mayo de 1692.
 Hipólito de Olmedo
 [Firma y rúbrica]
 [La letra de la lista parece ser autógrafa] //

²¹ El sellado se efectúa el 2 de junio (fol. 172v) y el 13 de septiembre (fols. 242r-243v). Francisco del Castillo se declaró de edad de treinta años (fol. 243v).

²² En la documentación manejada, no he logrado encontrar el sellado de dichos vestidos.



MEMORIA DE LOS VESTIDOS DE CONTRA PREMÁTICA DE FRANCISCO DE LA FUENTE (fol. 264r)

Un vestido de paño de Holanda con encajes blancos y amuscos.

Y una hungarina de felpa negra con alamares de oro.

Y un calzón de chamelote azul celeste con botonadura de oro.

Y por ser verdad que son míos y no tengo otro alguno contra premática, juro a Dios y a esta cruz. Y lo firmé , en 22 de mayo de 1692.

Francisco de la Fuente [Firma y rúbrica]

[La escritura de la memoria parece ser autógrafa]²³

MEMORIA DE LOS VESTIDOS DE CARLOS VALLEJO Y SU MUJER (fols. 293r-294r)

[fol. 293r] Un vestido de golilla de tela de plata amusco.

Otro vestido de golilla de tafetán de lustre bordado en guarnición de plata. [En el margen izquierdo hay una breve anotación que no leo.]

Otro vestido de calzón, casaca y capa de paño de Holanda amusco con alamares de seda y oro.

Otro vestido de peldefebre alistado blanco y negro, calzón, casaca y capa, aforrado en felpa plateada con botones grandes de oro.

Una casaca de raso de colores con puntas de Francia.

Otra casaca de raso liso color de perla con encajes de Francia.

Un vestido de judío de raso de diferentes colores, con vueltas de raso de otro género, guarnecido de encajes blancos matizados de encarnado y pajizo.

Un manto romano de tafetán encarnado guarnecido de encajes blancos.

Una casaca de tafetán doble negro guarnecida de encajes negros.

Un colete a la moda bordado en guarnición de oro.[En el margen izquierdo se anota: «no está».]

Otro colete a la moda con encajes negros.

Otro colete corto bordado de cintilla falsa.

Un vestido de calzas de tafetán doble color de hoja de oliva, capa, ropilla, calzas y gorra, guarnecido y cuajado de encajes de oro.

Otras calzas negras cuajadas de guarnición de seda blanca y negra.

Dos bandas carmesíes con encajes de plata y oro. [En el margen izquierdo se anota: «no están».]

Más un vestido de golilla negro, calzón, ropilla y mangas y tahalí guarnecido de Cambray, hilo de plata tomado con seda negra y al canto unas punticas de plata.

[En el margen izquierdo se anota: «no está».]

MEMORIA DE LOS VESTIDOS DE MUJER (fol. 293v-294r)

[fol. 293v] Un vestido de chamelote anteaado gayado de encajes negros.

Otro vestido de raso de colores gayado de encajes negros.

Otro vestido de media tela abusco con encajes de seda encarnada y matizados de plata y oro.

Otro vestido de tela pasada de plata y oro almusco con encajes de plata y oro todo alrededor.

Otro vestido de tela de plata amusco con encajes de plata alrededor.

Otro vestido de tela pasada verde con encajes de plata alrededor.

²³ En la documentación manejada, no he logrado encontrar el sellado de dichos vestidos.



Otro vestido de media tela celeste gayado de encajes de oro.
 Otro vestido de raso liso verde (gai) gayado y cuajado de encajes de plata.
 Otro vestido de ormesí de plata encarnado guarnecido de encajes de seda verde y plata y oro.
 Otro vestido de tafetán de lustre, guarnecido el jubón de encajes blancos.
 Un jubón de color de perla con diferentes ramas y sabandijas tejidas de oro y seda.
 Otro jubón de raso liso blanco con encajes negros.
 Una mantellina de tela encarnada con flores de plata, guarnecida de encajes de plata.
 Un devantal de villana de raso de colores guarnecido de encajes blancos.
 Una casaca de raso alistado guarnecida de encajes negros.
 [fol. 294r]
 Un vestido de hombre de raso liso verde cuajado de encajes de plata y oro, aforrado en chamelote gamuzado. [En el margen izquierdo, hay una anotación que no leo.]
 Otro vestido de hombre de raso liso celeste guarnecido de encajes negros y aforrado en chamelote celeste.
 Otro vestido de moro de raso de colores guarnecido de encajes blancos, digo de plata y oro, y seda encarnada.
 Una banda de tafetán doble carmesí con encajes de plata y oro todo alrededor.
 Otro vestido de hombre, calzón y casaca de paño de Holanda con media chupa de tela, guarnecido de plata pasada sobre azul. [En el margen izquierdo, se lee: ojo.]
 Más otra casaca de brocado de oro con visos negros. [En el margen izquierdo, se anota: Ídem.]
 Más otro vestido, casaca y calzón de paño de Holanda con media chupa de raso de oro verde, guarnecido de encajes pequeños, uno de plata y dos negros. [En el margen izquierdo, se anota: Ídem.]
 Más dos vestidos de golilla negros bordados de plata falsa. [En el margen izquierdo, se anota: Ídem.]
 Más otro vestido de golilla azul bordado al tope de plata y oro y capa de paño de Holanda. [En el margen izquierdo, se anota: Ídem.]
 Y dichos bienes y alhajas son nuestros propios y no tenemos otros contra premática, y así lo juramos a Dios y a una cruz en forma de derecho y lo firmamos en Madrid, a veinte de mayo de 1692.
 Carlos Ballejo [Firma y rúbrica]
 Feliciano de la Rosa [Firma y rúbrica]²⁴

[DILIGENCIA EN EL SELLADO]

En el caso de MANUELA DE LAVAÑA, cuando los encargados del sellado llegan a su casa y el escribano de cámara pregunta a su padre, Manuel de Lavaña, tras aguardarle un cuarto de hora por no encontrarse en ella, «si tenía algunos vestidos que sellasen de Manuela de Lavaña, su hija, contra premática», le respondió que no, y para que constara lo puso por diligencia y el alcalde al que acompañaba lo señaló (fol. 182r).

²⁴ El sellado se efectúa el 19 de junio (fols. 189r-192r). Carlos Vallejo es de edad de cincuenta y dos años y Feliciano de la Rosa de veinte y tres años poco más o menos, estampando ambos sus respectivas firmas y rubricas en el documento (fol. 192r).



De los miembros pertenecientes a la compañía de Agustín Manuel solo de Carlos de Villavicencio, no hemos encontrado ni listas de vestidos contra pragmática ni la documentación de sellado. Era padre de María de Villavicencio y suegro de Antonio Ruiz. La declaración de su morada en Madrid, en la calle de Cantarranas, la misma en la que vivían éstos, permite suponer que habitaba con ellos. En 1687 y 1688, lo encontramos como miembro de la compañía de Agustín Manuel, igual que en 1692. Debió de ejercer como «gracioso», según los datos aportados por *DICAT* (s. v. Carlos de Villavicencio, apodado *el Chambergo*).

A continuación, reproducimos las lista de vestidos contra pragmática y el correspondiente sellado de los Sobresalientes, que asistían a ambas compañías en caso de necesidad motivada por diversas circunstancias:

NÓMINA DE LOS VESTIDOS QUE TENGO YO JOSEFA DE SAN MIGUEL (fol. 288r-288v)

[fol. 288r] Uno de restraño azul con encajes de plata, jubón y basquiña.
 Otro jubón y basquiña de raso gredellín de oro y plata los encajes.
 Otro jubón y basquiña de brocado verde de oro y plata.
 Otro jubón y basquiña de raso liso color de fuego con encajes de plata.
 Otro jubón y basquiña de raso gredelín con encajes negros.
 Otro jubón y basquiña negra con encajes blancos.
 Otro jubón y basquiña de chamelote de plata encarnado con encajes de plata.
 Otro de felpa azul con encajes de plata y negros.
 Una casaca de brocado de oro verde.
 Otro jubón escarolado de brocado de plata y encajes de plata moteados de negro.
 Otro jubón de brocado de oro encarnadino.
 Otro jubón de raso blanco con encajes negros.
 Otro vestido de ormesí anteadado con encajes de imagería.
 Otro vestido de ormesí amusco con encajes negros.
 Otro vestido de escarlata con encajes de porcelana.
 Otro vestido de gollilla con encajes bordados de oro y plata.
 Otro vestido de restraño amusco con encajes de oro y plata.
 Otro de brocado verde con encajes blancos.
 Otro de teletón de Italia con encajes de plata.
 Otro de sarga de Sevilla con encajes de plata.
 Otro de raso azul liso con encajes blancos.
 Otro de ormesí verde con encajes de porcelana.
 Una mantilla de raso de flores con encaje de plata.
 Una casaca y guardapiés de raso color de fuego y blanco con un encaje negro.
 Una casaca de felpa negra con alamares de plata.
 Un vestido de villano verde y blanco con encajes de oro y plata.



Dos devantales de villana, uno de chamelote de plata encarnado con encajes de plata y otro de escarlata con puntas de porcelana.

Dos jubones de hombre de chamelote de plata encarnados, uno con encajes de plata y otro con encajes de plata mosqueados de negro.

Un vestido de ormesí blanco con encajes de oro.

[fol. 288v] Unas mangas de restrañó blancas con encajes negros.

La cual susodicha hace juramento a Dios y a una cruz como estos vestidos son míos y no tengo otro alguno contra premática. Por verdad, lo firmé, a 22 de mayo el año de 1692.

Josepha de San Miguel [Firma y rúbrica]²⁵

LISTA DE LOS VESTIDOS DE JOSÉ MENDIOLA Y FRANCISCA MEDINA (fol. 287r-v)

[fol. 287r] [U]n vestido de raso liso verde con encajes de oro y plata, saya y ju[bón] [a]for[r]ado en tafetán de la misma color.

[U]n vestido de tela de plata encarnado y blanco con encaje blanco, pestaña azul, afor[r]ado en tafetán encarnado.

[O]tro vestido de primavera encarnado con encaje blanco, afor[r]ado en encarnado.

Otro de tela de oro y plata amusco, encajes de oro y plata, aforrado en tafetán amusco.

Otro de restrano [*sic* por restaño] pajizo con un encaje negro y plata, plumas blancas, afor[r]ado en tafetán azul.

[O]tro de tela de plata y oro llana, la basquiña y el jubón con encajes de oro y plata, afor[r]ado en tafetán azul.

Otro de raso liso amusco bor[da]do a la larga de seda amusca, con pestaña de pluma, aforrado en tafetán negro.

Otro de raso negro guarnecido de encajes negros y viso blanco, afor[r]ado en tafetán negro.

Un jubón de chamelote de plata blanco bordado de oro.

Otro de raso liso larg[u]eado con encajes de plata, afor[r]ado en tafetán encarnado, jubón y basquiña color de fuego.

Otro vestido de moro de raso de plata encarnado con encajes de plata y oro, afor[r]ado en tafetán listado blanco y anteado.

Una casaca d'escarlata con franja de oro y plata y encajes al aire de oro y plata, afor[r]ada en tabí celeste, con botones de oro y plata y seda encarnada.

[fol. 287v] Otra casa[ca] de tela azul oscuro con franjas de oro y pl[ata] y botones de oro y plata, afor[r]ada en tafetán listad[o].

Un colete guarnecido con franja de plata y oro y encarnado, aforrado en tafetán encarnado.

Una casaca negra de felpa con encajes negro[s] aforrada.

Y más dos aderesos de piedra de Francia.

Y dichos vestidos y nueve que tengo empeñados en Portugal, los cuales manifestaré cuando vengan, y juro a Dios y a una [cruz] que son míos propios y no tengo otro alguno contra premática. Y por ser verdad, lo firmé en Madrid, a 17 de mayo de 1692 años.

Joseph de Mendiola Sotomaior [Firma y rúbrica]²⁶

²⁵ El sellado se efectúa el 1 de septiembre (fols. 212v-216r). Josefa de San Miguel dijo ser de treinta y seis años de edad poco más o menos (fol. 216r).



MEMORIA DE LOS DE JOSÉ DE MENDIOLA (fol. 291 r)²⁷

Una casaca de paño color de ámbar con ojales de oro bordados y botones de oro, afor[r]ada en raso amusco.

Otra casaca de paño color de canela con pasamano de plata, afor[r]ada en tafetán listado.

Otra de paño de castor con un pasamano de oro, afor[r]ada en primavera encarnada y blanca.

Otra casaca negra con pasamano de plata y botones de plata, afor[r]ada en tafetán negro.

Otra negra con pasamano y botones de oro, afor[r]ada en negro.

Otra de tela de oro amusco con botones de oro, afor[r]ada en la misma color.

Otra de drog[u]ete blanco con encajes negros, afor[r]ada en tafetán anteado.

Un vestido de moro de tela verde con fluecos de oro, aforro encarnado.

Una chupa d'escarlata con puntas de plata.

Otra de tela de plata azul, afor[r]ada en tafetán azul.

Un colete, las mangas con encajes de plata y oro.

Una capa de paño celeste con presilla de plata y botones de plata grandes.

Más una casa[ca] azul guarnecida de encajes de plata y botones de plata, afor[r]ada en tela amusca y blanca.

Y los cuales dichos vestidos y siete más empeñados en Portugal, los cuales manifestaré cuando vengan, y juro a Dios y a esta cruz que son míos propios y no tengo otro alguno contra premática, y lo firmé en Madrid, a 12 de mayo de 1692.

Francisca de Medina y Tenorio [Firma y rúbrica]

MEMORIA DE VESTIDOS QUE YO, JOSEFA DE SAN ROMÁN, Y MI HIJA, ÁNGELA DE SAN ROMÁN, TENEMOS CONTRA PREMÁTICA (fol. 254r)

[fol. 254r] Primeramente, una casaca de chamelote de plata guarnecida de encajes negros. aforrada en tafetán dorado.

Más un vestido de raso azul con flores de oro y plata guarnecido de encajes blancos con su jubón aforrado en tafetán dorado.

Más otro vestido de chamelote de plata blanco con encajes y plumas negras con su jubón aforrado en tafetán dorado.

Más un vestido de restaño anteado con su jubón guarnecido de encajes de imaginería de colores, aforrado en tafetán anteado.

Más un vestido de chamelote encarnado guarnecido con un encaje blanco hasta arriba y encajes por las costuras, con su jubón, aforrada la basquiña en tafetán azul y el jubón en tafetán encarnado.

Más un vestido de raso liso azul guarnecido con encajes de imaginería de colores, con su jubón aforrado en tafetán azul.

Más un traje vestido de amazona de raso encarnado con flores de oro y encajes blancos, aforrado en tafetán dorado.

²⁶ El sellado de los vestidos de Francisca de Medina y de José de Mendiola se realiza el 3 de septiembre (229r-232v), manifestando: «Y los demás vestidos contenidos en la memoria que tiene dada declararon los tienen empeñados así en esta corte como en el reino de Portugal». Mendiola dijo ser de edad de cincuenta años y Francisca de Medina de treinta y cuatro años poco más o menos (fol. 232v, al que también pertenece la cita).

²⁷ Se trata de una «Memoria» firmada y rubricada por su mujer, Francisca de Medina Tenorio, el 12 de mayo, que completa la presentada el 21 de mayo.



Más un jubón de raso verde con manga de bota guarnecido de encajes, aforrado en tafetán dorado.

Más una banda anteada guarnecida de encajes de oro y plata y blancos.

Más un vestido de chamelote color de gredellín con un encaje grande y encaje por las costuras, aforrado en tafetán pajizo y el viso debajo de los encajes anteado, con su jubón.

Más un vestido de hombre, casaca y calzones de tela azul, aforrado en chamelote anteado.

Más otro vestido de hombre de raso de colores, guarnecido de encajes negros y armiños, con sus calzones, aforrado en tafetán azul.

Más un tonelete de raso azul liso con encajes blancos.

Más unos botines de ángel de raso, guarnecidos de encajes blancos forrados en tafetán anteado.

Y así lo juro a Dios y a una cruz que no tengo contra pragmática, dentro ni fuera de mi casa, otra cosa, y lo firmo por mí y por mi hija, en Madrid, a veinte de mayo de mil seiscientos y noventa y dos.

Josefa de San Román [Firma y rúbrica].

MEMORIA DE LAS JOYAS QUE TENGO CONTRA LA PREMÁTICA (fol. 255r).

[fol. 255r] Primeramente una joya de feligrana de plata con piedras encarnadas, perendeng[u]es y todo.

Más otra joya de feligrana de plata de piedras de todos colores.

Más una gargantilla de feligrana de plata con piedras blancas.

Más otra de feligrana de plata con piedras de todos (de todos) colores.

Más una cruz de ángel con piedras de todos colores.

Más otros dos lazos de feligrana de plata con piedras de todos colores y dos camafeos en medio.

Unas negrillas de plata sobredoradas labradas a punta de diamante.

Más unos alcaparrones [?] de lo mismo.

Más dos docenas de piecitas de distintos colores de piedras.

Más diferentes hilos de perlas falsas para trajes de moras.

Más otra joya de porcela[na] con piedras encarnadas y blancas azogadas.

Más unos mangotes blancos de Cambrai guarnecidos de encajes blancos.

Más ocho pares de vueltas [de] encajes blancos con sus bobillos.

Más otro par de vueltas de hilo y seda verdes con bobillos y todo.

Más dos tocas de villana de espumilla con encajes blancos.

Más dos talegas del pelo, una de encajes negros y otra blancos.

Más diferentes encajes para quitar y poner en el servicio del tablado.

Esto es lo que tengo contra premática por mi hija y por mí y así lo juro y lo firmo de mi no[m]bre, en Madrid, a 24 de mayo de 1692

Josefa de San Román [Firma y rúbrica]

Más, que se me han olvidado, tres pañuelos de encajes, más dos tocas negras con encajes, más otra blanca, más una toca de encajes franceza²⁸.

²⁸ El sellado se ejecuta el 2 de junio (fol. 172r-v) y el 18 de junio (fols. 187r-188v). Josepha de San Román lo firmó «y dijo ser de edad de treinta y cinco años poco más o menos, y la dicha Ángela de León de edad de diez y seis años poco más o menos, y no firmó porque dijo no saber» (fol. 188v).



MEMORIA DE LOS VESTIDOS QUE YO MARÍA DE CISNEROS TENGO CONTRA LA
PREMÁTICA QUE SON LOS SIGUIENTES (fol. 273r-v)

[fol. 273r] Un vestido de media tela de color de ala de cuervo con encajes de plata, basquiña y jubón y mangas, aforrado en tafetán de color de hoja de oliva.

Un vestido de brocato de oro y plata color encarnado, aforrado en tafetán carmesí, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de tela de plata color de hoja de oliva, aforrado en tafetán amusco de mezcilla, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de raso liso escarolado guarnecido de encajes de plata y pestaña encarnada, aforrado en tafetán encarnado, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de raso liso azul guarnecido de encajes de oro y plata, aforrado en tafetán de color de carne de doncella, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de raso liso color de fuego bordado de encajes blancos, aforrado en tafetán anteado, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de raso blanco alistado guarnecido de encajes negros afelpados, aforrado en tafetán dorado, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de chamelote de plata color de porcelana guarnecido de encajes negros, aforrado en tafetán antiado, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de chamelote de plata tejido de encajes negros de color de hoja de oliva, aforrado en tafetán de la propia color, basquiña, jubón y mangas.

Una hungarina de chamelote verde guarnecida de encajes blancos, aforrada en tafetán encarnado.

Una hungarina de chamelote color anaranjado guarnecida de encajes blancos, aforrada en tafetán encarnado.

Una mantilla de felpa encarnada guarnecida de encajes de plata, aforrada en tafetán azul.

Una mantilla de escarlata guarnecida de encajes blancos aforrada en tafetán antiado.

Un vestido de media tela de plata antiado guarnecido de encajes de plata con pestaña azul, aforrado en tafetán antiado, basquiña, jubón y mangas.

Un vestido de joyas de oro y plata color amusco, aforrado en tafetán de la misma color, basquiña, jubón y mangas.

Un traje de tafetán de lustre verde mar guarnecido de encajes blancos, nanto, toneletes, mangotes.

Un traje de tafetán doble carmesí guarnecido de encajes blancos, manto, jubón, mangotes y toneletes.

Un traje de raso de flores azul guarnecido de encajes blancos, manto, jubón, mangotes y toneletes.

Una toca de villana guarnecida de encajes blancos grandes.

Un delantal de villana de chamelote azul guarnecido de encajes blancos. //

[fol. 273v] Dos almillas de media tela de plata encarnada con mangas.

Cuatro pares de mangotes con sus vueltas de encajes.

Y todos estos vestidos y alhajas son míos propios y no tengo otros, de los cuales se sirve mi hija Josefa de Cisneros, cuando los ha menester para representar con ellos.

Y así lo juro a Dios y a una cruz. En forma y por verdad, lo firmé en Madrid, a veinte y uno de mayo de 1692.



María de Cisneros [Firma y rúbrica]²⁹

MEMORIA DE LOS VESTIDOS CONTRA PREMÁTICA QUE TENGO YO, ALFONSO FLORES, Y NARCISA DE LA CUEVA, MI MUJER (fol. 285 r)

Un vestido de hombre de raso de Valencia color gredelín con flores de todas colores y su botonadura de oro y seda, y encajes blancos en las bocas de las mangas.

Un vestido de mujer de raso blanco y encarnado guarnecido de encajes de oro, aforrado en tafetán encarnado y su jubón de lo mismo.

Y dichos vestidos juramos a Dios y a una cruz en forma son míos y no tenemos otros contra la premática. Lo firmé yo el dicho Alfonso Flores por mí y por mi mujer que no sabe. Madrid y mayo, 20 de 1692.

Alfonso de Flores [Firma y rúbrica]³⁰.

Del resto de los Sobresalientes, de tres de ellos no hemos hallado ni listas de vestidos contra pragmática ni sellados:

1. ALFONSA MARÍA, moradora en la Calle de las Huertas, a la que no hemos podido identificar. En *DICAT* el único registro con este nombre responde a «Haro (y Rojas), Alfonsa (o Alfonsa María o Alfonsa Francisca) (de)», casada con el actor Fernando Román. Este junto a su mujer, Alfonsa Francisca de Rojas, presenta «Memoria de los vestidos contra premática», el 20 de mayo (fol. 292r-v), y en el documento del sellado, de 3 de septiembre (fols. 233r-235v), se manifiesta que viven en la calle de Santa María, siendo él de edad de cuarenta y cuatro años y ella de treinta años poco más o menos (fols.233v y 235v). El hecho de que nuestra sobresaliente llamada

²⁹ El sellado de los vestidos de María de Cisneros se realiza, junto a los de su marido Manuel de Mosquera, miembro de la compañía de Polop, el 30 de agosto (fols. 208v-212v). Primero se sellan los de ella y a continuación los de él, manifestando que dichos bienes «le sirven para Josefa de Cisneros y Agustina de Mosquera, sus hijas, en las ocasiones que se les ofrece» (fol. 212r). Firmaron el documento de su mano y declararon ser María de Cisneros de cuarenta y un años de edad y Manuel de Mosquera de cincuenta y tres años poco más o menos» (fol. 212v).

³⁰ Alfonso de Flores, miembro de la compañía de Polop, presenta por él y por su mujer, Narcisa de la Cueva, una sola Memoria de los vestidos contra premática, el 20 de mayo, firmándola por ambos, pues su mujer «no sabe» (fol. 285r). El sellado se efectúa el 1 de septiembre, firmado igualmente solo por Alfonso de Flores, que declara ser de edad de veinte y seis años y la dicha Narcisa de la Cueva, de veinte y dos años poco más o menos (fol. 217v).



«Alfonsa María» habite en la «Calle de las Huertas» impide su identificación con la mujer de Fernando Román.

2. ANA MARÍA, moradora en la Calle de las Huertas. Su nombre, bastante común en actrices, ha impedido su identificación.
3. MARÍA DE MORALES, moradora en la calle de Cantarranas. Los nueve registros que figuran con este nombre en *DICAT* no han permitido su identificación.

Respecto al hato contra premática de los miembros de la compañía de Damián Polope, su relativa semejanza con los de la compañía de Agustín Manuel de Castilla nos ha aconsejado no ofrecer las transcripciones de «Memorias de vestidos contra premática» por innecesarias y reiterativas, como anunciábamos al principio. Por ello, solo nos limitaremos a incluir en Apéndice sus respectivas localizaciones en el expediente manejado, junto a las correspondientes a sus sellados (AHN, Consejos, 1277), para el interesado que desee acercarse a ellas o a las de algún actor o actriz determinados (Apéndice III). No obstante, a modo de ejemplo, nos ha parecido oportuno ofrecer en Apéndice la transcripción correspondiente al hato de la primera dama de esta compañía, Eufrasia María de Reina, caracterizado por su riqueza, colorido y variedad (Apéndice IV), igual que el declarado por María de Navas, primera dama de la compañía de Agustín Manuel de Castilla.

Además de los comediantes citados en las listas presentadas por los dos autores de comedias, en el legajo consultado aparecen tres comediantes que no figuran en ellas:

Francisca Bezón, que vivía en la calle Cantarranas en casas propias. Presenta la Lista de vestidos el 31 de mayo (fols. 289r-290r) y su sellado se efectúa el 1 de septiembre (fols. 217v-221r). Declara ser de edad de 50 años poco más o menos y estampa su firma en el documento como Francisca María Bezón (fol. 221r).



El matrimonio formado por Fernando Román y Alfonsa Francisca de Rojas, moradores en la calle de Santa María. El 20 de mayo presentan la Lista conjunta de vestidos (fol. 292r-v) y el sellado se efectúa el 3 de septiembre (fols. 233r-235v). Fernando Román, dice tener cuarenta y cuatro años, y Alfonsa Francisca, treinta años poco más o menos.

Tras esta extensa relación de parte del contenido del amplio fondo documental radicado en el expediente base de nuestro trabajo, se imponen unas conclusiones respecto a su destacado valor para la historia de la puesta en escena del teatro áureo español del último decenio del Seiscientos. Suministra una detallada descripción del ható completo «contra pragmática» de los miembros de dos compañías de comedias y su sellado, la de Agustín Manuel de Castilla y Damián Polop, en un año, 1692, cuando el teatro barroco no gozaba ya de su mayor esplendor. Unido a la aportación de un rico léxico relativo al vestido y aderezos (tipos, formas, tejidos, colores, encajes, bordados, joyas y otros adornos), el expediente facilita datos sobre la vida de los actores: su mayor o menor nivel cultural, pues más de uno (fundamentalmente mujeres) declara «no saber firmar» o la mayor o menor fluidez de sus respectivas firmas; la letra autógrafa de algunos de ellos, estampada en las listas presentadas o en las últimas líneas de las mismas; sus edades y parentesco, en el caso de que existiera, observándose una notable diferencia de años entre los cónyuges, a favor de la mayor juventud del sexo femenino; su morada en Madrid en calles cercanas pertenecientes al denominado «barrio de los actores», en torno a los dos corrales madrileños a los que servían; la relación matrimonial entre miembros pertenecientes a ambas compañías; su posición socio-económica y su situación en la jerarquía actoral, reflejada en el volumen, calidad y riqueza de los ajuares declarados bajo juramento; su volumen y peso, pues su imprescindibilidad para la representación los obligaba a caminar con ellos; sus apuros económicos, concretados en el empeño en ocasiones de parte del ható, el capital fijo de los actores; la relación con Portugal después de su



independencia de la corona española; el acatamiento de las medidas o disposiciones legales decretadas por el gobierno.

Finalmente, a pesar de la reiteración que conlleva este exhaustivo recorrido por el vestuario y aderezos de lujo declarados por los miembros de la compañía de Agustín Manuel de Castilla y los sobresalientes que auxilian a esta y a la de Damián Polop, continúo convencida de su validez, compartiendo con Bernardo José García García «la necesidad de afrontar la búsqueda e investigación de las fuentes documentales depositadas en los archivos históricos para recuperar una valiosa información sobre el vestuario de representación de comedias, autos y danzas» (2000, p. 165).

BIBLIOGRAFÍA

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

GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos», en *La burguesía española en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid y Soria los días 16 a 18 de diciembre de 1991*, Luis Miguel Enciso Recio, coord., Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, 3 vols.

___, «Los hatos de actores y compañías», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Mercedes de los Reyes Peña, ed., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 165-190.

MARCOS SUAREZ, Fernando, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.

ROJO VEGA, Anastasio, «Documentos sobre fiestas en Valladolid, Siglos XVI-XVIII», en línea (consulta: 22/3/2020): <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/uploads/2015/01/FIE-STAS1.pdf>



SANZ AYÁN, Carmen, «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1629-1639, digitalizado en Centro Virtual Cervantes.

____, «Éxito y crédito: funciones del hatillo de una actriz en la empresa teatral áurea», en *Damas en el tablado, XXXI Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008)*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, eds., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp.53-82.



APÉNDICE I

[SELLADO DE VESTIDOS DE DAMIÁN DE CASTRO] (AHN,
CONSEJOS 1277, fols. 192r- 194v).

[fol. 192r] En la villa de Madrid, dicho día, mes y año [19 de junio de 1692], //
[fol. 192v] para efecto de proseguir el sello en ejecución de lo mandado por dicho
real decreto, el señor alcalde don Nicolás de Baráez Moliner, estando en las casas
de la morada de Damián de Castro, representante en la compañía de Agustín
Manuel, que vive en la calle de las Huertas en casas de don Alberto Huertas, su
merced dicho señor alcalde, por ante mí el escribano de cámara y del gobierno de
los señores de la Sala, recibí juramento por Dios nuestro Señor, en forma de
derecho, para que declare qué vestidos tiene suyos propios contra pragmática para
representar, el cual habiendo jurado y prometido decir verdad dijo que de los
dichos vestidos con que se halla al presente tiene entregada memoria al presente
escribano de cámara y pidió se le lea y muestre, y, habiéndosela leído, dijo que es
la misma que al presente tiene entregada al presente escribano de cámara y los
vestidos en ella espresados son los mismos que al presente tiene y no tiene otros
contra pragmática y que, si los tuviera, los hubiera manifestado cuando entregó la
memoria, y su merced mandó a Santiago de Ambrona, maestro impresor, fuese
sellando dichos vestidos y, poniéndolo en ejecución, los fue sellando con
asistencia de su merced y el presente escribano de cámara en la forma siguiente:

[fol. 193r] Primeramente, una casaca de raso liso negro bordada toda de oro y plata
y en las mangas de bota un encaje de oro y plata de cuatro dedos de ancho. Se selló
en la entretela que es de anjeo, con botones de plata y oro.

Más una chupa de restaño de color de fuego, la manga guarnecida de encajes de
plata y oro por delante, y botones de oro y plata.

Más una casaca de grana guarnecida con franjas de Milán de oro y plata y las
vueltas de las mangas de tela de color de gredelí con flores de oro y plata y la
botonadura de lo mismo.

Más una casaca de color de gredelí de raso liso claro guarnecida con encajes de oro
y plata y botonadura de lo mismo y las vueltas de las mangas de tela azul con flores
de oro, forrada en brocado encarnado con flores de oro y plata y los encajes son de



cuatro dedos de ancho. Se selló en la entretela por estar colchada. [Esta última anotación se hace sobre la línea de escritura.]

Más una casaca de paño blanquizco con botas azules guarnecidas con galón de oro y punticas muy pequeñas y con muletillas de oro por botones.

Más una casaca y calzón amusco que llaman drog[u]ete, guarnecida y tejida con hilo de oro y vetas de lo mismo, con botones de oro.

Más una casaca de raso anteadado subido guarnecido con encajes negros de una cuarta de ancho que llaman de castor. Se selló en la entretela por estar colchada.

Más una casaca de raso liso color de fuego //

[fol. 193v] guarnecida de encajes blancos de cortados de cuatro dedos de ancho y una chupa de raso liso azul guarnecida por delante con los mismos encajes y las bocas de las mangas.

Más una chupa de raso liso azul con flores de oro y plata, y botones de lo mismo.

Más un vestido de golilla, capa, calzón y ropilla y mangas de picote amusco, bordado de oro y plata al canto y las mangas de lo mismo con un encaje angosto alrededor de oro y plata y la capa en las vueltas de la misma bordadura.

Más dos trajes de judío de raso de diferentes colores con las mangas y los capuchos y calzadillos y bocas de calzones guarnecidos con encajes de a cuatro y dos [?] dedos de ancho, uno de ojo de perdiz y otros de cortados.

Más unos cabos anteados guarnecidos en arpón con encaje de plata de cuatro dedos de ancho y al canto encajitos negros de a dedo de ancho.

Otros cabos de raso liso de color de perla alechugados, digo acuchillados, guarnecidos con encajes negros en arpón y alechugados al aire.

Más otras mangas de chamelote de aguas negro con encajes negros en los golpes y al aire.

Más un talahí grande de cuerezuelo de ámbar bordado y guarnecido todo él de oro y plata sobre chamelote de aguas amusco. Se selló en el forro de tafetán blanco por no poderse sentar en la vuelta de lo bordado.

Más un capote de grana guarnecido con //

[fol. 194r] encajes de plata de cuarta de ancho.

Más unos cabos de tafetán color de fuego cubiertos de encajes de oro y plata y al canto encajes de oro y plata al canto.

Más unos cabos de raso liso negro con encajes alechugados en los golpes y al canto de cuatro dedos de ancho.



Más declaró un vestido de raso liso con flores de oro, encaje de oro y plata de cuatro dedos de ancho y dicho vestido es a la moda de calzas atacadas con botones de oro y plata, y dicho vestido se olvidó de darle en la memoria.

Otro talahí de cuero de ámbar bordado al canto al remate y en medio de flores de oro y plata.

Asimismo declaro tener diferentes aderezos de vueltas, que entregó memoria dellas sumada de su mano.

Todos los cuales dichos vestidos se volvieron a entregar al susodicho sellados y en forma, al cual su merced, por ante mí el presente escribano de cámara, le apercibió no usase dellos si no es por el tiempo que por Su Majestad les está permitido, pena de incurrir en las penas impuestas en la pregmática, el cual, habiéndolo oído y entendido, dijo estaba pronto a cumplir con lo que por dicho auto se manda, todo lo cual dijo ser la verdad, so cargo del juramento que lleva fecho, en que //

[fol. 194v] se afirmó y dijo ser de edad de veinte y siete años poco más o menos y el dicho Santiago de Ambrona y su merced lo senaló.

Damián de Castro [Firma y rúbrica]

Matheo de Velasco Panga [Firma y rúbrica]

A ESTOS HABRÍA QUE AÑADIR LOS SELLADOS ANTES, EL 2 DE JUNIO DE 1692 (fol. 171v):

VESTIDOS DE DAMIÁN DE CASTRO

Una chupa de restaño color de fuego con mangas guarnecidas con encajes de oro y plata por delante y las bocas de las mangas con botones de plata y oro.

Una casaca de restaño azul con encajes de plata y oro, botones de oro y plata y el encaje es de más de cuatro dedos de ancho y encajes pequeños al aire.

En el cotejo del sellado con la lista aportada por Damián de Castro, se aprecia que en esta olvida incluir un vestido que después presenta en el sellado, donde aparecen tres ítems más que en su lista. En líneas generales, aunque no siempre, figuran más detalles en esta.



APÉNDICE II

[SELLADO DE VESTIDOS DE FRANCISCO DEL CASTILLO] (AHN, CONSEJOS 1277, fols. 242r-243v)

[fol. 242r] En la villa de Madrid, a trece días del mes de septiembre del mil seiscientos y noventa y dos años, el señor alcalde don Nicolás Baráez Moliner, estando en las casas de morada de Francisco del Castillo, que vive en la calle de las Huertas en casas de don Juan de la //

[fol. 242v] Cerda, del cual su merced dicho señor alcalde por ante mí el escribano de cámara recibió juramento por Dios y a una cruz en forma de derecho del susodicho para que declare qué vestidos tiene contra pramática para representar en las tablas, el cual, habiendo hecho como se requiere, prometió de decir verdad y, siendo preguntado, dijo que de los [vestidos?] que al presente se halla[n] contra pramática para representar suyos propios tiene entregada memoria de todos ellos al presente escribano de cámara, que pide se la lea y muestre, y, por el escribano de cámara leída y mostrada y por el susodicho oída y entendida, dijo que es la misma que había entregado y los vestidos en ella espresados son los que tiene al presente propios y no tiene otros algunos más que los referidos, porque, si los tuviera, los hubiera manifestado, y por su merced señalado //

[fol. 243r] a Santiago de Ambrona, maestro impresor, fuese sellando dichos vestidos y, poniéndolo en execución, los fue sellando en presensia de su merced y del presente escribano de cámara en la forma siguiente:

Primeramente, un vestido de escarlata, casaca guarnecida con encajes de plata y blancos al canto.

Un vestido de paño de Holanda color de pasa, casaca guarnecida con encajes de plata, digo de plumas de plata, y botones de lo mismo.

Una casaca de paño de Holanda blancusco, guarnecido de galón de oro, ojales y botones de oro y plata.

Una casaca de raso liso color de hoja de oliva, guarnecida de encajes blancos.

Un tonelete de raso de primavera guarnecido con encajes blancos y al canto.

Un tahalí bordado de oro y plata.

Unas mangas de raso negro guarnecidas de encajes negros. Se selló.

Todos los cuales dichos bienes sellados (y en) //



[fol. 243v] y en forma se volvieron a entregar al susodicho, al cual su merced por ante mí el presente escribano de cámara le apercibió no usase de ellos, si no es por el tiempo que Su Majestad les tiene permitido, pena de incurrir en las penas impuestas por la pramática, el cual, habiéndolo oído y entendido, dijo estaba pronto a cumplir con lo que por dicho auto se manda, todo lo cual dijo ser la verdad, so cargo del juramento que lleva fecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, y que es de edad de treinta años y su merced lo señaló.

Francisco del Castillo [Firma y rúbrica]

Matheo de Velasco Panga [Firma y rúbrica]

En el cotejo del sellado con la lista entregada por Francisco del Castillo, se observa una gran similitud, pues solo tres ítems presentan mínimas diferencias.



APÉNDICE III

LOCALIZACIÓN DE LAS LISTAS DE VESTIDOS CONTRA PRAGMÁTICA DE LOS MIEMBROS DE LA COMPAÑÍA DE DAMIÁN POLOP Y SUS RESPECTIVOS SELLADOS (AHN, CONSEJOS 1277)

EUFRASIA MARÍA DE REINA: Lista de vestidos, el 21 de mayo (fol. 266r-v), con firma autógrafa. Sellado, el 30 de agosto (fols. 206r- 208v). Dijo ser de edad de treinta y un años poco más o menos y firmó de su propia mano (fol. 208v).

ÁGUEDA FRANCISCA: Lista de vestidos, el 23 de mayo (fols. 267r-268r) [Firma y rúbrica]. Sellado, el 20 de junio (fols. 194v-197r). Su edad no se indica y el impresor Santiago de Ambrona firma el documento por ella (fol. 197r).

TERESA DE ROBLES: Lista de vestidos, el 22 de mayo (fols. 269r-270r). [Firma y rúbrica]. Sellado, el 3 de junio (fol. 172v) y 27 de agosto, junto a su marido Rosendo López de Estrada (fols. 199v-202v). Ella de veinte y ocho años de edad y él de cuarenta años. Firma el documento Teresa de Robles (fol. 202v).

PAULA MARÍA: Lista de vestidos, 20 de mayo (fols. 271v-272v). No sabe firmar y lo hace por ella su marido Juan de Cárdenas (fol. 272v), que parece ser el que la escribe. El sellado, juntamente con los vestidos de Juan de Cárdenas, es el 26 de agosto (fols. 197r-199v), primero los de ella y, después, los de él. El actor no declara su edad.

JOSEFA DE CISNEROS: véase más arriba la lista de María de Cisneros, sobresaliente en la lista suministrada por Agustín Manuel, en cuyo sellado ésta declara que sus vestidos y alhajas le sirven a su hija Josefa de Cisneros, «cuando los ha menester para representar con ellos», como se ha indicado.

JOSEFA LAURA: Lista de vestidos, el 24 de mayo (fol. 274r-v). Sellado, el 29 de agosto (fols. 202v-206r). No firma por no saber y se declara de edad de 20 años poco más o menos (fol. 206r).



DAMIÁN POLOP: Memoria de vestidos conjunta con su mujer Andrea de Salazar, el 21 de mayo (fol. 275r-276v) [Firma y rúbrica de Polop]. Sellado 3 de junio (fols. 172v-173r) y 2 de septiembre (fols. 221v-228v). Damián Polop declara ser de edad de treinta y tres años y Andrea de Salazar de treinta y cuatro poco más o menos, firmando ambos de su propia mano el documento.

DIEGO GREGORIO ANTONIO DE PORRES: Lista de vestidos, el 20 de mayo [Firma y rúbrica] (fol.277r). Sellado, el 3 de junio (173r) y el 4 de septiembre (fols. 235v-237v). Declaró una serie de vestidos empeñados que describe, los cuales por esta razón no se pudieron sellar (fol. 237r-v) y manifiesta que es de edad de cuarenta años poco más o menos [Firma y rúbrica].

MANUEL DE MOSQUERA: Memoria de los vestidos, el 21 de mayo [Firma y rúbrica] (fol. 278r). Sellado, juntamente con su esposa María de Cisneros, sobresaliente de la lista suministrada por Agustín Manuel, el 30 de agosto, sellándose primero los de ella y después los de él (fols. 208v-212v). Ambos firman el documento y declaran ser María de Cisneros de cuarenta y un años y Manuel de Mosquera de cincuenta y tres poco más o menos (fol. 212v).

MANUEL DE LAVAÑA: Lista de vestidos, el 22 de mayo [Firma y rúbrica] (fol. 279r), con la adición de otra lista, firmada y rubricada el 27 de abril, de vestidos que se le habían olvidado «en la lista que di yo Manuel de Lavaña» (fol. 280r).

JUAN NAVARRO: Lista de vestidos, el 20 de mayo (fol. 281r). En cuanto a su sellado, el 3 de septiembre el escribano de cámara Maheo de Velasco Panga certifica que «habiendo pasado a preguntar a diferentes representantes por Juan Navarro me respondieron que los más de los días comía en casa del Almirante de Castilla y otros en casa de otros señores, por cuya razón no se pudieron sellar dichos vestidos, y que asistía muy poco a los ensayos» (fol. 233r).

