



TESIS DOCTORAL

AÑO 2015

**ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE
DRAMATURGOS ESPAÑOLES
ACTUALES**

JUAN CARLOS ROMERO MOLINA

LICENCIADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR: DR. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología
Universidad Nacional de Educación a Distancia

**ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE
DRAMATURGOS ESPAÑOLES
ACTUALES**

Juan Carlos Romero Molina

Licenciado en Filología Hispánica

Director: Dr. D. José Romera Castillo

AGRADECIMIENTOS

El profesor Dr. D. José Romera Castillo me distinguió desde el principio otorgándome una confianza muy generosa, en mi opinión. Estar a la altura de la responsabilidad puesta en mis manos por alguien de tanto prestigio ha sido ciertamente un estímulo para intentar llevar a buen puerto esta tesis. Su visión, siempre joven y sorprendente, logró contagiarme de entusiasmo. Él es, sin duda, el responsable de la culminación de esta tarea. No cabe en mí más que el sincero agradecimiento.

No debo desaprovechar la oportunidad que se me ofrece de mostrar también mi gratitud a la Universidad Nacional de Educación a Distancia en su conjunto, en especial a su Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y a los profesores del mismo que han contribuido al recorrido de este trayecto.

Por último, deseo incluir en tan breves líneas a mis padres, pues sin su comprensión, ayuda y complicidad —inestimables— tampoco habría sido posible concluir la labor hace ya tiempo comenzada.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Índice	7
INTRODUCCIÓN	19
1. El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)....	21
1.1. La escritura autobiográfica en el SELITEN@T.....	23
1.1.1. Congresos Internacionales	23
1.1.2. Artículos en la revista Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica	27
1.2. Tesis de doctorado y memorias de investigación (dirigidas por el profesor Dr. D. José Romera Castillo)	27
1.2.1. Tesis de doctorado	28
1.2.2. Memorias de investigación (inéditas)	28
1.3. Investigaciones del director	29
2. Sobre escritura autobiográfica en España.....	31
2.1. Escritura autobiográfica.....	31
2.2. Escritura autobiográfica y crítica literaria.....	39
3. Autobiografía y teatro: a modo de pórtico.....	44
3.1. La escritura autobiográfica española en el ámbito teatral	44
3.2. Entre la inexistencia y la publicidad (consideraciones previas).....	46
3.3. Algunos precedentes	59
4. Nuestro proyecto	64
PRIMERA PARTE: LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES Y LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA. ESTUDIO COMPARATIVO	65
Palabras previas	67
1. Teatro y memoria	67
2. Delimitación de nuestro estudio	73
2.1. Los autores de nuestro corpus.....	73
2.2. Autores y crítica.....	76
Capítulo I: Descripción del corpus	87
3. Autores y obras.....	87
4. Otros textos (auto)biográficos de los autores del corpus	104
4.1. Más textos (auto)biográficos	104
4.2. Los artículos periodísticos	108
4.3. Textos autorreferenciales	116
4.3.1. La tradición autorreferencial en la producción teatral.....	116
4.3.2. Textos autorreferenciales para obras no teatrales.....	124
4.4. Otros textos.....	128
5. Subgéneros autobiográficos.....	139
5.1. Autobiografías y memorias.....	139
5.2. Diarios	152
6. La escritura autobiográfica y la edición.....	153
6.1. La editorial.....	154
6.2. El título	156
6.3. El pacto autobiográfico.....	160

6.4. El álbum de fotos	171
6.5. El índice onomástico	175
Capítulo II: Marcas formales.....	177
1. La conciencia de género y la reflexión sobre el mismo: los dramaturgos ante su propia obra autobiográfica.....	177
1.1. La conciencia de género	177
1.2. El problema del género.....	191
1.3. La reflexión sobre el género	201
1.4. El mestizaje de subgéneros	225
2. La motivación autobiográfica.....	233
3. La memoria y sus auxiliares	238
3.1. La memoria.....	238
3.2. Los auxiliares de la memoria.....	253
4. Otras voces, otros textos.....	259
4.1. Del yo al nosotros y viceversa	259
4.2. Lo (auto)biográfico dentro de la literatura autobiográfica.....	267
5. El orden narrativo.....	284
6. La voz narrativa.....	299
7. Las digresiones	308
8. Tópicos autobiográficos	314
8.1. La sinceridad	314
8.2. El autorretrato	328
8.3. La autojustificación	341
8.4. La autocrítica	352
8.5. La confesión	362
8.6. La infancia y la iniciación	384
9. Poses de papel	397
9.1. Ideología	397
9.1.1. La política	397
9.1.1.1. Los dramaturgos y la política	397
9.1.1.2. Fernando Fernán-Gómez y la política: el extraño viaje	398
9.1.1.3. Triunfar durante el franquismo	404
9.1.1.4. El artista comprometido	417
9.1.1.5. El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella	433
A) <i>La torna</i> : los hechos.....	436
B) <i>La torna</i> y la memoria	462
C) Boadella tras <i>La torna</i> : la recreación de sí mismo	465
D) <i>La torna de La torna</i> : una nueva vuelta de tuerca	471
9.1.1.6. El socialismo	482
9.1.1.7. El comunismo	508
9.1.2. El regionalismo y los nacionalismos.....	526
9.1.3. El europeísmo	553
9.2. Los contornos del yo: los sueños	554
9.3. El paso del tiempo	558
Capítulo III: Marcas estilísticas.....	563
1. Autobiografía y literatura	563
1.1. Obra dramática	564
1.1.1. Fernando Fernán-Gómez	564
1.1.2. Adolfo Marsillach	565
1.1.3. Antonio Gala.....	568
1.1.4. Jaime de Armiñán	575
1.1.5. Albert Boadella	576
1.1.6. Francisco Nieva	577
1.1.6.1. Obras originales	578
1.1.6.2. Versiones.....	584
1.1.6.3. Teatro completo	585
1.1.7. Fernando Arrabal	590

1.1.7.1. Obras	590
1.1.7.2. Teatro completo	593
1.2. Obra no dramática.....	596
1.2.1. Fernando Fernán-Gómez.....	596
1.2.1.1. Poesía	596
1.2.1.2. Narración.....	597
A) Novela	597
B) Relato	598
1.2.1.3. Ensayo	599
1.2.2. Adolfo Marsillach	601
1.2.2.1. Novela	601
1.2.2.2. Ensayo	601
1.2.2.3. Guion.....	603
1.2.3. Antonio Gala.....	604
1.2.3.1. Poesía	604
1.2.3.2. Narración.....	606
A) Novela	606
B) Relato y cuento.....	606
1.2.3.3. Ensayo.....	608
1.2.3.4. Guion.....	609
1.2.3.5. Antologías	612
1.2.4. Jaime de Armiñán	613
1.2.4.1. Narración y ensayo.....	613
1.2.4.2. Guiones	614
1.2.5. Albert Boadella	616
1.2.6. Francisco Nieva	617
1.2.6.1. Narración.....	617
A) Novela	617
B) Relato	618
1.2.6.2. Ensayos y prólogos	620
1.2.7. Fernando Arrabal	622
1.2.7.1. Poesía	622
1.2.7.2. Narración.....	623
A) Novela	623
B) Relato	625
1.2.7.3. Ensayo.....	625
1.2.7.4. Guion.....	626
2. La conciencia literaria	626
3. La composición	632
4. El estilo.....	635
5. La descripción	651
6. El diálogo	655
7. La comunicación con el lector.....	658
8. El humor y la ironía.....	667
9. El culturalismo	676

SEGUNDA PARTE: EL TEATRO EN LOS ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS DE DRAMATURGOS ESPAÑOLES 691

Capítulo IV: Marcas temáticas	693
1. Contextos: el testimonio y el memorialismo	693
1.1. Documentalismo	696
1.2. La crisis española del siglo XX	700
1.2.1. La monarquía de Alfonso XIII.....	700
1.2.2. La II República	704
1.2.3. La Guerra Civil	717
1.2.4. El Franquismo	758
1.2.4.1. La II Guerra Mundial	758

1.2.4.2. La Dictadura.....	768
1.2.4.3. La represión y el exilio.....	794
A) Testimonios de una posguerra.....	794
B) El drama familiar de los Arrabal Terán.....	808
1.2.4.4. La censura franquista.....	834
1.3. La transición.....	852
1.4. La democracia.....	867
1.5. Testigos de su tiempo.....	872
2. Los dramaturgos y el teatro.....	876
2.1. La formación de los dramaturgos.....	876
2.1.1. La iniciación teatral.....	876
2.1.1.1. Los primeros espectáculos.....	876
2.1.1.2. La vocación: el guiñol y el teatrito.....	884
2.1.2. El aprendizaje teatral.....	894
2.1.3. Teatro y literatura: una relación compleja.....	902
2.1.4. El teatro clásico.....	914
2.1.5. El teatro español.....	933
2.1.6. El teatro extranjero.....	946
2.2. Los dramaturgos polifacéticos.....	968
2.2.1. Dramaturgos-actores.....	968
2.2.2. Dramaturgos-adaptadores.....	988
2.2.2.1. Los dramaturgos del corpus, excepto uno.....	988
2.2.2.2. La intertextualidad en Francisco Nieva.....	990
A) Un postista aventajado.....	990
B) Nieva, adaptador de sí mismo.....	1012
C) Las versiones teatrales de Nieva.....	1031
1) Francisco Nieva adapta.....	1031
2) <i>Tirante el Blanco</i> , de Joanot Martorell.....	1035
3) <i>La paz</i> , de Aristófanes.....	1041
4) <i>No más mostrador</i> , de Mariano José de Larra.....	1046
5) <i>Los baños de Argel</i> , de Miguel de Cervantes.....	1049
6) Otras adaptaciones.....	1053
2.2.3. Dramaturgos-directores.....	1056
2.2.4. Dramaturgos-docentes.....	1087
2.2.5. Dramaturgos-empresarios.....	1091
2.3. Los dramaturgos y otros teatreros.....	1094
2.3.1. Los productores y empresarios.....	1094
2.3.2. Los directores de escena.....	1107
2.3.3. Los actores.....	1146
2.3.4. Los escenógrafos y figurinistas.....	1205
2.3.5. Los adaptadores.....	1210
2.3.6. Los músicos.....	1218
2.3.7. Los técnicos.....	1223
2.4. Los dramaturgos y la actividad teatral.....	1225
2.4.1. Las giras.....	1225
2.4.2. Los festivales.....	1234
2.4.3. Los plagios.....	1239
2.4.4. El teatro alternativo.....	1240
2.5. Interiorización de la realidad teatral.....	1244
3. Los contornos teatrales.....	1250
3.1. Los dramaturgos y otros espectáculos.....	1250
3.1.1. La zarzuela.....	1250
3.1.2. La revista y las variedades.....	1253
3.1.3. El musical.....	1257
3.1.4. La danza.....	1259
3.1.5. Otros espectáculos.....	1261
3.2. Los dramaturgos y otros oficios conexos: la radio.....	1263
4. Los dramaturgos por sí mismos.....	1267
4.1. Frente a sí mismos: los dramaturgos ante su propia obra dramática.....	1267

4.1.1. Fernando Fernán-Gómez (1921-2007).....	1267
4.1.2. Francisco Nieva (1924).....	1272
4.1.3. Jaime de Armiñán (1927).....	1272
4.1.4. Adolfo Marsillach (1928-2002).....	1276
4.1.5. Fernando Arrabal (1932).....	1281
4.1.6. Antonio Gala (1936).....	1283
4.1.7. Albert Boadella (1943).....	1295
4.2. Vidas paralelas, voces cruzadas: los dramaturgos-autobiógrafos vistos por sí mismos.....	1308
4.2.1. Fernando Fernán-Gómez (1921-2007).....	1308
4.2.2. Francisco Nieva (1924).....	1311
4.2.3. Jaime de Armiñán (1927).....	1312
4.2.4. Adolfo Marsillach (1928-2002).....	1314
4.2.5. Fernando Arrabal (1932).....	1322
4.2.6. Antonio Gala (1936).....	1325
4.2.7. Albert Boadella (1943).....	1327
5. Los dramaturgos y la recepción.....	1328
5.1. Los medios de comunicación.....	1328
5.2. El mundo académico.....	1332
5.2.1. El caso de Antonio Gala.....	1332
5.2.2. Tesis doctorales.....	1334
5.2.3. La crítica universitaria.....	1335
6. Los dramaturgos como intelectuales.....	1346
6.1. Los cafés y las tertulias.....	1346
6.2. Los dramaturgos y los escritores.....	1348
6.2.1. Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-ibídem, 1999).....	1348
6.2.2. Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986).....	1349
6.2.3. Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923-Siena, 1985).....	1349
6.2.4. Günter Grass (Dánzig, 1927).....	1350
6.2.5. Milan Kundera (Brno, 1929).....	1350
6.2.6. Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994).....	1351
6.2.7. Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922-Caen, 2008).....	1351
6.2.8. Juan Rulfo (Jalisco, 1917-Ciudad de México, 1986).....	1351
6.2.9. Ernesto Sábato (Rojas, Argentina, 1911-Santos Lugares, Argentina, 2011).....	1351

