



Teatro para escuchar, teatro para ver: una nota sobre la herencia barroca en los dramaturgos del siglo XXI

Gabriela Cordone | Université de Lausanne

La réalité n'[y] existe
que dans la mesure où elle est devenue langage.
(La realidad solo existe
en la medida en que se ha convertido en lenguaje)
Peter Szondi

Desde la segunda mitad del siglo XX, la crítica literaria ha insistido sobre el carácter eminentemente visual del barroco. Los estudios al respecto son numerosísimos, pero no cabe duda que, en el ámbito hispano, aquellos ya clásicos de Emilio Orozco, José Antonio Maravall, Aurora Egido o José María Díez Borque han marcado las pautas de la reflexión sobre el valor de la mirada, de la percepción visual y de la representación en la literatura del siglo XVII. En este aspecto, el teatro ocupa un lugar de predilección en la manifestación de lo visual y de la celebración de los sentidos de la cultura barroca.¹

¹ En cuanto al fundamento teórico del valor visual de la palabra, retomo los principios explicitados por Ignacio Arellano.

CORDONE

No es mi propósito adentrarme en el interminable universo lopesco o calderoniano —que estaría fuera del ámbito de investigación de esta Revista— sino más bien, a través de algunos textos del teatro clásico, fijar unas pautas o puntos de partida para la reflexión sobre el decorado verbal practicado en la creación dramaturgica actual.

En el Prólogo dialogístico a la edición de la Parte XVI (1621) de las comedias de Lope de Vega, el personaje Teatro dialoga con un Forastero y se desespera ante el panorama teatral de su tiempo:

Teatro.— Yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene origen en una de estas tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos. (*Comedias XXV*).

En este y otros prólogos hallamos importantes datos sobre la práctica teatral del Siglo de Oro, pero sobre todo quejas del autor acerca de los abusos y las malas artes de representantes, autores, poetas y público. No sin ironía, Lope da testimonio en sus prólogos que los actores no aprenden correctamente el texto, que existen individuos que asisten a las representaciones para copiar algunos versos y escribir luego comedias mediocres (“Y así no me espanto de que haya hombres que vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y las vendan con el título y nombres de su autor, siendo toda disparates y ignorancias”) (*Comedias XXI*) y finalmente que los oyentes que no saben distinguir lo bueno de lo malo (“Muchas veces se agradan de comedias indignas de

ser oídas, y de otras, que están escritas maravillosamente, se están burlando”) (*Comedias XXI*).

En la cita con la que comenzamos esta reflexión, la queja está puesta en boca del propio Teatro, que se ve maltratado, “herido, quebrado las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros” (*Comedias XXV*) a causa de los carpinteros: según nuestro personaje, los recursos escenográficos —las máquinas— intentan paliar la falta de talento de los actores, de ingenio de los escritores y de comprensión del público. Sin embargo, un poco más adelante, el Teatro reconoce la importancia del sentido de la vista y de las máquinas escénicas: “Pero volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente suben y bajan figuras, salen animales y aves” (*Comedias XXV*). El uso que de las maquinarias escenográficas hacen sus contemporáneos españoles parece ser la causa del enojo del Fénix.

Traigo a colación estas citas del siglo XVII para hacer hincapié en la tensión que ha existido desde siempre entre el acto creativo y los recursos técnicos empleados por el autor. Para Lope, en rigor, tres elementos eran necesarios para construir una comedia, según una sentencia que tradicionalmente se le atribuye, “un tablado, dos personajes y una pasión”. Pero baste pensar en el protagonismo que la maquinaria barroca alcanza con Calderón y en el que cobran actualmente las nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística y específicamente literaria para obligarnos a considerar el fenómeno con atención.²

² Consúltese el estudio señero de José María Ruano de la Haza sobre las puestas en escena en el teatro barroco, en especial el capítulo dedicado al decorado espectacular.

Más que otros géneros literarios, el teatro se ha visto particularmente afectado o favorecido por los advenimientos técnicos —desde las tramoyas y la incorporación de la electricidad hasta los medios electrónicos más avanzados—. En efecto, la digitalización de la imagen y del sonido permiten hoy efectos estéticos sorprendentes y pueden ser vectores de creación de significado. Sin embargo, la incorporación y el uso del material técnico no garantiza la creación de significado ni la ampliación del horizonte interpretativo de la obra. Volvemos una vez más a la cita de Lope: el Teatro se queja de la mala gestión de la maquinaria escénica en España, pero al mismo tiempo toma la defensa del sentido de la vista, apreciado por sus contemporáneos, mientras que su antagonista insiste en la importancia del sentido del oído: lo que captan los oídos se ve en el alma: “[Los oídos] Pueden ver como ellos [los ojos], retratando en la imaginación por ideas lo que oyen” (Comedias XXV). El Fénix retoma, en este pasaje, la célebre controversia *vista-oído* sobre la supremacía de los sentidos en la jerarquía del conocimiento. Desde la Edad Media, esta polémica conoce una larga tradición en España. El Barroco pondrá punto final al debate con el triunfo consagrado de las expresiones artísticas visuales (Maravall).