DIEGO RODRÍGUEZ: Lista de vestidos, el 21 de mayo. [Firma y rúbrica] (fol. 282r). No he encontrado su sellado en el expediente consultado.



ROSENDO LÓPEZ DE ESTRADA: Lista de vestidos, el 20 de mayo. [Firma y rúbrica] (fol. 283r). Sellado, junto a su mujer Teresa de Robles, el 27 de agosto (fols. 199v-202v). La actriz sella primero y después lo hace él. Teresa de Robles dijo ser de edad de veinte y ocho años y Rosendo López de cuarenta. El documento lo firma solo Teresa de Robles (fol.202 v).

MIGUEL FERRER, MÚSICO: Memoria de los vestidos, el 25 de mayo. [Firma y rúbrica] (fol. 284r). Sellado, el 3 de junio (fol. 173r-v).

ALONSO DE FLORES, ARPISTA: Memoria de los vestidos junto a su mujer, el 9 de mayo. La firma por ambos, porque su mujer «no sabe» (fol. 285r). El sellado se efectúa el 1 de septiembre (fols. 216r-217v), firmado igualmente solo por Alfonso de Flores, que declara ser de edad de veinte y seis años y la dicha Narcisa de la Cueva, de veinte y dos años poco más o menos (fol. 217v).

JUAN FRANCISCO TEJERA: No hemos encontrado ni su lista de vestidos contra pragmática ni el documento de sellado. En su biografía (*DICAT*, s. v., 2008), figura como actor y apuntador, ejerciendo fundamentalmente como apuntador y copista. De aquí, que no extrañe esa ausencia documental, pues suponemos que, si ejercía como tal en la compañía de Polop, no poseería ropa de tablado «contra pragmática» por no necesitarla.

JOSÉ GARCÉS: Lista de vestidos, sin fecha [Firma] (fol.286r).Sellado, el 19 de septiembre. En el documento de sellado se sitúa su morada en la Calle del Niño, mientras que en la lista de los miembros de su compañía entregada por Damián Polope se había ubicado en la calle de Santa María. Declara ser de edad de veinte y cinco años poco más o menos. [Firma y rúbrica] (fols.243v-245r).

CRISTÓBAL GÓRRIZ: Memoria de los vestidos, el 4 de septiembre [Firma y rúbrica] (fol. 265r). Sellado, el 13 de septiembre, siendo de cuarenta años de edad poco más o menos [Firma y rúbrica] (fols. 241r-242r).



APÉNDICE IV

LISTA DE VESTIDOS [DE EUFRASIA MARÍA DE REINA] (AHN, CONSEJOS 1277, fol. 266r-v)

- [fol. 266r] Cuatro liensos de encajes blancos.
- Tres mantillinas de encajes blancos.
- Cuatro pares de mangotes blancos con encajes blancos.
- Una banda encarnada con encajes blancos.
- Un vestido de media tela encarnada de francesa co[n] encajes de oro y plata.
- Un guardapié de felpa azul con encajes de oro y plata.
- Otro de tela dorada con sinco encajes de plata.
- Otro de raso lizo encarnado con un encaje de porcelana.
- Deshizo [en el margen izquierdo]. Otro de raso azul con sinco encajes negros.
- Un vestido de felpa verde de hombre con encajes de oro y plata.
- Otro de restaño encarnado cuajado de encajes de oro y plata.
- Otro de tela morada de oro y plata llano.
- Otro de restaño azul con encajes blancos.
- Una chupa de raso blanco con encajes negros.
- Una cotilla verde con encajes de oro y plata.
- Una casaca de raso encarnado con encajes blancos.
- Otra de ormesí anteado bordada toda de Cambray y seda amusca.
- Otra de ormesí negro guarnecida al canto con peinecillo blanco y negro y bolsillos con alamares de oro y perlas finas.
- Otra de tafetán negro doble con encajes al aire.
- Un manto de raso azul y encarnado dorado y negro con encajes de plata al canto y gayado.
- Un avantal de villana de media tela de colores llano.
- Una mantilla de tela verde de oro y plata.
- Otra de seda encarnada con un encaje de plata.
- [...] deshizo [en el margen izquierdo]. Un vestido de raso azul de moro con encajes de plata
- [Anotación en el margen izquierdo que no leo con claridad]. Otro de zagal de raso encarnado guarnesido de armiños, saya y jubón encarnado con encajes de plata.



Otro vestido de media tela encarnada con encajes de oro y plata.
Otro vestido de raso de oro y plata gayado de encajes de oro y plata.
Otro vestido de raso liso encarnado bordado de oro y plata.
[...] deshizo [en el margen izquierdo]. Otro vestido de ormesí morado bordado de entorchado blanco todo.
Otro vestido de raso verde con encajes de oro y plata cuajado todo.
Otro vestido de tela negra con encajes de plata y viso anteadado cuajado todo. //
[fol. 266v] Otro vestido de raso pajizo bordado de Cambray y seda amusca y blanca cuajado todo.
Otro vestido de tela anteada llano.
Otro vestido de raso anteado gayado de encajes negros.
Otro vestido de raso blanco gayado en salomónico con encajes negros de castor.
Otro vestido de tela azul y oro de espejuelos con encajes de oro y plata guarnecido y pestaña color de fuego y [oro].
Otro vestido de raso color de gredelín arponado de oro tejido.
Un peto de raso liso encarnado con manga en punt[a] guarnecido de encajes de porcelana.
No se selló [en el margen izquierdo] Un guardapiés de tafetán doble encarnado con cinco encajes de peinesillo blanco y negro.
Un avantal de tafetán negro gayado de encajes negros entre paño y paño.
Un adereso de Francia que consta de cuatro lazos y dos muelles y arracadas y perillas y clavos.
Una toca de reina guarnesida de encajes blancos y anchos.
Las de fijo [en el margen izquierdo]. Unas mangas anchas de restaño encarnado guarnesidas de encajes de plata sentados y a la luz.
Y todos estos vestidos y alhajas son míos propios y no tengo otros contra premática. Y así lo juro a Dios y a una cruz, en forma. En Madrid, a 21 de mayo de 1692.
Eufrasia Ma[ría] de Reina [Firma]



GLOSARIO

INTRODUCCIÓN

La riqueza de vocabulario de estos documentos en el campo léxico del vestido, calzado y adornos, hoy inusual en muchos casos, ha motivado la inclusión de este Glosario. Su objetivo es que sus términos no resulten ajenos al lector y sus significados le sean de fácil acceso. Los diccionarios, corpus o glosarios consultados son los habituales en el ámbito filológico, prestando especial prioridad al *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) por su cualificación, amplitud y cercanía a la fecha de los documentos transcritos (1692). Como es lógico, en las definiciones de los términos se han recogido solo las acepciones relativas al campo semántico tratado y al sentido preciso que poseen en dichos documentos. No todas las entradas pertenecen a la citada documentación, pues algunas de ellas se hallan en las acepciones recogidas (marcadas en negrita cursiva), para que así ningún término utilizado quede sin explicación.

El empleo de la nueva tecnología informática por la Real Academia Española en la labor lexicográfica ha facilitado enormemente la realización del presente glosario, al servicio de la divulgación de términos del vestuario en el teatro español del Siglo de Oro¹.

ABREVIATURAS DE DICCIONARIOS, CORPUS Y GLOSARIOS DE REFERENCIA

Academia Usual = *Diccionario de la lengua española compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, diversas ediciones a partir de 1780 (se indica siempre el año de la edición consultada).

AH = *Diccionario Histórico*, Madrid, Real Academia Española, 1933-1936.

Alonso = Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma. Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española (Siglos XII al XX), Etimológico, Tecnológico, Regional e Hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1982, 3 vols., 2ª reimpr.

Aut. = *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739 y en línea (en NTLLE).

¹ Agradezco sinceramente a Abraham Madroñal Durán, experto lexicógrafo y conocedor del teatro áureo, la ayuda prestada en la búsqueda de ciertos términos de este Glosario.



CORDE = *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>).

Cov. = Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

DCHPETSO = *Diccionario Crítico e Histórico de la Práctica Escénica en el Teatro de los Siglos de Oro*, Base de datos en línea, dirigida por Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), integrada en el macroproyecto CONSOLIDER-INGENIO *Classical Spanish Theatrical Patrimony. Texts and research instruments* (TECE-TEI) (consulta: 21/3/2020) (<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>).

DHLE = *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, I-III, Madrid, Real Academia Española, 1960-1996 (a-apasanca / b-bajoca).

DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 2014, 23.ª ed., *on line*.

Madroñal = Abraham Madroñal, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Mercedes de los Reyes Peña, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000; 2007, 2ª ed., pp. 229-301.

NDHE = Real Academia Española, Fichero General de la Lengua Española, *Nuevo diccionario histórico del español*, Aplicación en mantenimiento (web.frl.es/fichero.html)

NTLLE = *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Real Academia Española (<http://ntlle.rae.es>)

Rojo Vega = Rojo Vega, Anastasio, *El Siglo de Oro. Inventario de una época*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

Terreros = Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786-1793), Madrid, Arco Libros, 1987, 4 vols., ed. facsímil.



GLOSARIO

Abusco. Véase **amusco**.

Acerro. «Hierro combinado con una pequeña cantidad variable de carbono, que, calentado a determinada temperatura y sumergido en agua, adquiere por el temple gran dureza y elasticidad. / [...] El color formado por la mezcla de albayalde, azul de Prusia, laca fina y verde gris cristalizado; con el blanco se gradúa el tono que se quiera dar al color. También se le forma con albayalde, negro de carbón y azul de Prusia» (DHLE).

Acuchillado, da. «Participio pasivo del verbo acuchillar [“hacer pequeñas giras y aberturas, como cuchilladas, en alguna cosa, como en un vestido, mangas u otra ropa, como se usaba antiguamente en los trajes, así de hombres como de mujeres, que llamaban acuchillados”]» (Aut.).

Aderezo. «El conjunto o aparato de algunas cosas o piezas que concurren a algún uso o algún ornato» (Aut.).

Adobado, da. «Participio pasivo del verbo adobar [“curtir, suavizar y componer, lo que se entiende de las pieles, las cuales se ablandan con los ingredientes para usarlas con más comodidad”]» (Aut.).

Afelpado, da. «Lo que está hecho o tejido en forma de felpa larga, esto es, lleno por una parte de cabos de hilo o seda suelta, como las medias, guantes y alfombras, que se llaman afelpados por estar en esta forma, y también se llaman así por la misma razón los ruedos de esparto, que todo sirve para mayor abrigo y defensa del frío» (Aut.).

Aforrado, da. «Participio pasivo del verbo aforrar [“Doblar la vestidura, tela u otro cualquier género de ropa o cosa por de dentro con otra tela para mayor abrigo, o para más duración, o para que haga y tenga más cuerpo”]» (Aut.).

Agujeta. «La tira o correa de la piel del perro o carnero curtida y adobada con un herrete en cada punta, que sirve para atacar los calzones, jubones y otras cosas, y también se hacen de seda, colonia, hilo o lana para el mismo uso» (Aut.).

Aire (color de). «Llamen los tintoreros a un color amarillo, sumamente bajo y delicado» (Terreros).

Alamar. «Especie de presilla, broche u ojal postizo con su botón correspondiente en la misma forma, los cuales se cosen cada uno de su lado a la orilla del vestido, capote o mantilla, unas veces para abotonarse y otras solo por gala



y adorno. Hácense de varias maneras y de diferentes materias, como de estambre, seda, hilo, plata, oro u otro metal» (*Aut.*).

Albornoz. «Especie de tela de lana que se labraba sin teñir, tejiendo la hilaza de su estambre muy torcida y fuerte a manera de cordoncillo, de la cual usaban los moros para capote con capilla o capirote para defensa de las nieves, aguas y malos temporales. Hoy se usa también esta tela y mantiene el mismo nombre, aunque algo adulterada o viciada en la calidad, pero la que sirve para capotes o sobretodos comúnmente se llama barragán» (*Aut.*).

Alcaparrones [?]. «Aumentativo de alcaparra. Es del tamaño y forma de una bellota grande, y en lo demás no tiene diferencia de la alcaparra» (*Aut.*). Por el contexto en el que dicho término aparece [«Mas unos alcaparrones [?] de lo mismo [de plata dorados y labrados a punta de diamante]»] (f. 255r) tal vez se traten de ‘pendientes en forma de bellota’.

Alechugado, da. «Dispuesto y compuesto a manera de las hojas de la lechuga, como las valonas o cuellos que se usaron antes que se introdujesen las golillas, que llamaban alechugados» (*Aut.*).

Almendrón. «Colgante redondo de zarcillo, broche o cualquier otra joya» (NDHE).

Almenillado, da. «Dicho de un vestido, decorado en forma de almenas» (Madroñal).

Almilla. «Una especie de jubón con mangas ajustado al cuerpo. Es traje interior, así del uso de los hombres como de las mujeres, y de ordinario se pone y viste en tiempo de invierno para reparo y defensa del frío» (*Aut.*).

Almusco. Véase **amusco**.

Alpargata. «Lo mismo que alpargate, y en muchas partes usan llamarla así con terminación femenina» (*Aut.*).

Alpargate. «Especie de calzado que se hace de cáñamo o esparto [...]. Hácese la suela de soguilla tejida en trenza, formando la planta del pie, cosida con hilo bramante. Su capellada y talón tejidos del mismo cáñamo o esparto, y por unos ojales que tiene el talón a los extremos se asegura al pie con un cordel o cinta, que se ata sobre el empeine. Hácense de diferentes modos, lisos, bordados, abiertos, etc.» (*Aut.*).

Alquimia. «El azófar, latón u otro metal dorado trabajado con el arte de la alquimia» (*Aut.*, s. v. *alchimia*).



Amazona. «Traje de falda muy larga que suelen usar las mujeres para montar a caballo» (Academia Usual, 1884).

Amusco, ca. «Especie de color pardo como el del almizcle» (*Aut.*).

Anguarina. «Especie de casaca hueca que baja hasta la rodilla. Llamábase también hungarina, por haberse tomado del uso de los húngaros» (*Aut.*).

Anteado, da. «Especie de color dorado bajo, como el que tiene la piel de ante adobada, de donde se forma» (*Aut.*).

Antiado. Véase **anteado**.

Armiño. «Animal blanco pequeño que tiene sola una mancha negra a la punta de la cola. [...] Viene del latino *armus* por usarse hacer aforros de la piel de este animal para las ropas que se traen sobre los hombros en los países septentrionales y en las mucetas los canónigos de algunas iglesias» (*Aut.*).

Arpón. «Hierro de la hechura de la punta de un áncora u de un anzuelo doble, con dos lengüetas agudas y una punta penetrante en medio, de suerte que en la parte que se clava hace presa» (*Aut.*). Por el contexto en que aparece la expresión «en arpón» en nuestros documentos, el término tiene el sentido de ‘adornos que imitan a este’.

Arracadas. «Los pendientes que se ponen la mujeres en las orejas por gala y adorno» (*Aut.*).

Atacar. «Atar los calzones al jubón con las agujetas» (*Aut.*)."

Avantal. «Paño de seda, lana, algodón o lino de que usan las mujeres por adorno o limpieza, trayéndole atado a la cintura sobre la basquiña o brial. Su tamaño es de diferentes maneras, unos cortos y otros largos. También usan de él los hombres que tratan en algunos oficios mecánicos para resguardo y limpieza, como son los cocineros, pasteleros, zapateros y otros, mientras están ejerciendo sus oficios» (*Aut.*).

Azabache. «Piedra negra que en minerales se halla en gran abundancia en Asturias y, transportada a Galicia y a otras partes, se hacen de ella efigies de nuestro patrón Santiago, como también higas, manillas, collares y otras cosas semejantes. Es sumamente lustrosa, dócil y blanda para labrarse, tanto que más parece betún que piedra» (*Aut.*).

Azogado, da. «Participio pasivo del verbo azogar ["Cubrir con azogue, preparar, o echar azogue en alguna cosa, como los vidrios cristalinos para hacer espejos"]» (*Aut.*).



Azogue. «Metal blanco fluido, volátil, que no para, y corre en figura de plata derretida. Los alquimistas le llaman mercurio y los latinos *argentum vivum*, porque parece que está vivo, según la agilidad con que se mueve» (*Aut.*).

Badana. «La piel del carnero u oveja, curtida, blanda y de poca dura» (*Aut.*).

Banda. «Adorno de que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de divisa para conocer de qué nación es el que la trae [...]. Unos la traen cruzada desde el hombro a la cintura y otros ceñida a la misma cintura. Lo más común hoy es ser de una red de seda con sus borlas o franjas a los extremos» (*Aut.*).

Barragán. «Género de tela hilada sutilmente y hecha de lana de diferentes colores. Su ancho, poco menos de vara» (*Aut.*).

Basquiña. «Ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues que, hechos en la parte superior, forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa y algunas tienen por detrás falda que arrastra» (*Aut.*).

Bayeta. «Tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos. Haylas de todas colores, blancas, verdes, negras, etc.» (*Aut.*).

Biricú. «Cinto o correa que se ciñe a la cintura y de su izquierda penden dos correas unidas por la parte inferior, en que se engancha el espadín» (*Aut.*).

Blanquisco, ca. «Blanquizco» (AH, 1936).

Blanquizo, ca. «Lo que tira al color blanco» (*Aut.*).

Boba (manga). «La manga ancha, que no tiene puño ni se ajusta al brazo» (*Aut.*).

Bobillo. «El encaje que traían las mujeres antiguamente prendido alrededor del escote, que caía hacia abajo como valona» (*Aut.*).

Boquilla. «El extremo del calzón que cae encima de la rodilla, el cual se suele apretar con cintas metidas por las jaretas u ojete que se ponen a la parte de afuera» (*Aut.*).

Bota (mangas de). «Nombre que dan en Aragón los sastres a la vuelta de la manga» (Terreros).

Botín. «Calzado de cuero que cubre el pie y parte de la pierna hasta donde se abrocha con un cordón para dejarle ajustado. Usaban de él la mujeres y aún le conservan en algunas partes [...]. BOTINES. Por extensión, se llaman hoy



los que usan los hombres en forma de bota, pero sin zapatos, los cuales se cierran con una vareta de hierro que prende en unas hembrillas y llega de la rodilla al tobillo exterior [...]. **BOTINES.** Se llama también los de cordobán o paño justos a la pierna, que se abrochan con hebillas, los cuales se usan más ordinariamente para andar a caballo» (*Aut.*).

Brahón. «Una como rosca o pestaña de paño u otra tela hecha de diferentes pliegues y dobleces en forma redonda que se pega en la ropilla o sayo sobre el nacimiento de los brazos junto a los hombros» (*Aut.*).

Bramante. «Cierta género de hilo gordo u de cordel muy delgado hecho de cáñamo. [...] También se llama cierta género de lienzo de que hay diferentes especies, unas más delgadas y finas que otras» (*Aut.*).

Brial. «Género de vestido o traje de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo, por cuya razón se llama también guardapiés o tapapiés, y de ordinario se hace de telas finas, como son rasos, brocados de seda, oro o plata. [...] Es también el faldón de seda, de tela o brocado que traían antiguamente los hombres de armas desde la cintura hasta por encima de las rodillas, de que hoy usan los que se llaman armados, que por otro nombre se dice tonelete» (*Aut.*).

Briscado, da. «Usado como adjetivo se dice del hilo de oro o plata que se mezcla de un cierto modo con la seda y con él se forma el campo o flores de la tela, que se llama por esta razón briscada, y porque imita a la escarcha se llama también escarchada» (*Aut.*).

Bridecú. «Voz modernamente introducida del francés, en cuyo idioma es lo mismo que hoy se llama cinturón, y sirve para llevar ceñido el espadín. Ordinariamente se hace de cuero, paño u otra tela y se compone de una correa que se ciñe a la cintura y se aprieta con una hebilla, de donde penden al lado izquierdo dos correas de un palmo, o más largo, donde está pegado otro pedazo de cuero o paño, también de un palmo de largo, doblado, de suerte que haga un canal donde se encaje el espadín» (*Aut.*).

Bridicú. Véase **bridecú.**

Brocado. «Tela tejida con seda, oro o plata, o con uno y otro, de que hay varios géneros y el de mayor precio y estimación es el que se llama de tres altos, porque sobre el fondo se realza el hilo de plata, oro o seda escarchado o



brizado en flores y dibujos. Llámase también **brocato** y tomó este nombre de las brocas, en que están cogidos los hilos y torzales con que se fabrica. / BROCADO. Se llama el guadamacil colorido de plata u oro, por la semejanza con la tela así llamada» (*Aut.*).

Brocato. Véase **brocado**.

Cabos. «En el vestido se llama todo lo que no es la tela principal de que se hace y, así, se entiende el forro, entretelas, guarnición, etc. Y, asimismo, se entiende los adornos correspondientes, como en la mujeres las cintas y encajes, en los hombres corbatas y vueltas, y en los caballos los jaeces, etc.» (*Aut.*).

Cabritilla. «La piel de cualquier animal pequeño, como cabrito, cordero, etc., la cual se adoba, adereza y da de color, y porque regularmente se hacen de las pieles de los cabritos, de ahí tomó el nombre de cabritilla» (*Aut.*).

Cairel. «Un entretejido que se echa en las extremidades de las guarniciones, formado de la misma ropa, dividiendo la aguja lo que había de hacer la trama en la lanzadera. Ya se entiende por cairel lo que queda colgando a los extremos, que hace a modo de flueco» (*Aut.*).

Calabacillas. «Diminutivo de calabaza. La que es pequeña. [...] Se llaman también por semejanza las perillas de perlas u de vidrio que se ponen en las orejas las mujeres» (*Aut.*).

Calabasillas. Véase **calabacillas**.

Calza. «La vestidura que cogía el muslo y la pierna, y eran muy huecas y bizarras. Esta voz se utiliza más comúnmente en plural [...] CALZAS. Se llamaban también los calzones angostos, que se atacaban con muchas agujetas por la cintura para que estuviesen firmes y sin arrugas [...] CALZAS. Se llama también la vestidura que cubre la pierna. Tiene poco uso, porque comúnmente se llaman medias» (*Aut.*).

Calzadillo. «El calzado pequeño» (*Aut.*).

Calzón. «El vestido que sirve para cubrir el cuerpo desde la cintura hasta la corvas. Covarrubias dice que antiguamente se tomaba esta voz por las polainas» (*Aut.*).



Camafeo. «La figura labrada de relieve en piedra preciosa, cuyo fondo es regularmente obscuro. Llámase también así la misma piedra labrada» (Academia Usual 1780).

Cambray. «Cierta tela de lienzo muy delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díjose así por haber venido de la ciudad de Cambray, donde por lo regular se fabrica» (*Aut.*).

Camelote. Véase **chamelote**.

Campo. «Lo que está liso en las telas que tienen labores, como los rasos, y así el fondo se llama campo respecto de las mismas flores, el cual por ser liso se llamó así» (*Aut.*).

Cañutillo. «Cañuto chiquito y corto, que se hace por lo regular de vidro para guarnecer vestidos» (*Aut.*).

Capa. «Vestidura hecha de paño u de otro género de lana y también de seda, que se pone sobre los hombros y llega hasta las rodillas, suelta y en forma redonda, y sirve para cubrir al hombre o abrigarle, por lo cual se pone sobre todos los demás vestidos, y para adorno y seguridad tiene por la parte superior uno como cuello o pedazo de la misma tela, que se llama capilla, que cae por detrás y ciñe los hombros» (*Aut.*).

Capellada. «El pedazo de cuero que se echa en la punta del pie por la parte de afuera en las botas o zapatos para aderezarlos cuando está roto el cordobán por encima, y con ella vuelven a servir» (*Aut.*).

Capilla. «Pieza de tela que se pone a la espalda de la capa, de una tercia de largo y un palmo de ancho, y cosida por todas partes» (*Aut.*).

Capirote. «Cobertura de la cabeza, que está algo levantada y como que termina en punta. Hácese de diferentes maneras y algunos tienen unas caídas o faldas que caen sobre los hombros y, a veces, llegan hasta la cintura y más abajo, como son los que se traían en los lutos con las lobs cerradas; los que traen y se ponen en los actos públicos los graduados de Doctores y Maestros en las Universidades, que son a modo de mucetas con un capillo por la parte de atrás, y así de otras hechuras que antiguamente se usaban» (*Aut.*).

Capote. «Capa fuerte, hecha por lo regular de albornoz, barragán, carro de oro u otra tela doble, la cual sirve de abrigo o para resistir al agua. Es de la misma hechura que la capa y solo se diferencia en la manera del cuello que por lo común es redondo» (*Aut.*).



Capotillo. «Diminutivo de capote. Ropa corta a manera de capa que se pone encima del vestido y llega hasta la cintura. Este traje se usa ya poco o nada. [...] Se llama también un género de muceta abierta por los lados de que usaban antiguamente la mujeres para abrigo» (*Aut.*).

Capucho. «Cubierta de la cabeza más larga que ancha, la cual remata en punta y se echa a la espalda cuando se quiere» (*Aut.*).

Carro de oro. «Cierta tela muy fina hecha de lana que se teje en Flandes y otras partes, la cual, en siendo de toda ley y bondad, despide las manchas. La más rica se fabricó en Bruselas y, porque el artífice tenía por insignia a la puerta de su tienda pintado un carro de oro, de ahí tomó el nombre esta tela y se le dio a las que se fabrican de este género en otras partes» (*Aut.*).

Cartesana. Variante de *cartesiana*.

Cartesiana. «Cierta seda que viene de Milán» (Terreros).

Casaca. «Cierta género de ropa con mangas que no llegan a la muñeca y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre el demás vestido. Tráenlas también las mujeres y se han variado las modas conforme los tiempos; y, según la describe Covarrubias, parece que en el suyo era hueca como el capotillo de dos faldas» (*Aut.*).

Castor. «Animal anfibio, cuyo cuerpo semeja al de la nutria. La piel es blanca y tan suave que parece de pluma» (*Aut.*)/ «Se le caza para quitarle la piel, que se aprovecha en peletería [...] Paño hecho con pelo de este animal [...] Cierta tela de lana, así llamada por la semejanza que tiene con la suavidad del pelo de castor» (Alonso).

Ceja. «En los vestidos, es lo que sobresale en el cosido a la tela principal o para que ésta no se gaste, como en los ruedos, o para adorno, como en las guarniciones» (*Aut.*).

Cejilla. Véase *ceja*.

Ceñidor. «Cinto hecho de ante, cordobán, pellejos u otra cualquier materia, de que se usa para ceñir o ajustar el vestido al cuerpo» (*Aut.*).

Chambergó, ga. «Se dice de ciertas prendas del uniforme del regimiento creado en Madrid durante la menor edad de Carlos II para su guardia. *Casaca chamberga*» (*DRAE*). Como sustantivo, **chamberga** es la «casaca ancha, cuya longitud pasaba de las rodillas; su aforro volvía sobre la tela de la que era la casaca con una faja de cuatro a seis dedos de ancho de arriba abajo



por ambos lados; las mangas algo más anchas de lo que se usan ahora y más cortas, también con una vuelta del mismo aforro. Diósele este nombre por haber traído este traje con sus tropas el mariscal de Chamberg, cuando vino de Francia a la guerra de Portugal» (*Aut.*).

Chamelote. «Tela tejida de pelo de camello» (*Aut.*).

Chamelote de aguas. «Tela de seda prensada con tal arte que sale su lustre ondeado el color y formando una figura como la que usan los pintores para expresar las ondas, por lo cual se llama de aguas» (*Aut.*).

Chapín. «Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato para levantar el cuerpo del suelo y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más alto, en que se asegura el pie con unas corregüelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas. Hoy solo tiene uso en los inviernos para que, levantados los pies del suelo, aseguren los vestidos de la inmundicia de los lodos y las plantas de la humedad. En lo antiguo, era traje ordinario y adorno mujeril para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido» (*Aut.*).

Chupa. «Vestidura ajustada al cuerpo, larga hasta cerca de las rodillas, que abraza las demás vestiduras interiores, encima de la cual no hay más ropa que la casaca» (*Aut.*).

Cinteadado, da. «Lo que está guarnecido o adornado de cintas o de alguna cosa que imita su figura» (Academia Usual, 1780)

Cintilla. «Diminutivo de cinta. La cinta pequeña que es más estrecha que el listón» (*Aut.*).

Cinto. «Lista o tira de cuero, vaqueta, cordobán, badana u otra materia, de cuatro dedos de ancho, poco más o menos, el cual sirve de ajustar la cintura, sobreponiendo una punta a otra, y se ataca con agujetas o cordones que entran por unos ojetes que están hechos cerca de los cabos. También puede ajustarse con hebilla. Algunos se bordan con seda, plata y oro, según el gusto o medios de la persona que le usa» (*Aut.*).

Clamelote. Véase **chamelote**.

Clavo. «Instrumento de hierro con su cabeza y que remata en punta, con el cual se fija y asegura o une y junta una cosa con otra» (*Aut.*).

Colchado, da. «Lo embutido o basteado entre dos telas» (*Aut.*).



Coletto. «Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo» (*Aut.*).

Colonia. «Cierta género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Suélese hacer lisas o labradas y de un solo color u de varios» (*Aut.*).

Copetillo. Parece ser diminutivo de *Copete*.

Copete. «Tocado antiguo de las señoras» (Terreros) / «Adorno en el peinado» (Madroñal).

Cordobán. «La piel del macho de cabrío adobada y aderezada» (*Aut.*).

Cortado. El sintagma *de cortado* aparece sobre todo en inventarios (CORDE) y parece que tiene que ver con el verbo *cortar*.

Cuajado, da. «Participio pasivo del verbo cuajar ["cubrir o llenar alguna cosa"]» (*Aut.*).

Cucucho. Posible errata por «*cucurucho*», que es lo que llevan los judíos.

Cucurucho. «Papel o cartón revuelto de forma que remata en punta por un lado y ancho por la boca. Los de papel sirven para dar recado en las tiendas de confitería o mercería, y los de cartón largos como de una vara, o mayores, para capirotos de disciplinante o penitente» (*Aut.*).

Cuera. «Especie de vestidura que se usaba en lo antiguo encima del jubón y corresponde a lo que después se llamó ropilla. Y porque regularmente se hacían de cuero, se le dio este nombre» (*Aut.*).

Cuero. «Pellejo de los animales después de curtido y preparado para los diferentes usos a que se aplica en la industria» (DRAE).

Cuerezuelo. «Diminutivo de cuero. Aplícase comúnmente al del cochinillo de leche y aun muchos llaman cuerezuelo al mismo cochinillo» (*Aut.*).

Delantal. «Lo mismo que avantal» (*Aut.*). Véase *avantal*.

Devantal. «Lo mismo que avantal u delantal, aunque menos usado» (*Aut.*). Véase *avantal*.

Dijes. «Las joyas, relicarios y otras alhajas de que suelen usar las mujeres y aun los hombres por adorno» (Academia Usual, 1832)

Doblete. «Lo que se hace entre doble y sencillo, como tafetán doblote, etc.» (*Aut.*).



- Droguete.** «Cierta género de tela muy vistosa a manera de raso, que de ordinario es alistado y variado de colores, con flores sembradas entre las listas» (*Aut.*).
- Encarnadino, na.** «Se dice y apropiada al color que no es perfectamente encarnado, sino más bajo de tintura» (*Aut.*).
- Engarzar.** «Trabar, encadenar una cosa con otra, uniéndolas entre sí por medio de un hilo de oro, plata o alambre» (*Aut. s. v. engazar*).
- Ensaladilla.** «Un joyel compuesto y matizado de diferentes piedras preciosas, como diamantes, rubíes, esmeraldas, etc.» (*Aut.*).
- Entorchado.** «Cierta género de cordoncillo con que los bordadores van guarneciendo el dibujo» (*Aut.*).
- Escarchado, da.** «Participio pasivo del verbo escarchar ["rizar o encrespar"]» (*Aut.*).
- Escarlata.** «Paño y tejido de lana, teñido de color fino carmesí no tan subido como el de la púrpura o grana» (*Aut.*).
- Escarlatín.** «Especie de escarlata de color más bajo y tejido mucho menos fino que la escarlata» (*Aut.*).
- Escarolado, da.** «Que se aplica al color pálido y amarillo blanquecino, como el que tiene la escarola cuando está curada y en sazón, y corresponde al que se llama pajizo claro. [...] Se llama también lo que está hecho y torcido como las escarolas, que también se dice alechugado, y se usó mucho en los cuellos abiertos con moldes» (*Aut.*).
- Esclavina.** «Se llama comúnmente una como muceta pequeña, hecha por lo regular de badana o cordobán negro, que traen los peregrinos y se pone sobre los hombros alrededor del cuello, abierta por delante del pecho» (*Aut.*).
- Escudete.** «El pedacito de encaje que se pone en la sobrepelliz a los dos lados por debajo de las mangas y donde se juntan los pliegues» (*Aut.*).
- Espadín.** «Espada pequeña con otro género de guarnición y propio del traje moderno» (*Aut.*).
- Espumilla.** «Cierta género de lienzo delgado, no muy tupido, llamado así por lo delicado y ralo» (*Aut.*).
- Estameña.** «Tejido de lana, así dicho por ser la urdimbre y la trama toda de estambre» (*Aut.*).



Estufilla. «Manguito pequeño hecho de pieles finas, como martas, para traer abrigadas las manos en tiempo de invierno» (*Aut.*).

Faldilla. «Diminutivo de falda, y comúnmente se llaman faldillas las partes que cuelgan de los cuartos de la ropilla, jubón, o chupa, de la cintura abajo» (Academia Usual 1791).

Falla. «Cobertura de la cabeza que no ha muchos años usaban las mujeres para adorno y abrigo al salir de noche de las visitas, la cual dejaba descubierto el rostro solamente y bajaba cubriendo hasta los pechos por detrás y por delante. Hacíanse regularmente de tafetán de lustre negro, guarnecidas de encajes blancos o negros, de cintas de colores, gasas u otras cosas. Hoy se ha reducido a dos varas de tafetán negro, que se echa por la cabeza y se añuda a la garganta» (*Aut.*).

Feligrana. Véase **filigrana**.

Filigrana. «La obra formada de hilos de oro u de plata, unidos y soldados con mucha perfección y delicadeza» (*Aut.*).

Felpa. «Tejido de seda que tiene pelo por el haz y, si éste es corto, se llama felpa corta o felpa absolutamente; y cuando es largo, como de medio dedo, se llama felpa larga» (*Aut.*).

Felpilla. «Cierta especie de hilo, o como cordón de seda, con pelo como la felpa, el cual sirve para bordar o guarnecer vestidos u otras cosas» (*Aut.*).

Flojo, ja. «Lo que está mal atado, poco apretado o poco tirante» » (*Aut.*).

Flueco. «Cierta género de pasamano tejido con los hilos cortados por un lado, que se hace de hilo, lana, seda u otra cosa y sirve de guarnición en los vestidos u otras ropas, pegándole a las orillas. Hácense con más o menos labores conforme al gusto de cada uno, y suelen llamarse de campanilla, de redecilla, etc.» (*Aut.*).

Fondo. «Se llama regularmente el terciopelo labrado con el campo de raso» (*Aut.*).

Francesa. «Vestido de francesa», como el que frecuentemente aparece en las comedias del Siglo de Oro. Desconozco qué prendas lo caracterizaban.

Franga. Véase **franja**.

Franja. «La guarnición tejida de hilo de oro, plata, seda, lino o lana, que sirve para adornar y guarnecer las ropas u otras cosas» (*Aut.*).

Frangón. Véase **franjón**.



- Franjón.** «Aumentativo de franja. La franja muy ancha» (*Aut.*). Véase **franja**.
- Fuego (color de).** «Se llama el encarnado obscuro que no tiene la perfección que el carmesí, por no usarse para él de la grana» (*Aut.*).
- Galón.** «Un género de tejido fuerte, hecho de seda, hilo de oro u plata, que sirve de adorno para guarnecer vestidos u otra ropa. Lo regular es no exceder de dos dedos de ancho, en que se distingue de lo que llaman franja» (*Aut.*).
- Gamuza.** «Piel delgada que, adobándola, sirve para jubones, calzones y otros usos» (Academia Usual, 1780).
- Gamuzado, da.** «Lo que tiene el color de gamuza, que es amarillo bajo o escarolado» (*Aut.*).
- Gargantilla.** «El adorno que traen las mujeres en la garganta, que suele ser de piedras preciosas, como diamantes, rubíes, esmeraldas, etc., u de perlas, corales, azabache, etc.» (*Aut.*).
- Gasa.** «Especie de tela a manera de red muy menuda, sutil, delgada y transparente» (Academia Usual, 1780).
- Gayado, da.** «Adornado con listas de otro color» (*Aut.*).
- Gira.** «El pedazo de tela cortado de la demás» (*Aut.*).
- Gloria.** «Tejido de seda muy delgado y transparente de que se hacían mantos para las mujeres, más claros que los de humo» (*Aut.*).
- Golilla.** «Cierta adorno hecho de cartón, aforrado en tafetán u otra tela, que circunda y rodea el cuello, al cual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debajo de la barba y tiene esquinas a los dos lados, sobre el cual se pone una valona de gasa engomada o almidonada» (*Aut.*).
- Golpes.** «Se llaman las portezuelas que se echan en las casacas, chupas y otros vestidos, y sirven de cubrir y tapar los bolsillos» (*Aut.*).
- Gorra.** «Cierta género de cobertura de la cabeza, hecha de seda o paño, llena de pliegues de arriba abajo para ajustarla a la cabeza. Hacíanse en lo antiguo de diferentes figuras y hoy solo permanece su uso en los garnachas, abogados y escribanos de cámara» (*Aut.*).
- Grana.** «Paño muy fino de color purpúreo, llamado así por teñirse con el polvo de ciertos gusanillos que se crían dentro del fruto de la coscoja, llamado grana» (*Aut.*).
- Gredelí.** Véase **gredelí**.



Gredelín. Véase **gredellí**.

Gredellí. «Color de rosa fresca. Es voz que usan en el comercio» (Terreros).

Gredellín. Véase **gredellí**.

Guadamacil. «Cabritilla adobada, en la que a fuerza de la prensa se forman por el haz diferentes figuras de diversos colores» (*Aut.*).

Guanipín [guardarpín o guardarpín o guardaipín en el Sellado, f. 177r]. Término no encontrado en las fuentes consultadas.

Guardapiés. «Lo mismo que brial» (*Aut.*).

Guarnecer. «Adornar los vestidos, ropas, colgaduras y otras cosas, por las extremidades y medios, con algo que les dé hermosura y gracia: como puntas, galones, fluecos y otras cosas. [...] Se toma también por engastar alguna cosa en oro, plata u otro metal» (*Aut.*).

Guarnición. «Adorno que, para mayor gala y mejor parecer, se pone en las extremidades o medios de los vestidos, ropas, colgaduras y otras cosas semejantes» (*Aut.*).

Hembrilla. «En algunos artefactos se da este nombre a una piececita pequeña en que otra se introduce, asegura o encaja» (Academia Usual, 1803).

Higa. «Amuleto con el que vanamente se persuadían los gentiles que se libraban del fascino y mal de ojo y apartaban de sí los males que creían podían hacer los envidiosos, cuando miraban a las personas o a las cosas. La figura era de una mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de en medio. La significación y representación de la figura es de cosa torpísima y estaba dedicada a Príapo. Suelen, no obstante, ponerla entre otros dijes a los niños en España y los moros, que la usan aún, se persuaden que tiene la virtud que le fingieron los idólatras» (*Aut.*).

Hojuela. «Hoja muy delgada, angosta y larga de oro, plata u otro metal, que sirve para galones, bordados y otras cosas» (Academia Usual, 1803).

Humo. «Cierta tela de seda negra muy delgada y rala de que se hacían mantos y toquillas para el sombrero en señal de luto» (*Aut.*).

Hungarina. «Lo mismo que anguarina» (Academia Supl., 1803). Véase **anguarina**.



- Imaginería.** «Bordado, por lo regular de seda, cuyo dibujo es de aves, flores y figuras, imitando cuanto se puede a la pintura» (*Aut.*).
- Islán.** «Cierta especie de velo, guarnecido de encajes, con que se cubrían las cabezas las mujeres, cuando no llevaban manto» (*Aut.*).
- Joya.** «Pieza curiosamente labrada de oro u plata con piedras preciosas engastadas que sirve para adorno, especialmente en el pecho» (*Aut.*).
- Joyel.** «Joya pequeña que a veces no tiene piedras» (*Aut.*).
- Jubón.** «Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas que se ataca por lo regular con los calzones» (*Aut.*).
- Labrado, da.** «Participio pasivo del verbo labrar ["hacer y ejecutar con la aguja diversas labores en la ropa blanca. Dícese de la mujeres"]» (*Aut.*).
- Lantejuela.** «Cierta pieza de metal chata y del tamaño y hechura de la lenteja común, y con un agujerito en medio. Hacíanse varias labores con estas lantejuelas, cosiéndolas sobre los vestidos y otras ropas» (*Aut.*).
- Lamparilla.** «Tejido de lana delgado y poco fino, que se tiñe de diferentes colores y sirve para vestidos y capas de verano» (*Aut.*).
- Larg[u]eado, da.** «Lo mismo que listado o adornado con listas» (*Aut.*).
- Liga (plata de).** «La porción pequeña de otro metal que se echa al oro o a la plata cuando se bate moneda o se fabrica alguna pieza» (*Aut.*).
- Loba.** «Cierta género de vestidura talar que hoy usan los eclesiásticos y estudiantes, la cual empieza por un alzacuello que ciñe el pescuezo y ensanchándose después hasta lo último de los hombros cae perpendicularmente hasta los pies. Tiene una abertura por delante y dos a los lados para sacar los brazos» (*Aut.*).
- Lustre.** «El viso luciente que despide alguna cosa bruñida y tersa, comunicado artificiosamente, como es el barniz o el charol, o que naturalmente por sí mismo lo tienen como es el marfil, mármol, etc.» (*Aut.*).
- Macetilla.** «Diminutivo de maceta ["Tiesto de flores / [...] Se dice por semejanza el pie de madera, plata, etc., en que se ponen flores para adorno y olor"]» (Terreros) o ¿se trataría del «clavel del poeta (*dianthus barbatus*), una



planta ornamental que forma ramilletes con flores de diversos colores y bordes dentados»? (NDHE)

Mangote. «La manga ancha y grande» (*Aut.*).

Manilla. «El adorno que traen las mujeres en las muñecas, compuesto de unas sartas que dan varias vueltas, de perlas, corales, granates u otras cuentas. Llámase así por traerse en las manos» (*Aut.*).

Mantellina. «Lo mismo que mantilla de mujer» (*Aut.*).