CONCLUSIONES 1353

1. Los dramaturgos españoles y la escritura autobiográfica.....	1355
1.1. Sobre escritura autobiográfica en España.....	1355
1.2. La escritura autobiográfica española en el ámbito teatral.....	1355
1.3. Escritos autobiográficos de dramaturgos españoles. Estudio comparativo.....	1356
1.3.1. Marcas formales.....	1356
1.3.1.1. La conciencia de género y la reflexión sobre el mismo: los dramaturgos ante su propia obra autobiográfica.....	1356
1.3.1.2. La motivación autobiográfica.....	1358
1.3.1.3. La memoria y sus auxiliares.....	1359
1.3.1.4. Otras voces, otros textos.....	1359
1.3.1.5. El orden narrativo.....	1360
1.3.1.6. La voz narrativa.....	1361
1.3.1.7. Las digresiones.....	1362
1.3.1.8. Tópicos autobiográficos.....	1363
A) La sinceridad.....	1363
B) El autorretrato.....	1363
C) La autojustificación.....	1364
D) La autocrítica.....	1364
E) La confesión.....	1365
F) La infancia y la iniciación.....	1366
1.3.1.9. Poses de papel: la ideología.....	1367
A) La política.....	1367
B) El regionalismo y los nacionalismos.....	1369

1.3.2. Marcas estilísticas	1370
1.3.2.1. Autobiografía y literatura	1370
1.3.2.2. La conciencia literaria	1370
1.3.2.3. La composición	1371
1.3.2.4. El estilo	1371
1.3.2.5. El diálogo	1372
1.3.2.6. La comunicación con el lector	1372
1.3.2.7. El humor y la ironía	1372
1.3.2.8. El culturalismo	1373
1.3.3. Marcas temáticas.....	1374
1.3.3.1. Contextos: el testimonio y el memorialismo	1374
1.3.3.2. Los dramaturgos y el teatro.....	1377
A) La formación de los dramaturgos.....	1377
1) La iniciación teatral	1377
2) El aprendizaje teatral.....	1378
B) Teatro y literatura: una relación compleja.....	1378
C) El teatro clásico	1379
D) El teatro extranjero.....	1380
1.3.3.3. Los dramaturgos polifacéticos	1380
A) Los dramaturgos y otros teatreros	1380
1) Los empresarios teatrales	1381
2) Los directores de escena.....	1381
3) Los actores	1382
4) Los escenógrafos.....	1382
5) Los adaptadores.....	1383
1.3.3.4. Los dramaturgos y la actividad teatral	1383
1.3.3.5. Los dramaturgos por sí mismos	1384
1.3.3.6. Los dramaturgos y la recepción	1384
1.3.4. Vetas autobiográficas en la obra literaria de los dramaturgos del corpus	1385
2. Conclusión personal	1386
2.1. Recapitulación	1386
2.2. Recuento y evaluación de objetivos y metodología.....	1387
2.2.1. Objetivos.....	1387
2.2.2. Metodología.....	1390
2.3. Resultados	1391
2.4. El problema de la verdad	1394
2.5. ¿Se cierra el telón?.....	1398
2.6. Para terminar: un poco más de autobiografía	1400
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1403
WEBGRAFÍA.....	1863
APÉNDICE I: BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES	1867
1. Bibliografía de Jaime de Armiñán.....	1869
1.1. Obra de Jaime de Armiñán	1869
1.1.1. Teatro.....	1869
1.1.1.1. Obras originales	1869
A) Ediciones.....	1869
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1869
1.1.1.2. Obra inédita.....	1869
1.1.1.3. Versiones teatrales	1869
A) Publicada.....	1869
B) Inéditas	1870
1.1.2. Prosa	1870
1.1.2.1. Narrativa	1870
A) Novelas	1870

B) Relatos.....	1870
1.1.2.2. Ensayo.....	1870
1.1.2.3. Escritura autobiográfica.....	1870
1.1.2.4. Edición prologada por el autor.....	1870
1.1.2.5. Recopilación de artículos periodísticos.....	1871
1.1.2.6. Artículos y otros textos.....	1871
1.1.3. Guiones.....	1871
1.1.3.1. Publicados.....	1871
A) Guiones de televisión.....	1871
B) Guiones de cine.....	1871
1.1.3.2. Libretos.....	1871
A) Guiones de televisión.....	1871
B) Guiones de cine.....	1872
1.2. Bibliografía sobre Jaime de Armiñán.....	1875
1.2.1. Libros.....	1875
1.2.2. Artículos y otros textos.....	1875
1.2.3. Entrevistas.....	1875
2. Bibliografía de Fernando Arrabal.....	1877
2.1. Obra de Fernando Arrabal.....	1877
2.1.1. Teatro.....	1877
2.1.1.1. Teatro completo.....	1877
2.1.1.2. Obras originales.....	1877
A) Ediciones.....	1877
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1877
C) Libreto de ópera.....	1877
D) Ediciones extranjeras de teatro.....	1878
2.1.2. Poesía.....	1878
2.1.3. Prosa.....	1879
2.1.3.1. Narrativa.....	1879
A) Novelas.....	1879
B) Relatos.....	1879
2.1.3.2. Ensayos.....	1879
2.1.3.3. Libro de ajedrez.....	1879
2.1.3.4. Conferencia.....	1879
2.1.3.5. Cartas-libro.....	1879
2.1.3.6. Escritura autobiográfica y biográfica.....	1880
A) Textos autobiográficos.....	1880
B) Textos biográficos.....	1880
2.1.3.7. Ediciones prologadas por el autor.....	1880
2.1.3.8. Artículos y otros textos.....	1880
2.1.3.9. Textos escritos en colaboración.....	1880
2.1.4. Guiones.....	1880
2.1.4.1. Guiones publicados.....	1880
2.1.4.2. Guion no producido.....	1881
2.1.5. Ediciones extranjeras no teatrales.....	1881
2.1.5.1. Poesía.....	1881
2.1.5.2. Prosa.....	1882
A) Narrativa y cartas-libro.....	1882
B) Libros de ajedrez.....	1882
C) Ensayos.....	1882
D) Textos biográficos.....	1882
E) Artículos y otros textos.....	1882
2.2. Bibliografía sobre Fernando Arrabal.....	1883
2.2.1. Repertorios bibliográficos.....	1883
2.2.2. Libros.....	1883
2.2.3. Programa de mano.....	1884
2.2.4. Catálogos de exposiciones.....	1884
2.2.5. Números monográficos de revistas.....	1884
2.2.6. Artículos y otros textos.....	1884

2.2.7. Entrevistas.....	1888
2.3. Página web.....	1888
3. Bibliografía de Albert Boadella.....	1889
3.1. Obra de Albert Boadella	1889
3.1.1. Teatro.....	1889
3.1.1.1. Obras originales	1889
A) Ediciones.....	1889
B) Edición crítica	1889
3.1.1.2. Versión teatral.....	1889
3.1.2. Prosa	1889
3.1.2.1. Ensayo.....	1889
3.1.2.2. Conferencias y otras intervenciones públicas	1890
3.1.2.3. Escritura autobiográfica y biográfica	1890
3.1.2.4. Ediciones prologadas por el autor	1890
3.1.2.5. Artículos y otros textos	1890
3.2. Bibliografía sobre Albert Boadella	1890
3.2.1. Libros.....	1890
3.2.2. Número monográfico de revista.....	1891
3.2.3. Artículos y otros textos	1891
3.2.4. Entrevistas.....	1893
3.3. Páginas web	1893
4. Bibliografía de Fernando Fernán-Gómez	1895
4.1. Obra de Fernando Fernán-Gómez	1895
4.1.1. Teatro.....	1895
4.1.1.1. Obras originales	1895
A) Ediciones.....	1895
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1895
C) Obras inéditas.....	1895
4.1.1.2. Versiones teatrales	1896
A) Publicada.....	1896
B) Inédita.....	1896
4.1.2. Poesía.....	1896
4.1.3. Prosa	1896
4.1.3.1. Narrativa	1896
A) Novelas	1896
B) Cuentos.....	1896
4.1.3.2. Ensayo.....	1897
4.1.3.3. Conferencias y otras intervenciones públicas	1897
4.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica	1897
4.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor	1897
4.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos.....	1897
4.1.3.7. Artículos y otros textos	1897
4.1.4. Guiones cinematográficos (libretos)	1898
4.2. Bibliografía sobre Fernando Fernán-Gómez	1899
4.2.1. Libros.....	1899
4.2.2. Números monográficos de revista	1899
4.2.3. Artículos y otros textos	1899
4.2.4. Entrevistas.....	1903
4.2.5. Actas de coloquio internacional.....	1903
5. Bibliografía de Antonio Gala	1905
5.1. Obra de Antonio Gala.....	1905
5.1.1. Teatro.....	1905
5.1.1.1. Obras originales	1905
A) Ediciones.....	1905
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1905
C) Libretos musicales y operísticos.....	1905
D) Ediciones extranjeras	1906
E) Obras inéditas	1906
5.1.1.2. Versión teatral	1906

5.1.2. Poesía.....	1906
5.1.3. Prosa	1907
5.1.3.1. Narrativa.....	1907
A) Novelas.....	1907
B) Relatos.....	1907
C) Relato inédito	1907
5.1.3.2. Ensayo.....	1907
A) Ensayos publicados	1907
B) Ensayo inédito	1907
5.1.3.3. Ponencias y discursos.....	1908
5.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica	1908
A) Textos autobiográficos	1908
B) Textos biográficos	1908
5.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor	1908
5.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos.....	1908
5.1.3.7. Misceláneas	1908
5.1.3.8. Artículos y otros textos	1909
5.1.4. Guiones	1909
5.1.4.1. Guiones de cine (libretos)	1909
A) Originales	1909
B) Adaptados.....	1909
5.1.4.2. Guiones de televisión (literarios)	1910
5.2. Bibliografía sobre Antonio Gala.....	1910
5.2.1. Repertorios bibliográficos.....	1910
5.2.2. Libros	1910
5.2.3. Catálogo de exposición	1911
5.2.4. Número monográfico de revista.....	1911
5.2.5. Artículos y otros textos	1911
5.2.6. Entrevistas.....	1914
5.3. Página web.....	1914
6. Bibliografía de Adolfo Marsillach.....	1915
6.1. Obra de Adolfo Marsillach	1915
6.1.1. Teatro.....	1915
6.1.1.1. Obras originales	1915
A) Ediciones	1915
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1915
6.1.1.2. Versiones teatrales	1915
6.1.2. Prosa	1915
6.1.2.1. Narrativa.....	1915
A) Novela	1915
B) Relato	1916
6.1.2.2. Número monográfico de revista	1916
6.1.2.3. Ponencias, conferencias y mesas redondas	1916
6.1.2.4. Carta-libro	1916
6.1.2.5. Escritura autobiográfica y biográfica	1916
6.1.2.6. Ediciones prologadas por el autor	1916
6.1.2.7. Miscelánea.....	1916
6.1.2.8. Artículos y otros textos	1917
6.1.3. Guiones de televisión.....	1917
6.2. Bibliografía sobre Adolfo Marsillach	1917
6.2.1. Libros	1917
6.2.2. Catálogo.....	1918
6.2.3. Artículos y otros textos	1918
6.2.4. Entrevistas.....	1919
7. Bibliografía de Francisco Nieva	1921
7.1. Obra de Francisco Nieva	1921
7.1.1. Obras completas.....	1921
7.1.2. Teatro.....	1921
7.1.2.1. Obras originales	1921

A) Ediciones.....	1921
B) Ediciones prologadas y anotadas.....	1921
C) Ediciones extranjeras.....	1921
D) Obras inéditas.....	1922
7.1.2.2. Versiones teatrales	1922
A) Publicadas	1922
B) Inéditas	1922
7.1.3. Prosa	1923
7.1.3.1. Narrativa	1923
A) Novelas	1923
B) Relatos.....	1923
7.1.3.2. Estudios y ensayos	1923
7.1.3.3. Discursos.....	1923
7.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica	1923
7.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor	1923
7.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos.....	1924
7.1.3.7. Artículos y otros textos	1924
7.2. Bibliografía sobre Francisco Nieva	1925
7.2.1. Libros.....	1925
7.2.2. Catálogos de exposiciones	1925
7.2.3. Números monográficos de revistas	1925
7.2.4. Artículos y otros textos	1925
7.2.5. Entrevistas.....	1927
7.3. Página web.....	1927