Mutatis mutandi, la polémica oído-vista, texto-escenografía, si bien superada desde hace ya varios decenios en el plano teórico —pensemos en los trabajos de Anne Ubersfeld, entre otros—, reaparece con la incorporación al teatro de los medios audiovisuales, el empleo del vídeo y de las imágenes «enlatadas» que suscitan, a menudo, la desconfianza de cierto público. Por citar un ejemplo, una crítica de la edición 2011 del célebre Festival d’Avignon redundó en este senti-

do: Barrière señalaba que, en algunas obras, “la vidéo [...] prend une importance démesurée, [...] elle s’avère mal employée et esthétiquement dérisoire, [...] phagocytant toute possibilité de scénographie” (“El vídeo toma una importancia desmesurada ... está mal empleado, es estéticamente irrisorio ... y fagocita cualquier intento de escenografía”). A todas luces, la percepción del espectador podría estar demasiado solicitada por una cantidad de imágenes que establecen, entre ellas, una jerarquía cualitativa. ¿Hasta qué punto la imagen del escenario y la proyectada entran en competencia *visual*? Para Pavis, la mirada del espectador es atraída por la imagen más grande, que no cesa de evolucionar, en movimiento, y su atención se centra en los cambios de escala y en los planos. En este sentido, el desafío del teatro sería, para el investigador francés, “redonner [au théâtre] malgré tout sa présence vivante et sa force d’attraction” (“restituir [al teatro], a pesar de todo, su presencia viva y su fuerza de atracción”; *La mise en scène* 138).³

A partir de estas observaciones preliminares, quisiera, como promete el título que encabeza estas líneas, reflexionar acerca del lugar que ocupan *la vista y el oído* en la obra de algunos dramaturgos españoles actuales. Más allá de una oposición entre teatro para ver y teatro para escuchar o del

³ En otro registro, pero emparentado con lo que estamos comentando, la industria del cine ha desarrollado de manera espectacular los *efectos especiales*: la pretendida visión en tres dimensiones (3D) es, de momento, un recurso puramente visual que apunta más a lo comercial que a la estética de la imagen. Las críticas de esta nueva tecnología no tardaron en hacerse oír y una multitud de foros de discusión se dieron cita en la red desde el estreno de *Avatar* (J. Cameron), organizándose en torno al provocativo lema “If you can’t make it good, make it 3D” (“Si no puedes hacer que sea bueno, hazlo en 3D”).

buen o mal empleo de las técnicas escenográficas modernas, atenderemos, siguiendo algunas huellas del tratamiento visual de la palabra en el teatro barroco, a la palabra dramática practicada en el siglo XXI como fuente privilegiada para pensar otras maneras de lo visible.

Los aspectos que deseamos sacar a la luz en este trabajo necesitan ser ilustrados con ejemplos variados que cubran una amplia paleta de modalidades en torno a la palabra para ver el escenario. Por cuestiones de espacio, hemos optado en recurrir a ejemplos con carácter explicativo y no exhaustivo. Nos concentraremos, para ello, en dos piezas breves de Itziar Pascual y en una más extensa de Juan Mayorga, autores ambos que trabajan la palabra a partir de escenarios muy acotados y cuyas obras revelan continuidad —y nuevas perspectivas— con las antiguas técnicas del llamado *decorado verbal*.⁴

El escenario y la palabra de Itziar Pascual

Hijas del viento (escrita en 2005) forma parte de un conjunto de obras cortas que apuestan por el valor de la palabra para transformar y releer la realidad. Los personajes femeninos son el centro de gravitación de una docena de obras que, de cara a la actualidad, denuncian, muestran y demuestran realidades manipuladas y, como heroínas antiguas, reclaman justicia a la sociedad que las está viendo y escuchando.

Hijas del viento es una obra breve sobre las palabras de la

⁴ Para una reseña somera de la labor creativa de estos dos autores consúltense los siguientes enlaces: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/aat/Itziar/index.shtml> y <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/indexmayorga.htm>

guerra y la guerra de las palabras; pone en escena tres personajes: una Mujer, una Mujer sin Bando y un Coro de Jóvenes Reaccionarios —cuyos rostros están escondidos tras unos periódicos tabloides— en un escenario mínimo y despojado. La didascalia es explícita: “*Una silla de madera en el centro del escenario. Una silla vacía. Iluminada. Silencio.*” (13).⁵ La articulación del tema de las víctimas civiles de una guerra —no hay prácticamente acción en el sentido clásico del término— reposa en dos espacios simultáneos pero diferentes, denominados con los deícticos *aquí* y *allí*. La guerra —los muertos, la sangre, la miseria, tiene lugar *allí*, desde donde habla la Mujer sin Bando. La guerra de las palabras, con su lote de propaganda, de negocio y de difusión de imágenes, tiene lugar *aquí*, donde se encuentran la Mujer y el Coro de Jóvenes Reaccionarios. Como en el teatro calderoniano, los deícticos delimitan los lugares de la acción y organizan los movimientos (Arellano 422). Ignacio Arellano señala, además, la repartición bimembre del escenario en el teatro de Calderón, favorecido por la formulación sintáctica del texto (423). Esta pieza breve saca partido de esta técnica clásica distribuyendo, por un lado, la Mujer rodeada por el Coro de Jóvenes Reaccionarios, por el otro, la Mujer sin Bando, sola; en medio, la silla vacía iluminada —que, como veremos, tendrá un valor metafórico importante—.

Así como no hay prácticamente acción, la obra carece del tradicional intercambio de réplicas. Sin embargo, las intervenciones de los personajes están perfectamente ritmadas

⁵ No nos detendremos, por cuestiones de espacio y de tema, en la especificidad de las didascalias. Consúltense los trabajos de Martínez Thomas y de Fix y Toudoire-Surlapierre.

siguiendo una estructura que se repite en toda la obra — Coro / Mujer sin Bando / Coro / Mujer—, disposición que contribuye a la percepción simétrica y doble del espacio. Sirva la siguiente cita de ejemplo de esta organización sintáctica paralela y perfectamente dosificada del discurso:

UN JOVEN REACCIONARIO: Lamentamos el incidente.

OTRO JOVEN REACCIONARIO: Va a abrirse una exhaustiva investigación.

UN TERCER JOVEN REACCIONARIO: ¿No sabía que estamos en guerra?

MUJER SIN BANDO: Cada día, lejos de aquí.

Una fotografía manchada de sangre.

Retrato de una ciudad asediada.

Sin luz, sin agua potable, sin comida.

Eso que ustedes llaman población civil.