Mantilla. «La cobertura de bayeta, grana u otra tela con que las mujeres se cubren y abrigan, la cual descende desde la cabeza hasta más abajo de la cintura» (*Aut.*).

Mantillina. Véase **mantellina**.

Manto. «Cierta especie de velo u cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren para salir de casa, el cual baja desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta y, desde allí, queda pendiente por la parte de atrás una tira ancha que llega a igualar con el ruedo de la basquiña y se llama colilla. Dásele diferentes nombres, según la diferencia de telas de que se fabrican, como manto de humo, de gloria, de soplillo, de resplandor, etc. y estas mismas telas se llaman manto» (*Aut.*).

Manto de soplillo. «Un género de manto que hacían antiguamente de tafetán muy feble [“débil, flaco, quebradizo y de poca subsistencia”], que se clareaba mucho y traían las mujeres por gala» (*Aut.*).

Masetilla. Véase **macetilla**.

Mermelleta. Una de las especies del carbunclo (‘piedra preciosa muy parecida al rubí’). Se denomina también espinelo (CORDE, 6/7/2013).

Mezcla. «La contextura de diversos colores en los tejidos» (Academia Usual, 1803).

Mezclilla. «El tejido o ropa de mezcla» (Academia Usual, 1803).

Mosqueado. «Lo que está sembrado de pintas» (Academia Usual, 1803).

Moteado, da. «Participio pasivo del verbo motear. Lo así salpicado y lleno de motas» (*Aut.*).

Muceta. «Cierta género de vestidura a modo de esclavina, que se ponen los prelados sobre los hombros y se abotona por la parte de adelante» (*Aut.*).

Muelle. «El adorno que las mujeres de distinción traían compuesto de varios relicarios u dijes, pendientes a un lado de la cintura» (*Aut.*).



Muletilla. «Especie de botón largo de pasamanería para sujetar o ceñir la ropa»
(*DRAE*).

Musco, ca. «Lo mismo que amusco» (*Aut.*). Véase **amusco, ca.**

Negril[las]. Término no documentado en las fuentes consultadas. Por el contexto en el que dicho término aparece [«Más dos pares de negrillas de plata doradas y labradas a punta de diamante» (f. 247v)] es probable que se traten de ‘arracadas de plata de negrillo’.

Negrillo. «Metal llamado así por los mineros o dueños de las minas de plata donde se cría» (Terreros) / «Variedad de la plata nativa, de color negro» (Academia Usual, 1884).

Ojete. «La abertura o agujero redondo que se hace en la ropa para que entre la agujeta o cordón con que se afianza. Guarnécese con hilo, seda u otra cosa para que no se rasgue» (*Aut.*).

Ormesí. «Tela de seda, casi del mismo modo que el chamelote aunque más delgada, que hace con la prensa unos visos que llaman aguas» (*Aut.*).

Pajizo, za. «De color de paja» (*DRAE*).

Paño. «La tela de lana de varias estofas, que sirve para vestirse y otros usos. [...] Por extensión, se llama cualquier tejido de seda, lino o algodón» (*Aut.*).

Pasada (tela). «Tela en cuyas flores o labores pasa la seda al envés de ella» (*DRAE*).

Pasamano. «Un género de galón o trencilla de oro, plata, seda o lana, que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas por el borde o canto» (Academia Usual, 1780).

Pecto. Véase **peto**.

Peldefebre. «Género antiguo de tela de lana y pelo de cabra, a modo del llamado pelo de camello» (*DRAE*).

Perendeng[u]e. «Adorno que se ponen las mujeres pendiente de la punta de las orejas. Son de diferentes hechuras y materias, como oro, plata, azabache, cristal, y enriquecidos de piedras preciosas. Llámense también pendientes» (*Aut.*).



- Perfil.** «El adorno sutil y delicado, especialmente el que se pone al canto u extremo de alguna cosa» (*Aut.*).
- Perilla.** «Cualquier adorno que se hace en figura de pera, que ordinariamente se pone en barandillas, camas, bastones, etc.» (*Aut.*).
- Pestaña.** «Llaman las costureras la orilla u extremidad del lienzo, que dejan para que no se vayan los hilos en la costura. [...] Por semejanza llaman cualquier adorno angosto, que ponen al canto de las telas u vestidos, de flueco, encaje o cosa semejante que sobresale algo» (*Aut.*).
- Peto.** «El adorno o vestidura que se pone en el pecho para entallarse» (*Aut.*).
- Picote.** «Tela áspera y basta que se fabrica de pelos de cabra. [...] Se llama también cierta tela de seda muy lustrosa, de que se hacen vestidos» (*Aut.*).
- Polaina.** «Cierta género de botín o calza hecha regularmente de paño, que cubre la pierna hasta la rodilla y se abotona o abrocha por la parte de afuera. Tiene un guardapolvo que cubre por arriba el zapato. Sirven para abrigar las piernas a la gente trabajadora y que camina» (*Aut.*).
- Porcelana .** «El esmalte blanco con alguna mezcla de azul con que los plateros adornan las joyas y piezas de oro. [...] Se llama también el color blanco mezclado de azul» (*Aut.*).
- Presilla.** «Cordón pequeño de seda u otra materia con que se prende o asegura alguna cosa» (Academia Usual, 1780).
- Primavera.** «Cierta género de tela o tejido de seda, sembrada y matizada de flores de varios colores por cuya razón se le dio este nombre» (*Aut.*).
- Puntas.** «Una especie de encajes de hilo, seda u otra materia, que por el un lado van formando unas porciones de círculo» (*Aut.*).
- Punticas.** «Diminutivo de **puntas**» (Academia Usual, 1803).
- Raso.** «Tela de seda lustrosa de más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo» (*Aut.*).
- Realzado, da.** «Participio pasivo del verbo realzar ["levantar más o poner alguna cosa más elevada de lo que antes estaba"]. [...] Realzado vale también labrado de realce» (*Aut.*).
- Resplandor.** «Brillo de algunas cosas» (*Aut.*)
- Restaño.** «Cierta especie de tela de plata u oro parecida al que modernamente se llama *glasé*» (*Aut.*).



Ropilla. «Vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se viste ajustadamente al medio cuerpo sobre el jubón» (*Aut.*).

Rosetilla. Diminutivo de roseta [«la rosa pequeña» (*Aut.*)].

Sabandija. «Reptil pequeño o insecto, especialmente de los perjudiciales y molestos; p. ej., la salamanquesa, el escarabajo, etc.» (*DRAE*).

Salomónico, ca. «En forma de columna salomónica», es decir, «que tiene el fuste contorneado en espiral» (*DRAE*, s. v. *salomónico* y *columna*).

Sarga. «Tela de seda que hace cordoncillo, con alguna más seda que el tafetán doble. [...] Se llama también una tela de lana algo más fina que la sempiterna, la cual sirve regularmente para forro» (*Aut.*).

Saya. «Ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres y baja desde la cintura a los pies» (*Aut.*).

Sempiterna. «Tejido de lana apretado y de bastante cuerpo, de que usan regularmente las mujeres pobres para vestirse» (*Academia Usual*, 1822).

Sobretudo. «Ropa ancha y larga como hasta media pierna, que regularmente se hace de barragán, abierta por delante, con sus mangas anchas, y sirve para abrigo y defensa de las aguas» (*Aut.*).

Sobrepelliz. «Vestidura de lienzo corta y ajustada al cuerpo, abierta por los costados para sacar los brazos, con unas mangas perdidas muy largas que se rodean al brazo» (*Aut.*).

Soplillo. Véase **manto de soplillo**.

Subido, da. «Dícese del color o del olor que impresiona fuertemente la vista o el olfato» (*Academia Usual*, 1992).

Tabí. «Cierta género de tela, que se usaba antiguamente, como tafetán grueso prensado, cuyas labores sobresalían haciendo aguas y ondas» (*Aut.*).

Tafetán. «Tela de seda muy unida, que cruje y hace ruido, ludiendo con ella. [...] Hay varias especies de él: como doble, doblete, sencillo etc.» (*Aut.*).

Tahalí. «Tira de cordobán, ante u otro cuero que se cruza desde el hombro derecho hasta la cintura en el lado izquierdo, donde se juntan los dos cabos y se pone la espada» (*Aut.*).

Talaí. Véase **tahalí**.



- Talega.** «Saco o bolsa ancha y corta de lienzo, estopa u otra tela, que sirve para llevar dentro las cosas de una parte a otra. [...] Se llama también una especie de bolsa, en que se meten las trenzas del pelo, después de peinado, para que no se enrede, y se hacen de tafetán, lienzo y otras telas» (*Aut.*).
- Tapapiés.** «Lo mismo que brial» (Academia Usual, 1780).
- Teletón.** «Tela de seda parecida al tafetán con cordoncillo menudo, pero de mucho más cuerpo y lustre que él» (*Aut.*).
- Toca.** «Adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada, en varia figuras, según los terrenos o fines para que se usan» (*Aut.*).
- Tomado, da.** Participio pasivo del verbo **tomar** en su acepción "tomar el color": «Frase que vale teñirse o imbuirse bien de él las cosas que artificialmente se tiñen» (*Aut.*).
- Tonelete.** «Arma defensiva de que usaban antiguamente y eran unas faldetas hasta la rodilla, rodeadas a la cintura, donde estaban aseguradas. Hoy usan este vestuario de gala para las fiestas públicas, comedias y otras en que se visten algunos papeles a lo heroico u romano» (*Aut.*).
- Trencilla.** «Trenza delgada» (*Aut.*).
- Trencillo.** «Lo mismo que trencilla. Tómate frecuentemente por el cintillo de plata u oro, guarnecido de piedras, que se suele poner en los sombreros por gala u adorno» (*Aut.*).
- Túnica.** «Vestidura interior sin mangas que usaban los antiguos y les servía como de camisa. [...] Se toma también por vestido exterior talar» (*Aut.*).
- Valona.** «Adorno que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino que caía sobre la espalda y hombros y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho» (*Aut.*).
- Vaqueta.** «El cuero o piel del buey o vaca, curtido, adobado y zurrado» (*Aut.*).
- Velillo.** «Una tela muy sutil, delgada y rala, que suele tejerse con algunas flores de hilo de plata. Llámase así porque los velos se hacen regularmente de esta tela» (*Aut.*).
- Venera.** «La insignia que suelen traer pendiente al pecho los caballeros de las órdenes militares» (*Aut.*).
- Vidro.** «Lo mismo que vidrio» (*Aut.*).



Villano. «El vecino u habitador del estado llano de alguna villa u aldea, a distinción del noble o hidalgo» (*Aut.*). Referido al traje, "un vestido de villano" significa 'propio de esta condición social'.

Viso. «La superficie de las cosas lisas o tersas, que mueven particularmente la vista con algún especial color o reflexión de la luz. [...] Se toma asimismo por la onda de resplandor que hacen algunas cosas heridas de la luz» (*Aut.*). / «Forro de color o prenda de vestido que se coloca debajo de una tela clara para que por ella se transparente» (*DRAE*).

Vuelta. «El adorno que se sobrepone al puño de las camisas, que es una tira plegada y ancha de lienzo delgado o encajes» (*Aut.*).

Zurrado. «Participio pasivo del verbo zurrar ["curtir y adobar las pieles, quitándoles o rayéndoles el pelo"]» (*Aut.*).



Stage Figures in Tadeusz Kantor's Theatre as an Element of Building of Image¹

Paweł Stangret

Cardinal Stefan Wyszyński University

ps.stangret@gmail.com

Keywords:

History. Maria Stangret. Theatre of Death. Tadeusz Kantor.

Abstract:

Tadeusz Kantor has written a lot of texts that provide context for his performances. In these writings he suggests directions for the interpretation of his theatre. One of the elements of building the discourse of his own art is referring to history, undertaking historical reflection in his writings and media statements. This is connected with introducing historical figures to the stage. During the «Theatre of Death» period, characters drawn from tradition and history were played by the artist's wife, Maria Stangret. Referring to history was part of the creation of the artistic image. He was an avant-garde artist - still writing manifestos (he was aware of the archaic nature of this gesture). On the other hand, an artist deeply rooted in tradition and history.

Figuras escénicas en el teatro de Tadeusz Kantor como elemento de construcción de imagen

Palabras clave:

Historia. Maria Stangret. Teatro de la muerte. Tadeusz Kantor.

Resumen:

Tadeusz Kantor escribió muchos textos que proporcionan contexto para sus actuaciones. En estos escritos sugiere orientaciones para la interpretación de su teatro. Uno de los elementos de la construcción del discurso de su propio arte es la referencia a la historia, realizando una reflexión histórica en sus escritos y comunicados. Esto está relacionado con la introducción de personajes históricos en el escenario. Durante el período del «Teatro de la Muerte», la esposa del artista, Maria Stangret, interpretó a personajes extraídos de la tradición y la historia. La referencia a la historia fue parte de la creación de la imagen artística. Era un artista de vanguardia, todavía escribía manifiestos (era consciente de la naturaleza arcaica de este gesto). Por otro lado, un artista profundamente arraigado en la tradición y la historia.

¹ This article is the result of researches funded by the National Science Center as part of the project: *Artist as a Text. Identity Creation of the Director as Commentary to the Performance*, nr UMO-2014/13/D/HS2/02842.

Tadeusz Kantor very often described himself as an avant-garde artist. He spoke of himself as the heir to the movements that initiated new art. Kantor, persuading avant-garde character of his work, wrote many texts. The author has placed his performances in the context of his own manifestos, theoretical deliberations, essays and scores of spectacles, Cricotages and happening. It is worth noting that he used literary genres that allowed him to write in the first person, «from himself», in his own name. This coincides with the image of the private, intimate, personal character of his art. However, in these texts (and here we should also add a lot of media statements –interviews, documented meetings with the audience, etc.), he reflects on the tradition that shaped him. His texts are often written «in defense of» tradition –among others, Stanisław Wyspiański, the heritage of Romanticism, but also the avant-garde from the first half of the 20th century.

The texts comment on the performances by referring to tradition. This is a way of self-creation, based on the cultural code (Wyspiański, Witkacy, Brecht, Mickiewicz, etc.). Suggesting intertextual relations has a persuasive character. It does not so much explain individual stage solutions as it creates a certain identity. Thus not only two texts are updated, but above all the cultural narrative associated with the prototext (its meaning, function in culture and role in the theatre tradition). Not only it is updated, but mainly the way of thinking about theatre. At once it was refreshing the problems of history and discourse of figures from the past. Such wide area of problems noticed in Kantor's writings refers to the problem of tradition, common, national tradition –and, of course– to the ways of talking about it.

On the example of historical figures played by Maria Stangret, I wanted to show the artist's reception and transfer of tradition, as well as the ways of creating it in the context of identity discourse. It is based on the fact that the director's texts mainly contain threads that build his artistic and personal tradition, public, or more precisely: the identity being made public. Thus, Kantor shows himself as an artist aware of his own history and his



place in it. It should be added that the artist does it in the period of his success, when his art found audiences almost all over the world. This is very characteristic of Kantor's art: the tension between individuality, individual, personal experience, and universality, the possibility to perceive also outside the context of a familiar tradition. These issues are also important for the poetics of the work. A dichotomy of the originality of the creative language with a simultaneous possibility to read it. This is important in the case of Tadeusz Kantor, an artist who has worked so hard on self-commentary, on creating a discourse on his own work. The case of this artist perfectly shows the characteristic feature of avant-garde art in general. It is about the relation between the work of art and self-commentary.

Tadeusz Kantor, according to his theory, transformed personal experience into a work of art. This is important, especially when creating historical figures. In Kantor's performances, they were not introduced on the basis of an iconic similarity. In this sense, they differed from circulating images. This would be the specificity of his «heresy» (that's the term of the artist himself). But what was the purpose of these deformations? There is no doubt that the use of the image he has created is at the same time a change in the perception not only of this character, but also in his discourse. The departure from the usual interpretations of history caused that e.g. *Wiadomo Kto* (Knowing Who) from the performance was accused of breaking the community code. However, this image is firmly established in tradition and, contrary to appearances, shows the artist's contribution to the general cultural debate.

«The aim of historical writing is to confuse rather than to spread out», said Hayden White [2009: 11]. By introducing modified images on stage, Kantor forces the viewer to reflect on history and memory, to launch the discourses of these characters. It is also worth adding that these characters (apart from Rabinek) explain themselves only in the visual narration of the performance. They do not in any way belong to the logic of the world of the performance. Why does in *Wielopole, Wielopole* Kantor



introduce a character from later times into the staffage of World War I? Similarly, Józef Piłsudski does not correspond with the play about Wit Stwosz and his artistic heritage.

The obvious arbitrariness of such decisions is dictated by the logic of the artist's individual memory. Kantor acts here in a similar way to medieval chroniclers, for whom the very value of the written word and the gesture of writing down forced readers to reflect on the past and its value [Germek, 1978]. However, the privacy of history in the performances of the Theatre of Death has another purpose. The indiscriminate experience, the personal way of remembering stands in opposition to official historiography, is a breakthrough in scientifically proven «knowledge» about the past. Kantor is in line with the trends of the time in the way of writing about history. However, such a private look at the past has its consequences in the form of the disappearance of history as a whole, community discourse [Ankersmit, 2004]. Kantor breaks down official languages in order to show his interpretation. At the same time, with this gesture, he shows that he is very firmly embedded in this history. This was important, especially in communist Poland, when history was subject to many abuses by politicians. Katarzyna Fazan noticed that used by Kantor military terminology and metaphors was feature of his personality [Fazan, 2019]. He was confrontable person and artist, and Fazan calls this attitude, being «against to» political strategy. Of course this style of confrontation was important in social area, but also in poetics of his work.

So, as I mentioned, there were two elements important in Tadeusz Kantor's theatrical activity. One of them was the use of characters and motifs taken from tradition –either literary or historical. Examples include the figure of Stanisław Wyspiański introduced in Stanisław Ignacy Witkiewicz's *Szewcy* (*The Shoemakers*), or the inclusion of Witkacy and Bruno Schulz in the list of characters («Participants of séance») in *The Dead Class*. Another important characteristic of the artist's activity was the written (usually *ex-post*) scores for the performances. These two elements



were particularly intense in the last period of his work, during the creation of the Theatre of Death.

These scores are neither an explanation of the performance nor a record of it. It also wasn't textual kind of documentation of spectacles (director didn't trust to the audiovisual records). Kantor, in a specific delimitation of the text (scores are some kind of poetic treatises),² wrote a literary version of the stage work. That is why the description of characters is so important. Sometimes there are differences from the stage production. I would like to focus on the three roles he assigned to his wife, Maria Stangret, in these plays, and above all, what results from the descriptions of these characters in the scores. An important cause for dealing with this subject is that all the characters played by Maria Stangret are characters drawn from tradition, either history or literature. The subject of my article will be the roles of an actress in *Dead Class*, *Wielopole*, *Wielopole*, and *Let the Artists Die*.

It will also be important to analyze the relationship between the role's stage productions and its descriptions in the scores. Thanks to this it will turn out that Kantor's comments were part of his communication strategy. Thus, references to tradition in these artistic projects will become visible. At the same time, a comparison of two languages of creating artistic reality –theatrical and literary– will show, how Kantor influenced the ways his art should be interpreted.

The Dead Class, the first performance of the Theatre of Death from 1975 is based on a text from *Tumor Mózgowicz* by Stanisław Ignacy Witkiewicz. Kantor, of course, does not stage the drama, but, by of the his main idea, conducts two actions. «Next to the action of the text, there must be an action of stage» [Kantor, 2005: 58]. In this performance it is more important to combine two types of characters. Kantor's figures are mixed with the characters of the Witkiewicz's drama, «they have been programmed by it» [Kantor, 2004: 92]. Maybe it's another reminiscence –a

² See: P. Stangret, 2014.



memory of a school staging. However, this is impossible to define in terms of realistic, «life». It is worth mentioning that this term (and its negative meaning) Kantor took over from Witkacy's theories. Historical value of this character, historicity of it is effect of arbitrary decision of artist, who forces the receiver to read this figure as element of common history. Mixing the known character and figure from Kantor's imagination is interesting to see, how director shaped his communication. Completely new, strange, original *Kobieta z Mechaniczną Kołyską* (Woman with Mechanical Cradle) is possible to be read on the base of common code –taken from the history of literature. New stage aesthetic is reachable for audience –and this feedback was always important for Kantor.

I have already mentioned that Stanisław Ignacy Witkiewicz is one of the «Participants of the séance», which in the theatrical practice (to be precise, in the convention of communicating the performance) means, that he is included in the list of characters. The important question is in what sense Witkacy is present in the list of characters. Of course, it is not because his text was used. Fragments of the drama, individual sentences, mixed dialogs between characters, the total incompatibility of the world presented and the staging, in a word, a fully post-dramatic treatment of the dramatic prototext [Lehmann, 2006] best proves that the author of *Tumor Mózgowicz* is not only mentioned here as the author of the drama. So, why does Kantor distinguish him so much? Why is Witkacy even invited to the performance? Of course it is all in the literary, metatextual level (without the score of guide for the spectacle, it is impossible to know about Witkacy's presence).

It seems significant that recalling of Witkacy is a message addressed to the audience – apart from purely scenic means, by a literary text. After all, the score opens with a summary of the play, which is in no way reflected on the level of the performance. Kantor therefore recalls Witkacy as a kind of patron, as an author important to him, as another reminiscence of the dead past. In a word, Kantor here recalls Witkacy as the author –but not of a specific (stage deformed) drama (prototext), but as the creator of a



peculiar dramatic aesthetic, and above all, the director here refers to the legend of Witkacy. This can be well seen in the construction of the characters, especially *Kobiety z Mechaniczną Kołyską –Rozhumatyny* (Women with Mechanical Cradle – Rozhulantyna), because this is full name of this character.

Kantor presents it in a description which is a paraphrase of Witkacy's literary style. In this way, he refers to Witkacy's legend, to the legendary reception of his female characters as vamps. Paradoxically, he strips the heroine of the sexuality, typical of the drama's characters by a writer. Kantor adds to her rich past. She is an old lady, a victim of a school joke of putting her on a gynecological chair. In the reality of the theatre (which Kantor has very often postulated) the birth actually took place. Instead of a child, there are wooden balls, whose knocking in the cradle-coffin is one of the main elements rhythmizing the performance. At the same time, the grotesque infanticide from the drama is shown here through an allusion to the tragedy of Jewish mothers murdering children during the Holocaust (probably in necessity to keep silence while in hiding). She transformed to the symbol of Jewish tragedy.

The piled up grotesque of the performance is the means by which Kantor operates to evoke the impression of horror. This is where Kantor's «playing with Witkacy» is hidden, as the director cuts himself off from the modernist tradition of the staging vamps. This whole complicated characteristic of *Rozhulantyna* cannot, of course, be used as an interpretation of the characters from the drama. The above information is given to the reader of the score (in this case it was created much later than the premiere). In the stage layer, however, it is visible that this character is the one leading the stage action. Thus Witkacy's drama, or more precisely the construction of this character, becomes another reminiscence, a dead memory. However, she is not a character from a grotesque drama. Kantor shows how much the literary tradition can become material, how through memories and analogies it can equate with historical figures.



In his next performance Kantor assigned three roles for his wife. Here you can already see the complexity of the whole theatrical structure. Maria Stangret played the role of Ciotka Mańka (Auntie Mańka –one of the family members), as well as a character named Wiadomo kto (Knowing Who) and Rabinek (Rabbi). While in the whole structure of *Wielopole*, *Wielopole*, it is easy to place one of the aunts and the rabbi from his hometown, the introduction of the third character makes one wonder. Another important fact is that the figure of Wiadomo Kto appears in the next play *Let the artists Die* from 1985. The role of the other two characters is also important for the whole construction of the performance.

Ciotka Mańka, a devotee, notoriously quoting descriptions of the Passion of Christ, as well as the Apocalypse, gives an impression of being completely immersed in her religious fanaticism, although within the aesthetics of «The Reality of the Lowest Rank», one has to say about her madness. However, it plays an important role in the structure of the performance. The quotations from the Bible rhythmize the performance and at the same time mark out its individual parts. It is also important that it is Ciotka Mańka who becomes the main leader of suffering of Matka Helka (Mother Helka). It is she who takes over Pilate's role –for the figure set on Golgotha (made from the kitchen stool).

For the construction of *Wielopole*, *Wielopole* is also important that quotations from the Bible mix with elements of the Catholic liturgy of Holy Thursday and Good Friday. «Ominous» [Kantor, 2004: 246] –as the score says– giving the next hours is the best example of this. Kantor introduces this element very precisely. Ciotka Mańka quotes Pilate, while at the same time organizing Mother's Christological slaughter, becomes a narrator in reading the Passion of Christ during Good Friday's ritual. Raised in the rectory, Kantor knew the Catholic liturgy perfectly well and admitted to his fascination with it many times.



The «Cricot mass»³ presented in this way –as the artist often said– puts Kantor's memory even more in the reality of his own childhood. At the same time, through a familiar code, it becomes easier to be read by the audience. The liturgical frame of the staging proves that recalling the «dear abs» is a ritual, which in turn means that it is cyclical, that it is not a one-off screening. Moreover, the ritual assumes a community character. Therefore history enters the «Room of Imagination». In talking about history is also tension between common and individual interpretation.

An important construction element of the show is the army. The unified man, uniformed, became one of the main theoretical base (written in the commentaries) in the creation of this spectacle. At the same time, the army also has an important stage function. The collective character directly refers to the tradition of avant-garde theatre. Above all, it refers to Witkacy's deliberations –the collective figure of *Czterdziestu Mandelbaumów* (Forty Mandelbaums) z *Nadoboniś i koczkodanów* (*Lovelies and Dowdies*)– Kantor processed in his staging in 1973. On the other hand, it is a reference to the biomechanical practices of Vsevolod Meyerhold, who was fascinated by human geometric figures during parades –at least that is how it results from the reception of the Russian in Kantor's theoretical writings (in his last, not-ended spectacle *Dziś są moje urodziny*⁴ director placed in the stage character of Meyerhold, who read his authentic letter to Stalin in Russian).

When writing about history in the Theatre of Death, it is a paradox. It is analogous to the basic dichotomy for *Wielopole, Wielopole*. It is the problem of individuality and universality. On the one hand, Kantor creates a performance about his hometown, a «hole near Rzeszów», as he described it, on the other hand, it is obvious that it may be understood by New York,⁵ but on the other hand his spectacle had universal meaning. It is similar with the soldiers on stage. On the one hand, it is a very accurate reproduction of a

³ Tadeusz Kantor very often described his theatre as a blasphemous, cricot mass, cricot ritual.

⁴ *Today is my Birthday* from 1990.

⁵ Kantor's utterance in movie *Kantor. The Inspired Tyrant* by Tadeusz Białko (1997).



family photograph depicting Marian Kantor-Mirski (father of Tadeusz) from the time of the fighting on the front of World War I. The precision of the costumes is very important here, the details of the uniform of the particular regiment where the artist's father served have been saved.⁶ Thus, one can see here a very Kantor's theatrical means, when the stage reality, through personal experience, becomes real, reproduced (the problem of the replica as a dummy is another theoretical base of the performance). At the same time, such a situation is introduced into a universal context –it is open to meanings, it becomes a symbol, a metaphor, a very strong carrier of meaning.

Despite the costumes which clearly indicate the historical period of World War I, it is worth asking the question of what kind of soldiers perform in the play. Embedding the performance in the liturgy of the Paschal Triduum has another important function. Soldiers from the First World War become at the same time the army taking part in the crucifixion. Thus, the iconography and aesthetics of Roman soldiers crucifying Christ is recalled. Here reference is made to the iconography of the cross, which should be «supplemented» by the image of the army. At the same time, mixing the aesthetics, Kantor shows the cruelty of the army as its timeless characteristic.

It is worth noting that Kantor here avoids the aesthetics of the army. He is not interested in the tension between aesthetics and ethics. He rather shows the army as stigmatized with the paradox of inflicting death and dying. The farewell scene of the frontal leaves has been directly quoted from the last century iconography. The soldiers leaving in the wagon are juxtaposed with the naked bodies of the victims covered with ground. Similarly, *Adaś*, who is mobilized after the crucifixion –soldier is a «kind of man», who bears the traces of his death. At the same time, he becomes cruel– both in the Roman and the 20th century armies.

⁶ Justyna Michalik-Tomala noticed that it is the only situation in Kantor's theatre, such preciously costumes. It was uniforms of II Brygada Legionów Polskich (The II Brigade of Polish Legions) from 1914. See: J. Michalik-Tomala, 2019.



In this context, the figure of Wiadomo kto appears on stage. «This gentleman» –these are the terms from the score, «in a well-known uniform» is Heinrich Himmler. It is precisely emphasized in the text of the score, that it is Ciotka Mańka who cover-dresses as the SS commander. Visually, there is no similarity in this form. Kantor does not recall the image of Himmler here. This figure is quite hidden, it is not obvious, when it comes to recalling World War II. However, the Nazi's name itself is mentioned only in the *Director's Notes* attached to the score. It is deeply hidden from the viewer, it's reachable only for the reader of Kantor's writings.

The important are tasks of Wiadomo kto on stage. After entering, this character takes part in a grotesque etude with Wujowie (Uncles). Wanting to honor a high military dignitary, they want to sit him in a chair between them. However, by moving the chairs all the time, they block his access to the seat. When he finally sits down (not on the chair, because the awkwardness of the Uncles completely destroys the military ceremonial, but between the chairs), he is in silent. The Uncles say: «to sprawa Mańki» (*this is Mańka's thing*), and then like him/her slaughterers, the Uncles make a selection –they choose between the Książdz's (*Priest's*) dummy and the actor playing this character between «false and real». They are mistaken, as a result of it, he is sentenced to execution (the soldiers beat him with bayonets one by one). The army is called here by the knockers, which are in the hands of «ten pan» (*this gentleman*) and Uncles. Like in the liturgy of Holy Thursday, this is an introduction to the torment. Wiadomo kto will appear once again and carry out the «last drill» by issuing gibberish commands (but German sounding) ending in «hau, hau» (*woof, woof*). According to the score, this is a reference to the Old-Roman records, according to which the Huns used a language resembling dog barking.

There are two questions. Why did Kantor reach for Himler's character and why is it that Ciotka Mańka dresses up as him? Kantor writes that Ciotka Mańka «dressed up in a uniform we know from somewhere. But we won't name a uniform or a person. It would be too easy and would only



serve the imagination of fools» [Kantor, 2004: 246]. By doing so, Kantor wants to avoid unambiguous identification. He shows horror, a concrete historical figure, while at the same time universalizing it, depriving it of concreteness. Clearly, Kantor wants to avoid iconography of World War II here. He has also written this character into the literal display, giving room for interpretation. What is important is that Kantor avoids the aesthetics of World War II –he used a German uniform in 1944 in the *Powrót Odysę* (*The Return of Odysseus*) and will use it later in *Nigdy tu już nie powrócę* (*I shall Never Return*) in 1988. He cuts himself off from an already existing fascination with fascism (also in pop-culture) [Sontag, 1980].

The grotesque performance is further enhanced by another disguise of Ciotka Mańka («Ciotka Mańka likes to dress up») [Kantor, 2004: 263], when she enters the stage as Rabinek. As the score points out, «the children's fun wasn't completely planed» [Kantor, 2004: 247]. The mixed roles of the executioner and the victim, just by Ciotka Mańka's disguises, create a ritual and became frames of repeatability.

In the next performance *Niech szczeną artyści* (*Let the Artists Die*) Kantor uses a character called Wiadomo Kto. This is Marshal Józef Piłsudski. Director will also cast Maria Stangret in this role. Once again, the figure entering on the horse's skeleton does not make sense on an visual, iconic similarity. The uniform, the horse are attributes of a national hero. The horse's skeleton is also a paraphrase. Kantor refers to the stained-glass window, designed by Stanisław Wyspiański, depicting King Casimir the Great as a skeleton in royal armor and with royal insignia of power. Thus, the artist realizes his idea of exaltation through humiliation. It is worth asking the question to whom such a quotation is addressed. On the one hand, it is a very concrete embedding of the image (the performance also quotes a photo from Piłsudski's funeral) in the historical reality, and what is more, it is a very concrete, very Polish sense, which the artist has been using. On the other hand, Kantor knew his performance will have worldwide tour, will be shown in other countries (premiere was in Nuremberg).



This tension is visible exactly when one takes into account the artist's statements about his own performance. Kantor was aware that his performances will be seen all over the world. The division between Polish and foreign audiences becomes evident here. In this context, Kantor's statement addressed to Japanese viewers of his performances seems symptomatic.

That was the year 1920. And that was the year when Poland gained its freedom. The perpetrator of that freedom was Marshal Piłsudski. He was a national hero who was «forbidden» by the communists after World War II. I was still making this spectacle at the time when it was... Piłsudski was banned.⁷

In suggesting a very precise embedding in historical concreteness, Kantor *de facto* uses an abbreviation that is readable only to a Polish who is familiar with history. In fact, the war of 1920 (actually from 1919-1921) had a different meaning in the formation of the Marshal's legend than the actual regaining of freedom of Poland in 1918. Why Kantor did such (evident for Polish) mixing the facts or mistakes? Of course, on the basic level it is reminiscence from artist's childhood, when in Wielopole were military parades after won war.

The Kantor's explanations are not only intended to introduce foreigners to the nuances of Polish history. The author clearly creates an appropriate, correct understanding of it, filtered out by his own interpretation. It is clear that the second viewer is a Polish viewer perfectly familiar with the issue of reinterpretation of history. Even during the artist's lifetime, all of his interviews were collected and deposited (after translation) in the Cricoteka archives in Cracow. Important is, what Kantor refers to. Firstly, he reaches for the «forbidden» (during the premiere of the play, but not during the interview) of the theme of the Battle of Warsaw (from 1920), and in fact to the whole legend and cult of Piłsudski (the figure of Wiadomo Kto in the play enters the stage with a musical illustration of the *First*

⁷ Tadeusz Kantor's utterance during press conference in Tokyo in 1990. Transl. P.S.



Brigade March) – the anthem of Piłsudski's regiment). The facts presented by Kantor are not precise. The author rather creates his version of history and his place in it. *Post factum* defines his political commitment.

Let the Artists Die were created in 1985 in Nuremberg. Kantor then referred to two historical figures (Józef Piłsudski and Wit Stwosz).⁸ These circumstances show that the engagement, «opposition» or rebellious character of the performance is much more strongly created in the statement than in the performance.

However, the most important thing for the Polish audience is the way of constructing meaning. What is Kantor talking about? The performance, created in 1985, is interpreted by the artist in language referring to the oppressive nature of power. In fact, Piłsudski in the last decade of the Polish People's Republic was not as strongly censored as in the Stalinist times (it is enough to recall that the Mint issued a 50000 coin in 1988 with the Marshal's image). The fact that Kantor refers to the historical policy of a much earlier period is due to two reasons. The first one is for biographical reasons (the beginning of *Cricot 2* and the resumption of the *Grupa Krakowska* on the wave of thaw, after the death of Józef Stalin).

The second aspect is to refer to the concept of avant-garde and engagement of art, created in the times of the «true avant-garde» – as he called it. Kantor has often used this term, and at the same time he has repeatedly polemicized with Maria Jarema, a «communist». (that's his term) on the social engagement of modern art. One can see how Kantor is strongly shaped by that period and those artists. It was then that his aesthetic and social concept was shaped, it was Kantor's answer to one of the main avant-garde problems.

What does Kantor need historical figures for? He refers to the former avant-garde on the one hand. On the other hand, he uses historical figures to make them symbols on stage. The lack of iconic similarity and the tension between unitary marking and universality cause historical figures to

⁸ About the political provocation in the play: Lt: P. Stangret, 2015.



function as the metonymic symbols. Kantor shows his commitment to tradition. Therefore, he can interpret it in his own way, as someone from within.

The use of a symbol is at the same time a manifesto of the artist's idea of a «closed work».⁹ Thus, he gives himself a convenient position to criticize his contemporary art. Kantor's avant-garde is based on the continuation of old patterns, while at the same time showing the way to overcome fashionable trends.

BIBLIOGRAPHY

- ANKERSMIT, F., *Postmodernistyczna prywatyzacja historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004.
- FAZAN, K., *Kantor: Nie/Obecność*, Kraków 2019.
- GEREMEK, B., *Fabula, konwencja i źródło. Utwór literacki w badaniu kultury średniowiecznej*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978.
- KANTOR, T., *The Dead Class, The Score (Umarła klasa. Partytura)*, [in:] T. Kantor, *Pisma*, vol. II, Kraków 2004, transl. P.S.
- _____, *Wielopole, Wielopole, The Score*, [in:] T. Kantor, *Pisma*, vol. II., Kraków 2004, transl. P.S.
- _____, *Action (Akcja)*, [in:] T. Kantor, *Pisma*, vol. I, Kraków 2005, transl. P.S.
- LEHMANN, H. T., *Postdramatic Theatre*, transl. K. Jürs-Munby, London-New York, 2006.
- MICHALIK-TOMALA, J., *NIE MOŻNA BEZKARNIE WAŻYĆ SIĘ POWTARZAĆ CZEGOŚ, CO BYŁO JUŻ RAZ W ŻYCIU. CZAS*

⁹ T. Kantor, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu (I'm Against Opened Work of Art)*, manuscript in Kantor's family archive.



ZAMAĆCONY SIĘ MŚCI. Rzec o spektaklu «Wielopole, Wielopole»

Tadeusza Kantora, «Didaskalia», nr 153, październik 2019.

SONTAG, S., *Fascinating Fascism*, [in:] S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*,
New York 1980.

STANGRET, P., *Tadeusz Kantor pisarz. «Lekcje mediolańskie» jako tekst
literacki*, Warszawa 2014.

_____, *Metonimia wspólnoty narodowej - przypadek Tadeusz Kantor i duet
Demirski/Strzępka*, [in:] *Teatr historii lokalnych w Europie
Środkowej*, edited by E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice
2015.

WHITE, H., *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., pod red. E.
Domańskiej, Kraków 2009.



**Del Fasis al Guadalquivir y de la Cólquide a la
Habana: lo cubano y lo andaluz bajo el prisma de
una extranjera desde el teatro de Bergamín y Triana**

Mariángeles Rodríguez Alonso
Universidad de Granada
rodriguezalonso@ugr.es

Palabras clave:

Comparatismo. Mito. Marginalidad. Trasposición. Exilio.

Resumen:

La figura de Medea ha comportado la imagen por excelencia de la exiliada, de la salvaje, de la arrojada al margen. El mito ha sido visitado desde culturas distantes que revelan la eficacia de la permutación de lo clásico. Bergamín, tras años de peregrinaje americano, evoca desde Montevideo una Medea gitana a orillas del Guadalquivir. Triana perfila una Medea mulata que erigirá su venganza desde las hechiceras artes de la santería cubana. El presente trabajo explora la fertilidad de las trasposiciones de este mito al universo andaluz y al cubano desde ambas piezas teatrales.

**From Fasis to Guadalquivir, from Cólquide to Havana:
the Cuban and the Andalusian in the light of the foreigner in
the theatre of Bergamín and Triana**

Keywords:

Comparatism. Myth. Marginality. Transposition. Exile.

Abstract:

The figure of Medea has been the image par excellence of the exiled, the savage, the outsider. The myth has been visited from distant cultures which reveal the efficacy of the permutation of the classics. Bergamín, after years of American exile, evokes a gypsy Medea on the banks of the Guadalquivir. Triana draws a mulatto Medea who will take revenge from sorcery of Cuban Santería. The present article focus on the fertility of the transpositions of this myth into andalusian and Cuban world from each play.

La figura de Medea ha comportado la imagen por excelencia de la exiliada, de la salvaje, de la arrojada al margen. La universalidad del mito ha sido visitada desde culturas distantes que revelan la eficacia de la permutación de lo clásico. El poder proteico del mito lo hace uno y diverso, el mismo y distinto, el de ayer y el de hoy. La presente intervención, desde el contexto del comparativismo, explora la fertilidad de las trasposiciones de este mito al universo andaluz desde la pieza de José Bergamín y al cubano desde el texto de José Triana.

La literatura comparada, y la tematología dentro de ella, ha prestado especial atención al estudio comparativo de las diferentes actualizaciones que de los esquemas míticos han llevado a cabo las distintas culturas. Esta disciplina, que a partir de los años sesenta del pasado siglo se renueva subrayando su carácter comparatista frente al aliento histórico-crítico y erudito que venía presentando en las décadas previas, ofrece el marco metodológico preciso para el cometido del presente trabajo. Las aportaciones de Trousson, cuya cima alcanza la publicación de *El tema de Prometeo* (1964), fueron clave en la rehabilitación crítica de la tematología. La principal finalidad de esta disciplina se halla según el teórico francés en la interpretación de las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo a la luz del contexto histórico, ideológico e intelectual [en Trocchi 2002]. Tras el auge de la mitocrítica francesa en la década de los setenta, se produce la definitiva recuperación de la tematología como ámbito fundamental del estudio del comparatismo, síntoma de lo cual son ya los seminarios celebrados en París dedicados al estudio temático bajo el título “Pour une thematique I, II, III” en 1984, en 1986 y en 1988, cuyos resultados verán su publicación en números monográficos de las revistas *Poétique*, *Communications* y *Strumenti Critici*. En este horizonte teórico y metodológico se incardina el análisis que este artículo propone.

José Bergamín, cuya biografía está marcada por su largo exilio, traspone el mito de la exiliada al mundo andaluz en *Medea, la encantadora* [1963]. Así, tras años y años de peregrinaje americano, evoca desde



Montevideo una Medea gitana a orillas del Guadalquivir. Las aguas del Bósforo son sustituidas por las del Mediterráneo. Corinto es Córdoba. El grito del pueblo corintio se convierte en invisibles voces de cantaores. Una gitana triste y sola canta su pena. El conjuro presente en Séneca viaja al texto de Bergamín con unas resonancias litúrgicas evidentes. En *Medea en el espejo* [1960] José Triana –otro exiliado, si bien en este caso su exilio es posterior a la escritura del texto que nos ocupa– revela las enormes posibilidades del mito para encarnar la marginalidad y la esencia del mundo cubano. La mulata cubana abandonada por el rubio y hermoso Julián erigirá la venganza desde las hechiceras artes que en el texto de Triana adquieren fértil trasposición en la santería cubana. El coro adopta ritmos caribeños y la tragedia se prelude al ritmo del son cubano. Analizaremos desde esta intervención las confluencias y las distancias de estas dos piezas teatrales en la expresión de lo marginal y lo limítrofe.