APÉNDICE II: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS AUTORES.....1929

1. Producción audiovisual de Jaime de Armiñán	1931
1.1. Obra audiovisual de Jaime de Armiñán	1931
1.1.1. Teatrografía.....	1931
1.1.1.1. Autor	1931
1.1.1.2. Adaptador.....	1934
1.1.2. Cinematografía	1934
1.1.2.1. Largometrajes.....	1934
1.1.2.2. Documentales.....	1943
1.1.3. Televisión	1944
1.1.3.1. Series.....	1944
1.1.3.2. Serie de dibujos animados.....	1951
1.1.3.3. Otros.....	1951
1.1.4. Radio.....	1952
1.2. Producción Audiovisual sobre Jaime de Armiñán.....	1953
1.2.1. Cinematografía	1953
1.2.2. Televisión	1953
2. Producción audiovisual de Fernando Arrabal	1955
2.1. Obra audiovisual de Fernando Arrabal	1955
2.1.1. Teatrografía.....	1955
2.1.2. Cinematografía	1965
2.1.2.1. Largometrajes.....	1965
A) Director y guionista.....	1965
B) Actor o coguionista	1968
2.1.2.2. Documentales.....	1969
2.1.2.3. Cortometrajes	1970
2.2. Producción audiovisual sobre Fernando Arrabal	1970
2.2.1. Adaptaciones de textos de Fernando Arrabal.....	1970
2.2.1.1. Cinematografía.....	1970
2.2.1.2. Radio.....	1972
2.2.2. Realizaciones sobre Fernando Arrabal	1972
3. Producción audiovisual de Albert Boadella	1973
3.1. Obra audiovisual de Albert Boadella.....	1973

3.1.1. Teatrografía.....	1973
3.1.2. Cinematografía.....	1990
3.1.2.1. Largometrajes.....	1990
3.1.2.2. Cortometrajes.....	1992
3.1.3. Televisión.....	1992
3.1.3.1. Teatro.....	1992
3.1.3.2. Series de televisión.....	1993
3.1.3.3. Docudrama.....	1995
3.1.3.4. Otro.....	1995
3.2. Producción audiovisual sobre Albert Boadella.....	1996
4. Producción audiovisual de Fernando Fernán-Gómez.....	1997
4.1. Obra audiovisual de Fernando Fernán-Gómez.....	1997
4.1.1. Teatrografía.....	1997
4.1.1.1. Autor.....	1997
4.1.1.2. Adaptador.....	2002
4.1.1.3. No autor.....	2003
4.1.2. Cinematografía.....	2009
4.1.2.1. Largometrajes.....	2009
4.1.2.2. Cortometrajes.....	2066
4.1.2.3. Mediometrajes.....	2066
4.1.2.4. Documentales.....	2067
4.1.3. Televisión.....	2067
4.1.3.1. Teatro.....	2067
4.1.3.2. Series.....	2068
4.1.3.3. Serie de dibujos animados.....	2077
4.1.3.4. Documental.....	2077
4.1.3.5. Otros.....	2077
4.1.4. Radio.....	2078
4.2. Producción audiovisual sobre Fernando Fernán-Gómez.....	2078
4.2.1. Adaptaciones de textos de Fernando Fernán-Gómez.....	2078
4.2.1.1. Teatro.....	2078
4.2.1.2. Cine.....	2079
4.2.1.3. Radio.....	2079
4.2.2. Realizaciones sobre Fernando Fernán-Gómez.....	2080
4.2.2.1. Cortometraje.....	2080
4.2.2.2. Otros.....	2080
5. Producción audiovisual de Antonio Gala.....	2081
5.1. Obra audiovisual de Antonio Gala.....	2081
5.1.1. Teatrografía.....	2081
5.1.1.1. Autor.....	2081
5.1.1.2. Adaptador.....	2091
5.1.2. Guiones cinematográficos.....	2092
5.1.2.1. Largometrajes.....	2092
5.1.2.2. Documentales.....	2094
5.1.3. Televisión.....	2094
5.1.3.1. Guiones de series.....	2094
5.1.3.2. Guion conmemorativo.....	2097
5.1.3.3. Adaptaciones teatrales.....	2097
5.2. Producción audiovisual sobre Antonio Gala.....	2099
5.2.1. Cine.....	2099
5.2.2. Televisión.....	2100
5.2.3. Radio.....	2100
6. Producción audiovisual de Adolfo Marsillach.....	2101
6.1. Obra audiovisual de Adolfo Marsillach.....	2101
6.1.1. Teatrografía.....	2101
6.1.1.1. Autor.....	2101
6.1.1.2. Adaptador.....	2105
6.1.1.3. No autor.....	2106
6.1.2. Cinematografía.....	2127

6.1.2.1. Largometrajes.....	2127
6.1.2.2. Cortometraje	2136
6.1.3. Televisión	2137
6.1.3.1. Series.....	2137
6.1.3.2. Otros.....	2139
6.1.4. Radio.....	2139
6.2. Producción audiovisual sobre Adolfo Marsillach.....	2140
6.2.1. Cinematografía	2140
6.2.2. Documental.....	2140
7. Producción audiovisual de Francisco Nieva.....	2141
7.1. Obra audiovisual de Francisco Nieva	2141
7.1.1. Teatrografía.....	2141
7.1.1.1. Autor	2141
7.1.1.2. No autor	2148
7.1.2. Cinematografía	2161
7.1.3. Televisión (actor).....	2162
7.2. Producción audiovisual sobre Francisco Nieva	2163
7.2.1. Adaptaciones de textos de Francisco Nieva.....	2163
7.2.2. Documental.....	2163

INTRODUCCIÓN

1. EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (SELITEN@T)

Esta tesis doctoral se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías ([SELITEN@T](#))¹ de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), dirigido por el profesor Dr. D. José Romera Castillo, las cuales han sido detalladamente expuestas por él en varios trabajos suyos: «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el [SELITEN@T](#) de la Universidad Nacional de Educación a Distancia» (Romera Castillo, 2003c), «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T» (Romera Castillo, 2004b), «El teatro y el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2009a), «El teatro áureo español y el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2009c) —ampliado en Romera Castillo (2011h)—, «Nuestro Centro de Investigación y el teatro» (Romera Castillo, 2009d), «El estudio del teatro en el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2010a), «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica» (Romera Castillo, 2010c) —reeditado en Romera Castillo (2011k)—, «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica» (Romera Castillo, 2010d), «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)» (Romera Castillo, 2010e), «Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T» (Romera Castillo, 2011c) —reeditado en Romera Castillo (2011l)—, «El Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» (Romera Castillo, 2011e), «El Centro de Investigación y el teatro» (Romera Castillo, 2011f), «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*» (Romera Castillo, 2011h), «El teatro en la revista *Signa*» (Romera Castillo, 2011i), «Las dramaturgas y el

¹ Consultada el 14 de febrero de 2015.

SELITEN@T» (Romera Castillo, 2011k), «Los dramaturgos y el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2011l), «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)» (Romera Castillo, 2011m) —reeditado en Romera Castillo (2012c)— «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX» (Romera Castillo, 2011ñ) —reeditado en Romera Castillo (2011o)—, «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Romera Castillo, 2011q), «Teatro entre siglos (XVIII y XIX)» (Romera Castillo, 2011v) —reunidos los diez últimos trabajos en su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Romera Castillo, 2011n)²—, «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2011r) —reeditado en Romera Castillo (2011s), en su libro *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011y)³—, «Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2012b), «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2012d), «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)» (Romera Castillo, 2012e), «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España» (Romera Castillo, 2012f), «Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2012g), «La revista *Signa* y la teoría teatral» (Romera Castillo, 2013e), «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T» (Romera Castillo, 2013f), «Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y

² Reseñas: García Rodríguez (2012b), Prieto Nadal (2013a) y Trecca (2013).

³ Reseñas: Bastianes (2013), Cotarelo (2012), Díez de Revenga (2012), García Garzón (2012), Muñoz Cáliz (2012), Rovecchio (2012b), Serrano (2012), Verón (2012) y Vieites (2012b).

Nuevas Tecnologías y el teatro» (Romera Castillo, 2014a)⁴, así como en su libro *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Romera Castillo, 2013h)⁵.

El [SELITEN@T](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/) ha conseguido granados frutos a través de varias líneas de investigación (reconstrucción de la vida escénica en España en la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX, así como la presencia de nuestro teatro representado fuera de ella; el estudio de la teoría y el análisis semiótico de textos literarios de diversas épocas —muy especialmente de la actual—; la relación de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías; literatura y cine⁶, etc.), siendo una de ellas —y muy destacada— la compuesta por las investigaciones acerca de la escritura autobiográfica española en los últimos años del siglo XX, sobre la que se han llevado a cabo diferentes actividades.

1.1. La escritura autobiográfica en el SELITEN@T

1.1.1. Congresos Internacionales

El Centro de Investigación, desde 1991, bajo la dirección del profesor Dr. D. José Romera Castillo, organiza unos Seminarios Internacionales centrados en un tema monográfico —y de actualidad— que en España no haya tenido un significativo caldo de cultivo. Hasta el momento se han celebrado (con diversos colaboradores, muy especialmente con el profesor Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo) veintitrés Seminarios⁷ de ámbito in-

⁴ Trabajos que pueden consultarse en la página web <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/> (consultada el 14 de febrero de 2015).

⁵ Para el origen del Centro, véase «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED» (Romera Castillo, 1999a).

⁶ Véase «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T» (Essissima, 2011).

⁷ En el momento de redactar estas páginas, era inminente la celebración del vigesimocuarto, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (UNED, Madrid, 24-26 de junio de 2015).

ternacional cuyas actas —previa selección de los trabajos— han sido publicadas⁸. Cuatro de ellos, a los que nos referiremos a continuación, han tenido como centro de atención lo autobiográfico⁹.

El segundo Seminario, que tuvo lugar en la sede de la UNED en Madrid del 1 al 3 de julio de 1992, fue pionero en España al tratar del tema general de la *Escritura autobiográfica* (Romera Castillo *et alii*, 1993)¹⁰. El volumen, de 505 páginas y con presentación de José Romera Castillo, recoge sesiones plenarias como las de Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela) —sobre realidad y ficción— y Ángel G. Loureiro

⁸ Cf. José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 242 pp.; José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993, 505 pp.); José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994, 326 pp.); José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995, 459 pp.); José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996, 439 pp.); José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, 386 pp.); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 647 pp.); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, 753 pp.); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000, 591 pp.); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, 743 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002, 627 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003, 582 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 478 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005, 604 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, 838 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007, 570 pp.); José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, 586 pp.); José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009, 312 pp.); José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, 448 pp.) —reseñas: Llera (2010), Teruel (2010b) y Demonte (2011)—; José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, 525 pp.) —reseñas: Vieites (2011), García Rodríguez (2012a), Rivero (2012), Rovecchio (2012a) y Teruel (2012)—; José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, 386 pp.) —Boo (2012), Vieites (2012a), Checa (2013) y Pérez-Rasilla (2013)—; José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, 556 pp.) —reseñas: Aburto (2012) y Prieto Nadal (2013b)—; y José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=2013)* (Madrid: Verbum, 2014, 363 pp.) —reseña: Muñoz Cáliz (2015)—.

⁹ Distribución: pedidos@visor-libros.com y <http://www.visor-libros.com> (consultada el 14 de febrero de 2015).

¹⁰ Reseñas: Torres Lara (1994) y Tortosa (1995).

(University of Massachusetts) —la teoría de la autobiografía—, además de cuarenta y seis comunicaciones y un apéndice bibliográfico a cargo también de José Romera Castillo.

El séptimo, celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid del 26 al 29 de mayo de 1997, giró en torno a las *Biografías literarias (1975-1997)* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1998)¹¹. El volumen, de 647 páginas y con presentación de José Romera Castillo, recoge sesiones plenarias como las de Ricardo Senabre (Universidad de Salamanca) —sobre el estatuto genérico de la biografía—, Miguel Ángel Pérez Priego (UNED) —la biografía de los autores medievales—, Francisco Aguilar Piñal (CSIC) —biografías de escritores españoles del siglo XVIII—, Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza) —biografías literarias del siglo XIX—, José Romera Castillo —biografías de escritores españoles actuales— y Marcos Ricardo Barnatán —Jorge Luis Borges—, además de treinta y dos comunicaciones.