Sin derecho a salir segura a la calle.

Sin derecho a rezar en los templos.

Sin derecho a volver al trabajo o al colegio.

CORO DE JÓVENES REACCIONARIOS: Una guerra es una guerra es una guerra es una guerra...

(MUJER *intenta distanciarse de ellos, no escuchar sus voces, se tapa los oídos*).

MUJER: ¿Ella?

¿Por qué ella?

Ella no entendía de política.

Ella no estaba en ningún bando.

Ella no tenía mando ni poder.

Ella no tenía guardaespaldas.

Ella salió a hacer la tarea, como siempre.

Ella no sabía nada de vuestra guerra. (15-16)

Observemos, además, la construcción del espacio dramático —tal como lo propone Pavis (*Voix*)— a través del len-

guaje de los personajes. En efecto, la potencialidad visual de la palabra define los límites del espacio, lo amplía sugiriendo una realidad más allá de lo perceptible —la guerra, la fotografía ensangrentada, la ciudad asediada y destruida—, que el espectador ya conoce gracias a los medios de comunicación y reconstruye ahora en su imaginación. Sin embargo, es el diálogo monologado de las dos Mujeres el que transforma, particulariza y personaliza las imágenes de guerra difundidas por las cadenas de televisión y que, desde los años noventa del pasado siglo —especialmente a partir de la primera guerra contra Irak— pasaron a formar parte del imaginario colectivo occidental.

Siglos antes, el teatro barroco había insistido en los tópicos poéticos para enriquecer el efecto visual de la palabra. Así, los verdes prados, las cristalinas fuentes o los agrestes montes establecen espacios comunes entre la poesía, la novela pastoril y el corral de comedias, que recurre a formulaciones metafóricas e intertextualidades para potenciar y sublimar la imagen escénica a través de la palabra.⁶ En la obra breve que nos sirve de ejemplo, encontramos varios tópicos pertenecientes al ámbito de la comunicación de masas —sobre todo periodístico y televisivo—. Así, la acumulación de

⁶ Véase, por ejemplo, en Lope de Vega: “los alegres campos / las fuentes y ríos”; “Echen las mañanas / después del rozío / en espadas verdes / guarnición de lirios” (*Peribáñez* 64-65); “Nobles campos de Galicia / que a sombras destas montañas / que el Sil entre verdes cañas / llevar la falda codicia, / dais sustento a la milicia / de flores de mil colores;” (*El mejor alcalde* 61); “¿Qué buscas por los cristales / de estos libres arroyuelos, / Sancho, que guardan los cielos, / cada vez que al campo sales?” (*El mejor alcalde* 63); En Calderón de la Barca: “[...] El viento suave / que en las blandas hojas suena / destas parras y estas copas / mil cláusulas lisonjeras / hace al compás desta fuente, / cítara de plata y perlas” (97).

expresiones como “Lamentamos el incidente”, “exhaustiva investigación”, “población civil”, “ciudad asediada”, “guardaespaldas”, asociadas al *leit motiv* de conocida referencia —“una guerra es una guerra es una guerra”— repercuten, como en la intertextualidad trabajada por los barrocos, en el entramado de emociones y en el imaginario del espectador.

La ausencia de acción no significa ausencia de clímax. En efecto, el clímax de la obra —que es, en definitiva, una obra sobre el lenguaje— tiene lugar en este pasaje central de estructura bimembre que pone de relieve la dicotomía barroca *ser/parecer*:

MUJER SIN BANDO: Cada día, cerca de aquí.
El lenguaje transforma la realidad y modifica los hechos.
No torturas, sino actos de defensa patriótica.
No detenidos, sino indignas bestias de carroña.
No expolio, sino acciones en favor de la libertad.
No invasión, sino intervención pacificadora.
No agresores, sino amigos y libertadores. (17)

La presencia en escena de los periódicos tabloides es fundamental, ya que las réplicas del Coro de Jóvenes Reaccionarios no son más que una reproducción de la lectura de la prensa escrita. La palabra, aquí, hace resaltar algo que el espectador no puede apreciar con la intensidad deseada (como el texto de un periódico).⁷ Poco a poco, el discurso de los Jóvenes Reaccionarios cede ante las palabras de las Mujeres, en coro:

⁷ Arellano estudia esta importante función de la palabra como “activación selectiva de los elementos escénicos”, que facilita la captación del significado y pone ante el espectador lo que tiene ver (418).

CORO DE JÓVENES REACCIONARIOS: Es una... Una... Una... (Silencio)

EL CORO DE JÓVENES REACCIONARIOS *va dejando caer las páginas de los periódicos tabloides que portaban. Caen páginas y páginas*).

MUJER y MUJER SIN BANDO: No rencor, sino justicia.
No venganza, sino verdad.
No reconstrucción, sino reparación.
Estas son las palabras que ellas nos dicen.
Al oído del viento, cerca y lejos, aquí y allá.
Palabras que aún no yacen en las morgues.
Palabras que tienen el sabor de los membrillos.
Frutos guardados entre las migas de la memoria.

CORO DE JÓVENES REACCIONARIOS: ¿Guerra?

Las páginas de los tabloides yacen en el suelo. Un instante. Mirada al público. Oscuro. (18)

Volviendo entonces a la didascalia explícita, *la silla vacía* cobra todo su sentido: es el espacio de “Ella”, aludida en todo el texto como una de las tantas “víctimas colaterales”, forzosamente ausente, pero también metáfora de las palabras vacías que hay que nombrar nuevamente. Por ello, lo que se muestra en escena y lo que el espectador ve no es la guerra, sino las palabras sobre la guerra. Como la “vista de la imaginación” de la que habla San Ignacio de Loyola en sus Ejercicios Espirituales, la palabra dramática completa la visión ya existente en el espectador, la activa y se impone ante él.