Quizá entre los más injustamente olvidados de nuestras letras se halle José Bergamín. Su figura como intelectual, como crítico, como ensayista, como alentador de la cultura dentro y fuera de nuestras fronteras desvía nuestra atención de su labor como creador. Su vida está marcada por el trasiego de lugares. Católico y republicano, simpatizante del comunismo y antifascista declarado, en la posguerra española empieza su peregrinar por el mundo. Sacude nuestra atención que el exiliado escoja el mito de la exiliada por antonomasia para su reescritura dramática y que lo haga precisamente cuando se halla lejos de su patria, en tierras extranjeras.

José Triana, dramaturgo por excelencia de las letras cubanas, escribe el drama de la exiliada desde su tierra, si bien los cinco años previos a la escritura de su *Medea* los pasa en Madrid participando activamente de la vida teatral española –como actor con el Grupo Dido (1956-1957) y como ayudante de escena en el Teatro Ensayo (1958)–. Es el montaje de *Las criadas* de Jean Genet al que asiste en 1954 en La Habana, el que marca su vocación teatral según el mismo relata: «El espectáculo fue tan impactante que decidí, en adelante, escribir teatro» [en Vasserot 2012]. En 1960, ya de



regreso en Cuba con el triunfo de la revolución cubana, escribe Medea en el espejo, inmediatamente montada en la sala Prometeo por Francisco Morín –quien solo dos años había llevado a la escena la Medea de Bergamín-. Es, no obstante, José Triana un dramaturgo marcado por el exilio. «En Cuba, después de 12 de años de silencio llegué a un punto en que tenía tres caminos: uno era el hospital psiquiátrico, otro el suicidio, y la tercera posibilidad salir. Entonces decidí salir, no quería caer en las otras dos posibilidades extremas» [Monleón 1989: 109]. Será precisamente el contenido ideológico de sus obras –el abuso del poder paterno de *La noche de los asesinos* [1965] admite un fácil paralelismo con la dictadura castrista– lo relega progresivamente de los círculos teatrales y obligándolo indirectamente a abandonar la isla en 1980 para exiliarse en París. En este caso, el exiliado escribe sobre el mito de la exiliada antes de atravesar su personal destierro. Él mismo define a los personajes de su teatro como «hombres que por una u otra razón siempre están como al borde, marginados, nunca satisfechos ni de lo que han hecho ni de lo que hacen. Están en una orilla extraña dentro de la sociedad» [en Vasserot 2012]. Su preocupación por los que habitan la frontera late en todo su teatro y, sin duda, intervino en la causa de su exilio.

DE CORINTO A CÓRDOBA: UNA MEDEA GITANA A LAS ORILLAS DEL GUADALQUIVIR

En el texto de Bergamín las aguas del Fasis son sustituidas por las del Guadalquivir. Las del Bósforo, por las del Mediterráneo. Corinto es Córdoba. ¿Qué lleva a Bergamín a situar la recreación dramática en Córdoba? ¿Qué elementos lo inclinan a decantarse por Andalucía en lugar de su Madrid natal? Varias razones, biográficas y literarias, urden esta elección. Bergamín nace en Madrid de padres malagueños, de modo que sangre andaluza corre por sus venas. García Lorca y el universo folclórico en el que el granadino recrea buena parte de su obra conformarán la patria literaria del madrileño. El universo andaluz, conjeturamos, será más sentido



como propio y como representante del espíritu esencial de esta España peregrina desde el otro lado del Atlántico. La elección de la ciudad supone además un homenaje al trágico cordobés que tanta admiración despierta en Bergamín y que con tanta proximidad ilumina el texto.

La versión de Bergamín se halla mucho más próxima a la *Medea* de Séneca que a la de Eurípides. Si a Séneca le interesó menos el aspecto político de la obra centrándose más en el alma desgarrada por la duda, es también este el sendero que sigue Bergamín eliminando el acento político. La conexión con el destierro es curiosamente más emotiva que racional, no explota la argumentación lógica de la mujer exiliada sino que se limita a evocar el universo andaluz en el que se siente identificado y representado. Pese a que el exilio sea materia argumental de la pieza dramática, recibe un tratamiento más emocional que político.

No obstante, la decisión de la ubicación geográfica trasciende la propia toponimia, y supone la recreación de un universo cultural que afecta a la totalidad de la obra: el elemento bárbaro de la clasicidad encuentra su expresión en el mundo gitano, la hechicería de Medea en la superchería y el duende de la Andalucía profunda, el coro de mujeres de Corinto toma voz en el cante jondo, la ausencia de dioses helénicos es ahora ausencia del Dios único del catolicismo, el aliento popular toma el relevo a la cadencia clásica del verso griego. Bergamín explora con gran acierto las posibilidades de esta ambientación y da sentido y valor nuevo a diversos elementos en los que arraiga su tragedia.

Nos presenta una Medea gitana. Ya Anouilh había planteado esa posibilidad solo algunos años antes [1946]. La confrontación entre lo bárbaro y lo civilizado es una de las dualidades que sostienen el conflicto trágico de la obra clásica. La fuerza desmedida del salvaje frente al equilibrio razonable del civilizado. La paradoja del gitano se halla precisamente en aunar lo bárbaro y lo autóctono. La versión acentúa los poderes mágicos de la hechicera que es ahora gitana de remedios, conjuros y adivinaciones. No se limita la exhibición de esta magia oculta a la escena



del conjuro sino que muestra con sus artes al toro de bronce y llamas y el cuerpo de Absirto ante los asombrados ojos de Creusa. Los `encantos´ de Medea cobran un valor polisémico; de una parte, hacen alusión a los que sedujeron al joven argonauta en busca del vellocino, y de otra, se refieren a los conjuros mágicos y sobrenaturales que hicieron vencer al príncipe frente a sus poderosos enemigos.

DE LA CÓLQUIDE A LA HABANA: UNA MEDEA MULATA

A diferencia del caso español, en la pieza cubana la incursión en el mundo cubano no supone una nostálgica recreación de la patria desde el exilio pues Triana la escribe desde Cuba –su exilio será, como apuntábamos, posterior– sino que la traslación, más distante, más atrevida, procura a nuestro juicio un subrayado del elemento político en tanto la relación jerárquica de poder es uno de sus centros, como analizaremos más adelante. La confrontación de poder existente entre el mundo blanco y el mundo negro en la sociedad cubana constituirá uno de los ejes de fuerza de la obra: Medea es ahora mulata abandonada por el rubio y hermoso Julián que toma como nueva esposa a una mujer blanca de más alta condición social, hija del blanco, corrupto y poderoso garrotero, Perico Piedra Fina. La paradoja ante la que nos sitúa esta *Medea* isleña es semejante a la de la gitana: la mulata aún en el imaginario simbólico el elemento bárbaro y el autóctono sumándose a estos dos el elemento de hibridismo que hace aún más compleja e interesante su conformación como personaje. Lo mestizo no pertenece por entero a ninguno de los dos mundos, se halla en el quicio, en el margen, en la frontera. Es –o puede ser– sentida como otra, como ajena, como extranjera en los dos órdenes que la conforman y la definen. Condición que presenta cierto paralelismo con la del exiliado que queda a menudo expulsado de ambos mundos: con el paso del tiempo su tierra ya no será reconocida como propia y en la nueva es sentido siempre como extranjero.



En José Triana el mito camina a ras de suelo. La traslación de los nombres protagonistas –que en la *Medea* de Bergamín no se produce– dibuja ya el movimiento hacia la desmitificación de la tragedia: María y Julián, fónicamente remiten a los nombres clásicos –Medea y Jasón–, pero al tiempo anclan la historia en el mundo de a pie. Semejante valor cobra la ubicación espacial del drama cubano que desciende del palacio de Corinto al ‘patio de un solar’ habanero. La localización supone un fuerte tirón de descenso al espacio de lo mítico, la acción se traslada así a una esfera popular ocupada por los habitantes de los círculos marginales de la sociedad cubana. Hallamos ya aquí una espacialización típicamente cubana que remite a una clase social baja en la que el poder del rumor y la habladuría pueden dibujar los caminos hacia el conocimiento o la verdad que cobrarán un valor decisivo tal y como demostrará la trama. El intenso calor –que lleva a los personajes a estar constantemente «abanicándose» para liberarse de la sensación de ahogo– supondrá un elemento de tensión crucial en el desarrollo de la tragedia.

La desmitificación a la que se somete la materia mítica está además marcada por el empleo de la sátira, el humor y la farsa. La mezcla entre lo elevado y lo vulgar será medular en el tema y la forma de esta pieza. La expresión popular que adquiere la tragedia en el texto de Triana es combinada con momentos de enorme lirismo en los que el estilo asciende a registros más elevados, esta combinación lejos de restar potencia al texto lo dota de una enorme expresividad. Si bien presenta a menudo un lenguaje chabacano propio de seres de baja condición social –«¿Hay gato encerrado?» –, «se le ha metido entre ceja y ceja», «Te estás haciendo el muerto para ver el entierro que te hacen», «hay moros en la costa», etc. [Triana 1991: 16]–; el tono elevado se entrevera con el vulgar. Cuando Perico Piedra Fina descubre que María ha envenenado el vino y que, por consiguiente, tanto su muerte como la de su hija se hallan próximas, dirá para sí: «Has envenenado el vino. Has envenenado la noche. Has envenenado el tiempo» [Triana 1991: 46]. A los cantos letánicos de un coro que anticipa la tragedia –«que



se muera, que se muera»– se superpone la procaz borrachera del suegro y el novio. A lo elevado y serio de los acontecimientos, se le suman elementos grotescos o chabacanos que acercan la filiación genérica al esperpento o tragicomedia valleinclainana de su admirado dramaturgo. Aunque conserva la atmósfera y el estilo trágicos, integra elementos farsescos como la construcción del personaje de Perico Piedra Fina, próximo a la caricatura y la chirigota tal y como revela su aparición en la escena: «Escena cuarta: Es un hombre grasiento, viscoso, voz aflautada. [...] Perico: El que corta el bacalao en este solar. (*Acrobacia y golpe de bastón*) Perico Piedra Fina» [Triana 1991: 38].

ECOS CLÁSICOS

El peso y la proximidad de los textos clásicos son mucho mayores en Bergamín. El intelectual relee la tradición. Cuenta con otras reelaboraciones dramáticas de textos literarios, tras *Melusina o el espejo* se esconde el cuento de Goethe y *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas* [1961], se halla *La gatomaquia* lopesca. En esta ocasión, tras catorce años de exilio y afincado en tierra americana, es Medea, la hechicera de la Cólquide, quien atrapa la atención de Bergamín. En el prólogo a su obra, afirma que su obra no es sino «eco lejanísimo, sombra casi desvanecida de las inmortales Medeas clásicas» [Bergamín 1963: 25]. La versión de Bergamín no es, en efecto, una obra clásica pero su estructura la recuerda: la alternancia entre episodios agónicos y estásimos líricos a cargo de la moderna actualización del coro supone una huella evidente de la misma; si bien esta alternancia es menos rigurosa y equilibrada –veamos la breve extensión de la cancioncilla que suena a lo lejos frente a lo prolongado del encuentro entre Medea y Creusa que le sigue–. Los enfrentamientos dialécticos de los episodios son protagonizados por dos personajes, en recuerdo del primitivismo de la tragedia de la que parte, entre los cuales es Medea la constante.



Ya hemos apuntado la mayor proximidad del texto de Bergamín con la *Medea* de Séneca, filiación que no queda en la *dispositio*, en un nivel macroestructural, sino que desciende a la *elocutio* de modo que escuchamos los ecos del texto latino tras muchos de los versos de Bergamín. Aparecen motivos concretos recreados casi en su literalidad tales como la autoría o culpa de Jasón de los crímenes que perpetró la mano de Medea en su provecho o el plazo para el destierro que se convierte en venganza. El autor es ferviente lector de los clásicos y su texto está poblado de sus voces.

Mayor distancia existe entre las Medeas clásicas y la actualización cubana. La *Medea* de Triana responde a las unidades clásicas de tiempo, de lugar y de acción, pero la transformación excede al cambio de emplazamiento. La acción sucede en un tiempo indefinido no lejano a la contemporaneidad de su escritura –esto es, la Cuba prerrevolucionaria–, y no se prolonga más allá de una revolución solar: el primer acto recoge el mediodía y las primeras sombras del atardecer; el segundo la noche y la madrugada; y el tercero, el alba y la mañana. Si bien permanece la clásica combinación entre agón dialéctico y estásimo lírico o narrativo, la transformación de los materiales y de la conformación que reciben es sustancial. El texto cubano se halla dividido en tres actos y veintisiete momentos o escenas que bien pueden ser resultado del influjo de la hiperfragmentación en estampas del, tan admirado por el autor, Don Ramón María del Valle Inclán. La multiplicidad de secuencias será solo una de las herencias del autor gallego tal y como apuntamos desde el mestizaje de humor y tragedia, de farsa y dramatismo que lleva cabo el autor cubano. Arranca el texto de Triana con un prólogo en voz de María –nombre que recibe la Medea cubana– al que le sigue el agón entre esta y su nodriza, comienzo que la aproxima a las estructuras clásicas. Si el primer acto estaba marcado por el descubrimiento de la traición de Julián mediante el rumor constante en las esquinas del solar, comentada por las esquinas que María finalmente tiene que enfrentar, el segundo será el acto de la venganza mediante la destrucción del poderoso. El corazón del acto viene pues



constituido por la grotesca presentación del Creonte cubano –Perico Piedra Fina– y su diálogo con el nuevo yerno, concluyendo con el envenenamiento del cacique y de la joven esposa mediante el presente de un vino emponzoñado. También aparecen intercaladas con estas escenas las de un curioso coro que alterna lo lírico y lo farsesco. El tercer acto es el de la venganza definitiva: la primera mitad sucede entre las dudas de María y el conjuro, aquí transmutado en ceremonia de santería, para desembocar en la muerte de los niños en el último agón ante un Julián espantado.

Pese a las incursiones en la farsa, no olvida tampoco la pieza su filiación trágica existiendo multitud de alusiones al destino envueltas, a menudo, en cierto aire de coloquialidad. Valga como ejemplo el número de la lotería que representa el «matrimonio que termina en sangre» [Triana 1991: 28], o la recurrencia de expresiones coloquiales como «¿Quién te dio velas en este entierro?» o «Cría cuervos y te sacarán los ojos» [Triana 1991: 16]. También la resolución final del conflicto de la obra cubana recuerda a las clásicas, pues supone una curiosa reinterpretación del *deus ex machina* clásico:

(Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con María, que se defiende. Los personajes, uno a uno, tratan de vencerla. María lucha frenéticamente.)

MARÍA (*Tensa, jadeando. En un grito salvaje.*): Soy Dios.

Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego horrorizados, la levantan como un trofeo. [Triana 1991: 62]

DE LA LITURGIA CRISTIANA A LA SANTERÍA CUBANA

El elemento divino no desaparece sino que se transforma; la tragedia clásica se cristianiza. La traslación encaja perfectamente en la propuesta, dada la fuerza y arraigo de las creencias y costumbres religiosas en la Andalucía profunda de mediados del siglo pasado. Tampoco es un dato a obviar el fuerte catolicismo que el autor hereda de su madre y que como vemos impregna esta versión ‘cristianizada’ del mito. La presencia del



léxico religioso crea un clima litúrgico que logra resucitar de algún modo la ineludible presencia de lo divino y lo ritual en la tragedia clásica. En la escena en que se enfrentan ambas mujeres emplea la gitana un lenguaje impregnado de claras resonancias cristianas que apuntan a una correspondencia de elementos entre el conflicto trágico de Medea y la tragedia redentora o catártica de Cristo que se recuerda en el ritual cristiano. Se insiste en la idea de sacrificio, de muerte que se hace necesaria por amor, así se entienden las múltiples muertes que ha ejecutado –y ejecutará– la mano de Medea.

Los crímenes se asumen como sacrificio divino. Del mismo modo que el Dios cristiano sacrificará a su propio hijo, Cristo, por amor al hombre para su salvación; la Medea divina sacrifica a su hermano Absirto, a Creusa, y a sus propios hijos por amor al hombre, Jasón. Medea se perfila en este sentido como una especie de Dios cristiano. Comparten también las víctimas el rasgo de inocencia. Mezcla y funde Bergamín el imaginario clásico («vellocino de oro») con el cristiano («cordero inocente», «zarza iluminada»): «Su alma [la de Absirto], como la tuya [la de Creusa], era un vellocino de oro, de luz y sueño, del cordero inocente, del que ardió en la zarza iluminada» [Bergamín 1963: 32]. Las referencias constantes a la sangre acentúan el paralelismo. En otro momento se dibuja Medea a sí misma como herramienta divina que le es dada a Jasón para triunfar en sus empresas. Del mismo modo que el hombre sólo puede vencer el mal si está con Dios, Jasón sólo pudo vencer a sus enemigos si tiene a Medea consigo. En otras ocasiones se nos muestra una Medea trasunto de Jesucristo, que carga con las culpas y crímenes del Hombre-Jasón: «Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuesen» [Bergamín 1963: 30].

Como vemos, la dirección de la traslación o lectura alegórica es variable; pero la presencia de tales paralelismos crea el clima ritual. La figura de Medea inspira además –tanto en las Medeas clásicas como en la presente versión– temor y piedad, sentimientos que rigen las relaciones con la divinidad en cualquier religión. Juega Bergamín con estos dos conceptos



planteando que es el segundo, la piedad, una versión soterrada y oculta del primero. Este motivo, que aparece pergeñado en la escena de Creonte de las versiones clásicas, se traslada a la escena de Creusa.

El conjuro presente en Séneca viaja al texto de Bergamín con unas resonancias litúrgicas evidentes. La víctima, Creusa, participa del ritual previo al sacrificio. Suena de fondo la guitarra y la castañuela. El fuego de la ceremonia que ilumina el rostro de la gitana es la zarza ardiendo, metáfora y símbolo del dios del antiguo testamento. Se hiere y vierte su sangre sobre el fuego sagrado. Se transmuta la invocación a Hécate senecana en canto letánico de imprecación a una única divinidad. Se confunden en el conjuro motivos religiosos con otros propios de la poesía popular andaluza trabados con estructuras paralelísticas, como el quiasmo o la anáfora, que dotan al texto de alta expresividad sensorial.

Otra cuestión vinculada a la divinidad –y vinculado por tanto al cristianismo en esta propuesta– es el problema del destino del héroe clásico. En la concepción cristianizada que presenta Bergamín, el *fatum* divino se transmuta en palabra bíblica que tiene que cumplirse. En el encuentro entre Medea y Jasón, esta le da la palabra de devolverle a sus hijos y huir sola. Y, efectivamente, esta palabra dada vuelve su sentido como ya presagia la heroína. Funciona como oráculo en una conseguida ironía trágica del autor: en la última escena le devolverá los hijos, muertos; y huirá sola, tras asesinarlos. La palabra sagrada gravita durante todo el texto dramático a modo de *fatum* trágico que habrá de cumplirse.

En *Medea en el espejo* las hechiceras artes de la exiliada adquieren fértil trasposición en la santería cubana. Se mezclan así las alusiones a las religiones afrocubanas con las imprecaciones a las vírgenes del catolicismo. Esta dualidad de cultos entrelazados que definen el mestizaje de la isla aparecen a menudo indistintamente entrecruzados en boca de uno y otro personaje, si bien es perceptible que las alusiones al mundo de la santería son mayores en los personajes negros –aparecen fundamentalmente de la mano de la vieja nodriza negra, Erundina, así como de la mano de los



santeros–, mientras que las propias del mundo cristiano suelen aparecer en boca de María y la señorita Amparo, ambas mulatas (la primera se santiguará con un ramito de albahaca al final de la segunda escena y la segunda exhortará a la Virgen de la Regla para que la ilumine).

Si bien la presencia de las artes mágicas afrocubanas se concentra en el momento del conjuro, posterior al regalo a la nueva novia –lo que supone una diferencia significativa con los textos clásicos–, las constantes alusiones impregnan la atmósfera de un hálito de superstición desde el comienzo de la pieza. La recreación de la religión afrocubana inunda la tragedia de términos procedentes del yoruba –lengua y mitología del África occidental desde la que se conforma la santería cubana–. María afirma en la segunda escena que necesita «un buen despojo», refiriéndose así al baño o azote ritual que sirve para limpiar espiritualmente a una persona o lugar con las hierbas indicadas. Erundina le preguntará seguidamente si va a acudir al «centro espiritista» recriminándole que ni en la brujería ni en la baraja encontrará la solución a su mal –«¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?» [Triana 1991: 16]–. En la escena tercera Erundina afirma que «a María le han echado un bilongo» –término empleado para referirse al mal de ojo–, mientras que el coro de la escena vii canta de forma recurrente: «María tiene un chino, /un chino, una maldición», [Triana 1991: 31]. Los ejemplos apuntados pertenecientes solo al primer acto revelan esta presencia constante.

Es, no obstante, en la figura de los santeros, tanto en su versión masculina como femenina, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga, en donde mejor se encarna el elemento religioso de la tragedia cubana. Ambos «viejos y negros» serán los sacerdotes de la intermediación de la Medea isleña con las deidades del mal. La función del ceremonial dentro de la trama no responde al emponzoñamiento de los trajes y brebajes que ofrendará a la nueva novia sino que parece pretender la invocación de las fuerzas del mal para la venganza definitiva vinculándose en cierta medida de este modo con el prólogo clásico. El tercer acto se inaugura así con «una



atmósfera rojiza» que «envuelve la escena» y «un lejano tam tam» que se oye a intervalos. Acuden Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga, quienes riegan el escenario de «albahaca y rompe-zaragüey» y profieren unas mágicas palabras en trance para que el «espíritu purificador» abra «camino en la tierra y en la eternidad» al tiempo que «da tres misteriosas patadas en el suelo» [Triana 1991: 50]. Tras una conversación con María, comienzan a entrelazarse las alusiones al hermano muerto de María con las invocaciones a las fuerzas del mal de los santeros –«Emperador Lucifer, dueño y señor de todos los espíritus rebeldes...» [Triana 1991: 54]– que llevan a María a un estado de trance. El ceremonial desemboca en la exhortación a una ceremonia en la que incitan a María a clavar un enorme cuchillo en un muñeco de vudú.

(Madame Pitonisa trae un enorme cuchillo con el mango negro. Se acerca a María por el lado izquierdo... El doctor Mandinga trae un pequeño muñeco de cera...)

MADAME *(a María, susurrante)*: Ahí tienes. *(Le entrega el cuchillo)*

DOCTOR *(a María, susurrante)*: Cláveselo. *(Le entrega el muñeco de cera)*
[...]

MARÍA *(repitiendo débilmente la invocación)*: Espíritu dañino e infernal, te conjuro a que pongas tus diversas cualidades al servicio mío para atormentar y hacer desaparecer a... *(María, el muñeco de cera y el cuchillo caen al suelo)* [Triana 1991: 56]

DEL CANTE JONDO AL SUAVE RUMOR DE MARACAS Y CLAVES

El coro clásico se ata a los universos de trasposición en ambas actualizaciones. En Medea, la encantadora el grito del pueblo corintio se convierte en invisibles voces de cantaores. Un «rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas» suenan a lo lejos [Bergamín 1963: 23]. Una gitana triste y sola canta su pena. Y un gitano parece responderle. La voz coral pierde su homogeneidad y se hace dual; cantaor y cantaora funcionan como trasuntos de Jasón y Medea. Mantienen, de una parte, la función primigenia del coro, expresión del pueblo que presencia y comenta la acción



dramática, mediante la elección de un elemento tan popular como el cante jondo y, de otra, sirven de trasunto lírico de los protagonistas del conflicto, es inmediatamente antes de su encuentro donde aparece el coro de mayor extensión. Estas coplas (compuestas en conjunto por veinte soleares de tres versos, y ocho de cuatro versos) son de diverso origen: en ocasiones son originales de Bergamín, en otras suponen una recreación del autor a partir de coplas tradicionales, y en otras se limita a utilizar material perteneciente al acervo cultural.

Distinto es el valor y significado del coro cubano, si bien mantiene el fuerte aliento popular pues está conformado por personajes de la sociedad cubana marginal: un vendedor de periódicos y billetes, un bongosero, un barbero y una mulata que podría corresponder al famoso personaje del conocido son cubano la «Mujer de Antonio», quedando de este modo representado el folklore isleño. Una de sus funciones decisivas será ostentar el poder del comentario y la habladuría que irán desvelando la verdad encubierta y que activarán el viaje trágico hacia el autoconocimiento. A esta misión se suma el personaje de la señorita Amparo que también conecta la casa con el exterior. Conocemos buena parte de los acontecimientos canalizados por la voz del pueblo, por el rumor y la murmuración. Es, en este sentido, una función narrativa la que adopta el coro cubano vehiculada mediante intervenciones cortas dialogadas. Así se nos hace partícipes, por ejemplo, de la boda de Julián con Esperancita o del encuentro en que María le hace entrega a Perico Piedra Fina de la botella de vino envenenada. Del comentario y el qué dirán asciende el coro a una función lírica en la que potencian la atmósfera trágica mediante la repetición de determinados versos, pensemos en las palabras conminadas al poderoso en el segundo acto: «Que se muera, que se muera, / que le echen tierra, / que lo tapen bien» [Triana 1991: 47]; o el solemne canto de los versos: «sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre», [Triana 1991: 60] que cierran la pieza. El coro se manifiesta a menudo a través de cantos y de movimientos coreográficos y mímicos que conectan con el aliento del coro clásico.



El papel de la música es también decisivo en la pieza. Una popular canción infantil cubana abrirá la obra que culminará en la muerte de los niños («Estaba la pájara pinta sentada...», Triana 1991: 15). En la escena tercera «se oye un suave rumor de maracas y claves» justo antes de que la señorita Amparo revele que la desaparición de Julián se debe a su inminente boda con la hija de Perico Piedra Fina. El encuentro de María y Julián arranca desde un baile al compás de tambor. El tercer acto lo inaugura un lejano tam tam. Resulta así significativa la importancia de la percusión en la creación de una atmósfera primitiva en la que se van dibujando los presagios trágicos.

HACIA LA DESPOLITIZACIÓN DEL MITO EN BERGAMÍN

Bergamín imagina la conversación que los clásicos no nos dejaron escuchar: Medea hablando con la que ocupa hoy el lugar que ocupó ella entonces. Dos mujeres enfrentadas: Medea reivindica la palabra que la explica, mientras Creusa pide su silencio. La claridad de Creusa hace más oscuro el rostro de Medea. El propio autor juzga y valora esta decisión en el prólogo a su texto dramático, al considerar que, si «el argumento fabuloso se arriesga en unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa», este personaje «ofrece el mejor contraste dramático a Medea» [Bergamín 1963: 24]. La unidad de la obra no peligra en absoluto, pues el tema de su conversación es Medea. La fuerza y el peso de su conflicto trágico no dejan protagonismo a asunto alguno más allá de ella misma. Volvemos a ver una Medea contándose, «destejiendo la trama ilusoria de su vida», narrándose, haciendo mito de ella misma —como lo hace en los textos clásicos ante Jasón, ante Creonte, ante la nodriza e incluso en soledad—. Se produce en esta escena un singular trasvase de la de Creonte de los textos clásicos y aparece así la cuestión del destierro en boca de la nueva esposa. Esta transformación debilita el elemento político que encarna el tirano en favor del conflicto amoroso. Creusa, la supuesta ‘poderosa’ pide —por miedo o por piedad— el exilio de la repudiada. Pero pronto se truecan



los papeles y parece ser Medea la que ostenta el poder de la venganza y Creusa el lugar de víctima del sacrificio. Como vemos, la cuestión política se soterra y la atención se desplaza al conflicto pasional. El exilio cobra un valor meramente funcional en el argumento. La sola elección de este personaje en lugar del Creonte de las versiones clásicas supone ya un desvío de lo político hacia lo emocional.

UNA MIRADA CRÍTICA AL PODER DESDE LA VERSIÓN CUBANA

Ya hemos apuntado cómo Triana no elude el carácter político que el mito contiene sino que lo potencia en su traslación al mundo cubano. Perico Piedra Fina, Creonte cubano, aparece farsescamente negativamente caracterizado. La primera alusión para la definición del personaje aparece en boca del barbero quien afirma que es «el asqueroso dueño de este solar» [Triana 1991: 28]. Es en el acto segundo cuando se produce la primera aparición del Creonte cubano, precedida por una larga presentación del coro. No asistimos a la escena clásica de confrontación entre la exiliada y el poderoso, sino que esta la hemos conocido por medio de las habladurías del pueblo –y por la propia voz de este personaje–; y ahora se nos sitúa frente al suegro y al nuevo yerno en la celebración complaciente de la boda. La caracterización del personaje participa de la farsa y la caricatura, hemos visto cómo en la acotación se nos presenta como «hombre grasiento, viscoso, voz aflautada» [Triana 1991: 38] portando el simbólico bastón de mando. Hace recurrente ostensión de su poder: «Una noche así, uno siente que ha conseguido la eternidad, ¿no María?», «Yo soy el amo. Yo soy el rey», «todo el mundo me tiene miedo» [Triana 1991: 45]. El matrimonio de su hija no es más que otra de sus operaciones para delegar a Julián parte de la gestión de sus negocios. Le refiere a Julián cómo ordenó el exilio a María, quien, en este caso, no es extranjera sino solo de un nivel social inferior [«Si no haces lo que te ordeno, mañana la policía vendrá a buscarte», Triana 1991: 45]. Es en esta versión el dinero el que ordena y dibuja las fronteras. La amenaza es constante a través del recuerdo de su



padre y su hermano muertos: «Ten presente a tu padre muerto y a tu hermano muerto, ahorcado. Ellos no quisieron ponerse de acuerdo conmigo» [Triana 1991: 45]. Se insinúa así que sus muertes fueron obra de sus artimañas, lo que libera en cierta medida a María de la responsabilidad de sus muertes.

Aún antes del conflicto esencial de la pieza, la misma María ejercerá ese poder despótico sustituyendo a la vieja Erundina, vieja criada negra que ocuparía una posición más próxima al aya clásica puesto que ella misma crio a María, por la señorita Amparo, mestiza que según su ‘nuevo’ criterio se ocupará mejor de la educación de sus hijos. Castiga de este modo a su nodriza por enfrentarla a la verdad, por empujarla al descubrimiento que no quiere asumir. María se repite en su ceguera la fidelidad del amor de Julián. Arribamos así a la necesaria reflexión sobre el valor del espejo, crucial tal y como anuncia el título –Medea en el espejo–, en la pieza de Triana. La tragedia clásica supone siempre –desde el paradigma que trazara Edipo rey– un viaje al conocimiento, a una verdad desconocida cuyo descubrimiento –anagnórisis– produce dolor. El espejo, tantas veces reclamado simbólicamente a lo largo de la pieza, encarna la urgencia de conocer y reconocer el valor y sentido de los acontecimientos, esto es, en un primer momento, la traición de Julián que se niega a aceptar –acto primero– y, en un momento posterior, la envergadura de su venganza y de su misma identidad y destino. En la escena v del acto III se enfrenta al espejo y pronuncia las palabras: «ahora soy María, soy yo», en las que late el eco de las senecanas, «Ahora soy Medea». Se produce así un reconocimiento que parece corresponder con la lucidez previa a la locura, con la frialdad mental con la que se diseña un plan macabro. La imagen del espejo sirve además como símbolo de las distintas Marías que convergen en ella misma, de la lucha a la que se enfrentan la mujer despechada y la madre: «Yo soy la otra, la que estaba en el espejo...», Triana 1991: 62]. Connotaciones procedentes de la santería cubana se suman a la significación del espejo. La gradación temporal y lumínica de la obra orientada, no hacia la oscuridad o la



noche, sino hacia la luz podría subrayar este momento final de lucidez en el que la verdad y el destino trágico se revelan conformando el perfil del mito.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Constatamos, tras el análisis, la naturaleza divergente de ambas piezas. El poder proteico del mito ofrece, siglos después, nuevos rostros del mismo arquetipo.

La *Medea* de Bergamín sigue más de cerca los ecos clásicos que se amalgaman con el murmullo de lo popular y de lo gitano. Sus versos recuerdan la precisión cristalina del griego, la fuerza dialéctica del latino y la raíz amarga del andaluz –el ferviente lector del universo lorquiano emerge en el aliento popular del coro trágico–. No obstante, el valor dramático del texto se ve en cierta medida mermado por el carácter ensayístico y poético que presenta la pieza. Hallamos al discípulo de Unamuno en las paradojas y en las luchas dialécticas. Uno de los sellos determinantes de la obra es su fuerte conceptismo. Bergamín conoce los ejes que sustentan la tragedia, y juega con ellos. Los opone, los separa y los explica. Su condición de ensayista y pensador convierte el drama en reflexión. Y la nostalgia de su patria lo lleva a esta recreación del mito atravesada por el imaginario andaluz. Comprobamos mediante esta explosión escénica cómo es paradójicamente en la distancia donde más fuerza y nitidez adquiere el recuerdo de lo propio y autóctono, si bien el acercamiento es más emocional que político. Así, el exiliado, tras años y años de peregrinaje americano, evoca desde Montevideo una *Medea* gitana a orillas del Guadalquivir. El que se sentirá «peregrino en su patria, extraño en ella» en el apartamiento de su largo exilio la añora y la recrea en un texto dramático de gran inteligencia y belleza.

Distinto es el cariz de la versión cubana, más libre, más distante, más creativa. Uno de los elementos determinantes, junto a la actualización temporal y la adaptación geográfica en las que nos hemos detenido con detalle, será la transformación genérica a la que es el mito sometido. La



pureza de lo trágico se hibrida con la farsa. Y la dimensión política del conflicto adquiere un plano nuclear. El vector vanguardista presente en toda la obra de Triana atraviesa su versión del clásico ofreciendo una pieza crítica con la tiranía de los poderosos de ayer y hoy en la que la marginalidad de la Medea mulata que nos presenta ofrece contornos de proximidad con la Medea gitana bergaminiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ANOUILH, Jean, *Medea. Romeo y Jeannette*, Argentina, Losada, 2004 (1946, 1º ed.).
- BERGAMÍN, José, *Melusina o el espejo*, Montevideo, Escritura, 1952.
- _____, «Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas» en *Primer Acto* 21, 1961, pp. 22-39.
- _____, «Medea, la encantadora» en *Primer Acto* 44, 1963 (1954, 1º ed.), pp. 23-36.
- EURÍPIDES, «Medea» en Eurípides, *Tragedias I*, traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo, Barcelona, Gredos, 1982.
- MONLEÓN, José, «Madrid- La Habana- París: Tres imágenes de José Triana» en Taylor, Diana [ed]: *Ensayos críticos de José Triana y Griselda Gambaro*. Canadá, Girol Books, 1989, pp. 107-114.
- SÉNECA, *Medea*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1964.
- TRIANA, José, *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, 1965.
- _____, «Medea en el espejo», en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 14-62.
- TROCCHI, Anna, «Temas y mitos literarios», en *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci (ed.), 2002, pp. 129-169.
- VASSEROT, Christilla; TRIANA, José, «José Triana: Cronología del autor». <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor_cronologia/>, [consultado 24-X-2019].



La recepción de las teorías marxistas en la escena de la Transición: el caso de Teatro de las Marismas

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

Palabras clave:

Teorías marxistas de la literatura. Teatro de las Marismas. Teatro andaluz. Teatro independiente.

Resumen:

Durante el periodo de la Transición, el teatro comenzó a mostrar los idearios de un socialismo que veía al fin la luz tras décadas de franquismo. Como consecuencia de ello, la dialéctica del materialismo histórico marxista comenzaría a ensayarse encima de los escenarios recurriendo a autores como Bertolt Brecht, uno de los dramaturgos más representados en el teatro independiente. Pero también surgirían nuevos dramaturgos, como sería el caso de Jesús Domínguez y su trabajo en Teatro de las Marismas, compañía independiente andaluza que trataría la lucha de clases en obras de denuncia social como *Lola, Loliya, Lola* [1978].

The reception of Marxist Theories in *Transición* Theatre: the Case of Teatro de las Marismas

Keywords:

Marxist Literary Criticism. Teatro de las Marismas. Independent Theatre. Andalusian Theatre.

Abstract:

During the *Transición*, after decades of Francoism, Spanish theatre finally started featuring socialist ideas in its plays. As a result, Marxist historical materialism was shown on the stage, resorting to Bertolt Brecht's plays. Simultaneously, a new generation of playwrights emerged in the independent theatre scene. That is the case of Jesús Domínguez and Teatro de las Marismas, an independent Andalusian theatre group that showed the class struggle in socially-charged pieces such as *Lola, Loliya, Lola* [1978].

1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO COMO FORMA POLÍTICA

El hecho de que el teatro requiera la coexistencia en un mismo espacio y tiempo de un grupo de personas que firman, de forma tácita, una serie de convenciones conlleva una serie de implicaciones derivadas de esta naturaleza colectiva de la escena. Así es como lo entiende Alain Badiou, «es un arte de lo colectivo. Hay una teatralidad política, o una política de la teatralidad, que se combina en torno a esta figura de la agrupación» (Badiou, 2015: 75).

Sobre este carácter político de la escena daremos cuenta un poco más adelante. Mientras, recordemos que los dos acuerdos tácitos mencionados serían, por un lado, el pacto de simulación llevado a cabo por los actores aparentando ser unos personajes que no son. Y, por otro lado, la denegación teatral, el mecanismo mediante el cual el público cree como real lo que está sucediendo sobre el escenario aun a sabiendas de que eso no tiene continuidad más allá de la sala teatral. Teniendo en cuenta estos pactos no es de extrañar que teóricos de la literatura y del género dramático, como José Luis García Barrientos [2014], hayan afirmado que el teatro es ficción y solo ficción. Y convenimos sobre esta idea, en cuanto la convención escénica se constituye en la esencia del hecho dramático, sin la cual no podría existir como tal. Pero no olvidemos lo mencionado con anterioridad. La reunión en el espacio teatral de público y actores genera un particular fenómeno comunicativo, donde lo ficcional no es vivido de forma privada, sino de otra manera más sugerente, pública y colectiva. Esto sería uno de los fundamentos del teatro, como lo defiende también Erika Fischer-Lichte: «la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física de actores y espectadores. [...] La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción» [2011: 77].

Y, además, con la constatación de que, si bien los cuerpos y voces de los actores *representan* con un sentido connotativo predominante, no es menos cierto que estamos, como espectadores, ante lo real



fenomenológicamente advertible. Es decir, en el proceso comunicativo nos encontramos con un comunicado ficcional, pero el emisor y el receptor son reales, y esto hace que la comunicación literaria, en el teatro, se cargue de una significación adicional.

A pesar de que el público puede abandonar la sala teatral cuando quiera, aunque moleste al salir, el espectador se encuentra mucho más limitado en sus libertades que el lector de una novela o de un poema, que puede cerrar el libro y cambiar de actividad sin interferir con otras personas. En cambio, en el teatro el espectador se encuentra sentado, en una posición que favorece el contacto visual y auditivo con lo que le está siendo representado, pero esta situación también le somete a un nivel importante de dominación, en cuanto su recepción es pasiva, más allá del seguimiento de las acciones con la mirada y su participación como constructor del cierre del sentido semiótico como receptor.¹

En la concepción clásica del teatro, la tradición que arranca con la *Poética* de Aristóteles y su visión de la catarsis, el público espera experimentar un catártico final mediante la puesta en acción en él de dos mecanismos: el temor a padecer lo que está viendo sobre el escenario y la piedad por el héroe que está sufriendo los avatares de la historia. Gracias a estas emociones se producirá entonces la catarsis: «a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones» [Aristóteles, 1449b: 45]. Pero en este proceso el espectador se verá inmerso en una serie de emociones que le han sido transmitidas por el dramaturgo y el director a través de la puesta en escena, sin posibilidad de oponerse a lo que esta estructura de representación ha dispuesto. Se convierte así, volvemos a decir, en un sujeto pasivo dispuesto a emocionarse siguiendo los dictados de la propuesta teatral.

Frente a este modelo aristotélico del teatro basado en la catarsis y la verosimilitud, existen otros tipos de teatralidades que pretenden despertar al

¹ Estamos haciendo mención aquí a las formas más convencionales del teatro, representado en teatros a la italiana.



público de este estado de laxitud. Sería el caso de las renovaciones teatrales del siglo XX, que fueron decisivas para cambiar el estatuto de una escena que había prolongado los dictados de la poética aristotélica hasta el melodrama burgués del siglo XIX. Pretendían provocar con estas novedosas propuestas un revulsivo en el público, que el efecto persuasivo que conlleva el peculiar acto de comunicación teatral fuera aprovechado en pos de una renovación de las formas de recepción estética. Podríamos así ubicar con la obra finisecular *Ubú rey*, de Alfred Jarry [1896], el inicio de una serie de intentos de contravenir el orden impuesto en la escena, con nombres como Meyerhold, Craig, Artaud, Piscator o, sobre todo, Bertolt Brecht, estos dos últimos además de una clara posición política en la escena con puntos concomitantes [Castrí, 1978].

Dentro de esta tradición, Bertolt Brecht se configuraría en un nombre clave dentro de la literatura dramática occidental, entre otras cuestiones por su propuesta de teatro épico, aquel que teorizaba y puso en práctica intentando romper con el modelo aristotélico mayoritario al plantear un nuevo modelo teatral con unos claros objetivos políticos. Pretende que, frente a la pasividad convencional de los espectadores en el teatro occidental, se refuerce su sentido crítico mediante el hecho teatral. Con este fin pondrá en práctica una serie de recursos clave para provocar el ejercicio crítico de la clase obrera en pos de una sociedad comunista, a través de una denuncia social que desemboque en la toma de conciencia de clase por parte del proletariado.

Una de las técnicas más influyentes en la historia del arte escénico fue el *Verfremdungseffekt* o distanciamiento brechtiano. Mediante una serie de recursos (como la utilización de músicos en el escenario, la introducción del humor en los episodios más patéticos, la narración de los hechos que se iban a representar a continuación en la obra...) se lograba que el espectador dejara su actitud pasiva y se implicara en el tema representado. Tomaría así conciencia de su condición de ciudadano oprimido, de manera que, en lugar de dejarse llevar por lo que estaba siendo representando en el



escenario, lo cuestionara de forma directa: «Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción» [Brecht, 2018: 42]. Este efecto crítico buscaba un objetivo final, que las acciones no fueran sentidas como propias por el público, sino juzgadas, y que de ese juicio surgiera una voluntad revolucionaria para lograr el cambio hacia el socialismo.