El noveno, sobre *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 2000)¹², tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid del 21 al 23 de junio de 1999. El volumen, de 590 páginas y con presentación de José Romera Castillo, está dividido en dos partes: la primera sobre «Poesía histórica» y la segunda sobre «Poesía (auto)biográfica». Los estudios acerca de esta última ocupan la mayor parte del libro y nos encontramos en ella con sesiones plenarias como la del poeta Antonio Colinas —con un testimonio acerca de biografía y autobiografía— y la de José Romera Castillo —diarios de poetas españoles actuales—, además de cuarenta y dos comunicaciones.

¹¹ Reseñas: Cortés Ibáñez (1999), Fernández Romero (1999), Romero López (1998) y Wood (2000).

¹² Reseñas: Cortés Ibáñez (2001), García Martín (2000), Martínez (2001), Puente (2001), Romero López (2002) y Serrano (2002).

El duodécimo, sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, 2003d)¹³, se celebró en la sede central de la UNED del 26 al 28 de junio de 2002. El volumen, de 582 páginas y con presentación de José Romera Castillo, recoge sesiones plenarias como las de los dramaturgos Ignacio Amestoy (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y Paloma Pedrero, o las de Juan Antonio Hormigón —sobre las memorias de Adolfo Marsillach—, Anna Caballé (Universidad de Barcelona) —sobre autobiografías de dramaturgos actuales— y Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante) —sobre autobiografías de actores españoles—, además de veintidós comunicaciones.

Aparte de estos cuatro Seminarios Internacionales dedicados a lo (auto)biográfico, en otros también se ha tratado el tema. Así, aparecen trabajos relacionados con él en las actas del cuarto Seminario, *Bajtín y la literatura* (Romera Castillo *et alii*, 1995); en las del quinto, *La novela histórica a finales del siglo XX* (Romera Castillo *et alii*, 1996)¹⁴; en las del sexto, *Literatura y multimedia* (Romera Castillo *et alii*, 1997)¹⁵; en las del octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999)¹⁶; en las del décimo, *El cuento en la década de los noventa* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 2001)¹⁷; en las del decimoquinto, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Romera Castillo, 2006c)¹⁸; en las del decimosexto, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Romera Castillo, 2007)¹⁹; en las del decimoséptimo, *Teatro,*

¹³ Reseñas: Elwess (2002b), Díez de Revenga (2003), Gullón de Haro (2004), Álvarez de Toledo (2004-2005), Fernández (2005), Pascual Molina (2006) y Siles Reches (2006).

¹⁴ Reseñas: Corona (2000), Cortés Ibáñez (1997b), Crespillo (1997) y Espejo-Saavedra (1999).

¹⁵ Reseñas: Cortés Ibáñez (1998), Feustle (1999), Millán (1998), Piñol y Álamo (1997 y 1998) y Rodríguez López-Vázquez (1997b).

¹⁶ Para las reseñas, véase la nota 89.

¹⁷ Reseñas: Aragón (2002), Carballo-Abengózar (2003), Díaz Pardo (2004), Elwess (2002a) y Puertas (2001).

¹⁸ Para las reseñas, véase la nota 95.

¹⁹ Para las reseñas, véase la nota 97.

novela y cine en los inicios del siglo XXI (Romera Castillo, 2008c)²⁰; y en las del decimotercero, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, 2009b)²¹.

1.1.2. Artículos en la revista *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica

El SELITEN@T publica anualmente, bajo la dirección del profesor Dr. D. José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (de la que han aparecido veinticuatro números) en dos formatos:

Impreso anualmente por la UNED desde 1992: libreria@adm.uned.es²².

Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/> (consultada el 14 de febrero de 2015).

La revista ha publicado (en los veintitrés números editados hasta el momento) diversos trabajos sobre el tema.

1.2. Tesis de doctorado y memorias de investigación (dirigidas por el profesor Dr. D. José Romera Castillo)

Desde el curso 1987-1988, el profesor Dr. D. José Romera Castillo imparte un curso de doctorado en la UNED sobre *Lo autobiográfico en la literatura española actual*. Gracias a ello, se han realizado tesis de doctorado y memorias de investigación bajo su dirección.

²⁰ Para las reseñas, véase la nota 99.

²¹ Para las reseñas, véase la nota 101.

²² Distribución: revistas@marcialpons.es y <http://www.marcialpons.es> (consultada el 14 de febrero de 2015).

1.2.1. Tesis de doctorado

María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación, de María Luisa Maillard García (1997).

La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina, de Alicia Molero de la Iglesia (2000, 421 páginas, con prólogo de José Romera Castillo).

La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet, de Francisco Ernesto Puertas Moya, defendida en febrero de 2003 como Doctorado Europeo y publicada en varias entregas: *Los estudios biográficos ganivetianos* (Puertas, 2004f), *La identificación autoficticia de Ángel Ganivet* (Puertas, 2004d), *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad* (Puertas, 2004g), *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica* (Puertas, 2004a) —con prólogo de José Romera Castillo—, *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* (Puertas, 2004b) y *De soslayo en el espejo. Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad* (Puertas, 2005).

El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra, de Eusebio Cedena Gallardo, defendida en 2004 y publicada con igual título (Cedena, 2004) —559 páginas, con prólogo de José Romera Castillo—.

1.2.2. Memorias de investigación (inéditas)

Se han realizado varias memorias de investigación: *Las imágenes de la luz en el «Libro de la Vida» de Santa Teresa de Jesús*, de Montserrat Izquierdo Sorlí (1983); *Parcelas autobiográficas en la obra de Gabriel Miró*, de Francisco Reus Boyd-Swan (1983);

Lo autobiográfico en «La realidad y el deseo», de Luis Cernuda, de María del Mar Pastor Navarro (1985); *La prosa autobiográfica de Carlos Barral*, de Cecilio Díaz González (1991); *Autobiografía y novela en algunas escritoras de la generación del 68*, de Salustiano Martín González (1992); *Propuesta para una lectura de las Cartas de Pedro de Valdivia*, de Jimena Sepúlveda Brito (1992); *La escritura autobiográfica de Ramón Carnicer*, de Helena Fidalgo Robleda (1994); *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995); *El diario, escritura autobiográfica. Diarios y exilio español*, de Eusebio Cedena Gallardo (2000); *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en «El cine de los sábados»; «El beso de Peter Pan»*, de Thomas Fone (2001); y *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005).

1.3. Investigaciones del director

Nos limitaremos aquí a dar una noticia representativa de algunas de las publicaciones del director del Centro. Para una información más rigurosa y exacta acerca no sólo de éstas, sino también de sus intervenciones en congresos, cursos y conferencias, remitimos a su propia y detallada exposición, Romera Castillo (2003c: 211-220), versión más elaborada de la anteriormente aparecida en Romera Castillo (2002b).

Su trabajo «La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura» (Romera Castillo, 1981) sirve de certero punto de partida para adentrarse en el estudio de la escritura autobiográfica, mientras que «Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)» (Romera Castillo, 1999c), centrado en la producción de la crítica sobre la materia, constituye una referencia inexcusable para quien desee conocer el estado de la cuestión. «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)» (Romera Castillo, 1991d), referencia bibliográfica tan citada por los

estudiosos del tema como el inaugural Romera Castillo (1981) y básica para el conocimiento de la apertura que el género autobiográfico experimentó a partir del cambio de régimen político en España, fue luego ampliada en «Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)» (Romera Castillo, 1993c). Completan estas dos referencias indispensables otras entregas anuales en las que se da oportuna y precisa cuenta de la aportación editorial de cada año al género, empeño que se traduce en los «senderos de vida», entre los que podemos citar «Senderos de vida en la escritura española (1993)» (Romera Castillo, 1996i), «Senderos de vida en la literatura española (1994)» (Romera Castillo, 1998c) y «Senderos de vida en la escritura española (1995)» (Romera Castillo, 1996j). Consecuencia de esta labor es su participación en una obra extranjera como *Encyclopaedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, en donde recayó sobre el director del Centro la redacción del artículo dedicado a España en el siglo XX (Romera Castillo, 2001b).

Otros aspectos abordados en su labor de investigación han sido la contribución femenina al género en «Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)» (Romera Castillo, 1994); la literatura autobiográfica no española en nuestro idioma, tanto la original —en «Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años»— (Romera Castillo, 1995) como la traducida —en «Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España [1990-92]. Una selección»— (Romera Castillo, 1992a). Tampoco ha faltado el examen detenido sobre algún subgénero en concreto, como en «Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España» (Romera Casti-

llo, 2004a)²³. Toda esta labor ha culminado con la publicación del volumen *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Romera Castillo, 2006a)²⁴.

2. SOBRE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN ESPAÑA²⁵

2.1. Escritura autobiográfica

Es un conocido tópico afirmar que no hay en España tradición de escritura autobiográfica²⁶. José Romera Castillo esclarece con detalle en su «Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)» (Romera Castillo, 1999c: 35) en qué circunstancias se produjo el largamente reiterado dictamen de José Ortega y Gasset. Sin embargo, observa el mismo José Romera Castillo en «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura» —un trabajo que rebate por sí mismo en buena medida la idea tan común de esta carencia— que es notorio el incremento tanto de obras literarias autobiográficas como del interés del público por su lec-

²³ Volvemos a recordar lo limitado de esta noticia e invitamos de nuevo a consultar la completa relación recogida en José Romera Castillo (2003c: 211- 216), trabajo del que también recomendamos la bibliografía (Romera Castillo, 2003c: 216-220).

²⁴ Reseñas: Alberca (2007b) y Fernández Prieto (2007).

²⁵ Trazaremos en los dos apartados siguientes un brevísimo bosquejo de la cuestión que no tiene más propósito que el de enmarcar someramente el objeto de nuestro estudio. Remitimos a la bibliografía mencionada a continuación para un conocimiento más cabal de lo aquí referido.

²⁶ Véase *Narcisos de tinta*, de Anna Caballé (1995: 131-137). De este lugar común se harán eco en diferentes grados, dentro del contexto de nuestra investigación, Rosa Pereda en «Un ajuste de cuentas consigo mismo» (Pereda, 1998: 10) —«El memorialismo, que en España no tiene una gran tradición (...)»— y Juan Antonio Hormigón en «Memoria de Marsillach» —«España fue tradicionalmente un país parco en autobiografías y memorias de sus ciudadanos ilustres, aunque relativamente prolífica en relaciones de monjes, soldados, conquistadores y viajeros»— (Hormigón, 2003b: 132). Juan Antonio Ríos Carratalá considera en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 197) la publicación de autobiografías «una tendencia cada vez más acusada que contrasta con la parquedad de otros tiempos en que este género apenas se cultivaba en España» —véase, más adelante, la página 53—. «Con lo poco acostumbrados que estamos por estos lares a dejar constancia escrita de nuestras vivencias y recuerdos, este *Diario en blanco y negro* seguro que hará pasar ratos estupendos a los lectores que decidan adentrarse en él», puede leerse en la contracubierta de Armiñán (1994a).

tura, además del de la crítica por el estudio de este tipo de literatura (Romera Castillo, 1981: 50)²⁷.

El rechazo de Ángel G. Loureiro en «La autobiografía española: actualidad y futuro» del tópico de «la falta de tradición autobiográfica en España» (Loureiro, 1991c: 18) es subrayado por Ángel Nogueira Dobarro en el texto que introduce (Nogueira, 1991: 7) el número de la revista *Anthropos* dedicado monográficamente a «La autobiografía en la España contemporánea» (*Anthropos*, 1991), pues el hecho es que en España existe un conjunto de textos autobiográficos más numeroso «de lo que pudiera parecer a simple vista». No obstante, el tópico existe, como nos demuestra Nogueira (1991: 13) con una cita de un libro de Randolph D. Pope, *La autobiografía española hasta Torres Villarreal* (Pope, 1974):

Lejeune (...) en su bibliografía sobre la autobiografía en el extranjero no menciona a España. Su actitud no carece de precedentes. Se ha llegado a escribir que aspectos culturales impedían la introspección necesaria para el desarrollo del género en la península Ibérica.