Hijas del viento convoca, en una misma unidad espacio-temporal, todos los lugares y todas las guerras modernas mediatizadas. En este contexto, la palabra no solamente se enfrenta a la imagen, sino que la corrige y la actualiza.

Herida, pieza breve originalmente publicada en 2001,⁸ presenta una didascalia explícita más compleja y ambigua que conviene citar enteramente:

ESPACIO. En la sala de los Desastres de la Guerra de Goya. Museo del Prado. Para reseñar la atmósfera de la pinacoteca sugerimos un espacio completamente vacío, suelos blancos y un cubo de latón en el que cae una gotera monótona y obsesiva. Se puede añadir arena o serrín alrededor del cubo para darle una connotación más realista.

La escena podría realizarse, de igual forma, en una morgue. La sugerencia del espacio escénico no variaría.

TIEMPO. El diálogo comienza pocos minutos antes del cierre del Museo. O de la morgue. (20)

Los recursos sugeridos para representar la sala de los Desastres del Museo del Prado son diametralmente opuestos a cualquier tipo de representación realista. Más que de espacio, se trata de recrear una *atmósfera*, algo así como lo que queda de un lugar cuando se despoja de su materialidad. La presencia concreta, aunque austera, de una gotera y del cubo de latón ocupará un espacio, como la silla en la mínima escenografía de *Hijas del viento*, que la obra irá llenando de sentido. Evidentemente, el espectador tendrá que dejarse guiar por el ambiguo decorado verbal que manipularán los

⁸ La primera edición tuvo lugar en la *Revista Art Teatral* No. 15 (2001), 55-58.

personajes, ya que el título tampoco resulta revelador del espacio propuesto.

La obra, que consta de cuatro escenas o momentos bien diferenciados, gira en torno a un espacio agobiante, “rodeado de imágenes cadavéricas” (22) que obsesionan a la protagonista. Sin embargo, dado que las imágenes evocadas están ausentes físicamente de la escena, se abre una fisura entre lo que ve el personaje y lo que puede percibir el espectador. Este fenómeno guarda relación con el de la ticoscopía —relato que da cuenta de lo que el personaje ve fuera de escena y que queda vedado a los ojos del espectador—. Un ejemplo paradigmático por la concentración expresiva del fenómeno se encuentra en *El castigo sin venganza* : Duque—. Aquí lo veré, ya llega ; ya con la punta la pasa. Ejecute mi justicia / quien ejecutó mi infamia (172).⁹ A diferencia del recurso barroco, en *Herida* los personajes hacen referencia a objetos altamente connotados y sofisticados en un escenario prácticamente vacío. El decorado verbal —sugerido, nunca explícito— amplía los límites del espacio, ya que, en ausencia de elementos referenciales, podrán multiplicarse los *lugares* —museo, morgue— pero también el íntimo e intrincado espacio psicológico de los personajes en donde repercuten sus palabras.

El antagonismo de los protagonistas se afirma desde las primeras réplicas a través de las apreciaciones visuales opuestas:

GRESKA: Sácame de aquí, por lo que más quieras.

ARMANDO: Es extraño. ¿No te gusta ser una espectadora de

⁹ Véase igualmente *Al lado*, de José Sanchis Sinisterra (27-32), obra breve enteramente construida sobre el fenómeno de la ticoscopía.

lujo, una observadora privilegiada?

GRESCA: Me aturde la sangre. Siento que estas formas grotescas van a tomar vida y se van a abalanzar sobre mí.

ARMANDO: Tranquilízate. Disfruta de los matices, de las gamas de colores, de las imágenes. Estamos solos. No va a ocurrir nada.

GRESCA: No soporto estos rostros desencajados.

ARMANDO: Creí que los admirabas. Pensé que era lo que más te gusta. La muerte como expresión artística. (*Silencio*).

GRESCA: Sácame de aquí, por lo que más quieras (*Pausa*).

ARMANDO: Deberías dejar de tomar esas pastillas contra la ansiedad. Estás más nerviosa cuando las tomas.

GRESCA: No las necesitaría si no me llevaras a sitios como éste. Tan asépticos. Y tan horribles.

ARMANDO: Lo mejor es bailar un vals. Aprovecha que estamos solos. ¿Tienes tu libro de bailes completo? (21)

Los términos de la oposición son claros: por un lado, la sangre, las formas grotescas y amenazadoras, el lugar aséptico y horrible. Por el otro, la composición y la gama de colores, los matices y el gozo estético. Gresca y Armando —nombres que evocan respectivamente rebeldía y manipulación— parecen habitar espacios diferentes: mientras que Gresca desea huir de ese lugar (“Sácame de aquí por lo que más quieras”) (21), Armando disfruta siendo un observador privilegiado de la muerte como *expresión artística*. A partir de esta premisa, el espectador, que debe guiarse únicamente por la palabra del personaje, puede intuir el espacio de un museo o de una muestra pictórica. Sin embargo, la percepción de Gresca es inmediatamente puesta en duda: “Deberías dejar de tomar esas pastillas contra la ansiedad” (21), creando así incertidumbre acerca de la *realidad* que la pro-

tagonista percibe. La ponderación verbal de ambos personajes, recurso lingüístico empleado en el barroco para enriquecer o aumentar un efecto visual, se escinde y produce un efecto de vacilación en el espectador. Así, poco a poco, el espacio evocado —*museo* para Armando, *morgue* para Gresca— se va disolviendo, se despoja de todo atributo y deviene lo que concretamente es, un lugar vacío y totalmente blanco, como lo ilustran estas réplicas cruzadas:

ARMANDO: Lo importante es que no pienses. No pienses en nada. Vacíate. Como si no hubiera una sola idea dentro de ti.

GRESCA: Para ti debe ser fácil. (*Silencio*).