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios del limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma. [Brecht, 2018: 26]

Con estos presupuestos, Bertolt Brecht llevó a cabo una serie de producciones dramáticas con el objetivo de denunciar el ascenso del partido nazi, y buscar así que el público se rebelase contra el poder y el mensaje del nacionalsocialismo de Hitler, así como las dinámicas del capitalismo en general siguiendo los postulados de Marx y Engels. Pasaría así a convertirse en inspiración para cierta parte de la nueva dramaturgia española, constituyéndose en un auténtico fenómeno durante los años sesenta y la Transición al igual que Piscator [Monleón, 1995: 241], aunque su pensamiento no llegara a desarrollarse plenamente a un nivel teórico [Wellwarth, 1978: 230].²

Debemos dejar constancia aquí que estas teorías del marxismo no habrían de aplicarse de forma ortodoxa en la escena española, básicamente porque los presupuestos de los que se partían, los de *El manifiesto comunista* [2016] de Marx y Engels, habían sido enunciados en un contexto sociohistórico muy concreto, el del siglo XIX, que provocaba la

² Este marxismo era asumido con el objetivo de elaborar piezas que sirvieran de denuncia frente a ciertos aspectos de la vida española del momento, es decir, el teatro como experiencia estética pero también como acicate para las conciencias de la España de la Transición. Por otro lado, nunca se llegaría a plantear desde el determinismo que reclamarían teóricos políticos como Lenin [1980] para los escritores del partido en su momento.



imposibilidad de su aplicación automática a otras épocas. Así es como lo ha defendido Slovaĵ Žižek con la siguiente pregunta retórica: «¿Ha existido alguna vez un manifiesto político más claramente desmentido por la realidad histórica posterior?» [2018: 20]. Es poco plausible, por tanto, que se intente aplicar sus preceptos a nuestros días de manera directa. Nos llevaría a un callejón sin salida, teniendo en cuenta que ya en su momento los líderes del comunismo llevarían a condenar como heterodoxos a Franz Mehring o Georgy Plejanov [Viñas Piquer, 2007: 406], así como cualquier otro autor que se separase de la doctrina del marxismo dogmático soviético según lo establecido desde el régimen de Stalin. En este artículo se pretende, por tanto, evaluar rehuyendo un pensamiento monolítico y sincrónico, sino tomando los principios rectores de este pensamiento marxista, y asumiendo siempre que para el marxismo literario es fundamental el objetivo del cambio social.

A este respecto son muy reveladoras las aportaciones de Geörgy Lukács –otro marxista que sufriría la persecución por no ser considerado *ortodoxo*–, para quien lo económico no debía ser la única fuerza configuradora de la realidad social, ya que podía verse influida por otro tipo de instancias. Así lo defiende el investigador húngaro, usando para ello un fragmento de una carta de Engels: «El proceso político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., descansa en el desarrollo económico. Pero todos ellos reaccionan los uno sobre los otros y también sobre la base económica» [en Lukács, 1966a: 234]. Es la constatación del valor individual del sujeto creativo para la configuración de la realidad, aunque acabe prevaleciendo siempre lo económico. Esto explica el interés de ciertos creadores en acometer la práctica artística como vía para el cambio social. Así es como lo entiende asimismo Terry Eagleton, haciendo uso para su argumentación de la defensa de la creatividad individual también de unas cartas de Engels, en este caso a la novelista Minna Kautsky: «La tendencia política debe surgir discretamente de las situaciones dramatizadas; sólo de esta manera indirecta podría una novela revolucionaria operar efectivamente



sobe la consciencia burguesa de sus lectores» [1978: 63]. Por lo tanto, la forma será también relevante a la hora de provocar la toma de conciencia de clase de los receptores del hecho artístico.

Teniendo en cuenta lo dicho, no es de extrañar que los dramaturgos españoles vieran en estas teorías la oportunidad perfecta para potenciar el cambio que se estaba produciendo en la sociedad española de la Transición hacia un régimen plenamente democrático. Es por ello que lo que analizamos en este artículo como reflejo de la escena de la Transición sea una adaptación *sui generis* de este pensamiento, claramente desde postulados socialistas, pero sin la observancia rigurosa de los preceptos que marcaron líderes como Lenin y su mandato de que la «literatura debe adquirir un carácter partidista» [1980: 14]. Evidentemente la realidad nacional era otra, por más que el comunismo permaneciera activo subrepticamente.

2. LA ESCENA DE LA TRANSICIÓN

Sin lugar a dudas, el legado brechtiano sigue vigente. Solo basta con revisar las carteleras teatrales para ver cómo su producción se encuentra en el canon teatral occidental, sucediéndose representaciones a un lado y otro del Atlántico. Un buen ejemplo lo constituyen los montajes en España de *Madre Coraje* de Ricardo Iniesta en 2013 o de Ernesto Caballero en 2019. Pero esta influencia no fue homogénea ni continua, sino que tuvo periodos de auténtico desarrollo. Sería el caso del ámbito español, que encontró en el momento de la Transición un periodo muy fructífero.

Esto sería fruto de la penetración de las teorías marxistas en nuestro país, con arranque determinante en los años sesenta, cuando el *Boletín Informativo de la Cátedra de Derecho Político* de la Universidad de Salamanca pase a adscribirse al marxismo [Garrido Gallardo, 1976: 69]; o cuando se cree en 1961 la revista *Praxis*, que se constituirá en una vía de entrada de estas ideas; o bien gracias a figuras como Manuel Azcárate o Carlos Castilla del Pino, en este último caso en la intersección con las



teorías psicoanalíticas de corte freudiano. Pero con el anuncio de Pio Cabanillas del fin del *dirigismo cultural* en abril de 1974 se produciría una cierta liberalización cultural que desembocaría en «una invasión en las librerías de traducciones de obras marxistas, aluvión que se produce de forma masiva y extemporánea: es casi un siglo de producción traída de golpe» [Garrido Gallardo, 1976: 126]. Llegaría así no solo al ámbito filosófico o literario,³ sino también al académico o incluso al religioso.

La cuestión que nos interesa para nuestro objeto de estudio es que este auge desembocaría en la potenciación de una literatura comprometida socialmente que tendría su correlato en un mundo de la escena que, no obstante, durante el franquismo ya tuvo a importantes autores como Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Martín Recuerda y Alfonso Sastre. Pero si su teatro estaría elaborado desde el realismo propio de la estética literaria de aquellos años, con la recurrencia al simbolismo en ocasiones para burlar la censura, ahora llegaría una nueva generación con el ímpetu suficiente para llevar a escena proyectos cargados de irreverencia frente al *statu quo* de la época.

Y es que durante los años de la Transición uno de los ámbitos culturales más pujantes fue el teatro. Sobre todo porque se produce la consolidación de la escena independiente, formaciones teatrales que buscaban la posibilidad de llegar a las salas teatrales, aunque estas no fueran las oficiales, que habían quedado reservadas para las agrupaciones que continuaban con un modelo de teatro aburguesado contra el cual querían actuar estos jóvenes.

Un claro ejemplo de las inquietudes de estas compañías quedaría reflejado ya en las conclusiones de un evento de importancia capital para entender el devenir de la escena española en la segunda mitad del siglo XX, las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba de 1965, publicadas en otra de las revistas clave de la época, *Yorick*: «Necesidad de

³ Asimismo, en el desarrollo literario de este fenómeno es clave el establecimiento del premio «Biblioteca Breve», que galardonaría a obras consideradas progresistas.



que el Teatro escrito y representado en y para España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación» [Yorick, 1965: 16]. El aire de cambio que parte de la sociedad ansiaba se manifestaba en el teatro de esta manera. Se abogaba de esta forma por la ruptura con un teatro inane en lo artístico e ineficaz en lo político con propuestas artísticas realistas que contribuyeran al cambio social.

Durante el teatro de los años sesenta se produce además la recuperación de ciertos autores que habían sido proscritos por el franquismo por su ideología contraria al régimen. En la célebre encuesta de Los Goliardos publicada en *Primer Acto* [1969] sobre la escena independiente, no resulta extraño pues que, seguido de Alejandro Casona, Valle-Inclán y Lorca, el autor más representado fuera Bertolt Brecht.

El autor alemán suponía un auténtico soplo de aire fresco y de renovación del realismo presente en la escena española y que ya se consideraba inoperante en lo artístico por parte de la crítica y del mundo teatral.

El grado de formalización consciente introducido por Brecht de modo explícito en la escena y al servicio de un teatro comprometido con una expresión marxista de la historia venía a explicar, por tanto, el revolucionario impacto que alcanzó en ciertos sectores comprometidos con la búsqueda urgente de un sistema teatral capaz de expresar a través de su mismo modelo estructural de construcción los motores de la historia. [Cornago Bernal, 2000: 377]

El mensaje revolucionario presente en su teatro satisfacía así la necesidad de consolidar un pensamiento alternativo al oscurantismo impuesto por el régimen durante décadas, ahora cuando las ideas socialistas podían al fin ser exhibidas en público, aunque fuera de forma más o menos velada.⁴ La censura, mientras tanto, estaba más preocupada en vigilar los posibles ataques a estamentos sociales como el Ejército o la Iglesia,

⁴ En la España de la época «Brecht dejaba de ser un autor de teatro, el autor de una dramaturgia, para ser toda una declaración de fe política» [Cornago Bernal, 2000: 399].



estableciendo con el teatro, no obstante, un comportamiento bastante desconcertante:

La representación de *El círculo de tiza caucásico*, de Brecht, en el Teatro Oficial María Guerrero, y la prohibición ulteriormente impuesta por el almirante Carrero Blanco, tras presentarse una noche de improviso, sin duda aleccionado, podría citarse como un capítulo más de esa lucha entre inmovilistas y aperturistas que marcó los últimos años del franquismo [Monleón, 1995: 240]

El estreno en 1965 de *La ópera de los tres peniques*, dirigida por José María Loperena y con Amparo Soler Leal y Luis Aguilé en el reparto, o el de 1966 de *La persona buena de Sezuán*, con dirección de Ricard Salvat y con Nuria Espert de protagonista, darían buena cuenta del interés suscitado por Brecht en esta década. El reto consistía ahora en representar al autor en su esencia, una producción «de inspiración marxista que pretende, conforme a las teorías de su autor, ganar la adhesión crítica del proletariado en la medida misma en que suscite la repulsa hostil de la burguesía», como comentaba Antonio Buero Vallejo [1966: 12] tras su adaptación de *Madre Coraje y sus hijos* para el montaje que dirigiría José Tamayo en 1966, que junto a las anteriores serían los primeros estrenos por compañías comerciales en España. La preocupación residiría en ver cómo el público burgués reaccionaría, puesto que el objetivo del montaje era, como es evidente, que se constituyera en un éxito en las carteleras a pesar de que se atacara a su clase social.⁵

Si esto sucedía en los últimos años de franquismo y en la escena comercial, no es de extrañar que a medida que la dictadura viera su fin comenzara a hacerse más patente el compromiso ideológico de este nuevo teatro independiente:

⁵ Aun así, la renovación formal que suponían estas obras respecto a la situación precedente no sería del todo bien recibida. Así lo explicaban en *Yorick*: «Una de las muchas explicaciones que se nos ocurren para este fenómeno es que frecuentemente el llamado "teatro comprometido" reviste una agresividad que roza la subversión», demasiado agresiva para un público no acostumbrado a este tipo de propuestas [Pedret Muntañola, 1965: 4].



comprometido, de protesta y denuncia de provocación, de contestación, de participación, independiente, marginado, «otro», joven, nuevo, actual, innombrable o «underground», teatro que, cualesquiera sean sus formas, su temática o su valor, es siempre radicalmente crítico e insolidario de no importa cuál de los modos –hay muchos– de la evasión, la componenda, el consumo o la apariencia. [Ruiz Ramón, 1981: 442]

La escena independiente suponía un soplo de aire fresco para los escenarios españoles, anquilosados en propuestas repetitivas y sin innovaciones artísticas, sobre todo a medida que fue perdiendo vigor el Teatro Universitario y el Teatro de Cámara y Ensayo, constituyéndose así en «la realidad más positiva del país y, por ser vanguardia, la esperanza del futuro» [García Lorenzo, 1975: 148]. Un buen ejemplo lo constituye la puesta en escena de *Terror y miseria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht, llevada a cabo por el Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) de Madrid en 1974 por José Carlos Plaza. El riesgo, la apuesta por la innovación y la voluntad de ir contra el orden político del momento se convertirían en algunas de sus claves.⁶

El mensaje del marxismo estaba calando, como lo demuestra el aluvión de publicaciones que se traducirían al español, así como la creación de obras que desde esta perspectiva pretendía abordar ámbitos tan dispares como la religión o el arte. Y el objetivo era el mismo, desarrollar en diferentes espacios ciudadanos la lucha de clases, de tal forma que el proletariado lograra superar la división social y alcanzara una sociedad igualitaria. De esta forma se acabaría con la opresión de la clase dominante, la burguesía. Hay pues, desde esta perspectiva, una necesidad de acabar con el orden social impuesto en pos de otro modelo de organización.

Este pensamiento tendría un desarrollo clave en lo literario con György Lukács, quien en la evolución de su doctrina acabaría asumiendo la

⁶ No todos compartían esta visión tan comprometida. Contra este carácter político del teatro independiente matizaba públicamente Ángel Facio, uno de los nombres más importantes de esta escena gracias a su labor en los Goliardos: «En contra de la opinión general, creo que el movimiento del llamado teatro independiente ha sido un movimiento estrictamente teatral. Se le ha querido presentar más bien como un movimiento político, y es indudable que había un componente ideológico importante, pero esta ideología se canalizaba en unas formas muy concretas» [en Cabal y Alonso de Santos, 1985: 227].



doctrina marxista, según la cual y la teoría el reflejo, y a colación de Balzac, «da figura a estas fuerzas intelectuales reduciéndolas a sus raíces sociales, haciéndoles actuar ideológicamente en la dirección de donde partieron socialmente» [1966b: 328]. Pero en la Transición, el periodo que estamos tratando, los dramaturgos españoles contaban con algo que Balzac no pudo contemplar y que criticaría Lukács, y es el perspectivismo sobre los comportamientos ideológicos de sus personajes. Ahora actuarán cuestionando sus conductas no solamente mostrando el malestar sentido por la clase trabajadora, sino planteando soluciones a tal conflicto, que desde unos presupuestos marxistas desembocarían en la revolución.

Por último, valga mencionar que en esta tendencia había lugar para la experimentación, alejándose del realismo ortodoxo soviético prescrito en los años 30, ya que como, dijera Bertolt Brecht, «Cuando el arte refleja la vida, lo hace con reflejos especiales» [2018: 46]. Y así es como lo afirma Terry Eagleton, «Una representación dramática es, sin duda, algo más que un “reflejo” del texto dramático; al contrario (y especialmente en el teatro de Bertolt Brecht), es una transformación del texto en un producto único» [1978: 68] que debe provocar la movilización.

3. TEATRO DE LAS MARISMAS: *LOLA, LOLIYA, LOLA* [1978]

La escena independiente no fue homogénea en su desarrollo, ya que se concentró en las grandes ciudades, siendo Madrid y Barcelona los principales centros de creación para este tipo de compañías, especialmente debido a que contaban con espacios y público suficientes para sus espectáculos, lo que les aseguraría la posibilidad de subsistir durante amplios periodos de tiempo, sobre todo en los setenta cuando logren cierta estabilización. Mientras tanto, el resto del país se vería sumido en un olvido cultural por parte de las instituciones que sería criticado, entre otros, por Luciano García Lorenzo, para quien «El desajuste y la injusticia cultural son patentes» [en Buero Vallejo *et al.*, 1977: 24]. Urgía que se produjese una descentralización del teatro nacional para llegar a otras regiones del país.



El hecho de que existiera este centralismo no quiere decir que Andalucía se encontrase ante el vacío cultural más absoluto, ya que precisamente a lo largo de la década de los sesenta se produciría un gran hito nacional en la escena independiente de la provincia de Sevilla. Estamos hablando del surgimiento de Teatro Estudio Lebrijano, un auténtico revulsivo tanto por la temática de sus propuestas como por lo audaz en sus formas. Surgido por iniciativa de un grupo de jóvenes obreros y estudiantes, apostarían por el valor social del teatro, en este caso preocupándose por su población, Lebrija, donde se hacía patente el caciquismo prototípico andaluz. Preocupados por esta temática social, pero también por las nuevas formas teatrales, contactarían con jóvenes dramaturgos y montarían espectáculos como *Los sedientos* [1967], de Jerónimo López Mozo. Pero si hay una obra por la que serían reconocidos no solo en España, sino en festivales como el de Nancy, es *Oratorio* [1968], de Alfonso Jiménez Romero, un alegato a favor del campesinado e impregnado de un profundo aliento clásico.

Del mismo modo, y con el referente de la agrupación lebrijana, surgirían otras compañías como Esperpento, Teatro del Mediodía o Tabanque, logrando revitalizar la escena andaluza al proponerse en una seria alternativa al raquíptico panorama teatral del momento. Pero este fenómeno no solo se concentraría en Sevilla, sino que a lo largo de toda la región se comenzaría a desarrollar un tejido teatral, en algunos lugares con más arraigo que en otros, que daría como resultado uno de los fenómenos más interesantes de la historia de la escena andaluza.⁷

La provincia de Huelva no sería una excepción, y ello debido a la aparición de agrupaciones como La Garrocha o Sarmiento Teatro. Pero si hay una compañía que ha actuado realmente como una agrupación independiente, y con un continuado éxito, esta es Teatro de las Marismas.

⁷ La exposición *Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*, llevado a cabo por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, sería una buena muestra del interés creciente que ha ido suscitando la escena independiente desarrollada en esta región [Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2009].



Con el impulso inicial de Jesús Domínguez y María García, y la posterior toma del mando por parte de Antonio Rus, esta formación desarrolló en estas tierras sureñas un proyecto escénico que lograría colmar el vacío existente en este sentido:

en 1976 tuvieron la osadía de demostrar que una de las provincias más deprimidas culturalmente y sin rastro alguno de actividad teatral podría roturarse con una práctica teatral itinerante, aunque ni los munícipes ni los gobernantes estuvieran dispuestos a creerlo. [*Pipirijaina*, 1981, p. 23]

Resulta significativa la forma de organización de la agrupación, de manera cooperativista. De esta manera se intentaba romper con la dinámica tradicional, según la cual el empresario controlaba –y explotaba en su caso– a los trabajadores de su compañía. Suponía una forma original de funcionamiento horizontal en consonancia con lo propio de la escena independiente nacional, e inspirándose en postulados socialistas. Sería también muy característico de esta agrupación su deseo de llegar a un público popular, por lo cual desarrollarían un carácter itinerante que se convertiría en uno de los rasgos definitorios de Teatro de las Marismas, teniendo en consecuencia que actuar en los espacios más dispares, desde colegios a directamente la calle de toda Andalucía y parte del país. Además de la subsistencia de los integrantes del grupo, con esta práctica perseguían dotar de una educación teatral a la población, especialmente de las zonas más recónditas de la provincia onubense.

En sus primeros años sería fundamental la figura de Jesús Domínguez. Este comenzaría su labor teatral en Granada creando la agrupación La Tabla, formación a la que se uniría María García poniendo en acción tanto obras del repertorio renovador del siglo XX (Beckett, Miller...) como autorías contemporáneas con un compromiso social claro, como *El pan de todos*, de Alfonso Sastre. También crearían obras de manera colectiva, como *Así como suena... Ensayo para un canto a Andalucía*



[1975], sobre poemas de autores represaliados, asesinados o exiliados por culpa del franquismo como Lorca, Alberti o Antonio Machado.⁸

Jesús Domínguez y María García, tras una fructífera estancia en Madrid, donde pondrán en acción el último espectáculo mencionado y entrarán en contacto con miembros de la escena independiente madrileña, decidirían regresar a su tierra para emprender un nuevo proyecto artístico siguiendo lo aprendido durante su estancia capitalina. Eligen Huelva, donde se habían trasladado los padres de Jesús Domínguez, oriundos de Isla Cristina, y allí presentan su proyecto escénico en 1977:

El público de Huelva es un público virgen y no colonizado por el teatro. En una encuesta realizada en la provincia, el 85% de los encuestados desconocían si el teatro podía encontrarse entre sus espectáculos preferidos porque o nunca lo habían visto o como mal menor en un par de ocasiones. Y eso que muchas respuestas procedían de la burguesía media y de profesiones liberales. Por eso hay que crear en el público incentivos y mostrarles que el teatro puede ser una alternativa como lo es el cine, a nivel de espectáculo. [Teatro de las Marismas en Fernández, 21 de agosto de 1977, p. 17]

A pesar del desinterés por parte de las instituciones en un primer momento, lograrían desarrollar una trayectoria más que notable, con espectáculos que partían principalmente de textos de Domínguez, pero también experimentando con otras dramaturgias o la creación colectiva. Como muestra de la valía de su legado baste mencionar que fue una de las 27 compañías incluidas dentro del proyecto de investigación *El teatro independiente en España, 1962-1980*, llevado a cabo por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y los siguientes centros de documentación: Centro de Documentación Teatral del INAEM, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y el Museo Nacional del Teatro

⁸ El peculiar espíritu grupal de estas compañías también desembocaría en obras de creación colectiva, donde incluso firmarían con el nombre de la agrupación, independientemente de la responsabilidad real que asumiera cada uno en cada espectáculo.



En el editorial del número 103 de *Primer Acto*, de octubre de 1968, se decía que «El teatro independiente es un concepto fundamentalmente socio-cultural» [*Primer Acto*, 1968: 5]. Es por ello que no sea de extrañar que las preocupaciones de la ciudadanía de la época tuvieran reflejo en la escena, ya fuera el desempleo u otros problemas de la clase obrera. Es desde esta perspectiva comprometida con las ideas de la izquierda política del momento como los integrantes de Teatro de las Marismas desarrollarían proyectos que buscaban la denuncia social de diferentes formas, coincidiendo con el pensamiento brechtiano en algunas cuestiones.⁹

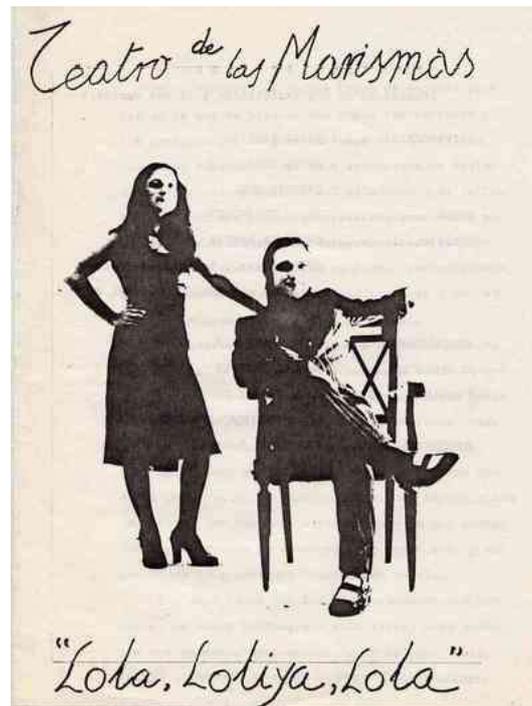
Entre estas producciones, *Lola, Loliya, Lola* [1978] supondría un auténtico hito y un revulsivo para la compañía.¹⁰ Con texto de Domínguez, crearon un espectáculo donde la música servía para reforzar las desventuras de Lola, la joven protagonista de la historia que se vería abocada a múltiples desdichas. Madre joven y soltera, y por ello despreciada por sus familiares, tuvo que huir a una urbe como Huelva para evitar el hostigamiento de las gentes del pueblo.¹¹ Allí caerá en las redes de Paco, un proxeneta que hará que la protagonista trabaje sin descanso, prostituyéndola para obtener todo el dinero posible. Al final, tras una disputa, y hastiada de la situación, Lola acabará con la vida de su explotador.

⁹ Para un conocimiento mayor de la historia y las producciones de Teatro de las Marismas véase la monografía *El teatro independiente en Huelva: Teatro de las Marismas* [Torre-Espinosa, 2021].

¹⁰ *Lola, Loliya, Lola* se estrenaría el 10 de octubre de 1978 en el salón de actos de la Escuela Normal de Huelva, con María García interpretando a Lola, Jesús Domínguez a Paco o Antonio Rus a Eleuterio.

¹¹ Es interesante la caracterización como madre de Lola. En el arranque de la obra ya ha perdido a su hijo, fallecido por enfermedad. Nos resulta muy apropiado recordar aquí las palabras de Walter Benjamin sobre Pelagea Wlassowa, el personaje dramático de *La madre*, de Bertolt Brecht, versión homónima de la novela de Maxim Gorki: «La madre es la praxis hecha carne» [Benjamin, 1998: 59]. Aunque el carácter maternal de la madre quede diluido en el espectáculo de Teatro de las Marismas, consideramos que no es baladí esta coincidencia, ya que Lola acabará acometiendo su *revolución* al final de la obra. También es bien conocida la atención prestada a las prostitutas por Brecht en su literatura, como en su poema *Canción de la prostituta*, por ejemplo, con el que el monólogo inicial del segundo acto de *Lola, Loliya, Lola* comparte sensibilidad.





Programa de mano de *Lola, Loliya, Lola*. Fuente: Teatro de las Marismas.

La puesta en escena era bastante simple, con una dirección de actores buscando un tono costumbrista y donde la cuarta pared se rompía continuamente buscando una interpelación directa sobre el público, ya sea para buscar la conmiseración hacia Lola o bien para dirigirse a ellos tratándoles como clientes de la protagonista, buscando generar humor pero también la provocación en los espectadores. A este respecto, tanto Lola como Paco tienen monólogos donde hacen mención al argumento de la obra, introduciendo un elemento metateatral muy sugerente para incentivar la reflexión del público. Como ejemplo, así finaliza la primera intervención de la obra, a cargo de Paco: «¡Digan lo que piensan! ¡No se callen! ¡Aquí pueden encontrar de todo... o de casi todo... Pero veo que muchos de ustedes se muestran desconfiados. Quizá deseen conocer antes la mercancía...»¹².

Acerca de la escenografía, el carácter ambulante de este tipo de compañías independientes exigía que no fuera ni voluminosa ni pesada.

¹² El texto no se encuentra editado. Se trabaja en todo momento a partir de un manuscrito proporcionado por Jesús Domínguez, autor de la obra.

Constaba de una serie de paneles rectangulares que se sostenían de forma vertical por un pie y que ocupaban el fondo del escenario, sin unirse entre sí, y donde podía verse una ventana practicable, representando la casa donde se ve recluida Lola. A su lado se encontraba una farola alta de calle, junto a la que se apostaba la protagonista fumando a la espera de clientes. Mientras, a la derecha de la escena, se podía ver una mesa camilla con un mantel de cuadros oscuros, donde se reunía parte del elenco en varias escenas, sentados en dos sillas de madera de diseño clásico tipo Windsor, con el respaldar recto por el borde superior. Al fondo, un biombo de tela compuesto de tres partes, que permitía a los actores cambiarse sin ser vistos por el público, además de servir a Lola para crear un número de seducción erótica. Más adelantado, en el proscenio casi, un perchero de pie de diseño clásico que sirve para dejar la ropa a los personajes y de donde cuelga una jaula, metáfora visual del cautiverio de Lola en la casa de donde no podrá escaparse hasta que acometa el asesinato final.

Desde una perspectiva marxista, el argumento es bastante elocuente sobre los objetivos de la obra. En primer lugar, nos encontramos con la figura del explotador que abusa de la protagonista, integrante de la clase trabajadora que se verá obligada a trabajar sin descanso para enriquecer al proxeneta. La actividad a la que se dedica, la prostitución, podría incluso ser vista como una metáfora del dominio de la figura del empresario sobre su personal en el mundo real. Siguiendo este planteamiento, hay un par de aspectos que nos resultan muy significativos. El primero de ellos el hecho de que la obra muestre la humillación continua que sufre Lola. Esto genera en el público una continua irritación resultante del ejercicio crítico sobre los hechos escenificados, algo que se verá reforzado por una serie de recursos que luego enumeraremos y que contribuyen al distanciamiento respecto a lo representado. Este conflicto entre explotador y explotada además se verá resuelto sobre el escenario mediante el ajusticiamiento de Paco a manos de la protagonista. El conflicto se solventa así a través de la revolución emprendida por Lola, es decir, el asesinato de su opresor, y en el recuerdo



del público permanecerá además la consciencia de los abusos cometidos contra ella.¹³

Además de lo señalado aquí, hay otro aspecto que nos parece necesario resaltar. Y es el hecho de que a pesar de que en la obra se reduplica la lógica de la sociedad capitalista, basada en la división de clases y en su deseo de incrementar los beneficios de forma incesante, tanto Paco como Lola forman parte realmente de la misma clase social. El proxeneta pertenece al lumpen, siendo también en consecuencia un oprimido por el sistema de clases, lo que minaría el carácter dialógico de la pieza. Pero, no obstante, hay que recordar que él controla los medios de producción, entre ellos la casa donde vive Lola y que usa para amenazarla con dejarle en la calle, algo que permitirá alargar su poder sobre ella. Sobre esta idea incide la pieza con el vestuario, donde Paco es asumido por el público como burgués atendiendo a su caracterización con el pelo engominado hacia atrás, un traje con chaqueta de rayas y unos zapatos llamativos de charol que demuestran su poder económico.¹⁴

Si bien, y de forma generalizada, la presencia de presupuestos teóricos como los aquí analizados son difíciles de encontrar de forma coherente en los espectáculos teatrales, es interesante recurrir a paratextos que sirven para entender la intencionalidad de los ejercicios dramatúrgicos realizados. Este sería también el caso de *Lola, Loliya, Lola*, donde el

¹³ Sin lugar a dudas, sería pertinente un análisis del espectáculo desde las teorías feministas, sobre todo por la trama y la violencia que se ejerce en todo momento sobre la protagonista, resultado de un orden patriarcal, que en la obra se muestra de forma crítica. Pero en este trabajo nos interesa solo analizar cómo la compañía Teatro de las Marismas asume de forma heterodoxa las ideas del marxismo. Es por ello por lo que no se procede a dicha aproximación.

¹⁴ La vestimenta denota el nivel económico de Paco, sobre todo en contraposición a otros personajes masculinos como Eleuterio, vestido con camisa de cuadros de estilo rústico. También se puede vislumbrar en paratextos como la imagen que ilustraba el programa de mano, con una silla de cierto porte donde se sienta Paco, mientras Lola se apoya de pie en el respaldar. La división de clases, no obstante, estaría más clara en el espectáculo *De madrugada* [1981], con Esperanza, una latifundista que ejerce un dominio sádico sobre su criada Rocío, contextualizándose la historia además en torno a las protestas de los jornaleros del campo andaluz previas a la guerra civil española [Torre-Espinosa, 2021].



programa de mano deja de manifiesto el pensamiento desde el que se articula la pieza, con una retórica proveniente del pensamiento marxista:

Detrás de una enfermiza relación la semiología del infortunio mueve la máquina del negocio; un oscuro negocio donde el «proletario» de turno jamás leerá al amigo Marx y demás compañeros de fatigas, encerrando su estrecho credo en el amor de bolsillo que ofrece Corín Tellado.

Una de las cuestiones más llamativas de la propuesta es la recurrencia a un notable realismo, tanto en el ambiente retratado como en el lenguaje empleado por los personajes. La historia de la prostitución, la violencia ejercida contra Lola o un lenguaje descarnado serían resultado de la búsqueda de la conexión de lo representado con la realidad sociohistórica del momento. Ya en el arranque de la obra todos estos elementos se hacen patentes. Paco entra cantando un pasodoble donde presume de su dominio sobre las mujeres, y conmina a Lola a atender a los clientes. Ella le dice que se siente indispuesta, pero él la fuerza a ejercer la prostitución. Lola, resignada y dirigiéndose al público, dirá: «Mi tarifa mínima es de siete mil pesetas los veinte minutos. ¡Claro que si son duros de pelar a lo mejor consiguen otros cinco de propina! La mamada no; por esa cobro...». Lo tosco de estos elementos haría que la obra fuese calificada como «S», es decir, para mayores de 18 años. Pero si bien esta restricción podría haber perjudicado la carrera comercial de la obra, ahora también podría constituirse en un aliciente para un público atraído por producciones con un carácter transgresor respecto a la moral tradicional católica. Como resultado, con la obra llevarían a cabo más de cien funciones por casi toda Andalucía y parte de España.

Además de retratar el ambiente que rodea el mundo de la prostitución, resulta muy llamativo que se centre también en el drama de la emigración, un fenómeno que llevaba más de una década vaciando ciertas poblaciones andaluzas. Lola en un principio, repudiada por sus padres, piensa en viajar a Madrid o Barcelona, pero finalmente optará por quedarse en la capital, Huelva, para buscar al padre de su criatura. Resulta también



muy significativo que logre trabajo como limpiadora en unas oficinas y, ante el avanzado estado de gestación, sus jefes decidan despedirla sin miramiento alguno, solo para proteger la imagen de la empresa por lo indecoroso que resultaba tener a una madre soltera en plantilla. Vuelve a estar presente el carácter más inhumano del capitalismo.

La presencia de todos estos elementos, abordados desde una perspectiva contenidista, nos permitirían hablar de las teorías de la sociología de la literatura en su versión más clásica [Sánchez Trigueros, 1996], con la lucha de clases tematizada en el conflicto de Lola con Paco. Pero habríamos de tener en cuenta que, a partir de Lukács, la atención comienza a fijarse también sobre las formas como resultado de nuevas concepciones de la vida, todo esto entendido desde el marco del materialismo histórico [Wahnón, 1996: 54-55], y desde esta perspectiva hay que entender el hecho de que lo que retiene a Lola en la casa y en la prostitución es su pobreza de la cual se aprovecha el proxeneta. En cuanto a lo formal, pues, es notable que la pieza asuma ciertos recursos desarrollados por Brecht. Se puede interpretar desde este punto de vista los numerosos apartes presentes, que aportan un carácter narrativo clave a la obra. Los personajes se dirigen en esos momentos directamente al público, rompiendo con la ilusión de la cuarta pared al relatar pasajes de su vida. Se introduce así un elemento de distanciamiento claro que es potenciado además por lo irónico de los continuos y desgraciados avatares que van sucediéndole a la pobre Lola.

Otro elemento clave en este sentido es la presencia de la música, con los personajes cantando con música pregrabada. La obra está intercalada de varios números musicales donde los protagonistas cantan, unas veces para hacer avanzar la acción, otras para revelar información acerca de los personajes. La cuestión es que esto puede ser visto como un elemento de extrañamiento que aleja a la propuesta de un realismo limitador y prototípico (al modo naturalista de André Antoine), pero lo que se busca con este recurso es la generación de un efecto persuasivo al recurrirse a otras



vías, en este caso las propias del arte moderno, como ya legitimara Theodor Adorno. Se seguiría asimismo lo dispuesto por Bertolt Brecht acerca de la verosimilitud con la inclusión de números musicales en sus espectáculos, o cuando defiende que el paso del recitado al canto nunca debe efectuarse de forma imperceptible [2018: 44-45]. Solo con mecanismos como estos, haciéndolos evidentes, se puede soliviantar las conciencias del público al hacerle salir de su sopor al forzarles a salir del pacto teatral convencional.

Y es que desde presupuestos marxistas lo importante, como señala Terry Eagleton [1978: 69], es que se produzca un *realismo crítico*, que no se limite a reflejar de forma pasiva la miseria moral de la clase opresora, sino que la cuestiona, llevando al límite sus reacciones con el objetivo de provocar en el público un ejercicio reflexivo que devenga en una toma de posición respecto a lo que está siendo representado: «La labor del teatro no es “reflejar” una realidad fija, sino demostrar de qué manera se producen históricamente el personaje y la acción, y por tanto, de qué manera podrían haber sido, y aún pueden ser, diferentes» [Eagleton, 1978: 82].

En resumen, el deseo de cambio que vivía parte importante de la sociedad española del momento era mostrado por compañías de la Transición como Teatro de las Marismas y con obras como *Lola, Loliya, Lola*. En este caso vemos cómo se produce la explotación en el trabajo, realidad que es denunciada a través de la historia de la protagonista siguiendo los postulados de un marxismo que, aunque sin una excesiva reflexión teórica asociada, estaba permeando la escena española de esos años de la Transición. Y en este, como otros casos, coincidiendo con el pensamiento brechtiano, ya que, como dijo Juan Carlos Rodríguez, el dramaturgo alemán «nos enseñó hasta qué punto la literatura es “fuerte”; si se la sabe cuidar, mimar y transformar, puede transformarnos a nosotros mismos» [1998: 18].



BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002.
- BADIOU, Alain, *Elogio del teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2015.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral y otros ensayos críticos*, Rosario, Cronos y Caos, 2018.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Brecht dominante, Brecht recesivo», en *Yorick*, núm. 20, 1966, 12-13.
- BUERO VALLEJO, Antonio [et al.], *Teatro español actual*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March, 1977.
- CABAL, Fermín, ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Teatro español de los ochenta*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CASTRI, Massimo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA, *Exposición Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC, 2000.
- DOMÍNGUEZ, Jesús, *De madrugada (drama de amor y poder en dos actos)*, Sevilla, Alfar, 1994.
- EAGLETON, Terry, *Literatura y crítica marxista*, Bilbao, Zero, 1978.
- FERNÁNDEZ, David, «La compañía de teatro “Las Marismas” proyecta estabilizarse en Huelva», en *Odiel*, 1977, núm. 21 de agosto, 17.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «Paradojas de la autoficción dramática», en Ana Casa (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014, 127-148.



- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.
- GARRIDO GALLARDO, Juan Antonio, *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española, 1976.
- LENIN, Vladímir Ilich, *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Península, 1975.
- LENIN, Vladímir Ilich, *¿Por dónde empezar? La organización del partido y la literatura del partido. La clase obrera y la prensa obrera*, Moscú, Progreso, [1980].
- LOS GOLIARDOS, «Hacia el teatro independiente: 27 notas anárquicas a la caza de un concepto», en *Primer Acto*, 1969, núm. 104, 9-29.
- LUKÁCS, György, *Aportaciones a la historia de la estética*, Barcelona, México D.F., Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966b.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *El manifiesto comunista*, Madrid, Alianza, 2016.
- MONLEÓN, José, «El teatro del consenso», en José Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, 237-250.
- PEDRET MUNTAÑOLA, J., «Teatro realista y teatro social. La problemática social en el teatro español (II)», en *Yorick*, 1965, núm. 3, 4-5.
- PIPIRIJAINA, «Teatro de calle. Teatro de las marismas», en *Pipirijaina*, 1981, núm. 19-20, 23.
- PRIMER ACTO, «La nueva cara del teatro independiente», en *Primer Acto*, 1968, núm. 103, 4-5.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996.
-



TORRE-ESPINOSA, Mario de la, *El teatro independiente en Huelva: Teatro de las Marismas*, Sevilla, Univesidad de Sevilla, 2021.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.

WAHNÓN, Sultana, «La Sociología de la Literatura de Georg Lukács», en Antonio Sánchez Trigueros (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, 54-77.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama; Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

ŽIŽEK, Slavoj, *La vigencia de El manifiesto comunista*, Madrid, Anagrama, 2018.



Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia. Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena argentina contemporánea

Carla Pessolano

(CONICET /IIT-UNA-DAD/Université de Franche-Comté)

carlapesssolano@hotmail.com

Palabras clave:

Prácticas escénicas. Praxis de actuación. Metaforología. Sergio Boris. Analía Couceyro.

Resumen:

Este trabajo se centra en la dialéctica entre teoría y práctica teatral a partir del estudio de una serie de nociones que circulan en el campo teatral argentino y que son eje de los saberes generales que lo constituyen. Desde los lineamientos de la metaforología (Blumenberg), se analizarán los discursos reflexivos de dos artistas escénicos contemporáneos para estudiarlos en red a partir de lo que han desplegado en sus reflexiones otros creadores y creadoras del teatro argentino de este tiempo.

Linguistic memory and readability in the theatrical practice of resistance. Sergio Boris and Analía Couceyro from an interrupted activity in the contemporary Argentine scene

Keywords:

Scenic practices. Acting praxis. Metaphorology. Sergio Boris. Analía Couceyro.

Abstract:

This work is focused on the dialectics between performance theory and practice from the study of a group of notions belonging to the Argentinean theatrical field and that are the core of the general knowledge that constitutes this field. We are going to analyze the specific discourses of two contemporary creators from the point of view of Blumenberg's *Paradigms for a Metaphorology*. To do so we will refer to a network composed by other Argentine creators and their conceptualization about practices from a theoretical setting.

Introducción

Para este artículo¹ me he propuesto trabajar sobre las formas en que determinadas nociones que circulan en el campo teatral argentino se vuelven eje de los saberes generales que lo constituyen. Para hacerlo tomaré como objeto las reflexiones de las y los artistas a la manera de una gramática no tipificada que da cuenta de una serie de saberes que son basales, pero no siempre explícitos. Me interesaría especialmente ver cómo ese lenguaje singular se ubica en zonas poco iluminadas de lo escénico: el ensayo y la clase. Dada la coyuntura particular de interrupción de la actividad teatral a raíz del COVID-19, se trabajará sobre reflexiones de un creador y una creadora respecto de esas situaciones procesuales durante la suspensión de sus actividades. Al hacerlo, en esta investigación indagaré sobre los espacios en que circulan los decires de creadores sobre sus prácticas y de qué modo esos decires configuran, a su vez, a esos creadores. Para hacerlo rescato los lineamientos que, desde otro campo, propone la metaforología.

En su libro *Paradigmas para una metaforología* Hans Blumenberg refiere a las metáforas como el «subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes» (Blumenberg, 2003: 220). De este modo, los términos usados por artistas escénicos que frecuentemente acuden a esta modalidad expresiva podrían dar cuenta de una especificidad que opera como «rumor teórico», noción de Anne Cauquelin que alude a aquellos «pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca» (Cauquelin, 2016: 128). Es significativo el modo en que ambos abordajes teóricos coinciden en algo de orden basal o subterráneo. Allí también es

¹ Esta investigación se desarrolló parcialmente durante el año 2020 en el marco de la fase de escritura del IV Encuentro de Estudios Críticos del teatro: pensamiento-acción. Esta residencia de escritura (bajo la tutela de la Dra. Agnès Mérat y la Mtra. Fernanda del Monte) fue organizada por la Secretaría de Cultura de México, a través del Centro Cultural Helénico y 17, Instituto de Estudios Críticos.



donde podría decirse que residen estos pensamientos que, de algún modo, son capaces de dar una identidad a un territorio teatral.