²⁷ George May establece en *La autobiografía* (May, 1982: 10) un paralelismo entre la novela y la autobiografía, porque, al comienzo, ambas vieron cómo su pertenencia a la literatura era ignorada, luego cuestionada y, muy tardíamente, por fin reconocida y admitida. En el ámbito de nuestra investigación, es Samuel Amell quien ha afirmado en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez»: «A veces la crítica ha exagerado en cuanto a la falta histórica de escritos autobiográficos y de consiguientes estudios sobre los mismos en España y si bien, en la actualidad, es cuestionada la falta de los primeros, cierto es que en nuestro país no existe una larga tradición de estudios teóricos sobre la literatura autobiográfica» (Amell, 2003: 119). Y también: «Es opinión general que a partir de 1975 ha habido un aumento considerable en el número de textos autobiográficos aparecido en España. En lo que los críticos no se ponen totalmente de acuerdo es en el valor de los mismos, aunque la mayor parte, en un grado u otro, aceptan [*sic*] que si bien la cantidad de textos es indiscutible, su calidad no lo es tanto». Ángel Basanta y Ángel L. Loureiro ofrecen en «La autobiografía desde 1975» (Basanta y Loureiro, 1996: 11) un buen ejemplo de estas opiniones, dice Samuel Amell (2003: 121). Basanta y Loureiro (1996) hablan de la exuberancia autobiográfica española a partir de la transición, pero destacan solamente un pequeño grupo de obras: muchos autores no van más allá de la anécdota, que resulta en numerosas ocasiones trivial o desgarbada, por lo que continúa en vigor el vaticinio de José Ortega y Gasset de que en España no existe todavía una tradición autobiográfica verdaderamente importante (véase el ya citado Romera Castillo, 1999: 35). También Juan Antonio Ríos Carratalá encuentra en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a: 35) que la autobiografía es «un género cultivado casi siempre con escasa hondura y dosis de renovación». Samuel Amell (2003: 122) se muestra menos pesimista que Basanta y Loureiro (1996) al reconocer que «la cantidad suele acabar siendo acompañada por la calidad», como sostiene Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 38), y señala como casos representativos los de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d). «Es obvio que razones externas a los textos mismos han sido determinantes en el auge de la autobiografía en los últimos años», reconoce Samuel Amell (2003: 122).

El mismo Nogueira (1991: 13) nos muestra cómo A. R. Burr, quien orientó la crítica durante medio siglo, destaca a los italianos como maestros del género, seguidos por los franceses, ingleses, alemanes y americanos. En esta visión nacionalista e histórica, a los españoles ni siquiera los considera, aunque ha oído hablar de santa Teresa de Jesús²⁸.

Para Loureiro (1991c: 17), es obvio que la publicación de textos autobiográficos se ha incrementado de manera considerable en España desde 1975. En oposición al tópico de la escasez de producción autobiográfica en España, propone como demostración del notable aumento de la publicación de textos autobiográficos en España desde 1975 la bibliografía de José Romera Castillo ofrecida en «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)» (Romera Castillo, 1991d), quien señala que tal auge se debe a la mayor libertad de expresión, a la novedad que para los escritores mismos presentaba tal género y a los propios intereses comerciales de las editoriales (Romera Castillo, 1991d: 170)²⁹.

²⁸ José Romera Castillo admite en «Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)» la desventaja aun negando el tópico: «El diagnóstico [de Ortega acerca de la falta de textos autobiográficos en España] no era del todo acertado, aunque si comparamos las producciones autobiográficas españolas con las de Francia o Inglaterra, en cantidad y calidad, estos países nos superan» (Romera Castillo, 1999c: 35).

²⁹ Dentro del contexto de nuestra investigación, Anna Caballé coincide en su trabajo «Habitar la infancia» con Loureiro: «Es un hecho evidente que en el último cuarto de siglo el memorialismo español ha experimentado un auge espectacular» (Caballé, 2001: 14). Para esta autora, desde la muerte del general Francisco Franco los españoles tienen necesidad de que se cuenten los recuerdos. «Se diría que es la hora del memorialismo». Juan Antonio Ríos Carratalá asume en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a: 35) este mismo análisis. Afirma que, desde 1975, la autobiografía atraviesa en España un período de esplendor, al menos en términos cuantitativos y en comparación con otras épocas, y recurre prácticamente a los mismos factores que José Romera Castillo, a los que añade el auge de la individualidad en la España democrática reciente (Ríos Carratalá, 2001a: 37). Habla de «esta tendencia de cultivar un género en otros tiempos casi inexistente en nuestro país» en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 194) y de «una tendencia cada vez más acusada que contrasta con la parquedad de otros tiempos en que este género apenas se cultivaba en España» (Ríos Carratalá, 2003c: 197). Por su parte, Samuel Amell considera también en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» que el florecimiento de la literatura memorialística y autobiográfica en la última década se debe a motivos editoriales (Amell, 2003: 119). Sería paralelo al fenómeno de la novela histórica. Se muestra de acuerdo (Amell, 2003: 122) con José Romera Castillo y Juan Antonio Ríos Carratalá cuando destacan que la apertura que trajo la democracia, junto con el interés cultural, son el motor que ha animado este florecimiento de textos memorialísticos y autobiográficos. Insiste en relacionar este auge con el de la novela histórica haciendo hincapié en el aspecto recuperador de la memoria —no sólo personal— que tienen muchos de estos textos, que en algunos casos ha llevado a un pasado cercano (Amell, 2003: 122).

También va siendo hora, en opinión de Loureiro (1991c: 18), de arrinconar no sólo este tópico, sino otro que es su derivado: el de las razones de esa carencia. Recurre para ello a James Fernández, quien —en una tesis doctoral no traducida al castellano— observa que hay un buen número de escritos autobiográficos españoles en los siglos XIX y XX. El problema principal radica en que sólo ahora estamos empezando a compilar y a ordenar ese material. Opina Loureiro (1991c: 18-19) que James Fernández cambia los parámetros del problema cuando decide con acierto que, más que el número de autobiografías, lo que importa es quién escribe y quién no escribe autobiografías³⁰; y cuando se pregunta si el tópico de que los españoles no escriben autobiografías no será una prolongación del mito de una España primitiva, apasionada y romántica. Lo curioso, indica James Fernández (Loureiro, 1991c: 19), es que sean los mismos autobiógrafos españoles quienes insistan en continuar ese mito, afirmación que avala con citas de Antonio Alcalá Galiano, Jacinto Benavente, César González Ruano y Juan Goytisolo³¹ —a los que se podría añadir Guillermo de Torre, también refutado³²—. No obstante, en algunos momentos parece haber habido conciencia de la proliferación de textos autobiográficos, como, por ejemplo, alrededor de 1900, según afirmaciones de autores como Santiago Ramón y Cajal. En cualquier caso, si no hay una tradición tan establecida y generosa como la que se da en la lengua inglesa, sí hay un número mucho mayor de textos autobiográficos en España de lo que pueda parecer a simple vista.

³⁰ Véase la nota 26.

³¹ No como autobiógrafo en este caso, sino en su prólogo a la *Obra inglesa* de Blanco White (Goytisolo, 1999: 28; aunque en Loureiro se cita por Goytisolo, 1974: 14). Lo que no aclara Loureiro (1991c: 19) es que, realmente, Juan Goytisolo está reproduciendo unas palabras de Mario Vargas Llosa.

³² Por el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, de Ricardo Gullón (1993, I: 110).

Haciendo un rápido recorrido representativo con afán sintetizador³³, diremos que la autobiografía tiene en España un temprano amanecer medieval: en verso, en Alfonso X el Sabio y el Arcipreste de Hita; en prosa, en don Juan Manuel y en el primer capítulo del *Calila e Dimna*; y en verso y prosa en el canciller don Pero López de Ayala. La novela sentimental se convierte a veces en un vehículo para la expresión autobiográfica, como *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón. Difícil de verificar resulta el autobiografismo explícito de poetas de cancionero como Alfonso Álvarez Villasandino. Igual sucede con las serranillas del marqués de Santillana y los decires de Francisco Imperial. Una dramática experiencia personal inspiró a Jorge Manrique la más acertada y universal de sus composiciones. También los relatos de viajes pueden adoptar el punto de vista autobiográfico, como es el caso del de Pedro Tafur. Pero, como destaca el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, de Ricardo Gullón (1993, I: 112), en este período sólo puede hablarse de autobiografía en sentido estricto en relación con las *Memorias* de doña Leonor López de Córdoba, la primera mujer escritora de nombre conocido.

Mucho más favorable al género es el Renacimiento, donde se afianza incluso en el mundo de la alta política, con obras como la del secretario de Carlos V³⁴, Sancho Cota; o las *Relaciones*, de Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Gullón (1993, I: 113) aclara que, en una época propicia al auge de la narrativa autobiográfica, la mayoría de estos relatos no se publicaron. Sí se imprimieron en cambio autobiografías ficticias, como las de la

³³ Para trazar este breve panorama, nos hemos basado en «Memoria de Marsillach», de Juan Antonio Hormigón (2003b: 131-134); en el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, de Ricardo Gullón (1993, I: 110-117) —en este diccionario, la entrada «Autobiografías y memorias en España» fue redactada por Javier Blasco, Fernando Gómez Redondo y Rafael Ramos—; así como en la exposición del profesor Dr. D. José Romera Castillo en el curso de doctorado «Lo autobiográfico en la literatura española actual» de la UNED. Para las referencias bibliográficas de las obras citadas —en especial las más recientes—, véanse «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX Y XX», de James Fernández (1991); «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)» y «Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)», ambos de José Romera Castillo (1991d y 1993c, respectivamente); y *Narcisos de tinta*, de Anna Caballé (1995).

³⁴ El propio emperador comenzó a redactar unas memorias que se han perdido (Gullón, 1993, I: 114).

picaresca, animadas por el mismo espíritu —el anónimo *Lazarillo de Tormes*; *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán— que aún seguirá alentando en el Barroco —*El Buscón*, de Francisco de Quevedo; *La vida y hechos de Estebanillo González*, que cuenta la historia de un personaje real, pero cuya autoría se ha atribuido a Gabriel de la Vega—. Muchas obras autobiográficas se debieron a religiosos: las de santa Teresa de Jesús y san Ignacio de Loyola serían las más destacadas en un amplio conjunto. Una novedad en este panorama fue la aparición de las obras de los conquistadores —*Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca— y de los soldados —entre los que destacan Alonso de Contreras, Jerónimo de Pasamonte y hasta el propio Miguel de Cervantes—, que provocaron también la existencia de falsas autobiografías. Asimismo, proliferaron los libros de aventureros viajeros —entre las que no faltan los falsos viajes— y los relatos de presos españoles en el norte de África.

El siglo XVIII recogió los frutos de la renacentista aparición del individualismo en el horizonte cultural europeo y extendió esa herencia. Si la autobiografía arranca de las *Confesiones*, de san Agustín (1993), ahora se consolida con las de Jean-Jacques Rousseau (1997). En España aparecieron *Vida*, de Diego de Torres Villarroel; *Apuntaciones biográficas (1773-1781)*, de José Cadalso; y *Memorias*, de José Nicolás de Azara. Curiosamente, durante los siglos XVIII y XIX, en general las autobiografías decayeron y prosperaron las memorias. Entre las primeras, tenemos en el XIX *Autobiografía*, de José María Blanco White; *Bosquejillo*, de José Mor de Fuentes; o *Memoria testamentaria*, de Fernando de Castro. Entre las segundas, *Memorias de un setentón*, de Ramón Mesonero Romanos; *Cuenta dada de su vida política*, de Manuel Godoy y Álvarez; *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón; *Recuerdos de un anciano*, de Antonio Alcalá Galiano y Valencia; o *Autobiografía*, de Emilio Castelar.