ARMANDO: La gente toma pastillas porque no sabe vaciarse. Es muy sencillo: pasa una esponja blanca por tu frente. Arrastra todo lo que queda en ella: palabras, imágenes, sílabas. Luego letras. Y luego sonidos. Y luego nada. Y entonces vacía la nada.

GRESCA: A ti siempre te han gustado. Estas situaciones, quiero decir. Los silencios con miedo. Observar cómo crece mi inquietud, como me rebelo a ella sin vencerla. Cómo lo pierdo todo. En el fondo, estoy segura de que es para mostrarme lo fuerte que eres.

ARMANDO: Cuando se consigue un estado sin nada, se está lejos, estando aquí. Pero se está bien. Muy bien. No pasa nada. No pasa nada.

GRESCA: Sólo para mostrarme lo fuerte que eres. Tu saber estar. El control.

ARMANDO: Se está tan bien.

GRESCA: Eres un cerdo.

ARMANDO: Muy bien.

GRESCA: Un cabrón.

ARMANDO: Maravillosamente. (22-23)

El *falso* diálogo desvela el paisaje del miedo y del acoso psicológico de Gresca —el miedo, la intranquilidad, la sensación de pérdida y de debilidad—, mientras que el espacio de Armando, la pretendida *nada*, un lugar sin coordenadas, es el sitio de su ambicionada superioridad. A partir de aquí, la desnudez escénica se convierte en una pantalla que acoge la intimidad de los personajes. Van desfilando, en monólogos, los protagonistas y un tercer personaje, el Vigilante, exterior al drama pero necesario para que se produzca el desenlace. En este contexto de referente abierto, las indicaciones de la didascalia explícita —*un cubo de latón en el que cae una gotera monótona y obsesiva* (20)— cobran un significado mayor:

GRESCA. [...] Una mentira repetida mil veces se convierte en verdad. Y él era el Rey Midas de las mentiras. Tocaba una mentira con la lengua y la transformaba en verdad. “¿Te has mirado al espejo? Tus ojeras crecen y crecen”, decía. Y dormía plácido mientras la almohada se inundaba de mis lágrimas.

Lloraba mucho. Lloraba en la ducha, entre el vapor y el olor a gel de fressia. Sentía que me iba a romper, abrazada por sus mentiras.

Ese día llovía. Llovía mucho. Quería que yo le acompañara. Llovía tanto que las goteras estaban dentro de mí. Rebotando en las paredes de mi estómago. Chof, Chof. (24)

El desenlace —Gresca arrebatada la pistola al Vigilante y mata a Armando— es únicamente evocado. La intervención de la narración en escena permite que el espectador vea aquello que no se puede o no se quiere mostrar en el escenario y hace surgir lo visible de un discurso invisible; como si el discurso del personaje nos dictara la escena que debemos ver:

VIGILANTE. No se me olvidará en la vida. Yo entré en la sala y les pregunté si podía cerrar ya. Ella me miró fijamente. Se me acercó, muy despacio, como si fuera a decirme algo. Y entonces tomó mi revólver. Todo tan rápido, todo tan lento...

El estaba en el suelo. Estaba herido. El abrigo empapándose lentamente de rojo. Después... Lo que ocurrió después ya lo saben. (25)

La irrupción de lo épico —de la acción narrada— en la acción dramática ha sido un recurso dominado magistralmente por los dramaturgos del Siglo de Oro. Recuérdense, del repertorio lopesco, el romance de Laurencia, *de Fuente Ovejuna* (158-160), relatando sus horribles penas y sufrimientos en manos del Comendador; el de Flores, contando la muerte del Comendador ante el Rey (168-171); el de Tello, criado de Don Alonso, *El caballero de Olmedo* (206-209), en el que relata cómo muere su señor. Así, la narración alcanza el imaginario individual sin la mediación de la vista. La escena propuesta se integra *de facto* al *yo* que la escucha y la imagina, sin la distancia que supone su representación material. Se produce, de esta manera y sin interposición del decorado escénico, una visión fuera de cuadro o al margen de lo que se puede ver, y es lo que Georges Didi-Huberman (2007) llama lo *visual*. El teatro se convierte, como en el barroco, en una nueva localización de la narración. La acción *fuera del espacio visible*, se narra desde el sujeto presente ante el público. Así, la escena narrada desde el escenario *excede* el espacio y se materializa en el imaginario del espectador.¹⁰

¹⁰ Encontramos este recurso en innumerables obras contemporáneas, sobre todo en piezas monologadas: *Confieso que ya no me aguanto*, de David Barbero; *Ventanas*, de Elena Belmonte Salmón; *Juan & Beatriz Com-*

El paradigma del decorado verbal y el personaje del Acotador en *Hamelin*, de Juan Mayorga

Hamelin, de Juan Mayorga, da un paso definitivo hacia la función imaginativa del espectador. Su autor, consciente del poder de la palabra, señala en el prólogo a la edición de la obra:

Solo con palabras, y con la complicidad de sus espectadores, Sófocles, Shakespeare o Calderón podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. (9)

La cita, como vemos, alude al teatro clásico y enmarca la obra en la más genuina tradición dramática. El lugar de la palabra en la obra de Juan Mayorga ha sido y sigue siendo muy estudiado. Nos limitaremos, en estas líneas, a destacar aquellos fenómenos en relación con el tema que nos ocupa.