Para encararlos habría que pensar en un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena pero sin asumirse necesariamente como parte del campo investigativo. Luego de haber transitado e intentado localizar los espacios en que la voz del artista-investigador se imponía como una evolución del rol del artista y del investigador, en determinado momento se volvió más propicio no forzar el lugar desde el cual se enuncia, sino ir en busca de una especificidad en ese enunciado. Para hacer foco en estas cuestiones acudo a la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. De este modo, con esta investigación se pretende ir en busca de un pensamiento que dialogue con la práctica escénica local y, para hacerlo, considero que los saberes iluminados por la teoría deben ser los saberes emanados de las prácticas.

Esto se produce desde el trabajo con diversos «decires» de un grupo de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de «generación de un lenguaje» (esto puede leerse en términos poéticos, pero también puede ser útil para pensar una especificidad del decir). La hipótesis en función de esto es que se arma una discursividad que se instala en dos momentos: primero, en los cuerpos que transitan esas situaciones de intimidad –y fugacidad– que son el ensayo y la clase; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Lo que después llega como un pensamiento específico que no se puede producir sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. El ensayo y la clase serían, por lo tanto, las zonas plausibles de contener aquello que Alberto Ure reconoce como «el lenguaje sordo de los grupos» (Ure, 2003: 105) y que da cuenta de



esos decires que germinan en esos espacios efímeros en que se fundan las prácticas.

ESCRITURAS EN LATENCIA

Cuando Ricardo Bartís habla del espacio de la clase como un lugar en que se instala una «discusión de orden estético» (2003), y luego, cuando postula al ensayo como «creación de lenguaje» (2003) permite pensar en esas situaciones de encuentro fugaz como el constructo en que el campo teatral produce una especie de gramática singular. Asimismo, cuando Alberto Ure concibe al ensayo como un «espacio de cambio social»² (2003) pareciera notar que esa gramática es capaz de sobrepasar esas zonas transitorias para llegar a definir concepciones escénicas que distinguen posiciones diversas en las poéticas del campo. La particularidad de esas concepciones –que han dejado ciertas trazas documentales pero se transmiten principalmente por vía oral durante clases y ensayos– es que en muchos casos apelan al sentido figurado. Estos decires específicos, que usualmente son naturalizados dentro del campo teatral, aparecen como «herramientas con el roce de lo real» (Bardet, 2012) porque existen desde una dimensión eminentemente práctica para comunicar cuestiones puntuales que afectarán al orden de esas prácticas. Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000) trabaja sobre la idea de los decires sobre prácticas que no son del orden del lenguaje. Afirma «si el arte de decir es en sí mismo, un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría» (De Certeau, 2000: 87), lo cual le da a las praxis una entidad autónoma singular (porque se piensa en el hacer y se hace en el pensar). Por lo tanto, si esos decires específicos que nacen del campo del hacer para

² Se concibe al ensayo como una zona posible de cambio social justamente por configurarse como ese espacio «sin definiciones concretas» en que «la lógica puede estar desarmada provisoriamente» (Ure, 2003: 95). Al respecto en su escrito de 1991 el director afirma: «Un ensayo es siempre temible para el otro poder -el poder social-, porque allí el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera sea cual fuere el que tiene enfrente: un vanguardista a ultranza, un hipercomerciante o un burócrata policial» (Ure, 2003: 95).



referir al hacer son extrapolados de esos espacios de comunicación íntima (el ensayo y la clase) y revisados en su dimensión de sentido figurado hay una enorme lista de términos que distinguen diversas concepciones de escena y de mundo en nuestro campo teatral. Para encarar estas cuestiones me enfoco sobre dos aspectos: lo metarreflexivo (el pensamiento de los creadores fijado en tanto «discursos de espesor» en textos diversos) y las metáforas que se usan en la práctica y tienen determinados efectos sobre el cuerpo de actuación (especie de «escrituras en latencia», que se forjan en clases y ensayos, que cuentan con un espesor discursivo pero también uno material). Por tomar solo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como «cancha con niebla» o de «piedra en el espejo» (Bartís); la «escena como maquinaria» o el «carácter tallado del actor» (Ure), el «cemento existencial» y el concepto de «personajes como vómitos impulsivos» (Pavlovsky). Y entre las segundas, ideas como el «salto del tigre», el «insulinazo» o el texto como «golpe seco» (Soto), «darse Sandro» (Catalán), el «molusquear» (Cappa), entre otras.

Como mencioné anteriormente, para intentar desnaturalizar esas metáforas apelaré a un marco teórico que es el provisto por la metaforología (Blumenberg) para ilustrar la convivencia entre opacidad y transparencia que rondan esos decires de creadores. Al hacerlo retomo aquella expresión husserliana, «Lebenswelt», que alude a todo aquello que no puede ser definido nítidamente –todo lo turbio– y que a su vez convive con los conceptos *claros* y *evidentes*. Finalmente, además de rastrear esas tramas metarreflexivas que constituyen el pensamiento de los creadores me interesaré por ver, desde el plano metaforológico, cómo operan esas series de términos en un grupo de artistas que son referentes nacionales en lo que a reflexión acerca de la praxis de actuación respecta y que reconocen esa praxis como confluencia entre cuerpo y resistencia. Cabe destacar que, desde investigaciones previas, mi trabajo reconfigura la idea de resistencia como un recorte dentro del teatro contemporáneo argentino a partir del cual es posible enfocarse en un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de



actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Esto se da, tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica (Pessolano, 2019).

Así es que, para encarar el presente análisis, partiré de diversas constelaciones de metáforas que funcionan como redes de saberes en el campo teatral argentino producidas por los propios creadores, haciendo foco puntualmente en el trabajo de Sergio Boris y Analía Couceyro. Algunas de ellas compiladas y sistematizadas durante el desarrollo de estudios anteriores y otras que he podido relevar en estos meses. Hasta el momento no he encontrado trabajos que se hayan ocupado puntualmente de esta dimensión para pensar las prácticas dentro del territorio teatral nacional. Al relevar esas conceptualizaciones que germinan en espacios puntuales del quehacer escénico el foco estará puesto en ver cómo esos decires particulares identifican el objeto al que hacen referencia. Objeto que, a su vez, es complejo y, en muchos casos, difícilmente capturable.

Para estudiarlo, he indagado sobre posibles series de metáforas que aparecen como constitutivas de un modo de pensar y hacer y considero que algunas de esas constelaciones metafóricas podrían trabajarse en torno a las ideas de *afectación*, *acumulación*, *flujo*, *fuga*, *robo*, entre otros. En los decires de diversos artistas de la escena argentina se ven replicados estos términos, por momentos con sentidos idénticos y por otros con derivas, quiebres y resignificaciones. Los creadores y creadoras convocan en sus prácticas palabras y frases que oyeron de otros y otras antes pero también términos que nacen en espacios transitorios y pocas veces estudiados como son el ensayo y la clase. En esas zonas tan específicas de la praxis, los cuerpos de actuación parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas «escrituras en latencia». Al tomar estos materiales el elemento metafórico se impone como una zona precaria y frágil del decir que



encuentra su paralelo en el espacio de la clase y el ensayo. Desde allí se instala la posibilidad de ir en busca del modo en que el pensamiento que surge de ese acontecer, en la mayoría de los casos colectivo, guarda los rastros de una serie de saberes que se transmiten de manera ramificada a lo largo de los años y las poéticas dentro del campo teatral. El estudio sobre esas series metafóricas buscará evidenciar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de estos creadores. Algunas de las preguntas que aparecen para dar cauce a estas cuestiones son: ¿Cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia? ¿Quiénes se alinean detrás de esas metáforas y cómo configuran grupalidad en tanto «comunidad lingüística»? ¿Qué es lo que no se enuncia al generar una discursividad específica a través de esas figuras retóricas? ¿Cómo funcionan las mismas en tanto generadoras de escena y actuación según contexto y uso en el campo específico de la clase y el ensayo?

Al tratar estas cuestiones es inevitable reconocer que un tipo específico de «materialidad lingüística» (Goldsmith, 2015) porta una elección discursiva que contiene un cúmulo de creencias y opiniones que constituyen identidades, modos de ver el mundo y formas posibles de inscripción en ese mundo. Como afirman Ducrot y Todorov «cuando dicen que la lengua tiene por función la representación del pensamiento, esta palabra debe tomarse en su sentido más fuerte. No se trata únicamente de decir que la palabra es signo, sino también que es espejo y comporta una analogía interna con el contenido que transmite» (2003: 17). De algún modo, lo que va a caracterizar a esas palabras es justamente su materialidad, ya que se trata de núcleos lexicales que contienen verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de los creadores (actores, actrices, directores, directoras) pero que también están encarnados en las prácticas de la escena.



CUERPO(S) DE ACTUACIÓN: SERGIO BORIS Y ANALÍA COUCEYRO

Para pensar acerca de ciertas dimensiones del hacer que se encuentran implantadas en el decir tomaré como referencia los términos utilizados por dos creadores escénicos argentinos con la intención de utilizar este trabajo de Blumenberg –siempre salvando las distinciones del caso– para iluminar un aspecto recurrente dentro de las discursividades que rondan sus praxis de actuación. Se trata de dos exponentes que forman parte del grupo de creadoras y creadores que conforman una constelación de artistas del campo teatral de Buenos Aires³ y entre cuyos decires se ha detectado un uso repetido de series metafóricas que podrían dar cuenta de ciertas redes inexploradas que remiten a una especie de *lingua secreta* para referir a las prácticas. Como se mencionó anteriormente, esa lengua singular tiene dos aspectos evidentes: por un lado, hay un tipo de metáforas que aparecen como herramientas metarreflexivas explícitas en diferentes escritos teóricos de creadores; y, por otro, aquellas que forman parte de la cotidianeidad de la práctica. Para intentar delinear algunas de esas series metafóricas a continuación expondré el modo en que esos entrecruzamientos operan en el discurso acerca de las praxis que elabora el director, actor y docente Sergio Boris y la actriz, directora y docente Analía Couceyro.

En el caso de Sergio Boris me interesará especialmente ver sus concepciones de «combustión actoral» como modalidad de actuación que pone el cuerpo por delante, las ideas de «lateralización» y «juegos de seducción actoral» como construcción de la mirada espectral para configurar actuación, «el teatro como potencia» en la búsqueda de una autonomía explícita de la escena teatral, y, finalmente, la idea de «lenguaje provisorio» como concepto que aúna a los anteriores en tanto traslación de un decir implantado sobre los cuerpos que decanta en una metarreflexión que da cuenta de un pensamiento complejo sobre la escena. Podría decirse,

³ Artistas que se inscriben dentro de una poética de resistencia dentro del campo teatral (Pessolano, 2019).



una idea nodal que refiere a concepciones intraescénicas capaces de configurar tanto a cuerpos de actuación como a pensamientos acerca de la actuación.

En el caso de Analía Couceyro buscaré indagar en diversos recursos a partir de los cuales ella piensa modos de entrada a la actuación. Especialmente desde una concepción traductiva entre lenguajes en que el cuerpo de actuación se ocupa de dar «maleabilidad» a objetos diversos poniendo por delante la materialidad específica de la escena. Desde aquí podría verse su pensamiento respecto de la interrupción de la praxis actoral desde su idea de «actuación como droga», su concepción de la multiplicidad en la lectura que impacta y moldea cuerpos de actuación y el pensamiento sobre dos vectores-sostén para una escena del «estar» (en contraposición a configuraciones psicologistas que ponen por delante la idea de «ser»): la red de creadores y el espectador.

La selección de ambos creadores se da con la voluntad de estudiar algunos de sus decires en el contexto teatral local en el marco de la pandemia por el COVID-19. Respecto de la escena de Buenos Aires durante el –casi– año completo de duración del ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio decretado por el Gobierno Nacional) podría decirse que el campo teatral vivió diversas instancias. No sin porosidades y superposiciones pueden delinearse tres grandes fases o momentos⁴. En una primera etapa, se instaló la oferta del registro audiovisual de obras⁵ compartido de modo gratuito y «libre» en diversas plataformas y soportes (lo cual generó posiciones encontradas dentro del campo respecto de la

⁴ Un desarrollo más detallado sobre estas cuestiones puede verse en el artículo de Ezequiel Lozano «Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia» presentado en las Jornadas de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas. En el mismo, el autor se ocupa de problematizar la cuestión específica de los archivos desde marcos institucionales e independientes durante el ASPO en 2020.

⁵ Afirma Ezequiel Lozano al respecto: «Durante las primeras semanas de cuarentena se experimentó un boom de archivos personales abiertos, puestos a disposición en la red: obras de temporadas pasadas, trabajos de actuación en cine, creación de canales de Youtube (de salas o de grupos teatrales independientes), monólogos desde el confinamiento individual, arengas teatrales para quedarse en casa, etc. Todo esto, en un principio, por la mera voluntad de compartir ese material, en un ámbito propicio de expectación virtual» (Lozano, 2020: 167).



concepción del video y registro teatral como subrogación del hecho teatral y la accesibilidad limitada a contenidos culturales especialmente de parte de espacios públicos u oficiales); luego, se incorporó la posibilidad de monetizar esas captaciones de video y se comenzaron a instalar nuevas producciones o versiones de producciones concebidas para la escena en formato digital; más adelante, empezaron a proliferar sostenidamente gran cantidad de materiales concebidos para ser proyectados vía streaming (ya sea de modo sincrónico o propuestas artísticas sin estrenar pero proyectadas de modo diferido). Más allá de las diferencias de estas etapas, en todos los casos se trató de un recurso al que tuvo que acudir la comunidad teatral frente al abandono por parte de los organismos de cultura que durante más de 200 días no lograron establecer un protocolo para que las personas ligadas a lo escénico (ya sea desde la creación, el diseño, la interpretación, la autoría, la enseñanza, la producción o la gestión cultural) pudieran retomar su actividad⁶. En este contexto diversos creadores y creadoras buscaron maneras de continuar con sus ensayos, clases, talleres, seminarios y también se dieron instancias de intercambio entre docentes, entre actrices, actores, directoras, directores y con investigadoras e investigadores para pensar no solo acerca de este parate general de la actividad teatral sino también acerca de los modos de producción, modalidades de creación y las especificidades de sus praxis en términos generales.

Respecto de esto, Sergio Boris se plantea frente al contexto de emergencia, alarma y confinamiento cómo no pensar en lo que está provocando la «ausencia del cuerpo» en un terreno completamente dominado por «el decir». El artista propuso a un grupo de investigadoras e investigadores del Instituto de Investigación en Teatro (DAD-UNA) que trabajan sobre la Producción de Sentido Actoral una instancia de diálogo

⁶ A partir de los datos recabados por el SInCA durante la pandemia COVID-19 para la Encuesta Nacional de Cultura se confirmó que «los agentes culturales más vulnerables en la emergencia sanitaria son aquellos que trabajan de manera independiente, sin ingresos estables, y cuya actividad en el ámbito cultural representa más de la mitad de sus ingresos mensuales (32% de los casos)» (SInCA, 2020).



para pensar acerca de estos temas y otras cuestiones relativas a su quehacer. De cuatro horas de entrevistas con el creador surgieron conceptualizaciones diversas y complejas respecto de su praxis, en la mayoría de los casos con relación al cuerpo y la actuación. Por otro lado, Analía Couceyro hace una entrevista vía streaming con Marcelo Savignone, otro creador local, en que recuperan reflexiones diversas sobre este contexto. También, en esa coyuntura, genera una serie de imágenes a las que llama «Teatro proletario de cámara del futuro» que comparte vía redes sociales. Se trata de escenas mínimas, creadas a partir de objetos minúsculos que reflejados sobre una pared transmiten una imagen con potencial dramático. Una especie de manifiesto sobre el hacer desde lo ínfimo que expone la suspensión del cuerpo de actuación y a la vez refiere a los trabajos plásticos de Osvaldo Lamborghini en que este creador saca del centro de su creación a la literatura para ir en busca del cruce de la palabra con la imagen.

Estas inquietudes atravesadas por la particular coyuntura que transitan ambos artistas y algunos de sus pensamientos sobre las prácticas de actuación que han expuesto nos permiten pensar en una primerie serie metafórica particular que es la del «cuerpo de actuación». La misma se encuentra abordada en la definición que hace Boris acerca de un «lenguaje provisorio» en la actuación y en Couceyro cuando refiere a la actuación como «cuerpo editado». A continuación, se intentará ver las ramificaciones y derivas que esta conceptualización trae dentro de las elaboraciones metarreflexivas de ambos creadores.

IMAGINACIÓN TÉCNICA

Sergio Boris comenzó su formación artística en talleres literarios, después estudió cine y su aproximación a la escena se dio durante la época de auge del Parakultural a través de lo que él llama «personajitos menores, totalmente zarpados, exagerados, parodiados» (Boris, 2020) que aparecían como una respuesta «física y deseante al teatro realista, costumbrista, psicologista» (Boris, 2020) que se imponía en las salas. El paso siguiente en



esa búsqueda fue el Sportivo Teatral en que esos «personajitos» comenzaron a transitar diversos «estados», permitiendo el contacto con un tipo de relato específico: «múltiple y derivativo» (Boris, 2020). Luego, tuvo un pasaje por el estudio de Pompeyo Audivert y completa su formación con la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Metropolitana de Arte Dramático). De allí en más la actuación y la dirección se constituyen como cauces que se van entrecruzando, inclusive hasta el día de hoy. Su equipo de trabajo recurrente, junto a Adrián Silver lo arma de lo que él llama la mirada de la dirección «como bisagra» (Boris, 2020) con la actuación.

En la configuración de esa bisagra, Boris reconoce al espacio del ensayo –y la búsqueda de un relato de actuación dentro del mismo– como «lenguaje provisorio» (muy en la línea de lo que Ure describe como el «lenguaje sordo de los grupos»). Este concepto da cuenta, justamente, de aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan sino que, como intentaremos demostrar, también fundan las prácticas.

En sus procesos de creación hay recurrencias y esquemas temporarios que se repiten. Uno de ellos es que luego del primer cuarto del proceso de ensayo comienza a delinear una escritura –proveniente de las pruebas previas en la escena–. Se trata de una escritura para «llevar al ensayo» (Boris, 2020), para «estimular actuación, para ver por dónde es mejor, dónde hay más multiplicidad y menos esquematismo» (Boris, 2020). Esta concepción del texto escrito toma como referencia la idea baconiana de la mancha, de la ocurrencia accidental y azarosa que puede propiciar un encuentro con lo inesperado (Sylvester, 2009). En el caso de la dirección, tal como la concibe Boris, está rondando permanentemente el azar o el accidente, la escucha frente a la aparición del imprevisto y la posibilidad de armar escena desde ahí. Incluso en la idea de lo provisorio se encuentra implícita este tipo de accidentalidad. Refiere al respecto Boris:



Más allá de lo provisorio en el hecho escénico, en lo que estamos construyendo nosotros digamos, ¿no? Son provisorios incluso los textos, incluso donde se colocan los textos. Porque si se hacen cambios, eso empieza a generar otras olas de posibles cambios (Boris, 2020).

En esa construcción grupal es que se implanta aquel pensamiento colectivo que se va impregnando en los cuerpos de actuación. Mucho más allá incluso del orden del lenguaje, se trataría de un pensamiento conjunto que germina en ese espacio circunstancial del encuentro. Sin dudas precario, pero sobrevolando las praxis y decantando en aquel «rumor teórico», al decir de Cauquelin. Boris refiere a esto como el encuentro singular y específico entre la actuación y la mirada de dirección:

Más allá que uno tiene la experiencia de estar mirando desde afuera, y también tiene la experiencia de estar construyendo desde afuera, desde los textos, desde las formas expresivas. Todo. Pero también el otro está teniendo la experiencia de construir desde adentro. Es un saber distinto, diferente. Y se necesita que sean diferentes, para poder intercambiar, y tener diferentes perspectivas sobre el mismo hecho escénico (Boris, 2020).

Podría pensarse, entonces, que, puntualmente, en esa conjunción entre esos saberes de lo que se percibe desde dentro de la escena y lo que puede reconocerse desde el afuera que se da la fricción que podría propiciar esa especie de «lengua secreta» para referir a las prácticas. Surge del cotidiano de las praxis, son pura experiencia, pero se instalan para llegar a imponerse como herramientas metarreflexivas para nombrar a las praxis.

DECIRES DE LA EXPERIENCIA QUE SE VUELVEN METARREFLEXIÓN EN BORIS

Uno de esos nodos conceptuales en el trabajo de Boris es la idea de «combustión actoral», que podría asociarse a la serie metafórica de «producción de sentido actoral» (Alejandro Catalán), «dimensión existencial» (Eduardo Pavlovsky), «régimen de afectación» (Pavlovsky), «tráfico de emociones» (Bernardo Cappa), «transformación» (Alberto Ure) y que podrían todos encuadrarse bajo el sintagma «potencia», que en



muchos casos utilizan estos mismos creadores con sentido similar. La «combustión actoral», en el caso de Boris, trabaja sobre la idea de «acumulación» en lo concerniente al relato, según sus palabras es:

una forma de trabajar sobre el relato y ver los problemas del relato sin que lo narrativo mande, sin que se digan cosas para que la cosa avance. Sino que avance por energía de actuación, combustión actoral, por un entramado que es más invisible, más difícil, más complejo que es el entramado entre los actores, entre los personajes. Y la acumulación no es progresiva. Tiene aristas que la rompen, que la estallan (Boris, 2020).

La posibilidad de este enfoque en la construcción escénica es que permite salir de «la centralidad del cuento» (Boris, 2020) generando la posibilidad de lo que el mismo Boris define como «lateralizar» esa centralidad. Este recurso técnico –asociado con el sintagma «fuga» dentro del grupo de creadores de resistencia– también forma parte de un desarrollo de Ricardo Bartís, que trabaja sobre la idea de «lateralización» o «rodeo sobre un tema» en la actuación. Es decir, se trataría de ir en la escena a buscar más de una cosa a la vez, narrando más de lo que podría ser predecible en una actuación más «literal» o lineal.

Junto con la idea de «lateralizar la actuación» se implanta la serie metafórica de «campo imaginario» y la de «punto de vista» (desarrollada por Bartís y utilizada por diversos creadores de resistencia)⁷. Esta última remite a la conciencia que desarrolla el cuerpo de actuación al saberse mirado, duplicando la dimensión de la actuación que ronda la recepción pero antes de llegar hasta allí transita el cuerpo, volviendo al espectador un colectivo que visualiza algo de ese fenómeno singular. Eso repercute en cómo se organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con

⁷ Bartís lo define del siguiente modo: «La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto» (Cholakian, 2017).



una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada. Al momento del entrenamiento actoral, como el espectador no se encuentra presente y la mirada real no está, se trabaja a partir de un punto en el espacio que permita «organizar» la actuación de manera consciente (esto incluiría desde las fuerzas y potencias implicadas hasta decisiones en torno a lo plástico).

En esta misma línea dentro del arco metarreflexivo de Boris –trabajando en consonancia con las anteriores– aparece la idea de «juegos de seducción actoral». Se trata de un recurso técnico –y de un modo de referir a lo que hacen los actores– que opera sobre la idea de que el actor no debe «ir hacia el público» sino trabajar acerca del punto de vista de modo tal que este sea «convocado», «atraído». Para hacerlo se responde a «la demanda de ese punto de vista en términos prácticos, de cómo narrar el espacio, cómo narrar la frontalidad, cómo narrar la lateralidad» (Boris, 2020) y esto se da a partir de un enfoque plástico pero principalmente en una búsqueda de multiplicar la espacialidad y los sentidos de la actuación.

Asociada a esta idea aparece en Boris la noción de «teatro como potencia» que también encuentra su paralelo en otros artistas de resistencia. En el caso de Eduardo Pavlovsky la potencia de actuación se encuentra asociada al régimen de afección y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de «multiplicidad y contagio» (Pavlovsky, 2015); en Cappa desde la idea de «potencia de actuación como poética en latencia» (Cappa, 2014); y en Bartís la idea de «potencia de actuación» como «asalto a la textualidad» (Bartís, 2018). En el caso puntual de Sergio Boris esto se da en la búsqueda de la teatralidad como especificidad que da autonomía al hecho escénico. Describe al respecto:

¿Qué es lo autónomo? Para mí es el nivel de potencia mayor que tiene el teatro para sus posibilidades. Ese es el lugar de lo autónomo. Si yo veo una obra donde la escena pasa por lo que dicen y no por... la escena no es el relato teatral de lo que veo y siento y oigo en relación al tiempo y el espacio, ¿no? no es esa totalidad el relato, yyy... se vuelve pobre, se vuelve



pobre en términos teatrales. No trabaja con la potencialidad teatral, lo que puede el teatro como potencia, con todas sus potencialidades (Boris, 2020).

Sin pretensión de exhaustividad, en estas breves páginas se ha buscado ver cómo en el caso de Sergio Boris –que, como dijimos, es uno de los artistas escénicos que reconocemos como parte del grupo de creadores de resistencia (Pessolano, 2019)– se elabora un discurso reflexivo específico pasible de ser leído en red a partir de lo que despliegan en sus reflexiones otros creadores y creadoras que lo precedieron y también de su tiempo. Siempre el valor de estos constructos conceptuales será el nodo que conforman en esa red y la descripción del pensamiento específico del artista que los utiliza. Se trataría definitivamente de tramas metarreflexivas que constituyen su pensamiento y operan sobre esos cuerpos de actuación tan centrales para su concepción de teatro en el encuentro entre cuerpo y resistencia.

UN CUERPO EDITADO

Analía Couceyro tuvo un primer acercamiento al teatro durante su adolescencia a través de un taller vocacional del Instituto Goethe de Buenos Aires. Siempre relata que su encuentro con la escena fue «por el costado», a través del aprendizaje de un idioma. Incluso hoy sigue aludiendo a la praxis teatral como una especie de lengua a la cual se accede a través de traducciones permanentes –en aquello que llama «la maleabilidad de los materiales» (Couceyro, 2020), desde reversiones y lecturas diversas sobre los mismos soportes e incluso respecto de la traducibilidad de lo escrito a los cuerpos en escena–. Más adelante, continuó su formación en el Sportivo Teatral con Ricardo Bartís y trabajó en *El corte* (1996) bajo su dirección. Actualmente ejerce como docente en la Universidad Nacional de las Artes y –según afirma– su práctica docente completa su praxis artística al modo en que lo describe Gilberto Icle (2012), apoyándose y retroalimentándose entre sí. Trabaja con diversos directores entre los cuales se cuentan Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Pompeyo Audivert,



Mónica Viñao y Rubén Szuchmacher, entre otras y otros. Más allá de desempeñarse como directora y docente, la praxis actoral de Couceyro es central dentro de su actividad, con lo cual los términos a partir de los cuales enuncia esa actividad es clave para configurar un pensamiento específico dentro del grupo de creadores de nuestro campo teatral que reconocemos de resistencia.

Una de las particularidades que se pueden detectar en su modo de referir a las prácticas es su original concepción de «cuerpo editado». Se trata de una idea de Couceyro que describe en gran parte su concepción de la poética de actuación cuando refiere a los rastros que la literatura, pero también los mensajes, notas, boletos, recortes, textos dispersos –es decir, todo lo escrito– van dejando como marca en el cuerpo del actor y la actriz. Desde esas trazas se impone una materialidad puntual como una especie de collage de sentido que luego llegará a la escena. De este modo, Couceyro piensa el trabajo del actor como una composición que se da desde el cuerpo a partir de la multiplicación que proveen diversos materiales que son alimento para esa escena o «disparadores de actuación». Así lo describe la actriz: «siempre que leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro» (Gigena, 2016). La potencia de este pensamiento radica en la posibilidad de tomar cualquier tipo de materia escritural para producir escena. Los materiales diversos, múltiples, en muchos casos insignificantes, según esta lógica se vuelven no solo potenciadores de escena sino también gatillos de la escena que siempre terminarán por impregnar una corporalidad específica. Podría pensarse que, en un gesto similar al de Lamborghini, hoy Couceyro cancela lo escrito como centro de su materialidad y eso impacta directamente en una ausencia del cuerpo. Una actuación que evidencia aquel cuerpo hoy suspendido del centro de la escena.



DECIRES DE LA EXPERIENCIA QUE SE VUELVEN METARREFLEXIÓN EN COUCEYRO

Frente a esa suspensión inevitable de las actividades teatrales, o como también ella le llamó «ante la ausencia del encuentro cuerpo a cuerpo en el teatro» (Couceyro, 2020), reconoce el funcionamiento de la «actuación como droga». Esta conceptualización alude al estímulo que produce la escena sobre los cuerpos de actuación, y su inhibición como la puesta en evidencia de la distancia con la especificidad de ese encuentro que es, primariamente, un encuentro de cuerpos. Este se daría a partir de un plano doble, en el contacto entre el equipo de trabajo durante los ensayos y también con el público a través una «energía que atraviesa y vincula a las personas» (2020). Respecto de esto dirá que se trata de «un vínculo tan intenso y efímero que inevitablemente se vuelve perturbador» (2020), y su suspensión lo confirma.

«No todas personas leemos igual» dirá Couceyro (2020) al referir a los modos de abordar los materiales escriturales que pueden derivar en una «traducción al cuerpo» (Couceyro, 2020). Esto abarca las relecturas propias en diversos momentos, el intercambio que se da en los grupos durante los procesos de creación y la especificidad que se produce en las lecturas múltiples sobre objetos diversos (según ella para esto siempre la materia es la palabra, lo más «nutritivo» para la actuación). Pensando en esos pasajes posibles, la actriz comprende la «acción de leer como muy vinculada a la acción de hacer» (Couceyro, 2020) y entiende a la lectura como «la escucha de una voz». Parte del trabajo actoral tal como ella lo concibe, entonces, implicaría reconocer con claridad esa voz.

Acompaña estas ideas con su concepción de la actuación como «presente absoluto» que podría asociarse a la constelación metafórica referente al sintagma «canal» que desarrollan diversos creadores de resistencia. Esta noción se afirma sobre poéticas que ponen por delante el cuerpo de actuación. En el caso de Catalán referirá a la idea de que «la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí



mismo» (Catalán, 2007); en el caso de Pavlovsky esta categoría se relaciona con la apropiación de la escena por parte del actor al afirmar «mi teatro se trata de dejar pasar por el cuerpo intensidades» (Pavlovsky, 2001); y, en el caso de Alberto Ure cuando despliega su concepción de «impulsos interactuantes» (Ure, 2009) como la guía que establece la actuación para dar cauce a la escena, en contraposición a una escena centrada en el texto o únicamente en las pautas de dirección. En el caso específico de Couceyro se trataría de un presente absoluto que se alinea con un modo de ver la escena centrada en el cuerpo que produce actuación como el eje principal para el trabajo de los «estados» como le llama ella –siguiendo la nomenclatura de Pavlovsky y Bartís respecto de este tipo de teatro que toma la actuación como centro–. Se trataría de ir en busca de aquellos recursos que son más «nobles para el trabajo de los estados, como el lugar físico, en contraposición al trabajo psicológico» (Couceyro, 2020) para la escena. También al respecto se instala en esta creadora la idea de un «estar» que se encuentra «fogoneado» por las personas que sostienen la escena (nuevamente en ese vector doble: la red de compañeras y compañeros artistas durante los procesos de creación y el público). Esto lleva nuevamente a su singular modo de ver la literatura, al afirmar que su forma de «agenciar el estado que provoca la literatura es la actuación» (Couceyro, 2020), lo cual da cuenta de una concepción de lo textualidad que se conecta directamente con la fisicalidad, proveyendo a la escena de una materialidad muy específica. Refiere a esta idea del siguiente modo: «Mi vínculo con la textualidad es físico. Cuando yo leo escribo pienso mi voz está presente. Y en la actuación por más que haya un campo intelectual y de pensamiento, está por delante siempre la situación de poner el cuerpo» (Couceyro, 2020).

Su ejercicio en ese sentido será «traducir al cuerpo» ese impacto que ha tenido lo textual sobre sí, tomando la «materialidad de la palabra» para darle una entidad teatral. Al respecto refiere que no le «asusta lo dicho», sino que por el contrario reconoce que «hay algo de la palabra que conlleva una materialidad que es fácil de traducir en actuación» (Couceyro, 2020). A



esto se le agrega su certeza acerca de que «la escena no es lo que está escrito, nunca», con lo cual desarrolla además, otro nodo conceptual que es central para su praxis que es su concepción de «actuación como robo» (Inrockuptibles, 2014). Esto se alinea con los modos en que otros artistas de resistencia reconocen esa captura de un material que pertenece a un universo específico para trasladarlo a la actuación. Así es que, esta conceptualización podría alinearse con los sistemas de metáforas de sus pares, por ejemplo cuando Cappa trabaja con la temática «fútbol» tanto campo asociativo como campo poético y también en Pavlovsky al afirmar que su trabajo como actor tiene relación directa con sus lecturas (Pavlovsky, 2001: 216). Desde esa línea de pensamiento, los materiales se vuelven no solo «potencia» también «gatillos» para ir en busca de lo eminentemente teatral. Cuando Couceyro describe la «actuación como robo» puntualmente afirma:

Es algo que entreno mucho, el vínculo del actor con la palabra escrita, como una herramienta muy poderosa. Por otro lado, siempre pienso que actuar es robar, y es robar de las personas que uno conoce o de la señora que te atiende en la guardia, y también de la música, de las fotografías y, por supuesto, de la literatura (Inrockuptibles, 2014).

Desde esta construcción, según Couceyro, la noción de robo está relacionada con notas en torno a la idea de «voracidad», de «avidez» y de «absorción» de elementos para alimentar al propio material creador. Resulta clave ligar estas ideas al mundo de la escritura habilitado por la misma Couceyro. Frente a estas cuestiones no podemos evitar remitirnos a los escritos de Hebe Uhart que desde la literatura reflexiona:

Cuando nuestro mundo interior es el tema de la escritura, debemos ser capaces de provocar un discurso desbocado [...] Lo más difícil en la vida es tomar decisiones; y para armar personajes y quedarse en ese personaje y en la historia que elegí contar, hay que entrenarse, disciplinarse (Villanueva, 2015: 88).



En muchos sentidos, pareciera ser que esa «voracidad» a la que alude Couceyro es la que permitiría generar la fluidez que demanda ese «discurso desbocado» al que hace referencia Uhart. De hecho, Couceyro agregará también el aspecto del «vínculo ladrón» que tiene con la literatura cuando releva materiales pensando en la posibilidad de que le sirva para armar obra. Ya sea como asociación poética, como cita, como disparador de imaginarios, como constructor de mundos, como principio para construir un personaje –lo que ella llama el «carozo del personaje» (Inrockuptibles, 2014)– o simplemente como una idea disparadora. Desde aquí, el cuerpo editado al que refiere sería justamente todo lo que rodea a ese carozo. Por fuera del centro la materialidad del subrayado y el recorte que sobresale del espesor de la página para trasladarse a la tridimensionalidad del cuerpo de actuación.

CONCLUSIÓN

En este recorrido he intentado desplegar un abordaje posible para pensar acerca de cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia. Sin ninguna voluntad de exhaustividad, he podido rondar algunos ejemplos en que los decires de los dos referentes –tomados como caso testigo– dan cuenta de una forma de aludir a las praxis que permite detectar cierta grupalidad en tanto «comunidad lingüística», utilizando términos cercanos, similares o idénticos. El trabajo a partir de las metáforas en tanto generadoras de escena y actuación según contexto y uso en el campo específico de la clase y el ensayo (o en este caso, el pensamiento que irradia la suspensión de ambos) ilumina la especificidad de un abordaje teatral de resistencia, al exponer un tipo de trabajo escénico que prioriza la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica.



En esta línea, recuperando la idea goldsmithiana de «materialidad lingüística» podría reafirmarse que estas metáforas específicas –que sobreviven por su utilidad en el campo de la praxis– aglomeran tanto opiniones como creencias que constituyen identidades, modos de entender las prácticas escénicas y modos de ver el mundo en que esas prácticas se inscriben.

En el caso de Sergio Boris estas cuestiones se detectan especialmente en su planteo de un lenguaje provisorio que es central en su pensamiento porque se constituye como una especie de «decir compartido que está impregnado en los cuerpos de actuación» (Boris, 2020). Refiere a los trazos que van dejando los cuerpos en el espacio durante un desplazamiento, un gesto y cuando la escena se apoya no en que enuncia sino en las «energías que entran en fricción y en armonía». Estos «cuerpos deseantes» se organizan a partir de una «métrica de actuación». Es decir, los encuentros que materializarán la base sobre la cual se fundan las poéticas específicas se apoyarán sobre una latencia. La latencia que implantan las energías que proyectan esos cuerpos. El director agregará «impresiones de pura teatralidad, nunca impresiones psicologistas» (Boris, 2020).

En el caso de Analía Couceyro su concepción de la actuación como cuerpo editado da cuenta de la multiplicidad de recursos a partir de los cuales la escena se configura como «presente absoluto». Aquí lo teatral y lo escrito se despliegan como materialidades autónomas sobre las cuales el cuerpo de actuación se permite «hacer traducciones» permanentemente. Como irradiación de esta idea la «actuación como droga», «la actuación como robo» y la «voracidad en la actuación» son los recursos a través de los cuales se puede –según sus dichos– «agenciar el estado que provoca la literatura es la actuación».

A modo de cierre podría decirse que ambos creadores que reconocemos como parte del grupo de artistas escénicos de resistencia dentro del campo teatral nacional producen un discurso reflexivo singular que puede ser leído en red desde series metafóricas que se arman junto con



los conceptos desplegados por otros creadores previamente o en simultáneo. Esto daría cuenta de una discursividad apta para ser leída bajo los presupuestos propuestos por la metaforología blumenbergiana. Podría confirmarse, entonces, que lo que interesa de esas metáforas de la escena no es tanto su contenido en términos lexicográficos, sino la función que desempeñan en el discurso, en las prácticas de las que forman parte y en los cuerpos sobre las cuales impactan.

En el caso expuesto para el tratamiento escénico de estos decires, estas cuestiones se plantean en dos etapas: la primera en que se funda aquel «lenguaje provisorio» a partir de las trazas que quedan del encuentro efímero del ensayo con esos conceptos que le permiten llegar a afectar los cuerpos de actuación: «la lateralización», «lo provisorio», los «juegos de seducción actoral», «el teatro como potencia», «el fogoneo», las «traducciones al cuerpo», la «voracidad» y la «absorción» en lo actuable. Y en una segunda instancia se observa el modo en que esas series metafóricas –que se alinean con otras de sus pares llegando a conformar verdaderas constelaciones de metáforas– le permiten referir a sus prácticas desde la elaboración reflexiva de un pensamiento que da cuenta de sus concepciones de teatro y de mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AJAKA, BUSTAMANTE, CAPPÀ et. al., *Detrás de escena*, Buenos Aires, Excursiones, 2015.
- ALTAMIRANO, Carlos, *Términos Críticos de Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002
- BARDET, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2012.
- BARTÍS Ricardo, *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003.



- BARTÍS, Ricardo, DESMARÁS, Julieta, ZAPATA, Lola, *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*, Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2016.
- BLUMENBERG, Hans, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- BORIS, Sergio, Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, 2020.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- CAPPA, Bernardo, Comunicación personal, 1 de octubre de 2014.
- CATALÁN, Alejandro «Problemática de los solos (con trailer del espectáculo, backstage y link para ver solos)» [en línea] en *Ale Catalán Blogspot* < <http://alecatalan.blogspot.com/>> [20 de julio de 2007].
- CAUQUELIN, Anne, *Las teorías del arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012
- COUCEYRO, Analía, «Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone» [en línea] en <<https://www.instagram.com/p/CEiOqtgph/>> [30 de agosto de 2020].
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- ICLE, Gilberto, «Para presentar los Estudios de la Presencia en Argentina», *Telón de fondo*, 2012, vol. 1, núm. 16, 183-188.
- LOZANO, Ezequiel, «Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia», *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero, Ed.), Editorial ASPO, 2020.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001.



_____, *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Editorial Topía, 2015.

PESSOLANO, Carla «Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina», *Territorio Teatral*, Diciembre 2019, vol. 1, núm. 19, s/n.

S/A «Entrevista a Analía Couceyro sobre Barrocos retratos de una papa», *Territorio Teatral*, Septiembre 2008, vol. 1, núm. 3, s/n.

S/A «Entrevista a Analía Couceyro» *Revista Los Inrockuptibles* [en línea] <https://losinrocks.com/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-1d741ae92279>, 2014, s/n.

SINCA «Encuesta Nacional de Cultura» [en línea] <<https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=58>> 2020.

SYLVESTER, David, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009.

URE, Alberto, *Sacate la careta*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

_____, *Ponete el antifaz*, Buenos Aires, Editorial INTeatro, 2009.

VILLAMIL, Lucas «Analía Couceyro: Cuando el teatro está vivo es como un virus que se contagia» *Almagro Revista*, [Junio de 2018] s/n.



El teatro político de Azkona & Toloza: la trilogía *Pacífico*

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T (UNED)
apriet22@gmail.com

Palabras clave:

Teatro político. Documental. Performance. Genocidio. Trilogía *Pacífico*.

Resumen:

En las tres piezas de teatro documental y performativo que integran la trilogía *Pacífico*, Laida Azkona y Txalo Toloza se proponen documentar exhaustivamente los estragos que el neocapitalismo está produciendo en el Cono Sur, así como dar cuenta de la estrecha relación que se da entre la barbarie sobre los pueblos originarios latinoamericanos, el desarrollo del neocolonialismo y las diversas formas de expresión de la cultura contemporánea.

The political theater of Azkona & Toloza: *Pacífico* trilogy

Keywords:

Political Theater. Documentary. Performance. Genocide. *Pacífico* Trilogy.

Abstract:

In the three plays of documentary and performative theater that make up the *Pacífico* trilogy, Laida Azkona and Txalo Toloza set out to exhaustively document the havoc that neo-capitalism is causing in the Southern Cone, as well as to account for the close relationship that exists between barbarism on the original Latin American peoples, the development of neocolonialism and the various forms of expression of contemporary culture.

INTRODUCCIÓN A LA TRILOGÍA *PACÍFICO*

Laida Azkona y Txalo Toloza, dos artistas de vocación multidisciplinar, han estudiado en la trilogía documental *Pacífico* la estrecha relación que se da entre la barbarie sobre los pueblos originarios latinoamericanos, el desarrollo del neocolonialismo y las diversas formas de expresión de la cultura contemporánea. Su mayor mérito consiste en establecer conexiones directas entre las grandes fortunas multinacionales, los estados sudamericanos, la explotación desmedida de los recursos naturales del territorio y los cuerpos que lo habitan. La trilogía completa pudo verse en París, en el marco del Festival d'Automne 2020, y más recientemente –en febrero de 2021– en el Teatre Lliure de Barcelona.