En el siglo XX se amplió el territorio autobiográfico (Hormigón, 2003b: 133) dando una obra de un científico como *Mi infancia y juventud*, de Santiago Ramón y Cajal; si bien los escritores y artistas fueron quienes produjeron la mayor cantidad de literatura autobiográfica: *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa; *De mi vida y milagros*, de Luis Bonafoux; *La vuelta al mundo de un novelista*, de Vicente Blasco Ibáñez; *La novela de un novelista: escenas de infancia y adolescencia*, de Armando Palacio Valdés; *Intimidades y recuerdos (páginas de la vida de un escritor)*, de Luis Taboada; *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos-Assens; *Recuerdos de niñez y mocedad* y *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno; *Diario de un enfermo*, de José Martínez Ruiz, Azorín; *Gente del 98*, de Ricardo Baroja; *Diario póstumo*, de Ramón Gómez de la Serna; *Memorias habladas, memorias armadas*, de Concha Méndez; *La vida secreta de Salvador Dalí*, del pintor figuerense; *Vida en claro*, de José Moreno Villa; *Mi último suspiro*, de Luis Buñuel; *Años de miseria y de risa* y *Un hombre que se va*, de Eduardo Zamacois; *Los pasos contados*, de Corpus Barga; *Con el caballo griego*, de Manuel Altolaguirre; *Historia de un libro*, de Luis Cernuda; *Mi medio siglo se confiesa a medias*, de César González Ruano; *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, de María Zambrano; *La rosa y la cucaña* y *Memorias, entendimientos y voluntades*, de Camilo José Cela; *Descargo de conciencia*, de Pedro Laín Entralgo; *El cuaderno gris*, de Josep Pla; *Desde el amanecer y Alcancía*, de Rosa Chacel; *Memorias*, de Federico García Sanchiz; *Recuerdos literarios y reminiscencias personales*, de José Agustín Balseiro; *Diario íntimo: la novela de la vida de un hombre*, de Eugenio Noel; *A la mitad del camino*, de Ana María Matute; *Años de penitencia*, *Los años sin excusa*, *Cuando las horas veloces* y *Los diarios (1957-1989)*, de Carlos Barral; *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala; *Los Baroja*, de Julio Caro Baroja; *Otoño en Madrid hacia 1950*, de Juan Benet; *Retrato del artista en 1956*, de Jaime Gil de Biedma; *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa*, de Juan Goytisolo; *Cumpleaños lejos*

de casa, de José María Merino; *Infancia y corrupciones (Memorias, I)*, de Antonio Martínez Sarrión; *Ante el espejo*, de Luis Antonio de Villena.

Actualmente se presta gran atención a los epistolarios, habiéndose publicado, por ejemplo, los de Federico García Lorca o Vicente Aleixandre. Además, están las obras de otros personajes del mundo de la cultura o relacionados con él en diferentes grados, como *Viaje al siglo XX*, de Melchor Fernández Almagro; *Recuerdos de mi infancia*, de Ramón Carande; *Sí, soy Guiomar*, de Pilar Valderrama; o *Espejo de sombras*, de Felicidad Blanc.

Las memorias vinculadas al ejercicio de una actividad o el desempeño de una profesión, que destaca Gullón (1993, I: 115), conforman un subconjunto interesante: *Un cura se confiesa*, de José Luis Martín Descalzo; *Memorias del cura liberal don José Antonio Posse*, de José Antonio Posse; *Recuerdos de un médico*, de Ángel Pulido; *Diario de un cazador*, de Miguel Delibes. También se afianza la tendencia iniciada en el XIX del memorialismo vinculado a los avatares políticos, algo obvio teniendo en cuenta la compleja conflictividad de la centuria: *Memorias: 1921-1936. Amanecer sin mediodía*, de Salvador de Madariaga; *Memorias de un converso*, de Joaquín Pérez Madrigal; *Yo escogí la esclavitud*, de Valentín González, *el Campesino*; *El exilio fue una fiesta*, de Carlos Semprún Maura; *Con un pie en el estribo*, de Claudio Sánchez Albornoz; *Memorias de un dictador*, de Ernesto Giménez Caballero; *Memorias políticas y de guerra*, de Manuel Azaña; *Cabos sueltos*, de Enrique Tierno Galván³⁵. Algunas de estas obras —*La forja de un rebelde*, de Arturo Barea; la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún—, han sido presentadas como novelas. Podríamos aducir más ejemplos en cada caso de los señalados, pero los anteriores ya bastan para demostrar que la nómina es verdaderamente importante.

³⁵ No podemos presentar aquí más que una muestra somera, pues el ciclo formado por la crisis española del siglo XX —guerra civil, dictadura y transición— ha dado lugar a una auténtica avalancha de memorialismo con gran aceptación por parte del público, hasta el punto de que editoriales importantes han destinado colecciones a ello, como es el caso de la Editorial Planeta con *Espejo de España*.

«Quizás haya sido a partir de la transición democrática cuando se ha producido en España una cierta eclosión del género», aventura tímidamente Juan Antonio Hormigón (2003b: 133), incidiendo así en lo mismo que han opinado con más seguridad Loureiro (1991c: 17) y Romera Castillo (1991d: 170), como indicábamos más arriba³⁶. De hecho, José Romera Castillo dedica dos de sus trabajos (Romera Castillo, 1991d y 1993c) a este período³⁷. La ampliación del espectro social de los que atraviesan el pórtico de la fama, tan característica de nuestra época, ha derivado en una desigual calidad de la producción autobiográfica, cuya promoción editorial ya no guarda relación con criterios literarios, sino que, por el contrario, tiene como único requisito la proyección mediática del personaje. Juan Antonio Hormigón (2003b) se limita a mencionar algunos nombres de este período: Lidia Falcón, Vicente Enrique y Tarancón, Santiago Carrillo, Irene de Falcón, Eduardo Haro Tecglen, Miguel de Molina, Juan María Bandrés, Manuel Azcárate, Rafael Conte, etc.

2.2. Escritura autobiográfica y crítica literaria

En cuanto al segundo aspecto señalado expresamente por José Romera Castillo en «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura» (Romera Castillo, 1981: 50) —quien se propone llamar la atención sobre tan importante laguna—, la falta de atención crítica³⁸, Ángel G. Loureiro especifica en «La autobiografía española: actualidad y futuro» (Loureiro, 1991c: 17) que la autobiografía, como campo

³⁶ Véase también la nota 29.

³⁷ Véase la nota 33.

³⁸ Y algún efecto tuvo su empeño al apreciarlo cuando al final de la década siguiente observaba en «Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)»: «Lo cierto es que, en estos últimos años, en consonancia con la floración de textos autobiográficos ha surgido un interés inusitado por este tipo de escritura» (Romera Castillo, 1999c: 35). Ratifica esta afirmación Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernández-Gómez»: «podemos también apreciar un marcado aumento en los estudios sobre el género» (Amell, 2003: 119).

literario digno de estudio por su cuenta, constituye un fenómeno reciente en todo el mundo, hasta el punto de que se ha llegado a fijar su nacimiento con la publicación de «Condiciones y límites de la autobiografía», de Georges Gusdorf (1991), por primera vez en el año 1956. Hasta bien entrado el siglo XX, la autobiografía llevaba una vida secundaria a la sombra de la biografía, de la historia o, incluso, de la psicología, pero esa situación, según Loureiro (1991c: 17), está cambiando a un ritmo creciente. Es el «nuevo campo» de estudio literario que más atención está despertando en estos momentos, hasta el punto de que los trabajos sobre autobiografía ya comienzan a ser acusados de estar «de moda»³⁹. En los últimos veinte años, informa Loureiro (1991c: 17-18), la autobiografía ha venido despertando un gran interés teórico en lugares como Francia y los Estados Unidos, países en los que se han publicado en ese período múltiples estudios. Desde este punto de vista teórico, la importancia de la escritura autobiográfica se ha desplazado y ya no radica tanto

³⁹ Dentro del ámbito de nuestra investigación, Olga Elwess Aguilar afirma en «Los dramaturgos» que la bibliografía sobre la escritura autobiográfica en la segunda mitad del siglo XX es abundante. Remite a *Narcisos de tinta*, de Anna Caballé (1995) para el siglo XIX y los primeros setenta y cinco años del siglo XX, y a «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)» y «Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)», de José Romera Castillo (1991d y 1993c), para el último tercio del siglo XX (Elwess, 2003c: 245). Samuel Amell compara en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 119) la situación de España con la de otros países. En los años setenta, la literatura francesa ya contaba con numerosos estudios —entre ellos los de Philippe Lejeune— y la anglosajona con los de Paul de Man, pero la crítica hispánica no parecía preocuparse mucho por el tema. Cita como excepción el caso de la obra de Pope (1974). Escribe Samuel Amell refiriéndose al II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral —hoy SELITEN@T—, *Escritura Autobiográfica*, celebrado en Madrid del 1 al 3 de julio de 1992, cuyas actas fueron publicadas en Romera Castillo *et alii* (1993) —para las reseñas, véase la nota 10—: «Punto clave del crecimiento del interés crítico sobre la autobiografía en nuestro país fue la segunda edición del Seminario que hoy nos reúne aquí» (habla en el XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías —SELITEN@T—, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, celebrado en Madrid del 26 al 28 de junio de 2002, cuyas actas fueron publicadas en Romera Castillo, 2003d —para las reseñas, véase la nota 13—, en el que el autor presentaba su investigación). Sigue Samuel Amell diciendo de *Escritura autobiográfica*: «entre los trabajos que contiene se encuentran tres (los artículos de Darío Villanueva y Ángel Loureiro y la espléndida bibliografía del mismo José Romera Castillo) que definieron el estado de los estudios del género y marcaron el camino a seguir [*sic*] en años posteriores». Precisamente, la propia moda es una prueba de actualidad: «La pasada década nos ha ofrecido abundantes estudios sobre autores y obras particulares y, lo que es menos común en nuestra crítica, algunos trabajos teóricos interesantes (...). Sin embargo, hay que notar que junto a trabajos innovadores han aparecido otros repetitivos, esto que es un peligro muy común con el tratamiento de temas de moda sirve así mismo para señalar el interés que el tema que estamos tratando ha adquirido hoy día» (Amell, 2003: 119-120).

en su capacidad de dar testimonio de una época o de la vida de un individuo, sino en constituir el campo privilegiado en el que se entrecruzan y dirimen hoy en día no sólo conceptos simplemente literarios, sino nociones que fundamentan el conocimiento occidental: sujeto, historia, temporalidad, memoria, imaginación...⁴⁰.

No es este el lugar apropiado para abordar un estudio en profundidad de la teoría literaria sobre la autobiografía en español, por lo que nos limitaremos a señalar algunas referencias bibliográficas que dan cuenta del interés por este campo de investigación en la actualidad.

A la traducción de textos ya clásicos en la teoría sobre el tema, como «El estilo de la autobiografía», de Jean Starobinski (1974); *La autobiografía*, de George May (1982); y *El pacto autobiográfico y otros estudios*, de Philippe Lejeune (1994), se ha sumado la publicación de estudios españoles específicamente centrados en la literatura autobiográfica —«Memorias, autobiografías y epistolarios» de Guillermo de Torre (1970); *El espacio autobiográfico*, de Nora Catelli (1986); «Para una pragmática de la autobiografía», de Darío Villanueva (1991); «La frontera autobiográfica» y *De la autobiografía. Teoría y estilos*, de José M.^a Pozuelo Yvancos (1993 y 2006⁴¹); *Narcisos de tinta*, de Anna Caballé (1995)⁴²; *El escritor de diarios*, de Andrés Trapiello (1998)— o en la relación entre el realismo y la ficcionalidad —*Teorías del realismo literario*, de Darío Villanueva (1992);

⁴⁰ En nuestro campo de trabajo, Samuel Amell discute en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 120) una afirmación de Ángel Basanta y Ángel G. Loureiro en «La autobiografía desde 1975» (Basanta y Loureiro, 1996), la de que cualquier definición de la autobiografía no podrá por menos que ser arbitraria. Aunque le conceda un punto de razón a su afirmación, cree que pueden señalarse algunas características. Cita «Para una pragmática de la autobiografía», de Darío Villanueva (1991), para destacar «la enunciación e identidad del yo» y «la problemática del tiempo» como dos de los elementos decisivos (Villanueva, 1991: 103). La intencionalidad del lector de autobiografías es «contraria a la de la ficcionalidad» (Villanueva, 1991: 113).

⁴¹ Estudio teórico sobre la escritura autobiográfica actualizado hasta nuestros días, con atención a textos autobiográficos de Rafael Alberti, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Castilla del Pino, Philip Roth y Rolan Barthes. Reseña: Wahnón (2008).

⁴² Para un libro de próxima publicación de esta autora, *Pasé la noche escribiendo. Poéticas del diario español*, véase Díaz Pérez (2015).

El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción, de Manuel Alberca (2007a); «El Yo asalta la literatura», de W. Manrique Sabogal (2008)—. A ellos habría que añadir los trabajos de jóvenes investigadores que han optado por continuar tal línea de investigación: *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* y *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad*, de Francisco Ernesto Puertas Moya (2004b y 2004g).

Pero no encontramos únicamente esfuerzos individuales en este terreno, y a los del SELITEN@T —de cuyas actividades hemos informado⁴³— se suman otros seminarios y congresos —(Ledesma, 1999) recoge las actas del segundo Seminario *Escritura autobiográfica* de la Universidad de Jaén; y Fernández y Hermosilla, 2004, las de un congreso de la Universidad de Córdoba⁴⁴—, así como otros grupos de investigación centrados en estas cuestiones: el de la Université de Provence, que ha dado sus frutos —*Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts* (VV. AA., 1988b) y *L'Autoportrait en Espagne. Littérature & Peinture* (VV. AA., 1992a)—; el SERVA (Seminario de Estudios sobre Relatos de Vida y Autobiografía) de la Universidad de La Rioja, también organizador de un encuentro que cristalizó en *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)* (Puertas, Mora y Pérez, 2004); y la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, que cuenta en su haber con una importante contribución en forma de revistas (*Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2001; *Memoria*, 2003, 2005 y 2007) y página web (<http://www.ub.es/ebfil/ueb>)⁴⁵.