El proyecto de escritura de *Hamelin* nace, en efecto, del interés del autor por la escenografía verbal barroca. En una entrevista mantenida con la investigadora Claire Spooner, el autor declaraba:

Cuando decidí escribir *Hamelin*, estaba muy interesado —y sigo estándolo— por lo que se ha llamado *escenografía verbal*, que es fundamental en el teatro del Siglo de Oro y en el teatro isabelino. Hice una versión de *El Monstruo de los jardines* de Calderón en la que de pronto se ve entrar en escena a dos personajes,

pany, de Elena Cánovas; *Esmeralda*, de Lidia Falcón; *Lluvia*, de Rodolfo Sirera; *El volcán de la pena escupe llanto*, de Alberto Miralles; *El seguidor lo sabe*, de Ignacio Amestoy; *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*, de Ernesto Caballero; *Son los otros*, de Carmen Resino; *La mirada*, de Yolanda Pallín; *El biógrafo amanuense* y *El olvido está lleno de memoria*, de Jerónimo López Mozo, y un inacabable etcétera.

que son naufragos, y entonces uno le cuenta a otro lo que ve, y lo que ve es extraordinario. [...] Ninguna suma de efectos especiales sería capaz de construir unas imágenes tan extraordinarias como las que las palabras pueden provocar, despertar en el espectador. (Spooner 125-126)

La obra vierte, de manera paradigmática, la capacidad del lenguaje en crear mundos autónomos y, sin desvirtuar el recurso del decorado verbal, el autor lleva hasta sus últimas consecuencias el poder evocador del lenguaje en escena. Para ello, el dramaturgo se sirve de un personaje fuera de lo común: el Acotador. Se trata —permítasenos la expresión— de una *didascalia viviente*, cuya función es poner en evidencia, por un lado, los mecanismos de activación de la imaginación de los espectadores y, por el otro, más allá de los alcances particulares de la obra, demostrar que “el teatro puede representarlo todo” (9). El tema de *Hamelin* —el abuso sexual en menores— es un verdadero desafío dramático: junto con la figura distanciadora del Acotador, el lenguaje y la particular disposición de los personajes permiten un tratamiento de la cuestión a la vez de forma original y profunda.

El Acotador parece asumir todas las situaciones expresadas en la entidad enunciativa de la didascalia (o acotaciones escénicas). Sin embargo, constatamos rápidamente que el Acotador tiene un papel mucho más complejo y más rico que el de “acotar”. Su intervención aglutina, en efecto, varias funciones didascálicas pero también provoca la activación selectiva de los elementos del escenario imaginario. He aquí algunos ejemplos:

Acotador. Se alza el telón. “Hamelin”, cuadro uno.

Montero. Esto no es una rueda de prensa. Han oído bien: esto no es una rueda de prensa. Se trata de un encuentro informal. Confidencial. Les he telefoneado personalmente uno a uno para pedirles que viniesen a esta hora, mientras la ciudad duerme. Precisamente de eso se trata: de lo que pasa mientras la ciudad duerme. Acérquense, por favor.

Acotador. Montero invita a los periodistas a mirar a través de una gran ventana.

Montero. Desde aquí sed ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... [...].

Acotador. Silencio. (13)

Las intervenciones del Acotador van desde la simple información paratextual (*se alza el telón, Hamelin cuadro uno*) hasta la construcción de los elementos del escenario (*una gran ventana*). Como constatamos en este ejemplo, el Acotador no es la única instancia en quien se apoya el dramaturgo para edificar la escenografía en la imaginación de los espectadores. Los personajes, en este caso Montero, a través de la introducción de los verbos *videndi* —empleados a menudo en el barroco (Arellano 422-424)— va modelando el perfil urbano y los espacios exteriores de la obra.

La palabra del Acotador también recalca una visualidad del rostro y sugiere expresiones y rasgos difícilmente perceptibles por el espectador. El teatro barroco recurre a menudo a esta función de la palabra para poner de relieve una intensidad deseada. Así, por ejemplo, en la Jornada Primera de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina: “Doña Inés: ¡Qué airoso y gallardo talle!/¡Qué buena cara!” (127),

o en la Jornada Primera de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*: “Don Juan: Juro, ojos bellos, que mirando me matáis” (179). Muchos elementos de la prosémica y de la cinésica necesitan, en efecto, un rótulo verbal para poder ser identificados o interpretados correctamente. El Acotador de *Hamelin* va indicando, con sus intervenciones, reacciones y gestos de personajes ausentes del escenario pero virtualmente presentes en la trama y en la escena imaginaria del espectador:

Acotador. Los periodistas devuelven las diapositivas a la caja, sacuden la cabeza como negándose a aceptar lo que han visto, intercambian muecas de asco, se despiden sin palabras de Montero [...] (15)

Más sutil y delicada, la noción de tiempo dramático representa desde siempre un desafío para los dramaturgos. El barroco no se limitó, por medio de la palabra, a crear espacios. Se observan las alusiones al tiempo, sobre todo el paso del tiempo acaecido entre uno y otro acto, como es el caso de los dos primeros ejemplos de *La dama boba* y el tercero del *Alcalde de Zalamea* calderoniano:

- | | |
|----------|--|
| Fenisio. | En fin, ha pasado un mes y no se casa Liseo. (107) |
| Finea. | No ha dos meses que vivía a las bestias tan igual (143) |
| Isabel. | Estaba anoche gozando la seguridad tranquila que al resguardo de tus canas mis años me prometían (263) |

En *Hamelin*, Juan Mayorga insiste en la complicidad y en la cooperación del espectador para que el teatro sea posible. El tiempo, como el espacio, los personajes y todos los elementos de la ficción teatral contenidos en el tácito pacto de la escena con el público, son posibles únicamente si se tiene al espectador como aliado y casi, señala Spooner, como “un co-creador de la obra” (126):

Acotador. “Hamelin”, nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: “Han transcurrido diez días”. O decir: “La tarjeta lleva una hora sobre la mesa”. En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono. La tarjeta dice: “Raquel Gálvez, psicopedagoga”. (37)

El último aspecto que quisiéramos mencionar en esta nota sobre los recursos de la escenografía verbal clásica y contemporánea no concierne directamente a la *visualidad* pero sí la *espacialidad* escénica. En el pacto tácito entre público y comediantes —la convención teatral— descansa, por lo general, la ficcionalidad del escenario. La invisible cuarta pared del tablado clásico, sin embargo, se derrumba al acabar la comedia, poniendo así en evidencia la artificialidad de la representación. El comentario metateatral, tan presente en el teatro contemporáneo, tiene su correlato en el teatro del siglo XVII. La comedia española suele finalizar con una solicitud dirigida al público, al que se pide su indulgencia por los desperfectos que la obra pudiera contener:

Pedro Crespo. Con que fin el autor da
a esta historia verdadera.
Los defectos perdonad.
(Calderón de la Barca, *El alcalde* 316)

Moscón. Pues dejando en pie la duda
del bien partido amor nuestro,
a *El mágico prodigioso*
pedid perdón por los yerros.
(Calderón de la Barca, *El mágico* 171-172)

Félix. Y, pues el haber tenido
dos puertas ésta y tu casa,
causa fue de los engaños,
que a mí y a Lisardo nos pasan,
de la *Casa con dos puertas*,
aquí la comedia acaba.
(Calderón de la Barca, *Casa* 228)

Un acabado ejemplo de estos finales calderonianos es la conclusión de *La dama duende*, que introduce, con una réplica inesperada, el obligado ruego al público, ironizando, a su vez, en los ineludibles desenlaces obligados con sus múltiples celebraciones de bodas:

Manuel. Si no lo estás [borracho],
hoy con Isabel te casas.
Cosme. Para estarlo fuera eso;
mas no puedo.
Isabel. ¿Por qué causa?
Cosme. Por no malograr el tiempo
que en estas cosas se gasta,
pudiéndolo aprovechar
en pedir de nuestras faltas
perdón, humilde el autor
os le pide a vuestras plantas. (104)

El teatro español contemporáneo abunda en ejemplos de metateatralidad, sobre todo en la obra concebida como autocomentario e imagen invertida de ella misma. José Sanchis Sinisterra quizá sea el dramaturgo español que más ha trabajado y llevado a los límites el planteo metateatral a través de las experiencias con el Teatro Fronterizo de la Sala Beckett de Barcelona.¹¹ Juan Mayorga, discípulo de Sanchis Sinisterra, retoma este aspecto y lo adapta a sus propias necesidades dramáticas. En *Hamelin*, el Acotador cumple con un papel que excede la mera indicación escénica o la simple descripción. A menudo, se adentra en los territorios de la reflexión metateatral y del juego actoral, e incluso apostrofa al espectador para solicitar sus sentidos, sus recuerdos, sus sensaciones y, en definitiva, su colaboración en la construcción de la obra:

Acotador. Suena el teléfono. Montero sabe que puede ser importante, porque ha pedido que no le pasen llamadas. Es Julia, desde el colegio de Jaime. De reojo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. “Hamelin” es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador. (28)

Acotador. “Hamelin”, cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y

¹¹ La obra de José Sanchis Sinisterra es abundante. Nos limitaremos a señalar algunos de sus principales títulos, como *¡Ay, Carmela!*; *Ñaque*; *El cerco de Leningrado*; *Marsal, Marsal*; *Los figurantes*; *Trilogía americana*; *Misero Próspero*; *Pervertimientos* y *Otros gestos para nada*, etc.

si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada “Hamelin” el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño.¹² (30)

Hamelin representa, a nuestro entender, un paradigma en el teatro español de los primeros años del siglo XXI en la construcción de los escenarios verbales de tradición clásica. Sin embargo, resulta evidente que si bien el recurso conserva una cierta similitud con el fenómeno áureo, como lo acabamos de ver, las necesidades y finalidades estéticas difieren notablemente. Debemos reconocer que en todas las épocas —y es lo propio del teatro— el espacio escénico no se ve del todo si la palabra no lo completa. Como señala Arellano, el texto modela la percepción visual y orienta la mirada del espectador hacia aquellos espacios significativos en el tejido de la ficción (415). Los barrocos han recurrido a la palabra para representar aquello que era imposible mostrar en escena —pensemos en la muerte de Casandra en el *Castigo sin venganza* o la del Comendador en *Fuente Ovejuna*—. Algunas tendencias del teatro español del siglo XXI no tendrán estos escrúpulos: pensemos en las obras de Angelica Lidell o en las de Rodrigo García, cuyas sofisticadas y atrevidas puestas en escena son a menudo verdaderas y provocativas *performances*, que forman parte del proyecto ético y estético

¹² ¿Cómo, con qué palabras, representar el abuso sexual perpetrado en menores? Juan Mayorga, a través del personaje-niño interpretado por un adulto —que no intenta hacer de niño— evita por un lado la identificación directa y plañidera y, por otro, lleva el debate al escenario, alejándose de la mimesis y planteando, de esta manera, el problema al espectador.

de los creadores.¹³

La descripción ticoscópica barroca adquiere también otras tonalidades en el teatro actual: recuerda Arellano que los dramaturgos áureos echaron mano a este recurso para delinear en la imaginación del espectador los detalles de naufragios, batallas y catástrofes imposibles de llevar a escena (341). Las puestas en escena contemporáneas recurren a las proyecciones de imágenes para abrir el espacio escénico e introducir otros sitios, perspectivas y lugares.¹⁴ Así y todo, tanto en una como en otra época, las dos técnicas satisfacen a una idéntica necesidad de ampliación y ensanchamiento espacial de la escena.

Como vemos, varios hilos parecen mantener unidas las estrategias de construcción espacial dramática entre clásicos y contemporáneos. En definitiva, es natural que así sea, ya que nuestros autores se nutren de la lectura y la reescritura de textos tradicionales —pensemos en las versiones de Calderón de la Barca de Juan Mayorga o en la reescritura de personajes clásicos como *Electra* o *Laurencia* de Itziar Pascual—.