Extraños mares arden (2016), la primera entrega de la trilogía, pone el foco sobre el desierto de Atacama y documenta la relación entre la familia Guggenheim, el desarrollo de la industria minera y el nacimiento del negocio del arte contemporáneo. Por su parte, *Tierras del Sud* (2018) se centra en la pampa patagónica –un desierto a nivel climático, demográfico, industrial y metafórico– y explora la relación entre el Estado Argentino, el pueblo mapuche y la familia de industriales textiles Benetton, dueña de 1.000.000 de hectáreas en el territorio. Por último, *Teatro Amazonas* (2020) se sitúa en la selva amazónica, que ha sido denominada históricamente –y también en declaraciones recientes del presidente brasileño Jair Bolsonaro– desierto verde. La trilogía se ocupa, por tanto, de tres territorios esquilados o desertizados por el expolio sistemático de grandes grupos que operan a escala internacional. La exploración de la historia y de la geografía de estos territorios les permite a Azkona y Toloza hablar de las nuevas formas de colonialismo, así como proponer otras maneras de relacionarse con los pueblos y los paisajes.

En estas tres piezas de teatro documental, más cercanas a las artes vivas en sentido amplio que a lo teatral propiamente dicho, los creadores se propusieron documentar exhaustivamente los estragos que el neocapitalismo está produciendo en el Cono Sur. A partir de la investigación del historiador



Leonardo Gamboa, llevaron a cabo exhaustivos procesos de documentación –año y medio, aproximadamente, para cada una de las obras– e idearon un dispositivo que combinara construcción instalativa, performance y audiovisual. El primer paso en este sentido fue una pieza anterior, *Tierra quemada*, que plasmaba un desencanto profundo en relación con la impotencia o impasibilidad ciudadana frente al neoliberalismo más salvaje, y proponía como solución poética un viaje al trópico de Capricornio, una fuga al desierto cartografiada en escena a partir del propio cuerpo de los intérpretes.

En estos documentos de la barbarie, con una clara deuda con el Teatro Documento de los años sesenta –la toma de conciencia de Peter Weiss y de otros creadores que decidieron no permanecer impasibles ante el fascismo se concretó en un análisis minucioso de los hechos, «un nuevo contacto con la realidad como aproximación a la historia reciente» [Rodríguez, 1995: 118]–, la información requiere una elaboración estética y una distanciamiento respecto de los hechos narrados, a fin de que no sea domesticada o reconducida la capacidad de representación del espectador, y para que sus afectos no sean controlados por el propio dispositivo de representación [Sánchez, 2017: 95].

En la trilogía *Pacífico*, Azkona y Toloza entroncan con prácticas documentales que rehúyen la representación ilusoria asociada a la ficción, aun sin prescindir del artificio necesario para ejercer el realismo desde el arte. Lo que prima es el discurso; de ahí la neutralidad de la dicción de los dos *performers*, que esquivan de este modo el peligro de una recepción sentimental, así como la cosificación de la experiencia o de la subjetividad de las víctimas. Paralelamente, como contenedor del discurso, se desarrolla una performance espectacular, apuntalada sobre la construcción en directo de espacios escenográficos inspirados en los *playground* –evocan el desierto, el sistema de la pampa, la selva amazónica–, un diseño lumínico no teatral y un diseño sonoro cercano a la idea de banda sonora.



El auténtico motor de creación es la necesidad de establecer nexos y conexiones, además de trazar una cartografía del Cono Sur que permita restituir la historia, jamás suficientemente esclarecida, de las múltiples y diversas prácticas de colonización, exterminio y extractivismo en el territorio. Para ello, Azkona y Toloza se acogen a lo que José A. Sánchez [2017: 314] denomina «ética del testigo», que presupone el respeto por vivencias ajenas, así como la empatía necesaria para sentir el sufrimiento del otro. A fin de desmontar la idea de un sujeto oprimido homogéneo y transparente –para decirlo con términos de Spivak [2009: 13]–, el documental escénico se ocupa de las declaraciones individuales de víctimas y activistas obtenidas de primera mano, que son retransmitidas por los *performers* sin sentimiento ni afectación.

Los dos intérpretes pronuncian asimismo, mediante la técnica *verbatim*, palabras dichas por presidentes, historiadores, etc., desde la misma vocación de neutralidad con que asumen el discurso de las víctimas. Más allá de lo testimonial, es preciso un trabajo documental ingente para argumentar y probar las relaciones; para exponer la intrincada red de intereses. Es importante señalar que Azkona y Toloza jamás hablan en abstracto, sino que proporcionan los nombres y aportan las referencias necesarias; de ahí, su explícita declaración de intenciones en los créditos iniciales: «Los nombres de los protagonistas no han sido cambiados». Desde un evidente esfuerzo artístico por comprender y un elevado grado de implicación artística y ética, los creadores se proponen informar y dar cuenta de unas relaciones que jamás antes se han explicado de esta manera. Investigando lo que hay debajo de los grandes hitos de la historia, descubren vínculos o relaciones insospechadas, hechos en cadena y sus repercusiones a nivel mundial.

De acuerdo con las tesis de Walter Benjamin y la necesidad de construir una visión de la historia escrita desde los oprimidos, Azkona y Toloza buscan hacer visibles una serie de experiencias en cuanto representativa de una problemática que se tiende a marginalizar desde



instancias políticas y que socialmente no es bien conocida. Ahora bien, ni el uno ni el otro son historiadores, antropólogos o científicos; por eso mismo, en su toma de contacto con el territorio, no tienen la necesidad de validar una tesis, sino que, tal como ellos mismos han declarado¹ pueden permitirse «surfear» a placer por los temas. Parten de la premisa de que no están ahí como activistas, sino como artistas, aunque el suyo es un teatro político. Y es que, como apunta Óscar Cornago, el conocimiento propio que aporta la obra tiene que ver con el modo formal de realizarla: «El artista no es un experto en historia, ciencias políticas o física atómica, sin embargo, su obra puede hablar de todo esto de este modo impropio, a través de un rodeo, como si de una alegoría del propio conocimiento se tratara» [Cornago, 2015: 130]. Entre las herramientas que los dos artistas utilizan para presentar información y generar debate, están los vídeos –una media de dos o tres por pieza– de lo que han dado en llamar *Capitalismo para Dummies*, una especie de tutoriales capitalistas o píldoras videográficas que acompañan estas investigaciones sobre nuevas formas de capitalismo, cuyos mecanismos explican de manera didáctica y con grandes dosis de ironía. Y es que, como apuntaba Toloza en la mesa redonda del Antic Teatre², todos somos Dummies; o, para decirlo con palabras de Cornago [2015: 130], «El conocimiento a través de las artes, consideradas desde su dimensión práctica, nos recuerda [...] que todos somos aprendices en casi todo».

Cabe destacar la complejidad dramaturgica de estas tres piezas de Azkona y Toloza, por la gran cantidad de relaciones que establecen, así como por su incuestionable fuerza o capacidad poética. Todo este cúmulo de materiales se combina con un tratamiento poético del espacio, la iluminación –más pictórica que teatral– y la música, que sostiene al espectador en la lectura del texto proyectado. Cabe decir, además, que cada

¹ El vídeo de la mesa redonda titulada «Capitalismo para Dummies», que se celebró en julio de 2020 en el marco del ciclo Brasil Secuestrado del Antic Teatre de Barcelona, puede consultarse en el siguiente enlace: <https://es-es.facebook.com/AnticTeatreBCN/videos/18-julio-brasil-secuestrado-capitalismo-para-dummies-azkonatoloza/2680958998897098/> [11-12-2020].

² Véase la nota anterior.



una de las piezas de la trilogía cuenta con una versión comunitaria en clave culinaria. Así, *Extraños mares arden* desplegó una pieza paralela en formato de barbacoa; *Tierras del Sud*, una olla mapuche, y Teatro Amazonas tiene previsto contar también, cuando las condiciones sanitarias lo permitan –se estrenó en tiempos de COVID-19, en julio de 2020–, con un evento comunitario y gastronómico en torno al zumo del copoazú, característico del Brasil y de la Amazonia. Los formatos gastronómicos –dispositivos que solo cobran sentido cuando son habitados por los visitantes [Albarrán, 2019: 182] y ofrecen un relato compartido alrededor de una mesa– ponen el acento en la estética relacional.

EXTRAÑOS MARES ARDEN (2016): SALITRE, GUERRA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Extraños mares arden explora la relación entre el clan Guggenheim, la explotación minera de Atacama, la industria armamentística y el arte contemporáneo. Se trata de una pieza de teatro documental en que los creadores, situados en un dispositivo escénico cercano a la instalación visual y con banda sonora en directo, vinculan la peripecia biográfica de los abuelos de Toloza con una parte de la historia del desierto de Atacama, en concreto la que comprende el ciclo de producción minera entre los años treinta y los setenta –una historia jamás explicada en Chile–, al tiempo que, con telas, maquetas y una rotunda, efectista iluminación, recrean un desierto en continuo cambio y transformación. Si bien se alterna o contrapone la macrohistoria con la microhistoria familiar de Txalo Toloza, el cometido de esta performance es dar cuenta de la desertización social y económica de Atacama y documentar exhaustivamente hasta qué punto han sido los millonarios quienes siempre han pagado la cultura y han especulado con ella a su antojo.

Escénicamente, se parte de un espacio vacío, una suerte de lienzo en blanco que funciona como recinto expositivo –solo al principio y de manera efímera, aparecen una réplica de *Red Square* (1915) de Kazimir Malévich y



otra del célebre cráneo de platino y diamantes (*For the Love of God*, 2007) de Damien Hirst– y que los intérpretes acondicionan –incluso pasan la mopa– para llenarlo de estructuras, telas y luces, hasta crear plásticamente el desierto de Atacama, ese desierto filmado y descrito por el cineasta Patricio Guzmán –en su película *Nostalgia de la luz* (2010) – como una puerta hacia el pasado y una tierra impregnada de sal, donde los restos humanos se momifican y los objetos resisten. En realidad, su rol de artistas está tematizado e incluso puesto en entredicho por cuanto su denuncia de las prácticas del clan Guggenheim evidencia que el arte contemporáneo está manchado de sangre, sudor y tierra. Al tiempo que construyen un discurso y vehiculan declaraciones ajenas, los dos *performers* (re)crean un espacio. Azkona y Toloza se remontan muy lejos en el tiempo para hablarnos de las condiciones extremas del desierto más antiguo y árido del planeta, de las guerras por el territorio y de los pueblos indígenas que aún viven allí. Pero su objetivo es centrarse en los dos últimos siglos y por ello el texto, histórico y explicativo –en su mayor parte proyectado en pantalla–, pronto nos llevará hasta 1890 y el financiamiento por parte de empresas británicas del levantamiento que derrocó al presidente José María Balmaceda. Y del capital inglés se pasará al americano, puesto que la investigación se focaliza precisamente en el ascenso meteórico del clan judeo-estadounidense Guggenheim, cuyo rastro permitirá restituir los cuarenta años –sepultados en el olvido– en que la industria salitrera estuvo en posesión de esta familia.

La primera Guerra Mundial benefició los intereses de Wall Street, que se convirtió en el centro financiero del mundo. Cuando estalló la revolución en México, el clan alejó de allí sus inversiones y se adentró en el desierto de Atacama. Pese a que, con el descubrimiento del salitre sintético, la época dorada del salitre chileno empieza a decaer –o precisamente por eso–, los Guggenheim deciden asumir el negocio y a tal efecto adquieren todas las salitreras de la Anglo Chilean Nitrate and Railway Company, así como el estratégico puerto industrial de Tocopilla. Con la llegada del capital estadounidense, el Estado chileno empieza a pedir créditos a la banca, y es



así como nace la deuda externa. Herver Hoover, ministro de hacienda de los EEUU, intercede en favor de las inversiones estadounidenses y en 1930 nace la COSACH, la Compañía de Salitres de Chile, que viene a sanear las deudas de Guggenheim Bros –la primera entrega de los vídeos *Capitalismo para Dummies* nos explica cómo transformar una montaña de tierra en un imperio multinacional: se trata de conseguir financiamiento generando bonos de deuda, a fin de revalorizar una serie de empresas que son paraísos fiscales–. En 1934 se crea el segundo conglomerado salitrero, la Corporación de Ventas de Salitre y Yodo de Chile, COVENSA. En el futuro, el Estado de Chile, convertido en marioneta del capitalismo más salvaje, destinará la totalidad de las ganancias obtenidas con el salitre a pagar la deuda externa contraída con Estados Unidos. En 1968 el partido de Unidad Popular llega al poder y Salvador Allende –que ya como senador había denunciado en 1952 el trato de favor a las inversiones de Guggenheim– asume la presidencia de Chile. En medio del proceso de nacionalización de la minería chilena, el Estado compra la totalidad de SOQUIMICH y el clan se embolsa los últimos ocho millones a costa del salitre chileno. Precisamente Allende, que durante su presidencia nacionaliza el salitre, el cobre y el acero, denuncia a fines de 1972 la falta de control ante las multinacionales, organizaciones globales que no dependen de ningún estado y no están fiscalizadas por ningún parlamento ni institución representativa de lo colectivo. En 1973 el golpe de estado de Augusto Pinochet impone la barbarie –financiada por el gobierno de Nixon mediante fuertes inyecciones de dinero a empresas chilenas– y el desierto se vuelve a encharcar de sangre: Chacabuco, una de las salitreras más emblemáticas, será reabierta como campo de prisioneros políticos; Pisagua, un antiguo puerto salitrero, se verá convertido en una fosa común. En el futuro, informes desclasificados señalarán a Agustín Edwards Eastman –el dueño del conglomerado periodístico El Mercurio S.A.P.– como agente de la CIA y uno de los pilares del entramado golpista. Con los militares en el gobierno, el monopolio salitrero será privatizado nuevamente. Las antiguas



minas de salitre serán la base de la industria del litio, a su vez la base de la industria de la telefonía móvil.

En medio de todo esto se produce una mutación en el clan Guggenheim, que cambia el desierto por la industria del arte contemporáneo. En 1937 se funda la Solomon R. Guggenheim Foundation en Nueva York. Laida Azkona asume el breve discurso del alcalde de Nueva York en la inauguración de la nueva sede del museo en la Quinta Avenida, en 1959, y más adelante se refiere también a la inauguración del museo de Bilbao por Juan Carlos I, en 1987. La mayor parte de obras de la fundación jamás será exhibida –en 2016 solo un 3% de los fondos han visto la luz pública–, sino que permanecerá almacenada en sus bodegas, con el fin de que su precio se revalorice año tras año y se multiplique sin freno en las subastas. De acuerdo con esta concepción del arte como tasación mercantilista, el segundo vídeo de *Capitalismo para Dummies* explica cómo crear nichos de inversión en arte, y el tercero da las claves para convertir a un artista contemporáneo en superventas.

Laida Azkona y Txalo Toloza reproducen las palabras de presidentes, diputados, intelectuales y magnates. Asimismo, en paralelo a la historia del clan Guggenheim y su expolio del capital chileno, trazan pinceladas de la historia familiar de Txalo Toloza. A través de este relato, nos hacen viajar hasta Vergara en 1927, un pueblo del desierto de Atacama, con sus oficinas salitreras y la botica donde atendía Ángela, la que sería la abuela de Toloza. Toloza nos retrotrae asimismo hasta la fecha de nacimiento de su padre, Víctor Hugo, poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial, y con el himno americano sonando en el desierto. Se apuntan breves destellos de la infancia del padre, entre yacimientos mineros, pueblos fantasmas y novelas del oeste. También se nos relata cómo, en octubre de 1997, Txalo llama desde un locutorio de Barcelona y se entera de la muerte de su abuela. Se hace patente la intención de aunar lo personal y lo político, y de explicar cómo el capitalismo ha marcado y arruinado la vida de muchas personas. En este sentido, Azkona asume también el



testimonio de una persona que vivió el *crack* de Wall Street en 1929 y el pánico del llamado Jueves Negro, que supondría el fin de los felices años veinte y que en Chile se traduciría en hambre, paro masivo, racionamiento y tifus.

El texto, en gran parte proyectado, tiene que ver con el dato documental. En escena, en clara disociación con lo que se cuenta, una escenografía en construcción evoca la poesía de los cuerpos atravesados por el desierto. En la parte más performática, el escenario parece encendido en virtud de una iluminación en tonos rojizos, incandescentes y mercuriales, mientras la guitarra eléctrica en directo de Juan Cristóbal Saavedra contribuye a aumentar la temperatura emocional del espectáculo. Txalo deposita sobre el escenario el cuerpo enfundado de Azkona y lo va desenrollando, dejando un reguero de tela azul entre las dunas o montañas de salitre hechas con retales que los potentes haces lumínicos irán tiñendo de distintos tonos. En el intermedio musical, surcado por la recitación del poema «Diálogo con Chile» de Raúl Zurita, domina una luz azul –el mar asomando entre las montañas– y nocturna, lunar. Sobre esta transposición escenográfica del paisaje –de los Andes al Océano Pacífico– bailará Azkona al final de la pieza, con movimientos sigilosos y rituales de divinidad protectora –quizás vengativa– bajo la máscara de *Supay*, una figura de la mitología inca que es benéfica y maléfica al mismo tiempo y que, contaminada por el sincretismo, evoca una especie de demonio tutelar de los mineros.

***TIERRAS DEL SUD* (2018): CONQUISTA DEL DESIERTO Y RESISTENCIA MAPUCHE**

Tierras del Sud denuncia el neocolonialismo en la Patagonia argentina y explora la relación existente entre las grandes fortunas extranjeras y la barbarie que se abate sobre el territorio ancestral mapuche en las provincias de Neuquén, Chubut y Río Negro. Esta pieza pone



nuevamente en juego teatro documental –incorpora asimismo la técnica *verbatim*–, instalación *in progress* y performance.

El montaje, que pasa de la tectónica de placas a la cosmovisión telúrica de los mapuches, y que conjura desde el principio el nombre antiguo de América, Abya Yala –denominación oficial del continente ancestral utilizada por muchos pueblos indígenas–, aborda cuestiones como la Conquista del Desierto, la forja de una nación y la consolidación de grandes fortunas internacionales a costa de la expulsión de los pueblos ancestrales, la limpieza étnica y los zoológicos humanos, la creación de una policía fronteriza y la resistencia del pueblo mapuche. Cada una de las partes en que se divide el espectáculo va precedida de una cita de alguna personalidad reconocida: expresidentes de Argentina, empresarios, periodistas, pensadores y activistas; la mayoría de los pasajes responden a la voluntad de explicitar hasta qué punto el discurso del colonizador impregna las declaraciones públicas y se apodera de los medios de comunicación más influyentes.

Empieza el viaje al sur del sur. Al este de los Andes están las pampas y la Patagonia, y los mapuches de esta zona son llamados *puelche*. Este pueblo originario, que conforma la entidad territorial de Puelmapu, fue expulsado a finales del siglo XIX durante la llamada Conquista del Desierto, la guerra genocida que la República Argentina emprendió contra los pueblos originarios entre 1878 y 1885. En este punto arranca el relato de Toloza y Azkona, que explican cómo la exitosa campaña de Julio Argentino Roca y sus generales promovió un discurso épico nacional. Después llegarán los campos de concentración, sesenta años antes de Auschwitz, y se exhibirá a los indígenas como botín de guerra en zoológicos humanos. Laida Azkona asume la primera persona para describir verbalmente y encarnar corporalmente las posiciones que tuvieron que adoptar diferentes mujeres al ser fotografiadas por sus captores. La intérprete lo describe con el tono neutro de quien quiere ser tan solo un elemento transmisor, a fin de permitir que el espectador cree su propia imagen mental; el documento fotográfico



en blanco y negro, siempre pospuesto a la narración, solo viene a corroborar el carácter real e histórico de los hechos relatados.

Hay una serie de empresas multinacionales que tienen en la Patagonia una base de operaciones enormemente rentables; de hecho, estos grandes capitales –entre otros, los de Ward Lay (PepsiCo), Ted Turner (CNN), Douglas Tompkins (North Face), Joe Lewis y George Soros– controlan el 20% de las tierras de Argentina. Sin embargo, es Benetton Group la empresa que encabeza la explotación en territorio patagónico, desde que, en 1991, bajo el gobierno de Carlos Menem, adquirió las tierras por muy poco dinero; su centro de operaciones se halla en la estancia Leleque, en el Departamento de Cushamen. Edizione, el holding de los Benetton –propietarios, entre otras cosas, del aeropuerto de Roma-Fiumicino y del 100% de las autopistas italianas– controla la compañía nacionalizada en 1982 como Compañía de Tierras del Sud Argentino S.A. (CTSA), que en 2003 crearía la Minera del Sud Argentino para explotar los yacimientos auríferos y argentíferos. Azkona y Toloza, además de investigar la economía de la transnacional y denunciar la usurpación de tierras ancestrales, inciden en el cinismo de una marca que, por iniciativa de Oliviero Toscani, el publicista responsable del estilo de comunicación de la empresa –colores llamativos sobre un fondo blanco y fotografías de gente joven de diferentes razas–, elabora sus anuncios publicitarios a partir de los conceptos de caridad y beneficencia, abrazando la multiculturalidad y vinculando su nombre a diversas causas humanitarias.

En el otro bando, el de los expoliados, están los mapuches –su nombre significa «gente de la tierra»–, el pueblo indígena que con más tenacidad y coraje ha interpelado al capitalismo. El año 2007, Rosa Nahuelquir y Atilio Curiñanco se instalaron en Santa Rosa, uno de los predios de Luciano Benetton, e incluso llegaron a entrevistarse con el magnate italiano en Roma. La Constitución argentina permite la reclamación de tierras por parte de los pueblos originarios, pero Benetton rechaza el derecho ancestral al que apelan los mapuches; es más, financia la



situación belicista y las actuaciones de la policía fronteriza. En 2015 varias familias de la provincia de Chubut realizaron recuperaciones de tierras y declararon en un comunicado público su voluntad de frenar el ecocidio y el etnocidio perpetrados por el poder económico y por el Estado. Sin duda, dos de los momentos más álgidos en la exposición o transposición escénica de la resistencia corresponden a la narración del caso de Santiago Maldonado, un joven de 28 años nacido en Buenos Aires que desapareció el 1 de agosto de 2017 cuando mostraba su apoyo a un grupo de mapuches en una acción de protesta –la Gendarmería Nacional ejerció una violenta represión sobre el Pu Lof y su cuerpo no fue hallado hasta tres meses más tarde–, y a la recreación del caso de Rafael Nahuel, de 22 años, que fue asesinado de un tiro por la espalda por un prefecto del grupo Albatros el 25 de noviembre de 2017 en Villa Mascaridi. La muerte de Nahuel, que era mapuche, no obtuvo la repercusión mediática ni el reclamo ciudadano que suscitó la desaparición de Maldonado.

Azkona y Toloza se hacen eco de las palabras de un resistente de Villa La Angostura, que afirma que el problema de fondo es el relato colonizador y el hecho de apostar todo a la desmemoria. Argentina siempre se ha sentido orgullosa de ser hija de europeos –Mauricio Macri, actual presidente de la república, se expresa en estos términos–, y tiende a renegar de sus raíces indígenas; en esta clave es como se explica la negación, desprecio y persecución de los pueblos originarios. El tratamiento mediático del conflicto no se puede desvincular del genocidio iniciado por la Conquista del Desierto de que se habla al principio del espectáculo, porque a raíz de aquella intervención militar se instauró la lógica binaria entre civilización y barbarie que sitúa al indígena del lado de los malhechores. A pesar de todo, los mapuches afirman que los hilos invisibles que los unen a la tierra permanecen intactos. Su lucha, que busca restaurar la relación armónica entre la tierra y los pueblos, tiene que ver con el rechazo frontal y estructural del sistema que importaron los colonizadores.



La investigación histórica se complementa con un viaje de documentación para recopilar los testigos y las grabaciones que constituyen una parte fundamental de la puesta en escena. En este sentido, para documentarse vivencialmente, después de una larga inmersión bibliográfica, Azkona y Toloza se desplazaron a la Patagonia, donde contactaron con algunos de los mapuches que lideran la resistencia –entre muchos otros, hablaron con Moira Millán, Verónica Hulipan y Daniel Osovnikar– y visitaron la escuela intercultural de la Pampa del Malleo. Los testimonios se van insertando en el espectáculo a través del trabajo de los *performers*, que reproducen literalmente sus palabras, en momentos de teatro *verbatim* que vienen subrayados por el gesto de ponerse los auriculares. Frente al texto proyectado en pantalla, que proporciona los datos históricos, el discurso oral posibilita una imagen mental en el espectador; por ejemplo, cuando Toloza describe el brutal ataque de la policía contra el Lof Lafken Winkul Mapu de Villa Mascardi en Bariloche. La parte visual de la propuesta, dissociada del texto, se vincula sobre todo al paisaje, tanto en lo que se refiere a las estampas de la naturaleza registradas con una cámara fija y proyectadas en pantalla –el viento confiere movimiento a la imagen y nos habla del dinamismo de la realidad– como en relación con el paisaje performado a partir de una serie de objetos que los dos creadores van trasladando, montando y manipulando bajo las eficaces luces diseñadas por Ana Rovira.

TEATRO AMAZONAS: CAUCHO, EXPLOTACIÓN Y MEGALOMANÍA

En la tercera entrega de la trilogía los creadores se proponen llevar a escena el duro y exuberante paisaje amazónico, así como seguir trabajando en una dramaturgia no antropocéntrica. *Teatro Amazonas*, cuyo título se refiere al teatro monumental de la ciudad de Manaus, centro geográfico de la investigación, incide en la conquista y el expolio de territorios que pertenecían ancestralmente a los pueblos originarios y lleva también a escena la resistencia indígena, cada vez más organizada contra los procesos



de extractivismo descontrolado y deforestación en los distintos territorios amazónicos.

La Amazonia es un territorio que ha sido relatado, desde la llegada de los primeros exploradores, a través de una suma de medias verdades y relatos míticos. Azkona y Toloza inciden en el hecho de que la selva haya sido descrita, una y otra vez, como un lugar lleno de peligros, como un enemigo irreductible, salvaje y bárbaro, que es necesario vencer y controlar. A principios de los años treinta, el empresario Henry Ford decidió construir una ciudad fábrica junto al río Tapajos, en plena selva amazónica, y establecer allí una plantación colonial de 20.000 hectáreas de cultivos –en el capítulo correspondiente de *Capitalismo para Dummies*, se nos cuenta cómo Walt Disney le hizo publicidad con su documental *The Amazon Awakens* (1944)–. A otro delirio megalómano responde la gigantesca industria de celulosa del Proyecto Jari a mediados de los años sesenta. Otro caso célebre fue la película *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, que ficcionó la historia de Carlos Fermín Fitzcarrald, uno de los primeros barones del caucho y gran amante de la ópera, que a finales del siglo XIX quiso transportar un barco entre los ríos Urubamba y Purus, a través de la angosta franja de tierra que los separaba y con la ayuda de cien indios; a partir de ahí, y noventa años más tarde, el cineasta armó una historia sobre la gran ópera en la selva y sobre un irlandés excéntrico, Brian Sweeney Fitzgerald o Fitzcarraldo, y emuló el reto del barón peruano pero en una pendiente más pronunciada y con un barco mucho más pesado, en una filmación llena de obstáculos insalvables y de trágicas contrariedades. Más recientemente, en 2007, dentro de esta misma lógica de acciones delirantes o megalómanas, el esloveno Martin Strel recorrió a nado el largo total del río Amazonas.

El espectáculo principia con los dos *performers* en escena y unas filmaciones realizadas en 1979 por Juan Downey que, en palabras de Toloza, constituyen las primeras imágenes de la selva amazónica en estado puro, esto es, no mediatizadas por el protocolo y los tópicos del reportaje televisivo. Este será el primero de los espejos donde los creadores se miren



a lo largo de su proceso; el otro será la peripecia de Herzog, su «conquista de lo inútil». El espectáculo se estructura en siete partes, cada una de las cuales lleva el título de una estación del ciclo anual del pueblo tucano. En el calendario indígena, que subraya ciertos fenómenos y ciclos biológicos –el de los peces, la hidrología, el calendario agrícola–, las estaciones deben entenderse como procesos del ecosistema y del clima asociados a las constelaciones astronómicas, principal referencia utilizada por los ancianos indígenas del río Tiquié, con narrativas asociadas a episodios de la creación del mundo.

La primera parte se corresponde por su nombre, Yehe, con la constelación de la garza y el vuelo nocturno de las hormigas, y se remonta al relato histórico de la búsqueda de El Dorado, la travesía de Francisco de Orellana –«descubridor» del río Amazonas–, la fundación de las primeras colonias, el exterminio y la huida de indígenas selva adentro. A finales del siglo XIX tendrá lugar la primera gran fiebre del caucho, y la savia de los árboles será el motor del Brasil de la República. Con la estación Aya y el diluvio de la Jararaca, que enmarca el segundo segmento del espectáculo, los creadores nos llevan hasta la época de esplendor de Manaos, la París de los Trópicos, cuando, con el fin de promover una idea de civilización vinculada al gusto cultural de Europa, en nombre del progreso o de la modernidad y a manera de escaparate social para la floreciente élite comercial y urbana, se levantaron mansiones, dance-halls, acueductos y hasta un teatro de ópera, el Teatro Amazonas (1896), para cuya construcción se empleó mármol de Carrara, lámparas de cristal de Murano, tejas de Alsacia y muebles estilo Luis XV; también hablan del primer caso de biopiratería, a cargo de Henry Wickham. Treinta años más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, con la segunda fiebre del caucho, se reclutará a los llamados soldados del caucho, miles de brasileños de las zonas más pobres del país, para extraer el llamado oro blanco –materia prima necesaria para la producción de armas y vehículos– en un camino sin regreso. La tercera parte del espectáculo llegará hasta el régimen autoritario y



nacionalista del Estado Novo. Laida Azkona reproduce un fragmento del «Discurso do Rio Amazonas» (1940) del presidente Getúlio Vargas, que se pronunció a favor de una explotación racional y el deseo patriótico de ayudar al desarrollo. En 1950 se creó la Copa del Mundo y se construyó el Estadio de Maracanã en Río de Janeiro, el primer templo global del fútbol, que, como el Teatro Amazonas en su momento, venía a colmar las ansias de grandeza de la burguesía postcolonial. En 2014, bajo un gobierno muy distinto, el de Luiz Inácio Lula da Silva, se repetiría la jugada y se inauguraría el Arena da Amazônia en Manaus.

La cuarta parte o estación corresponde a Yai, el diluvio del jaguar. La peripecia evangelista de Sophie Müller y su New Tribes Mission –que adapta narraciones bíblicas y las asocia a los mitos cosmológicos locales, además de resignificar determinadas prácticas ancestrales– coexiste con las cacerías humanas que responden a los intereses de los Estados Unidos y, como contrapunto, con el testimonio de la activista indígena Raquel Tupí, de Santarém. A todo ello, se le suman unas imágenes de la película *Fitzcarraldo* y fragmentos en *off* de *Conquista de lo inútil*, diario de rodaje y registro de una audacia visionaria donde el director alemán declaraba que un sueño febril –pura fantasía selvática– cobró forma real en plena jungla: «El barco que, gracias al vapor y por su propia fuerza, remonta serpenteando una pendiente empinada en la jungla, y por encima de una naturaleza que aniquila suena la voz de Caruso» [Herzog, 2010: 5]. Toloza y Azkona aportan, además, su punto de vista particular, con la descripción de su viaje en barco, junto a otros setecientos pasajeros hacinados en hamacas, que el chileno verbaliza como si revisara por última vez una carta «desde el corazón del Amazonas» y acompaña con la filmación del pasaje en el río Solimões en 2019.

Entre la estación Yoko-Atero, el diluvio de las pléyades, y Wai kahsa poero, los creadores nos hablan de las dictaduras y los años de plomo de la Operación Cóndor, cuando Manaus se convirtió en una zona franca y se creó la Carretera Transamazônica, que obligó a los habitantes originarios



a abandonar las malocas –casas comunitarias ancestrales– y a adentrarse en lo más profundo de la selva. Nos dan a conocer, asimismo, la resistencia de los sindicalistas caucheros y del Partido de los Trabajadores, acciones como la de «empatar» para evitar la deforestación en los años ochenta y las RESEX, primeras demarcaciones de tierra para el desarrollo de las comunidades, un triunfo del movimiento amazonista –con repercusión en los medios internacionales– frente al boom de la agroindustria brasileña con clientes asiáticos y europeos.

La séptima y última parte, cierre del ciclo, se titula Yamia, estación que concurre con la Constelación de la Garza y se caracteriza por una lluvia cargada con veneno de hormigas voladoras. Se intensifica en esta parte el relato de la represión del movimiento indigenista y la lucha por la recuperación de las tierras. En un salto a una época más reciente, se ponen en primer término los incendios del Amazonas y los titulares recurrentes de los periódicos con la fotografía de Ueslei Marcelino (2019), que, bajo lemas tan sensacionalistas como «Arde el pulmón de la tierra», ofrece las llamas como espectáculo global. Tras la proyección de los nombres de todos los activistas asesinados, se alude a la llegada a la presidencia de Jair Bolsonaro, que impuso el Brasil de Biblia, Bala, Buey –evangelismo, liberalización de las armas de fuego y ruralismo o promoción del agronegocio como base de la economía y del progreso brasileño–, poderoso frente parlamentario que constituye una auténtica amenaza para los pueblos originarios.

En el tramo final del espectáculo y en el contexto de una construcción escenográfica en que se impone la idea del delirio amazónico al borde del derrumbe, se ilumina la silueta recortada de un jaguar, guardián de la Amazonia y símbolo de su poder. Abriendo un espacio mental que avala la imaginación creadora en todo su esplendor, Laida Azkona describe un amanecer de musgo rojo eléctrico, con el teatro reventado por una selva que le crece desde dentro y que sentencia el triunfo de la naturaleza. La descripción apronta un sucederse de siglos en segundos: lámparas



derrumbadas sobre las butacas, tablas ahuecadas en el escenario, un resquebrajamiento de los cimientos. Sin duda, esta eclosión poética está inspirada en la rebelión de la naturaleza en Fordlandia, donde las raíces sepultadas bajo el cemento resurgieron y lo invadieron todo: las ruedas, los motores, el casino, la escuela. En la propuesta de Azkona y Toloza, también el Teatro Amazonas se viste con las ropas de la jungla, exuberante y salvaje, impenetrable.

Los modos coloniales se reproducen en bucle hasta el día de hoy y, en una vorágine de violencia sin fin, abarcan episodios como el rapto y la tortura de jóvenes cubeo en las plantaciones de caucho, el asesinato de líderes sindicalistas como Chico Mendes, las talas ilegales, los desalojos, los incendios, el sistema offshore que se oculta tras el mercado de los bonos de carbono y los crímenes cometidos contra defensores indígenas de la Amazonia como Zezico Guajajara y Ari Uru-eu-wau-wau. En este sentido, los testimonios *verbatim* que reproducen los creadores se hallan mayormente del lado de las víctimas y de los activistas: un kumu o chamán tucano; un abogado de la Comisión Pastoral de la Tierra (CPT) de Santarém, que denuncia la criminal usurpación de tierras; los antropólogos tucanos Joao Paulo Lima Barreto y Cristino Sarmiento Rezede, que hablan de la guerra cultural y simbólica en torno al Amazonas e inciden en la necesidad de que la descolonización no sea solo un discurso. Toloza y Azkona acuden también a un artículo de Norman Lewis, aparecido el 23 de febrero de 1969 en *Sunday Times*, que se hacía eco del desaparecido «informe Figueiredo», donde se informaba de décadas de barbarie ejercida sobre los pueblos originarios: «Las tribus habían sido virtualmente exterminadas, no pese a los esfuerzos del Servicio de Protección del Indio, sino con su connivencia, y a menudo con su ferviente cooperación» [Lewis, 2010: 156]. Los *performers* solo se permiten descansar brevemente de la denuncia cuando, en un efímero, leve remanso autobiográfico, documentan su viaje a Santarém. En su parlamento final, la humildad se impone a la megalomanía. De acuerdo con el paradigma según el cual el Amazonas siempre pone a los delirantes



en su sitio, Azkona y Toloza desisten de su idea utópica de ser exploradores y denuncian hasta qué punto el imaginario simbólico del Amazonas ha sido filtrado por el colonialismo cultural y una cierta mirada apropiacionista. Por eso mismo, nos exhortan a escuchar el discurso que surge del propio territorio.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Azkona y Toloza conciben su trabajo como un proceso de aprendizaje que acaban convirtiendo en relato. Su método para las tres rigurosas y genuinas cartografías del colonialismo y del capitalismo que componen la trilogía *Pacífico* tiene como fundamento una profusa documentación que sienta las bases conceptuales y narrativas. La primera pieza, *Extraños mares arden*, no cuenta con documentos videográficos, si bien una gran parte del texto aparece proyectada; por otra parte, los dos *performers* refieren algunas historias personales mientras preparan la escenografía. En la segunda entrega, *Tierras del Sud*, hay más equilibrio entre texto proyectado y oralidad –mayoritariamente mediante la técnica *verbatim*–. Esta práctica se mantiene en la tercera parte, *Teatro Amazonas*, que suple la belleza visual de la primera y la avasalladora denuncia de la segunda con el hallazgo final del teatro habitado o invadido por la selva.

Entre los objetivos ambicionados y alcanzados por el dueto creador destaca el cuestionamiento –desde el discurso y la forma– de los modos hegemónicos de mirar y pensar la alteridad, esto es, de las formas de representación generadas por la mirada colonial sobre los pueblos originarios, su cultura y los territorios que habitan. Para ello es preciso cuestionar el relato oficial, dejar al descubierto todas las mentiras que lo construyen y salir al encuentro de la memoria de los desposeídos, en un ejercicio de responsabilidad ética orientado a hacer visible el dolor y la injusticia mediante la elaboración de un dispositivo simbólico [Sánchez, 2017: 278].



El discurso ético e ideológico de los creadores y *performers* –y a través de ellos, de multitud de activistas– se acompaña del artificio de una escenografía en construcción permanente, en el marco de un dispositivo que se completa con diversas acciones performativas, una banda sonora original y un diseño de luces no teatral. Se genera, en definitiva, una apuesta documental cercana al movimiento, a la videoocreación y a la poesía visual y sonora. El recurso a las artes vivas permite revisitarse, recomponer, reescribir, repensar y descolonizar el relato histórico dominante, así como desenmascarar las prácticas de despojo, barbarie que subyacen, naturalizadas o invisibilizadas, bajo la visión de los vencedores.

Laida Azkona y Txalo Toloza son dos artistas comprometidos que, con la finalidad de explicar aquello que los medios de comunicación escamotean o manipulan, realizan un teatro documental que integra y combina performance, producción audiovisual y activismo. Sus propuestas, que demandan una gran implicación personal y ética, no se limitan a rescatar y exponer datos documentales, sino que buscan y ofrecen otras visiones, nuevos relatos y formas de contar. Su investigación mira hacia el pasado para entender las prácticas actuales y contar una historia que no ha sido contada. Por más que, en un determinado momento de *Teatro Amazonas*, los creadores afirmen identificarse con las declaraciones de Herzog que se refieren a «la conciencia de haber hecho algo totalmente inútil, o, más exactamente, de haber penetrado en la profundidad de su reino misterioso» [Herzog, 2010: 363], el permanente vivir en estado de búsqueda de estos dos artistas, lejos de ser inútil, contribuye al despertar de la conciencia política.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Juan, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2019.
- CORNAGO, Óscar, *Ensayos de teoría escénica*, Madrid, Abada Editores, 2015.



- HERZOG, Werner, *Conquista de lo inútil*, Barcelona, Blackie Books, 2010.
- LEWIS, Norman, *El Expreso de Rangún, Genocidio y otros relatos*, Barcelona, Revista Altair, 2010.
- RODRÍGUEZ, Rafael, «Fundamento y memoria del teatro documento», en *ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena*, 1995, núm. 41-42, 117-119.
- SÁNCHEZ, José A., *Cuerpos ajenos*, Segovia, La Uña Rota, 2017.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.



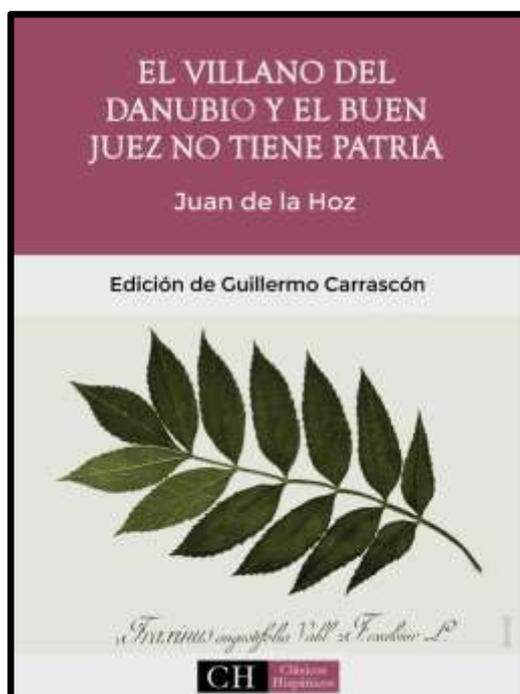
En primera fila

Front row

En première file

DE LA HOZ, Juan,
El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria,
edición de Guillermo Carrascón

Francisco Alonso de la Torre Gutiérrez
Universidad de Sevilla
fraalogut@alum.us.es



DE LA HOZ, Juan, *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*, edición de Guillermo Carrascón, Madrid, Clásicos Hispánicos (93), 2020, 135 pp.
ISBN: 978-39-5955-098-7

La obra *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*, de Juan de la Hoz (1622-1714), se edita críticamente en la editorial Clásicos Hispánicos (2020) por Guillermo Carrascón, quien ya en 2016 había lanzado al mercado editorial *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali* y, en 2018, junto con José Fradejas Lebrero y David González Ramírez, *La trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*. La edición consta de una breve introducción (pp. 5-26), dividida en seis apartados, y del texto editado (pp. 27-116) con las notas aclaratorias (pp. 117-124).