Precisamente, además de los innumerables artículos sobre literatura autobiográfica publicados en una gran variedad de revistas especializadas, diversos números han sido

⁴³ Véase el apartado «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)», en la página 21.

⁴⁴ Reseña: Amat (2005).

⁴⁵ Consultada el 8 de febrero de 2015.

dedicados monográficamente a su estudio. Mencionaremos algunos: *Compás de Letras* (1992), «En torno al yo»; *Revista de Occidente* (1987, 1989 y 1996), «Biografías y autobiografías», «La memoria» y «El diario íntimo. Fragmentos de diarios íntimos españoles (1995-1996)», respectivamente. Los más destacados son *Anthropos* (1991), «La autobiografía en la España contemporánea»; y *Suplementos Anthropos* (1991), «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental». Éste último resulta de particular interés, pues reúne los textos básicos que ha producido sobre el tema la teoría literaria actual en el epígrafe titulado «Estudios», mientras que en el llamado «Documentación» incluye cuatro trabajos de gran importancia: «Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía» (Loureiro, 1991b) —un repertorio bibliográfico sobre la teoría de la autobiografía—; «Bibliografía general sobre la autobiografía española» (Loureiro, 1991a) —un repertorio bibliográfico sobre la autobiografía española—; y otros dos que repasan la producción autobiográfica más reciente en nuestro país hasta la fecha de la publicación: «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)» (Caballé, 1991) —los dos últimos siglos— y «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)» (Romera Castillo, 1991d) —los últimos decenios, con abundante bibliografía—.

Aunque tan breve relación sea muy incompleta, sirve al menos para dar una idea de la presente pujanza en España de este campo de estudio⁴⁶.

⁴⁶ Esta relación —más que breve, brevísima— en realidad tiene la virtud de mostrar cuál ha sido nuestro propio itinerario en el estudio. Para un auténtico panorama bibliográfico del tema, elaborado con la exhaustividad y la rigurosidad exigidas —aunque se presente como sintético—, véase «Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)» (Romera Castillo, 1999c).

3. AUTOBIOGRAFÍA Y TEATRO: A MODO DE PÓRTICO

3.1. La escritura autobiográfica española en el ámbito teatral

«En el terreno teatral las autobiografías fueron más remisas en su aparición», escribe Juan Antonio Hormigón en «Memoria de Marsillach» (2003b: 132). Como botones de muestra⁴⁷, mencionaremos el *Diario* escrito por el ilustrado Leandro Fernández de Moratín; *Recuerdo del tiempo viejo*, del dramaturgo José Zorrilla; y la obra de un actor, ya a finales del XIX, *Mis memorias. Cuarenta años de cómico*, de Antonio Vico. En el siglo XX, nos encontramos con *La media noche*, de Ramón María del Valle-Inclán; *Recuerdos y olvidos*, de Jacinto Benavente; *Días de infancia y adolescencia* y *Yo y los días*, de Eduardo Marquina; *Personas y personajes. Memorias informales*, de Alfredo Marqueríe; *Mi teatro*, de Sinesio Delgado; *Mis memorias*, de Enrique Jardiel Poncela; *Mis memorias*, de Miguel Mihura; *Memorias de mí* y *Diario de un niño tonto*, de Antonio Lara Gavilán, *Tono*; *Memorias de un hombre sin importancia*, de Tomás Álvarez Angulo; y *Unos pocos amigos verdaderos*, de Santiago Ontañón. Alberto Romero Ferrer proporciona, en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (Romero Ferrer, 2003), una serie de títulos próximos a lo biográfico y autobiográfico de actores y actrices (Romero Ferrer, 2003: 204-205 y 207-208) y de dramaturgos⁴⁸ (Romero Ferrer, 2003: 207). Para un recuento completo remite (Romero Ferrer, 2003: 207, n. 11) a los catálogos de José Lino Barreiro Valencia (1983), Anna Caballé (1995), Fernando Du-

⁴⁷ Véase la nota 33.

⁴⁸ Sostiene que los testimonios autobiográficos más importantes los encontramos en los propios autores (Romero Ferrer, 2003: 207).

rán López (1997 y 1999)⁴⁹, Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) y José Romera Castillo (2002b)⁵⁰.

Alguna —o bastante— relación con el teatro han tenido otros autores que han dejado constancia autobiográfica. Así, podemos recordar títulos como *Memorias de un desmemoriado*, de Benito Pérez Galdós; *Recuerdos de niñez y mocedad*, de Miguel de Unamuno; *Una mujer por caminos de España, recuerdos de propagandista y Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, de María de la O Lejárraga García —quien firmaba como María Martínez Sierra—; *Desde la última vuelta del camino*, de Pío Baroja; *Memorias inmemoriales*, de José Martínez Ruiz, Azorín; *Automoribundia y Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi «Automoribundia»*, de Ramón Gómez de la Serna; *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León; y *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti.

También debemos citar los títulos más recientes publicados por personajes de condición dispar: *Sobre la vida y el escenario*, de Mary Carrillo; *Sara Montiel. Memorias. Vivir es un placer e Imperio Argentina. Malena Clara*, de Imperio Argentina⁵¹; *Concha Velasco: diario de una actriz*, de Andrés Arconada García; *Ésta es la cuestión (Memorias de un actor)*, de Teófilo Calle; *Mira por dónde (autobiografía razonada)*, de Fernando Savater; *Tres pies al gato*, de Ramón Fontserè; y *El hombre que soñaba demasiado*, de Gonzalo Suárez.

⁴⁹ Después de la publicación de «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil», de Alberto Romero Ferrer (2003), ha aparecido otro trabajo más de este investigador (Fernando Durán López, 2004).

⁵⁰ Muy interesante es para el tema «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX», de José Romera Castillo (2000). «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia», de José Romera Castillo (2002b) ha sido actualizado en «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia» (Romera Castillo, 2003c).

⁵¹ Escrita realmente por Pedro Manuel Villora.

En este campo de la escritura autobiográfica en el ámbito teatral, la labor crítica más destacada es la promovida y publicada por el [SELITEN@T](#) de la UNED⁵² —centro del que ya hemos informado⁵³—, dirigido por el profesor Dr. D. José Romera Castillo. A esta tarea concreta le dedicaremos inmediatamente un apartado⁵⁴, no sin antes destacar también el trabajo del profesor de la Universidad de Alicante Juan Antonio Ríos Carratalá, quien ha dado ya, afortunadamente, frutos señeros que eran necesarios, los cuales han desempeñado en nuestra investigación el papel de punto cardinal permanente y seguro —(Ríos Carratalá, 2000a, 2001a⁵⁵, 2003a⁵⁶ y 2005b)⁵⁷—.

3.2. Entre la inexistencia y la publicidad (consideraciones previas)

Antes de pasar adelante en nuestro trabajo, queremos destacar algunas observaciones llevadas a cabo por quienes nos han precedido acometiendo el estudio de este campo.

En su libro *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), dedicado a las autobiografías escritas por actores españoles —algunas de ellas, a su vez, objeto de nuestro análisis por ser sus autores al mismo tiempo dramaturgos—, Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 9) relaciona con la reiteradamente procla-

⁵² Afirma Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (2003: 120): «A pesar del interés crítico mencionado, todavía hay una faceta de la escritura autobiográfica a la que no se ha prestado la atención debida (el teatro). La mayoría de los estudios de la última década se han ocupado de la autobiografía en relación a la narrativa y más concretamente aún en sus diversas relaciones con la novela»; pero esto lo afirma en un Seminario Internacional del [SELITEN@T](#) —*Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, 2003d), celebrado en la sede central de la UNED del 26 al 28 de junio de 2002, dedicado a la faceta que reivindica.

⁵³ Véase el apartado «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)», en la página 21.

⁵⁴ «Teatro y memoria», en la página 68.

⁵⁵ Samuel Amell llama a *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), «excelente estudio sobre el tema» (Amell, 2003: 120).

⁵⁶ Véase la reseña de Pérez Millán (2003).

⁵⁷ Para un repaso de su propia trayectoria como investigador, véase Juan Antonio Ríos Carratalá (2008).

mada escasez de este tipo de literatura en España la falta de obras de esa índole escritas por tales profesionales, aunque reconoce que recientes estudios han desmentido el lugar común de la supuesta carencia de textos autobiográficos en España, si bien esta revisión actual no ha cambiado el panorama con respecto a los cómicos⁵⁸. Afirma Juan Antonio Ríos Carratalá: «En la historia del teatro y el cine en España los cómicos suelen ser, paradójicamente, unos protagonistas sin voz propia» (Ríos Carratalá, 2001a: 7). Este vacío no es exclusivo de la autobiografía: «Los cómicos españoles no destacan precisamente por la cantidad de obras escritas que nos han legado» (Ríos Carratalá, 2001a: 8).

Tampoco hay estudios de conjunto acerca de las autobiografías y memorias escritas por actores, por lo que la obra de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) ha venido a llenar un hueco en la bibliografía. Escribe este crítico:

En nuestro país la causa de esta falta de atención tal vez radique en ser un fenómeno reciente y como tal carente de una tradición capaz de suscitar el interés de los investigadores. También debemos reconocer que algunas obras apenas superan los límites de calidad recomendables para que dicho interés se traduzca en algo relevante. Pero es probable que, al mismo tiempo, persista parte del prejuicio que ha relegado a los cómicos en un puesto secundario en los estudios realizados sobre el cine y el teatro en España (Ríos Carratalá, 2001a: 20).

Nuestro conocimiento acerca de los testimonios autobiográficos de los actores españoles es a partir de finales del siglo XIX muy superior al de otras épocas⁵⁹, pero gracias a otras fuentes bibliográficas, entre las que destaca la prensa (Ríos Carratalá, 2001a: 9).

Hay que esperar a la llegada de la actual etapa democrática para que, en el marco de un auge de la literatura autobiográfica (...), también se produzca un cambio en los protagonistas de la misma (...). Desde 1975 no sólo se escriben y publican en España más obras de este tipo, sino que son otros los colectivos que las protagonizan (Ríos Carratalá, 2001a: 9-10)⁶⁰.

⁵⁸ Juan Antonio Ríos Carratalá aporta en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 36) el dato incuestionable de que el final de la Dictadura tuvo como consecuencia una avalancha de memorias y de autobiografías, tanto de personajes de la II República y de la Guerra Civil como de los exiliados, los derrotados y los que durante aquel régimen se habían significado, pero tenían muchas cosas que contar.

⁵⁹ Véase también Ríos Carratalá (2001a: 25).

⁶⁰ Un factor que favorece esta circunstancia es la ampliación y diversificación de la nómina de quienes se consideran famosos, lo cual es un efecto de los modernos medios de comunicación (Ríos Carratalá, 2001a: 39).

Esto ha permitido un cierto aumento de memorias y autobiografías escritas por destacados cómicos⁶¹. Juan Antonio Ríos Carratalá afirma que, debido a los intereses editoriales, sólo han afrontado esta tarea los que han accedido a un puesto destacado en la profesión o han alcanzado la fama (Ríos Carratalá, 2001a: 11-12)⁶². Aunque la condición de famoso o popular no es en absoluto necesaria para afrontar la escritura autobiográfica, dice Juan Antonio Ríos Carratalá, sí lo suele ser para que una editorial se interese por su publicación (Ríos Carratalá, 2001a: 39). Han irrumpido nuevos colectivos en el panorama autobiográfico y «no cabe duda de que el género se ha democratizado desde el punto de vista social. Ya no es privativo de destacados personajes con relevancia en el devenir histórico de la nación» (Ríos Carratalá, 2001a: 40). Más adelante, continuará: «Por eso no debe extrañarnos que sean los actores y las actrices de nuestro cine quienes han protagonizado una parte importante de las autobiografías publicadas en estos últimos años» (Ríos Carratalá, 2001a: 44).