¹³ Las puestas en escena de las obras de Rodrigo García —como *Gólgota Picnic*— encienden a menudo los ánimos de un sector de espectadores, de críticos y de la opinión pública. Por su parte, Angélica Liddell trabaja con fórmulas e imágenes chocantes e inconformistas (véase, por ejemplo, la didascalia de la escena 12 de *El año de Ricardo*, “Ricardo se emborracha, abusa de las niñas prostitutas que tiene esclavizadas” (99).

¹⁴ En un trabajo anterior (“2666 en escena : relato, imagen y mestizaje artístico”, en prensa) he abordado el estudio de las imágenes de vídeo en escena en la adaptación de la novela *2666* de Roberto Bolaño por Alex Rigola y Pablo Ley (Teatre Lliure, 2008). La extensión virtual del escenario pero también el efecto contrario —su extrema compresión— juegan un importante papel en la interpretación y en el alcance de la obra.

Sin embargo, si en ambas épocas asistimos al renacer de la palabra dramática, en el siglo XXI se confirma la ruptura de palabra al servicio de la acción.

Planteada la dramaturgia desde la palabra, los medios técnicos —que hoy lo pueden reproducir y representar todo— no tienen una gran incidencia en estas creaciones de lenguaje. Más allá de los altos costos escenográficos que puede acarrear una puesta en escena sofisticada de última generación, tenemos la impresión que las dramaturgias de la palabra contienen un *texto urgente* que una escenografía compleja podría distraer o perturbar. La escena contemporánea es un espacio no mimético cuya acción *post-catastrófica* consiste en la reflexión o en la interrogación de acciones ya acaecidas. Los personajes, fuera de una acción que no sucede o que ya ha sucedido —como en *Hijas del viento* o *Herida*— se convierten, según la fórmula acuñada por Sarrazac, en *personajes-testigos* (14) que predisponen la escena a otro tipo de diálogo. Como fueron ilustrando los ejemplos ofrecidos en estas líneas, el clásico intercambio de réplicas entre los personajes se abre en un *diálogo de monólogos*. Más allá de los recursos comunes con el teatro barroco para significar un espacio plural que desborda el escenario material, asistimos, en el siglo XX y XXI a la fragmentación del espacio escénico cuyas diferentes partes se articulan gracias a un juego de montaje operado por el dramaturgo —a la manera del cineasta—.

“Teatro para ver y escuchar” será la fórmula que retendremos en clásicos y contemporáneos: las puestas en escena actuales hacen hincapié en el concepto de encuadre de la imagen, en la precisión de gestos y movimientos de los personajes, nociones tan apreciadas por el teatro barroco. Con

esto, retengamos un punto en común capital de las dos épocas aludidas: la consciencia de los dramaturgos del poder evocador de la palabra enunciada en escena y el constante desafío creativo de un texto que solicite y obtenga la cooperación no solamente del espectador, sino que haga cómplice a toda una sala. Quizá radique en eso la rara alquimia del teatro, en la capacidad de generar, a partir de la presencia escénica y de la palabra, espacios y tiempos autónomos, imágenes únicas e irrepetibles que se esfuman y permanecen ante los ojos de los oyentes.

Obras citadas

Arellano, Ignacio. “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 19.3 (primavera 1995): 411-443. Impreso.

Barrière, Jean-Baptiste et Barrière, Aleksi. “A Avignon, la vidéo parasite le théâtre”. *Libération*, 29 jul. 2011. Web. 13 abr. 2012. <<http://www.liberation.fr/theatre/01012351553-a-avignon-la-video-parasite-le-theatre>>

Calderón de la Barca, Pedro. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Ed., introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.

Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed., introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.

Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Ed. de José María Díez Borque. Madrid: Clásicos Castalia, 1976. Impreso.

Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Ed. de Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.

- Cordone, Gabriela. "2666 en escena: relato, imagen y mestizaje artístico". *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística: literatura, espectáculo vivo y ciberrarte en el siglo XXI en España*, Dominique Breton (et al.). Bordeaux: Presses Universitaires (en prensa).
- Didi-Hubermann, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007. Impreso.
- Díez Borque, José María. *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Serval, 1985. Impreso.
- Egido, Aurora. *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, discurso de recepción en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1989. Impreso.
- Fix, Florence y Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds.). *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2007. Impreso.
- Liddell, Angélica. *El año de Ricardo*. Pról. de Josu Montero. Bilbao: Artezblai, 2009. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1983. Impreso.
- Martínez Thomas, Monique (ed.). *Jouer les didascalies*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999. Impreso.
- Mayorga, Juan. *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque, 2005. Impreso.
- Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969. Impreso.
- Pascual, Itziar. *Hijas del viento y otras piezas breves*. Prólogo de G. Cordone. Bilbao: Artezblai, 2011. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires, 1985. Impreso.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*, Paris: Armand Collin, 2010. Impreso.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000. Impreso.
- Sanchis Sinisterra, José. *Pervertimiento y otros Gestos para nada*. Barcelona: Cop'Idees, 1991. Impreso.

Sarrazac, Jean-Pierre. "Le partage des voix". *Nouveaux territoires du dialogue*. Ryngaert, Jean-Pierre (dir.). Paris: Actes Sud / CNSAD, 2005. Impreso.

Spooner, Claire. "La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje". *Boletín Hispánico Helvético* 19 (primavera 2012): 109-137. Impreso.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Bélin, 1996. Impreso.

Vega Carpio, Frey Lope de. *Comedias escogidas*. Tomo Cuarto. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LII. Madrid: Ediciones Atlas, 1952. Impreso.

—. *El castigo sin venganza*. Ed. de José María Díez Borque, Madrid: De Bolsillo, 2003. Impreso.

—. *Fuente Ovejuna*. Ed. de Juan María Marín, Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

—. *El caballero de Olmedo*. Ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.

—. *El mejor alcalde, el Rey*, ed. de F. Casas y B. Primorac, Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

—. *La dama boba*. Ed. de Diego Marín, Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.

—. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. de J. M. Marín, Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.