En lo tocante a la introducción, el primero de los apartados es «El autor» (pp. 6-8), donde se abordan, a modo de bosquejo bibliográfico, los principales episodios vitales del longevo creador madrileño, epígono del ciclo calderoniano. Crecido en Burgos, desempeñó cargos de relieve en la administración del erario al servicio de la corona española en Burgos y Sevilla; terminados estos de forma brillante, y «retirado en la paz de estos desiertos» –como escribió Quevedo– al frisar los 70 años, se inicia en el ejercicio de la creación dramática.

El segundo (pp. 8-10), que lleva por título «La obra dramática de Juan de la Hoz», aunque breve, es interesante, pues comprende la cronología y gestación de las obras del madrileño, la clasificación temática de estas, las posibles fuentes literarias que le sirvieron de inspiración, una referencia a su ideología («en sus comedias es conservador» p. 9), y unos trazos sobre el estilo, que, aunque este supone un *kitsch* del teatro barroco, aminora el discurso barroco de Calderón de la Barca e introduce más esquemas métricos que los prescritos por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* y ensayados a veces en sus obras.

En lo concerniente a la obra de Juan de la Hoz, conservamos «una producción de al menos tres obras breves y dieciocho comedias, algunas de ellas en colaboración con nombres de primer orden en la época, como Cañizares, Bances Candamo y Lanini» (p. 8). Por otro lado, la agrupación temática de las comedias se corresponde con el siguiente reparto: siete «comedias históricas», «seis comedias religiosas» de temas bíblico, hagiográfico y mariano. Además, la primera noticia de una obra de Juan de la Hoz data de 1691, año en que parece que escribió una glosa cuyo título reza así: *Justa literaria y certamen poético en la canonización de San Juan de Dios*. A tenor de los estudios sobre la cartelera del Madrid de las postrimerías del siglo XVII y comienzos del XVIII, realizados por el famoso matrimonio francés, compuesto por René Andioc y Mireille Coulon, 1708 sería el año en que se llevaron a las tablas por primera vez las obras de Juan de la Hoz.



Con el título «*El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*» (pp. 10-18), se entra en el análisis crítico de *El villano del Danubio*. Perteneciente a la última etapa del autor y siendo de carácter histórico, la originalidad de la obra no reside en el plano formal, sino que la estructura, el argumento, bien sostenido y heredero de una tradición dramática española precedente, son los aspectos meritorios de esta comedia, que, a su vez, incide en los problemas sociales y políticos contemporáneos del autor: urde una crítica audaz al desprecio francés en lo relativo a la administración política de España y sus costumbres. En este sentido, se realizó una *amplificatio y relaboratio* de una historia que se halla en fray Antonio de Guevara, concretamente «en los capítulos XXXI y XXXII de *El libro áureo de Marco Aurelio* (1528), y en forma amplificada en los capítulos del III al V del tercer libro del *Reloj de Príncipes* (1529)» (p. 12), obra que se reeditó varias veces en el siglo XVII.

El «esquema métrico», que se aborda desde una metodología tradicional, ocupa las páginas 18 y 19. La comedia goza de agilidad por el empleo mayoritario del romance y del romancillo, después del cual hay que incluir las redondillas y pareados, respectivamente, como las estrofas más empleadas. No obstante, sugerimos que habría que presentar una explicación de los cambios de versificación y de los usos de las distintas estrofas, no solo porque la crítica textual actual lo preconiza, sino también porque Juan de la Hoz introduce más esquemas métricos que los habituales en las comedias del Siglo de Oro. Por otra parte, en la sección de «referencias bibliográficas» (pp. 19-21), la bibliografía que se recoge es rigurosa, aunque no muy amplia, pues el dramaturgo Juan de la Hoz no ha generado muchos estudios.

«Esta edición» (pp. 21-23) es el último acápite de la introducción y en él se abordan dos procesos basilares de la crítica textual, a saber: las *fontes criticae* y la *dispositio textus*. El acopio de los distintos ejemplares



revela la existencia de seis testimonios¹ —ninguno original—, de los cuales cinco son ediciones y uno, un manuscrito, que en orden cronológico son los siguientes:

- M: Madrid, 1744; cuenta con dos ejemplares depositados en dos bibliotecas: Biblioteca Palatina di Parma (CC iv.28033 5.8) y Nacional de Madrid (R -25586-3).
- B: Barcelona, [s.a.]; cuenta con 17 ejemplares custodiados en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele II di Napoli (L.P. Seconda Sala 08. 5. 07 (2)), y en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (31.134).
- V: Valencia, 1780; testimonio único en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-14792-6).
- Q: Madrid, 1796; testimonio único custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-14997) y contiene anotaciones manuscritas.
- Ms, 1803: Reproducción fotográfica de un manuscrito copia que pertenecía a una compañía de comedias; cuenta con un ejemplar en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (TEA-1-11-17, A).
- Sin año de impresión; cuenta con un ejemplar en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (sig. A 039(a)/194(7)).

A continuación, se han examinado los testimonios y las variantes (*examinatio*); de lo cual se colige que las ediciones impresas no presentan errores conjuntivos que nos permitan trazar un *stemma* claro. En efecto, por un lado, únicamente se documentan variantes gráficas o «errores de poca importancia» y, por otro, se cree que M y B «depend[en] de un testimonio ligeramente más deteriorado» (p. 23) porque los treinta años que distan entre la redacción de la comedia y la publicación impresa de M y B son tiempo suficiente para que hubiesen circulado muchos manuscritos.

¹ Algunos de ellos podemos consultarlos digitalmente, como B Biblioteca Menéndez Pelayo (<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=46435>).



Tras la *examinatio*, se ha elegido de texto base o *codex optimus* (*selectio*) la edición impresa de Valencia en 1780 (sig. T-14792-6), pues presenta una *lectio difficilior* en casos en que las ediciones anteriores de Madrid (M) y Barcelona (B) presentan la *facilior*². Con respecto a las ediciones posteriores a la de Valencia 1780, aunque el único manuscrito (Ms: TEA-1-11-17, A) sigue cuidadosamente la edición de Valencia y, a veces, la mejora aplicando la *enmendatio ope ingenii*, no se toma como texto base al ser una adaptación de la comedia para una representación en el siglo XIX.

En lo concerniente a las notas aclaratorias (pp. 117-124), que aparecen pospuestas al texto editado, estas suponen hablar del eterno dilema que consiste en incluir muchas notas para explicar la obra al lector o solo unas pocas porque el editor considera que se entiende el contenido tratado. A nuestro juicio, la labor lexicográfica y aclaratoria que el editor ha realizado en este apartado dio buen resultado. Ahora bien, cabe añadir una pequeña sugerencia: solo en la nota 48 se hace alusión a las variantes textuales del testimonio manuscrito y de los impresos diferentes a la edición de Valencia, por lo que convendría especificar en más casos estas cuestiones o añadir al final de la introducción una relación de las diferentes variantes encontradas en los testimonios.

Tras este duro y bien armado trabajo, que encomiamos, echamos en falta una descripción textual precisa del *codex optimus*, donde se debería incluir el título (y su disposición), los *drammatis personae* (a una dos o tres columnas), la primera acotación, así como la reproducción de los dos o tres versos iniciales y los dos o tres finales, más el colofón, si lo hubiese. Como la BNE no ha digitalizado todavía la edición impresa que se ha tomado como texto base, no hemos podido reproducir en nuestra reseña la descripción textual que nos gustaría haber leído.

² En el verso 288, V y Q presentan la lectura «arrestada» frente a «arrastrada», documentada en M y B; en el verso 400 de las dos ediciones más modernas aparece el imperativo «preveníós», que contrasta con la forma vulgar «prevenidos» de M y B.



Así las cosas, el segundo proceso importante de la crítica textual, esto es, los criterios de edición o *dispositio textus*, ocupa un párrafo en la página 22. El criterio base que se ensaya es la modernización de la ortografía y la puntuación, rigiéndose por las normas académicas vigentes. Ahora bien, en la modernización de la ortografía debemos diferenciar dos aspectos: por un lado, la unificación de aquellas grafías sin implicación fonológica («se elimina la *s* alta [...]; se sustituye la <y> con valor semivocálico con <i> [...]; el de <q> y <c> para la oclusiva velar sorda»); por otro, la modernización de la disparidad de grafías para las oposiciones fonológicas sorda-sonora en las sibilantes y para los fonemas labial fricativo y para el labial oclusivo.

Enlazando con lo anterior, estamos de acuerdo con Pascual [1993: 38-39, 56] en que las ediciones de los textos auriseculares no solo deben presentar un texto cómodo al lector, sino que, ante todo, deben ser un texto fiable para los historiadores de la lengua y para los estudiosos de la literatura, puesto que estos constituyen, actualmente, el lector potencial de dichas obras. Por consiguiente, sugerimos que en próximas ediciones se tenga en cuenta la importancia del mantenimiento de las grafías del texto para dar cuenta de los usos gráficos y del estado fonético y fonológico de fines del XVII y comienzos del XVIII.

De los comentarios precedentes se desprende que el trabajo que ha llevado a cabo el profesor Guillermo Carrascón es un ejemplo correcto de edición crítica y de trabajo ecdótico. Con esta edición de *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria* aseguramos al público una lectura más cercana al original o al texto más próximo a este.

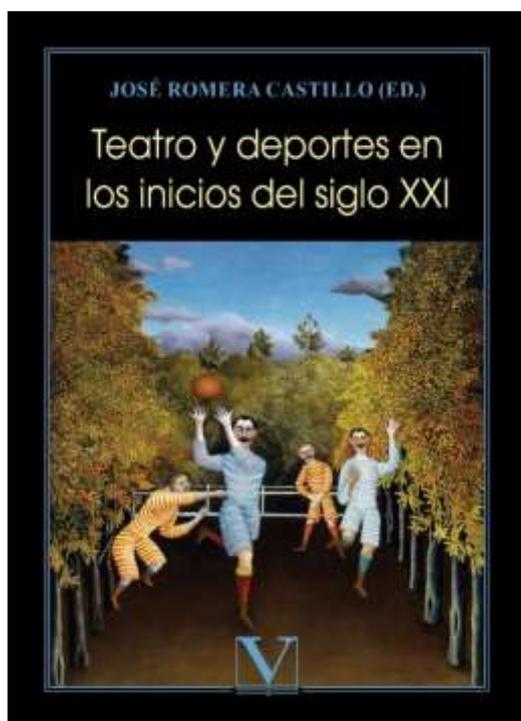
REFERENCIAS

PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1993, 37-58.



ROMERA CASTILLO, José (ed.),
Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI

Jesús Ángel Arcega Morales
Centro de Investigación de Semiótica Literaria,
Teatral y Nuevas Tecnologías. SELITEN@T
chesusarcega@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José
(ed.), *Teatro y deportes en los
inicios del siglo XXI*, Madrid,
Editorial Verbum, 2021, 350
pp.
ISBN: 978-84-1337-559-5

Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en el XXIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido y editado por su director, el profesor José Romera Castillo. Dicho Seminario, bajo la batuta también del mencionado profesor, contó con la colaboración en su organización de Francisco Gutiérrez Carbajo, Raquel García-Pascual y Rocío Santiago Nogales, así como con el patrocinio de la Asociación Española de Semiótica, la Academia de las Artes Escénicas de España, el Instituto del Teatro de Madrid, la Facultad de Filología y el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED.

En un principio estaba previsto celebrar el Seminario el mes de junio, de manera presencial, en Madrid, pero a causa del COVID-19 debió aplazarse al 11 y 12 de diciembre de 2020, realizándose en línea. Quienes pensaran que el catedrático José Romera Castillo reblaría ante la pandemia mundial que asola nuestro planeta, es que no conoce a este granadino, admirado, querido y respetado por sus colegas y discípulos, estudiosos todos de las artes escénicas y de otras disciplinas, y que Romera Castillo ha estudiado con una brillantez sobrehumana, con los ojos de un visionario adelantado a su tiempo. No ha tardado el mencionado profesor en realizar un extracto del Seminario tanto en un periódico, “Literatura, teatro y deportes”, en *Ideal de Granada*, 15 de abril de 2021, pág. 23 (<https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2021/04/de-buenas-letras-21-04-15.pdf>), como en uno de sus programas televisivos, “Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI”, emitido en TVE-2 los días 5 y 7 de febrero de 2021 (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-2-05022021-teatro/5780354/>).

En el volumen, publicado por la editorial madrileña Verbum, responsable de la edición de las últimas actas, junto a Visor Libros, han participado una veintena de autores de muy distintos perfiles académicos y profesionales; todos ellos ligados, de un modo u otro, al ámbito teatral. El volumen tiene un artículo inicial, escrito por José Romera Castillo, donde se ofrece un completo y extenso resumen sobre el trabajo realizado por el SELITEN@T en sus treinta años de existencia (cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>), siendo hoy uno de los centros más fructíferos dentro de los estudios del teatro actual en el ámbito del hispanismo internacional, entre otras razones por la publicación de numerosos textos teatrales, la edición de la revista *SIGNA*, altamente indexada (que puede verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>), la publicación de las actas de todos los Seminarios realizados hasta el momento



(<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>), veinte de los cuales se han dedicado al estudio del teatro a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Posteriormente, el profesor Romera se centra en el examen de las relaciones del teatro y la literatura con los deportes, para después constatar el contenido de las aportaciones en nuestro siglo, realizadas en este XXIX Seminario, desde los diversos panoramas hasta llegar a las prácticas escénicas sobre diferentes deportes de los que se sirve el teatro para explorar y ahondar en la función que diferentes manifestaciones deportivas tienen en la sociedad de hoy.

Tras este pórtico inicial, las Actas están estructuradas en seis apartados: «Panoramas», «Fútbol», «Fútbol femenino y Natación», «Atletismo», «Ajedrez» y «Boxeo». El primero de los capítulos ofrece cuatro brillantes perspectivas generales del asunto. El célebre dramaturgo Jerónimo López Mozo aborda de manera minuciosa, en «Del estadio al escenario», la presencia del deporte en el teatro español a lo largo del siglo actual, mencionando numerosas obras, protagonizadas por deportistas reales o ficticios, en las que la práctica deportiva es su tema central y aquellas en las que el deporte es solo una referencia o el telón de fondo. Después, el prestigioso investigador Eduardo Pérez-Rasilla, en un excelente estudio, «La fascinación por el deporte en la escena española actual. Paradigmas, personajes y situaciones», confirma que la presencia del deporte es cada vez más frecuente en la escena española actual, con sus diversas modalidades, destacando el fútbol, pero también otros deportes minoritarios como el ciclismo, el boxeo, el atletismo, el baloncesto, tenis, etc. El dramaturgo Félix Estaire, por su parte, en «Dramaturgia vs. Deporte, un combate imaginado», realiza un interesantísimo, ameno y reflexivo análisis de las mutuas influencias recibidas entre la estructura narrativa y el diseño y estructura del deporte. Completa este apartado una de las investigadoras notables del teatro vasco actual, integrante del SELITEN@T, Nerea Aburto González, quien en «Teatro y deporte en el País Vasco (2010-2020)», realiza un excelente y pormenorizado estudio sobre las producciones



teatrales vascas de la última década, que tienen como tema central el deporte, en las que destaca la pelota vasca, el fútbol y el boxeo.

Hay una máxima brasileña que dice: «Los ingleses inventaron el fútbol, los brasileños lo perfeccionaron». Los argentinos la rematan diciendo: «y los argentinos lo mitificaron». Buena prueba de ello son los cinco trabajos que aparecen bajo el epígrafe «Fútbol» en este volumen. El reconocido profesor bonaerense, crítico e historiador del teatro argentino, Jorge Dubatti, en «Fútbol y teatro en la Argentina: El fútbol en la praxis teatral, El fútbol como teatro liminal», propone desde la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado diversos ángulos de aproximación al tema, destacando una diferencia específica de las relaciones entre fútbol y teatro: la existencia de la teatralidad en la humanidad antes incluso de la llegada del teatro, el engaño al adversario, las simulaciones, los diálogos no teatrales en los que los protagonistas se tapan la boca para no ser escuchados, el VAR, los medios de comunicación, etc. Todo ello hace que se multiplique la teatralidad en la llamada transteatralización del fútbol, poniendo como ejemplo relevante al recientemente desaparecido Diego Armando Maradona; analiza además el fútbol como teatro liminal; y finalmente, aporta algunos trazos de la presencia del fútbol en el teatro argentino contemporáneo, con especial detenimiento en el análisis del espectáculo *Con el cuchillo entre los dientes* (2018) de Diego de Miguel.

Un interesantísimo conversatorio mantenido en el Seminario entre José Romera Castillo, Jorge Eines y José Ramón Fernández, autores estos últimos de la obra *El Trinche. El mejor futbolista del mundo* (2019), en la que se trata de la historia de Tomás Felipe El Trinche Carlovich -un futbolista que solo quería jugar a la pelota y no quería entrar en el circo mediático que rodea el mundo del fútbol y que también nos dejó en ese 2020-, y da lugar a las dos siguientes contribuciones: «Los polos se derriten. *El Trinche* no», de Jorge Eines y «Jugar a la pelota», de José Ramón Fernández, en las que se proporcionan datos esclarecedores para una mejor recepción de la pieza. La cuarta aportación es de Carlos Dimeo, investigador



que, desde Polonia, lleva trabajando la relación entre fútbol y teatro desde hace algunos años, y que en «Teatros invisibles: posteatralidad y transeatralidad en la figura de Diego Armando Maradona», teniendo en cuenta los postulados de Ricard Schechner y Hans-Thies Lehmann, bajo la definición de lo posdramático, se orienta en otro sentido, al «estudiar cómo la teatralidad trasciende hacia otros campos su propio lugar de acción» y cómo «esos otros espacios pueden apropiarse de elementos, técnicas, estrategias teatrales y reformarse en beneficio de sí mismos»; situación que se da tanto en las relaciones del fútbol con el teatro, como, en particular, en el personaje Diego Armando Maradona. Un caso particular lo analiza el dramaturgo y profesor mexicano Enrique Mijares Verdín en su trabajo, «El mundo unido por un balón de fútbol: *Right Now (Ahora)*, de Rafael Jaime Moreno», en el que examina la susodicha obra de este autor también mexicano, compuesta por 24 fragmentos dramáticos, cada uno de los cuales se ocupa de lo que ocurre, simultáneamente, en cada uno de los 24 husos horarios del planeta, en el breve lapso de los tres últimos minutos del partido Real Madrid-Barça, que tuvo lugar el 23 de abril de 2017, en el estadio Santiago Bernabéu.

Romera Castillo –y por tanto el SELITEN@T– ha tratado con mimo y estudiado de manera pionera todo lo relacionado con la dramaturgia femenina, por ello el tercer epígrafe de esta obra lleva el título de «Fútbol femenino y Natación». Inicia este epígrafe la prolífica dramaturga Itziar Pascual comentando el proceso de creación de su obra *Eudy* (2013) –obra ganadora del Premio Leopoldo Alas Múguez (Premio LAM)–, en «Eudy Simelane, una futbolista inspiradora», una tragedia contemporánea inspirada en la vida y la muerte de la gran futbolista sudafricana, una mujer luchadora y valiente, que defendió los derechos de las mujeres lesbianas dentro y fuera del terreno de juego, que fue agredida sexualmente y asesinada en 2008. Posteriormente, la notable investigadora catalana Ana Prieto Nadal, integrante del SELITEN@T, examina de qué modo el lenguaje teatral y el deportivo se mimetizan a través de dos obras teatrales en «Fútbol y



feminismo en la escena reciente: *Playoff*, de Marta Buchaca y *La partida*, de Vero Cendoya», analizando, en particular, la perspectiva de género que prevalece en ambas propuestas, y el discurso feminista por la inclusión y la igualdad que se presenta en ambas obras. María Pilar Jódar Peinado, en «El escenario deportivo como espacio dramático en *Playoff*, de Marta Buchaca y *Bajo el agua*, de Mar Gómez González», analiza de manera relevante el *locus* teatral en el que se desarrollan ambas piezas, en las que existe un uso diferenciado del espacio en cada texto dependiendo de si las acciones que se desarrollan son íntimas o públicas (vestuario / bajo el agua y campo de fútbol / sobre el agua). Seguidamente, Agnès Surbezy, en «Goal! o la dramatización del fútbol», se ocupa del tema en Francia, tratando de la publicación del primer volumen de una nueva colección editorial, publicada en Toulouse, *Linguae*, que recopila, en una edición bilingüe (con traducción al francés), textos o fragmentos de textos teatrales, unidos por una temática común, examinando el caso de la primera publicación, titulada *Goal! Foot en scène*, una recopilación de textos breves sobre el fútbol, en distintas lenguas, deteniéndose particularmente en los textos escritos por autores hispano-hablantes (Lola Blasco y Amaranta Osorio), con el fin de poner en perspectiva estos textos y poder reflexionar sobre la representación dramática y escénica del fútbol y el interés que suscita en la escritura teatral, así cómo cuestionarnos la relación en nuestra sociedad de ciertas dicotomías (masculino / femenino, nacional / migrante...). Cierra este epígrafe la profesora mexicana Susana Báez de Ayala, con su ponencia «Violencia de pareja en finales futbolísticas: *Duodécimo*, de Virginia Hernández», en la que analiza de forma relevante la violencia de género presente en esta obra de teatro breve de la dramaturga también mexicana, recordándonos que el teatro es espejo de nuestra sociedad, pero también es un instrumento para reprenderla y que como tal debemos actuar desde nuestro lugar en ella.

El cuarto epígrafe, que lleva por título «Atletismo», se centra en la dramaturga riojana Eva Hibernia y su obra *La carrera* (2017). La propia autora, que concibe el teatro como «ese campo de posibilidades donde nos



orientamos con preguntas en el arduo ejercicio de nombrar las luces y las sombras que convoca lo humano», en «Crimen y necesidad: fuerzas motoras en mi obra *La carrera*», nos acerca al interesantísimo proceso de creación de esta obra sobre dos atletas, en la que aparecen muchos interrogantes. A continuación, otra notable investigadora del SELITEN@T, Olivia Nieto Yusta, analiza de forma brillante esta misma obra de Hibernia desde la perspectiva de la migración, observando el deporte como una metáfora de la vida y del espíritu de superación.

El quinto apartado, «Ajedrez», está compuesto por dos interesantísimos estudios. El primero de ellos, realizado por el destacado dramaturgo e investigador, integrante también del SELITEN@T, Miguel Ángel Jiménez Aguilar, «El ajedrez en *Reikiavik*, de Juan Mayorga», en el que analiza los recursos dramáticos que Mayorga ha ido aprendiendo a lo largo de su extensa y fructífera trayectoria como dramaturgo y que plasma en esta obra en la que desarrolla, desde una perspectiva mayormente bimembre, temas muy diversos. El segundo estudio, realizado por María Teresa Osuna Osuna, lleva por título «El ajedrez, a escena: el juego en el combate dialéctico en *Fin de partida*, de Samuel Beckett», en el que examina minuciosamente una de las piezas maestras del dramaturgo irlandés, a través de algunas puestas en escena durante las dos primeras décadas del siglo XXI en nuestros escenarios.

El último epígrafe, «Boxeo», lo cierra el excelente investigador italiano Simone Trecca, en «¿Quién va a besar la lona?: dialéctica del boxeo en *Rukeli*, de Carlos Contreras Elvira», pieza basada libremente en la triste, peculiar y valiente biografía del boxeador alemán de etnia gitana Johann Trollmann, realizando un exhaustivo análisis de la obra en la que se ha utilizado el lenguaje teatral como acceso a estrategias de tematización, metaforización y resignificación del boxeo.

En definitiva, *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* es un volumen pleno de rigor y de novedad, que, sin duda, contribuye a un mejor conocimiento del teatro actual, por lo que será imprescindible para quienes



quieran acercarse a la mirada que el teatro, en estas primeras dos décadas del siglo XXI, ha hecho del deporte, siendo esta una nueva aportación al estudio del teatro en el SELITEN@T, bajo la siempre dirección atenta del prolífico catedrático José Romera Castillo.



Entre Sanchis y Liddell: dos volúmenes de la colección «La maschera e il volto», Pisa, ETS

Simone Trecca
Università degli Studi Roma Tre
simone.trecca@uniroma3.it



LIDDELL, Angélica, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, studio e traduzione di Silvia Monti, Pisa, ETS, 2017, 271 pp. ISBN: 978-88-4675-123-2



SANCHIS SINISTERRA, José, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, ETS, 2018, 151 pp. ISBN: 978-88-4675-440-0

Los dos volúmenes que aquí reseñamos representan el cuarto y quinto, respectivamente, de la colección de textos teatrales hispánicos modernos y contemporáneos “La maschera e il volto”, creada y dirigida por el profesor Enrico Di Pastena, de la Università di Pisa, y publicados por la editorial ETS, con sede en la misma ciudad del prestigioso ateneo. Antes de estos, el mismo estudioso había reunido tres piezas de Juan Mayorga (*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *JK*) bajo el título *Teatro della Shoah* (2014), para estrenar su interesante y tan necesaria iniciativa editorial. Al año siguiente, le tocaba a otro autor imprescindible de la historia de la dramaturgia española (y catalana) reciente, Josep Maria Benet i Jornet, cuya *Soterrani* (*Sotto la casa*, 2015), traducida al italiano por Pino Tierno, editaba y prologaba quien esto escribe. El tercer número, otra vez a cargo de Di Pastena, acogió *La tierra* (*La terra*, 2016), de José Ramón Fernández. Desde sus comienzos, la serie “La maschera e il volto” se nos ha venido ofreciendo, a los lectores y estudiosos italianos, como una novedosa oportunidad para entrar en contacto de forma especializada con una de las realidades teatrales más vivas y cualitativamente elevadas de Europa, según una línea editorial que conjuga con acierto la intención divulgativa y la aportación crítica e interpretativa de nivel académico, contando, además, con una esmerada labor de traducción de las piezas. Todo ello hace de esta colección un ejemplo modélico de difusión de la dramaturgia hispánica contemporánea en Italia y una herramienta esencial para el estudio de la misma, tanto desde el punto de vista literario y de la traducción, como desde la perspectiva más propiamente teatral y de la praxis escénica. Me satisface especialmente que la ocasión de esta reseña la ofrezcan dos obras tan dispares y escritas por dos autores pertenecientes a distintas generaciones del panorama teatral español de las últimas décadas, sobre todo porque ello pone de manifiesto el carácter abierto y variado del proyecto de Di Pastena, cuya primera finalidad es brindar al público de lectores, curiosos y apasionados, una ejemplificación de la pluralidad de voces que protagonizan la escena reciente en el ámbito hispánico.



Frente a una tendencia bastante generalizada, a partir de los comienzos de la época democrática, a volver a potenciar la palabra como elemento dramático y escénico fundamental, aunque, obviamente, sin menoscabo de los demás componentes espectaculares y performativos, una de las figuras del panorama reciente destaca precisamente por adoptar una estética más cercana a lo que, con razón o sin ella, se ha venido llamando teatro post-dramático: Angélica Catalina González Cano, conocida como Angélica Liddell (Figueras, 1966). Dramaturga, directora de escena y actriz/performer (y mucho más), obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por *La casa de la fuerza*, además de muchos otros premios nacionales e internacionales. En 1993 fundó, junto a Gumersindo Puche, la compañía Atra Bilis, con que montó numerosas obras. Su teatro suele traspasar los límites de la dramaturgia del texto y aspira a mostrar los aspectos más oscuros y ocultos de la realidad, a través de un lenguaje escénico violento y feroz que trata los temas del sexo, la muerte, el poder, la locura. Como apunta oportunamente Silvia Monti en su estudio introductorio, «assistere ai suoi spettacoli equivale quasi sempre a un’immersione nella violenza in ella brutalità degli esseri umani, di cui vengono messi in scena gli aspetti più sordidi, le relazioni più degradate e degradanti» (*Belgrado*, p. 7). En la poética de Liddell, las palabras son entidades enfermizas destinadas a morir en la escena, en un rito sacrificial que se encarna en la voz y el cuerpo de la actriz: de esta manera, quiere enfatizar la naturaleza intrínsecamente efímera y autodestructiva del teatro. Así y todo, el estilo y las estrategias compositivas de la escritura de la dramaturga, bastante desatendidas por la bibliografía crítica, según pone de relieve la estudiosa italiana, merecen la atención sobre todo por ser el resultado de una poderosa urgencia poética.

Tras aportar una eficaz semblanza de Angélica Liddell como mujer de teatro polifacética (pp. 15-31), Silvia Monti propone su propia lectura de la pieza que ocasiona esta publicación (pp. 31-44): *Belgrado (Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso)*, en la que la autora hace varias concesiones



a una estructuración dramática, aunque siempre en el contexto del teatro total que caracteriza su estética. La obra se sitúa en marzo del mismo año de composición (2006), durante el entierro del ex presidente serbio Milošević, y está protagonizada por el periodista Baltasar, a través de cuyos diálogos y entrevistas entra en contacto el espectador con los horrores y las miserias de las guerras yugoslavas. Todo ello conduce a un proceso de reflexión colectiva sobre la guerra, los traumas que se derivan de ella, la crueldad e hipocresía con que se mira la reciente historia violenta de la humanidad. La pieza está salpicada de voces de personajes sin nombre o identidad precisa, que confieren un tono coral, un ritmo poético y una poderosa multiplicación de perspectivas, como no deja de notar la editora del volumen, quien insiste en que Liddell opera una «disgregazione del linguaggio con lo scopo di metterne in discussione la funzione comunicativa, in questo caso specifico, per sottolineare la distanza e la conseguente impossibilità di capirsi tra coloro che sono sopravvissuti alla guerra e coloro che dimostrano interesse per loro» (p. 37). Muy acorde con esto, otro rasgo que con agudeza y fina sensibilidad Silvia Monti indica como *leitmotiv* dramático y poético: el llanto. Este, en efecto, lejos de desempeñar una función catártica, contribuye a mantener el conflicto y, sobre todo, la indecisión interpretativa sobre quiénes son las víctimas y quiénes los verdugos. No quiero terminar mi sucinto comentario de la magnífica labor llevada a cabo por la profesora Monti, sin mencionar otro de los muchos méritos de esta publicación, esto es, la edición del texto, tanto por lo que atañe a la versión original como a su traducción al italiano. Es necesario recalcar, en efecto, que la versión de la pieza no corresponde a la que la autora publicó en Madrid en 2008, sino que es el resultado de una revisión bastante articulada por parte de Liddell, con modificaciones mínimas pero también con parciales o totales reescrituras de escenas, que gracias al escrupuloso trabajo de la estudiosa italiana se dan a conocer por primera vez en su lengua madre, así como en una bellísima y eficaz traducción.



Con el volumen número 5 de la colección volvemos un poco atrás, desde el punto de vista generacional, y exploramos un tipo de teatro que, si bien desde la experimentación de los lenguajes dramáticos y escénicos, difícilmente encajaría en el concepto de posdramático. Protagonista activo del teatro en un período en el que el papel del autor parecía encaminado a volverse evanescente hasta casi desaparecer, José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), asumiendo prepotentemente el mandato experimentalista confiado a él por su tiempo, se las arregló para mantenerse firme en su posición de dramaturgo como figura de escritor consciente del evento escénico. Con acierto la profesora Renata Londero define a nuestro autor como «dramaturgo sulla soglia» (en el emblemático y eficaz retrato que nos propone en las pp. 8-16 de su «Introducción»), describiendo como, tras varios años de actividad incesante, en 1971 comienza a dar clases en el Institut del Teatre de Barcelona, para fundar y dirigir, seis años después, el Teatro Fronterizo, colectivo de directores, dramaturgos y actores con que trabajó durante veinte años, escenificando textos originales o montando clásicos y modernos o dramaturgias a partir de obras pertenecientes a otros géneros literarios. Desde 1989, el grupo se instaló en la Sala Beckett de Barcelona, donde Sanchis impartió seminarios para autores y actores hasta 1997, organizando asimismo talleres de escritura, de dramaturgia y dirección escénica en otras ciudades españolas y en el extranjero. También debe recordarse su contribución al estudio y la teoría del teatro contemporáneo, con ensayos, artículos y escritos "paratextuales" de diversa índole, muchas de las cuales recogidas, en 2002, en el volumen *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Como bien pone de relieve Londero, el dramaturgo valenciano pretende explorar y traspasar los límites de la teatralidad en sí, alcanzar una forma de «dramaturgia cohesiva» (p. 13) a través de diferentes mecanismos de escritura (siendo ejemplo concreto, precisamente en la pieza editada por la estudiosa, los continuos juegos intertextuales), así como mediante un atento uso de las posibilidades escénicas, en tanto potencial teóricamente ilimitado de comunicación con el



espectador y, por consiguiente, de los procesos de recepción. Considero muy apropiado que la estudiosa haya optado por presentar la producción de Sanchis en dos apartados distintos pero entrelazados, significativamente titulados «Per non dimenticare» (pp. 17-22) y «Per resistere» (pp. 22-28): es del todo cierto, en efecto, que una parte de su obra puede abarcarse, aunque, por supuesto, no como clave de lectura unívoca, desde la perspectiva del teatro de la memoria, mientras que otras piezas pueden agruparse en torno a temáticas e intereses más vinculados con la actualidad y, sobre todo, con las distintas formas de totalitarismo y deshumanización que aquejan nuestras sociedades.

En *El lector por horas* (compuesto en 1996), la metáfora creada por Ismael (trasunto imperfecto del autor) al acudir a la imagen del espejo translúcido para intentar explicar el final de *Heart of Darkness*, se basa sobre la posibilidad de mirar y mirarnos al mismo tiempo, en la misma imagen, definición sintética de lo que podríamos considerar la poética del teatro translúcido que caracteriza la fase madura de la escritura de Sanchis. El teatro debe representar lo que no es ni transparente ni opaco, pero que permite vislumbrar, sin perjuicio de la ambigüedad e indeterminación de todo lo conocible. Como recalca Londero, se trata por ello de una pieza «contraddittoria, fatta di luci e ombre, che si colloca sulla stessa linea d'onda dei drammi di Pinter» (p. 29). Y, desde luego, lo que en la pieza representa el más eficaz espejo translúcido es la literatura: los tres personajes se definen y redefinen continuamente y nunca concluyentemente en un incesante proceso de intersección de sus vivencias y de su pasado con las existencias de los protagonistas de las obras que Ismael le lee a Lorena. El perfecto mecanismo intertextual -perfecto, esencialmente, porque nada aclara del todo, al fin y al cabo- es el objeto de un atento análisis (pp. 35-45), que sería reductivo, amén de imposible por razones de espacio, intentar compendiar en esta sede. Pero sí quiero dejar constancia del hecho de que el examen de dichas relaciones metaliterarias tiene un alcance extraordinario, siguiendo el hilo argumentativo de la estudiosa, gracias a las bellísimas



páginas dedicadas a las distintas formas del silencio que caracterizan la interacción de los protagonistas (pp. 33-35), y que son elemento imprescindible para resignificar a cada paso su esencia, así como la función de la literatura en su personal catábasis. Unas palabras finales, pero no menos importantes, merece la labor de traducción llevada a cabo por la profesora Londero con esmero y extraordinaria sensibilidad, motivada por la intención de ofrecer al público italiano la riqueza del lenguaje de Sanchis y, especialmente, de esta pieza, un perfecto «*collage* polifónico di modalità discorsive e tessere intertestuali, quindi innegabilmente ‘di frontiera’» (p. 48).

Al terminar de redactar esta reseña, consulto la web de la editorial ETS y veo con satisfacción el anuncio del nuevo volumen en prensa de la colección “La maschera e il volto”, consagrado a Gracia Morales y a su pieza *NN 12*, con estudio y traducción de Enrico Di Pastena. Una señal de continuidad, en esta época de incertidumbres; un anhelo de seguir adelante en la necesaria pero nunca obvia labor de difusión del inmenso patrimonio teatral hispánico, dentro y fuera de los confines nacionales.



Espectáculos

Spectacles

Los tímidos en el otoño teatral madrileño

Una espectadora madrileña
cdmoralitu@gmail.com

En este otoño de *semiconfinamiento*, restricciones de aforo en los teatros y fuertes medidas de seguridad, los tímidos han subido a la escena madrileña y han hecho su aparición en *El Chico de la última fila* de Juan Mayorga en el teatro María Guerrero, en *el Vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina en el teatro de la Comedia y *Los Mojigatos* en el Bellas Artes, tres tímidos en escena, que siendo de diversas épocas y enfrentándose a distintas situaciones, tienen muchos rasgos en común.

El chico de la última fila, (el alumno que lo ve todo desde el final de la clase), es la obra más representada de Juan Mayorga y ha sido llevada escena por estudiantes de enseñanza secundaria en distintos países del mundo hispánico. Su versión cinematográfica francesa *En la casa* gozó también de gran éxito y consiguió la Concha de Oro del festival de San Sebastián en 2012.

El tema sobre el que versa la obra, como señala Mónica Molanes (2020: 95-108), es la necesidad de fantasear sobre uno mismo y sobre los otros, apareciendo como trasfondo de la trama, una vez más, la fragilidad del ser humano, una de las señas de identidad del teatro de Mayorga. La función está ambientada en un centro de enseñanza, microcosmos donde se entretajan diversas relaciones entre alumnos y profesores como ocurre en este caso; Claudio, un alumno, y German, el profesor, van intercambiando roles y convierten una relación docente en algo oscuro e inquietante.

Alberto San Juan está magnifico en el papel del profesor, los jóvenes Guillen Barbosa y Arnau Comas prometen convertirse en actores importantes; Pilar Castro y Guillermo Toledo desempeñan bien su papel, con una buena dirección de Andrés Lima y una escenografía adecuada. El

juego de luces y sombras va marcando la trama y enfrenta al espectador a un espejo que refleja el instinto de todo ser humano de saber de los demás, de cotillear y, a veces, de apropiarse de sus vidas y pensamientos. Temas que se van entrelazando, como la familia, la enseñanza, en suma, la sociedad hacen que esta función se mantenga tan fresca como cuando Helena Pimenta en 2006 la llevó a escena y que, en sus distintas versiones, siga cautivando el interés del público.

Mucho más sorprendente es que el tema de la timidez «la vergüenza», según Tirso de Molina, en el que se basa *El vergonzoso en Palacio*, una de las comedias más ingeniosas del autor, siga cautivando por su frescura al espectador actual. Presentada en el teatro de la Comedia bajo dirección de Natalia Menéndez, a pesar de las diversas historias y personajes que se entremezclan en la trama, las indudables protagonistas son las hermanas Magdalena y Serafina, hijas del duque de Averó. Magdalena toma la iniciativa para vencer la vergüenza de Mireno/ D. Dionis que, aun sospechando que su linaje no es el que aparenta como campesino, no se atreve a responder a las incitaciones de la atrevida dama que antepone su amor a toda convención social expresándolo con este coraje tan sorprendente, si consideramos que estamos en el siglo XVII:

De suerte me trata amor
que mi pena no consiente
más silencio; abiertamente
le declararé mi amor

(vv. 2741-2744)

Serafina defiende su derecho a no enamorarse y a mantener su criterio para elegir marido: «¿Y será justa cosa,/ por ser para otros piadosa/ ser yo cruel para mí?». Buscando un amor perfecto, llega a enamorarse de su propio retrato en el que aparece vestida de hombre; D. Antonio, el pretendiente de Serafina, por su parte, no solo se enamora de la belleza de Serafina sino, como dice Carolina Pecharroman (2020), de su coraje y atrevimiento,



virtudes consideradas masculinas en su época, lo que constituye todo un juego de rasgos de androginia no infrecuentes en el teatro de Tirso.

Estos desencuentros y malentendidos tan barrocos tienen su punto más alto en una de las escenas más ingeniosas del teatro clásico español: D Antonio, imita dos voces bajo el balcón de Serafina, una de las cuales, la del inexistente modelo del retrato, acaba conquistando a la inaccesible amada. Precursora y punto de partida de la muy célebre obra *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, estrenada en París en 1897, en la que un feo, ingenioso e inteligente caballero conquista (en esta ocasión no para sí mismo) a la mujer objeto de su amor, enamorada de la belleza de otro galán, fingiendo bajo su balcón ser el elegido de la dama. La exitosa obra de teatro fue llevada al cine en 1990 con dirección de Jean Paul Rappeneau y una magistral interpretación del poco agraciado galán de Gérard Depardieu.

Los Mojigatos de Anthony Neilson completa la trilogía, semánticamente parecida, que este otoño nos depara el teatro madrileño: un vergonzoso del S. XVII, un tímido de comienzos del siglo XXI y una comedia que se estrena en la España post Covid19. Las tres giran en torno a la timidez ante códigos de conducta nuevos, difíciles o imposibles de asumir.

En clave de humor Magüi Mira dirige en escena a Gabino Diego y a Cecilia Sologuren enfrentándose a los códigos de seducción en la relación sentimental entre diferentes sexos que incluyen una nueva variable: la igualdad de géneros. La crisis de una pareja que se quiere y desea salvar su relación, en la que no hay vida sexual, va haciendo aflorar la dificultad de encontrarse cada uno en el rol femenino/masculino que exige la sociedad actual, pero también se reviven problemas antiguos como abusos sexuales, o maltrato que parecían desaparecidos. En suma, la función es un alegato en pro de la libertad de cada pareja de desarrollar una vida sentimental basada en el respeto y el acuerdo.



Tres tímidos en escena que, aun siendo de tan distintas épocas, tienen muchos rasgos en común: en dos de los casos es el respeto a una mujer, superior en *el Vergonzoso en Palacio* o diferente a lo que se conoce en *los Mojigatos*, lo que conduce a la paralización de los impulsos del protagonista; el complejo social que lleva a la auto marginación en *El chico de la última fila* y en el de *El vergonzoso en Palacio*.

Si el teatro es un juego de espejos, reales o imaginarios, que van transmitiendo el mensaje del autor al espectador a través de la actuación del actor, ¿es casualidad que en una época en la que vamos todos enmascarados, en la que las relaciones sociales se desarrollan entre el miedo y la timidez, los tímidos hayan tomado la escena madrileña?

REFERENCIAS

MOLINA, Tirso de, *Vergonzoso en Palacio*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2015, en línea:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc47479>

[consultado el 27/5/2021]

MOLANES RIAL, Mónica, *El legado de la memoria en los textos de Juan Mayorga*. Madrid. Cuadernos Iberoamericanos, 2020.

«*Los Mojigatos*», Madrid.*Teatros*, 210, 2020, pp.10-11.

PECHARROMAN, Carolina, Prólogo de *El vergonzoso en Palacio*. Tirso de Molina. Madrid CNTC, 2020.