No obstante, se le pueden plantear a Juan Antonio Ríos Carratalá algunas objeciones. Su opinión de que la proyección pública imprescindible para el interés editorial o comercial de una autobiografía apenas si se da entre quienes se dedican preferentemente al teatro y, si se trata de una dedicación exclusiva, la posibilidad casi desaparece (Ríos

⁶¹ Se resiste el autor a hablar de proliferación. No son muchas las autobiografías escritas a partir de 1975 por actores, y menos las que tienen un verdadero interés; pero, en comparación con épocas anteriores, se aprecia una tendencia positiva (Ríos Carratalá, 2001a: 64).

⁶² Dice George May (1982: 36) que el autobiógrafo es, en general, conocido por el público antes de que su autobiografía se publique. Ningún editor publicaría la autobiografía de un desconocido. Sólo goza del derecho a contar en vida con el interés del público por su existencia privada quien tiene también una existencia pública. Por otro lado, recuerda Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 12) que, desde la perspectiva del lector, la autobiografía de un desconocido plantea serias dudas y dificulta el pacto de Philippe Lejeune (1994) —sin embargo, una obra autobiográfica puede interesar como documento de trabajo para el investigador, tal y como han señalado recientemente historiadores del teatro español de la talla de César Oliva y José Romera Castillo—.

Carratalá, 2001a: 43) es desmentida por la publicación del libro de Albert Boadella (2001) —aunque en este caso concurren otras circunstancias polémicas—⁶³.

Su opinión de que hoy, al contrario que en el siglo XIX y principios del XX, en que aparecen un buen número de memorias escritas por dramaturgos, la falta de proyección pública de éstos hace impensable que publiquen sus memorias (Ríos Carratalá, 2001a: 64) es desmentida por la afirmación de Fernando Arrabal (1994c: 107, 181-182) de que ha recibido varias ofertas para la edición de las suyas.

Su opinión de que Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach nos dan sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a, y Marsillach, 2001d) no por su condición de dramaturgos, insuficiente incluso en el caso de Antonio Gala para que las editoriales los consideren interesantes, sino por ser unos populares cómicos capaces de una creación literaria (Ríos Carratalá, 2001a: 65), queda desmentida también por la propia publicación del texto autobiográfico de Antonio Gala (2001b)⁶⁴.

Sigue afirmando Juan Antonio Ríos Carratalá que, cuando, aparte de la actualidad, hay también una importante trayectoria anterior, estamos ante una situación donde la autobiografía puede surgir. Unas veces, ésta es el resultado de una propuesta por parte de una editorial; otras, la ésta da un último impulso a unos cómicos que ya habían mostrado su interés y les garantiza una publicación adecuada. En ningún caso se acepta estar ante un encargo (Ríos Carratalá, 2001a: 66).

Se pregunta Juan Antonio Ríos Carratalá:

¿Modifican las campañas de promoción lo que ya sabíamos de los protagonistas de estas autobiografías? Creo que no. (...) Lo seleccionado de los actos de presentación por la prensa suele ser indicativo en este sentido. (...) De Adolfo Marsillach se entresacan las opiniones in-

⁶³ Juan Antonio Ríos Carratalá se ocupó de las memorias de Albert Boadella (2001) en su posterior trabajo «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá: 2003c), como se comprobará más adelante —véase la página 52—.

⁶⁴ *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), se publicó antes de la aparición de las memorias de Albert Boadella (2001), pero las de Antonio Gala se publicaron en 2000 —nosotros citamos por la segunda edición (Gala, 2001b)—.

sertas en las memorias, y corroboradas por el autor, que pudieran levantar más polémicas (Ríos Carratalá, 2001a: 74-75).

Acerca de la atención por parte de los especialistas, sostiene:

La crítica (...) sólo en muy contadas ocasiones se ocupa de estos libros. Exceptuamos las obras de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, que por su peculiar relieve han merecido una adecuada atención por parte de unos críticos que han reconocido mayoritariamente el interés de sus memorias (Ríos Carratalá, 2001a: 75).

El inaugural libro de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) ha tenido su continuación en otros trabajos suyos inmediatamente posteriores. En «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e), el crítico se muestra cauto: opina que no conviene alentar excesivas esperanzas. La preparación de su libro (Ríos Carratalá, 2001a) le llevó a consultar las obras de este tipo publicadas desde el siglo XIX. El resultado ha sido a menudo desalentador: se encuentran muy pocas —sólo hay un apreciable y representativo número de autobiografías entre los actores nacidos desde 1920 a 1930— y el corpus bibliográfico presenta un desigual desinterés (Ríos Carratalá, 2002e: 122). Por lo demás, se reafirma en este nuevo trabajo en algunas de sus ideas ya comentadas aquí: las obras que estudia son a menudo las historias de unos triunfadores, condición no necesaria para escribirlas, pero que parece obligatoria para que el mercado editorial se interese por ellas (Ríos Carratalá, 2002e: 126).

En la actualidad, ser actor exclusivamente teatral en España casi es sinónimo de anonimato más allá de unos minoritarios círculos. Una prueba la tenemos en el género autobiográfico que nos ocupa. Ninguna de las obras publicadas ha sido escrita por un intérprete que haya alcanzado la popularidad sólo en los escenarios, si es que tal cosa es posible. Todos, triunfadores o no, tienen la oportunidad de escribir autobiografías, pero las editoriales parten de la premisa de que sólo son publicables aquellas protagonizadas por sujetos populares. El prestigio y el reconocimiento crítico pueden ser circunstancias añadidas, pero la popularidad es imprescindible para un mercado editorial tan condicionante siempre (Ríos Carratalá, 2002e: 129-130)⁶⁵.

⁶⁵ Se puede objetar a esta idea que un actor de la compañía teatral Els Joglars, Ramón Fontserè, ha editado un diario, *Tres pies al gato* (Fontserè, 2002), el mismo año en que el crítico publicó su trabajo (Ríos Carratalá, 2002e). Las intervenciones cinematográficas de Ramón Fontserè en las películas *Buen viaje*, *Excelencia*, de Albert Boadella, y *Soldados de Salamina*, de David Trueba, se produjeron en 2003, con posterioridad a la publicación de su diario. No obstante, en este caso podemos hallarnos ante una de esas excepciones que confirman la regla. Juan Antonio Ríos Carratalá se ocupó del diario del actor (Fontserè, 2002) en su siguiente trabajo «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá 2003c).

A veces, incluso, estos actores han conseguido repercusión gracias a la publicidad, la cual mueve a las editoriales a publicar las memorias, con lo que el teatro queda relegado a una posición subsidiaria con respecto a la faceta cinematográfica o televisiva de los autores. Con todo, «paradójicamente se habla mucho más de teatro por una cuestión fácil de comprender: se suelen recordar mejor las experiencias tenidas en los escenarios» (Ríos Carratalá, 2002e: 130). Las experiencias teatrales son más complejas, más profundas, llevan más tiempo, más trabajo —y más intenso—. En el cine, puede que el actor no recuerde más que sus diez o doce sesiones (Ríos Carratalá, 2002e: 131).

«Más cómicos ante el espejo», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c), puede considerarse en toda regla una continuación o ampliación de su libro *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a)⁶⁶. Recuerda el profesor de la Universidad de Alicante (Ríos Carratalá, 2003c: 187) que ya en su libro (Ríos Carratalá, 2001a) había señalado cómo el fenómeno editorial de las autobiografías de los actores españoles se hallaba en plena efervescencia. Apreciación justificada, pues sólo unos meses bastaron para que se añadieran nuevos títulos en el marco de un fenómeno editorial jalonado por verdaderos éxitos de ventas.

En su libro (Ríos Carratalá, 2001a), tenían un destacado protagonismo las obras de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Francisco Rabal (1994), Miguel Gila (1995 y 1998) y Adolfo Marsillach (2001d). En el año transcurrido entre la publicación del libro —en la primavera del 2001— y el XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED sobre

⁶⁶ Si el libro de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) se titulaba *Cómicos ante el espejo*, su contribución al XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* fue presentada como «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c). Un anticipo de *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a) puede verse en Juan Antonio Ríos Carratalá (2001b). El profesor de la Universidad de Alicante abundó en el tema en «Literatura autobiográfica y cómicos: balance de las últimas publicaciones» (Ríos Carratalá, 2005c).

Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX —junio de 2002— (cuyas actas se publicaron en Romera Castillo, 2003d⁶⁷) se produjeron los fallecimientos de Francisco Rabal, Miguel Gila y Adolfo Marsillach. Las editoriales aprovecharon la circunstancia para reeditar sus memorias, pero no como homenaje a ellos, sino por un interés económico. En ese tiempo aparecieron también el diario de Ramón Fontserè (2002) y las memorias de Albert Boadella (2001), aparte de otras (Ríos Carratalá, 2003c: 188). Las de Albert Boadella (2001) son memorias y también las de Mary Carrillo (2001), pero se encuentran asimismo biografías escritas por periodistas, los cuales han contado con la colaboración de los propios actores en una confusión potenciada por unas estrategias editoriales destinadas a convertir en autores a los más variopintos personajes «mediáticos». También intentan que confundamos las memorias con las biografías. Las obras de Imperio Argentina (2001) y Concha Velasco (Arconada, 2001) en realidad han sido escritas por Pedro Manuel Vállora y por Andrés Arconada, respectivamente, quienes se han limitado a transcribir lo que les han dicho sus biografiadas. En su opinión, lo peor es que carecen del interés que habrían podido tener de haberse tratado de auténticas biografías; dejan insatisfechos a los lectores de la índole del propio crítico que las está comentando, aunque pueden entretener a un público amplio (Ríos Carratalá, 2003c: 188-189)⁶⁸. Comenta Juan Antonio Ríos Carratalá en general de los textos autobiográficos en los que el verdadero autor se limita a ordenar los recuerdos del personaje que le dicta: «El problema es que esta opción puede satisfacer los objetivos comerciales en la misma medida que deja insatisfechos a quienes leemos estas obras con una intención que va más allá del mero entretenimiento» (Ríos Carratalá, 2003c: 188-189). Y prosigue:

⁶⁷ Para las reseñas, véase la nota 13.

⁶⁸ A estas obras se refiere Anna Caballé (2003a: 146) cuando, al reseñar las memorias de Francisco Nieva (2002d), escribe valorándolas positivamente: «Nada que ver con la retahíla de personajes y anécdotas de algunos libros, o con el relato pazguato y pusilánime de quien preserva los aspectos más conflictivos de su vida en la recámara del disimulo y la ocultación».

Llegamos así a un punto clave de estas obras de difícil clasificación genérica, donde se mezcla lo autobiográfico con el trabajo «periodístico» de quien en realidad escribe el texto: su sujeción a la imagen previa de sus protagonistas. La popularidad de los mismos es un reclamo para la venta de estos libros, pero también una limitación contra la que pocas veces están dispuestos a actuar los editores y los propios autores. Después de muchos años de trabajar ante el público, conceder centenares de entrevistas, ser objetivo de numerosos reportajes... todos saben que su imagen está perfilada de cara a los hipotéticos destinatarios de sus memorias. Cuanto mayor sea dicha popularidad y el número de lectores, menor será la voluntad de introducir siquiera matices significativos en una imagen que, por el contrario, será reafirmada. Se puede hablar de coherencia, incluso de que esa imagen es la única real o que se pretende como tal. Pero también podemos lamentar la pérdida de la oportunidad que supone la publicación de unas memorias para ahondar en la personalidad del individuo, reflexionar sobre su trayectoria y su época e introducir temas casi siempre ausentes en las entrevistas, reportajes... En definitiva, la oportunidad de convertir las memorias en algo sustancialmente diferente a los demás recursos que un actor tiene para perfilar su imagen pública (Ríos Carratalá, 2003c: 189-190).

Se trata del caso, por ejemplo, de Mary Carrillo (2001):

El problema es que la autora de las memorias sigue pensando como una actriz y se siente obligada a satisfacer a sus espectadores ahora convertidos en lectores que, paradójicamente, asisten a una de las últimas representaciones, aunque sea por escrito, de la insigne «dama del teatro» (Ríos Carratalá, 2003c: 190).

Termina su trabajo el crítico, precursor en este campo de estudio, recordando la idea compartida de que la publicación de autobiografías es «una tendencia cada vez más acusada que contrasta con la parquedad de otros tiempos en que este género apenas se cultivaba en España» (Ríos Carratalá, 2003c: 197)⁶⁹. Razones particulares —concluye— operan para que esto sea así tratándose de los actores:

Las causas de su proliferación tienen un matiz peculiar en el caso de los cómicos, que por diversas razones se prestan mejor que otros grupos a este tipo de obras donde tan importante es la popularidad y la imagen pública de los protagonistas (Ríos Carratalá, 2003c: 197).

Tanto han proliferado las autobiografías y memorias de actores, que el autor acaba la adenda a su libro de 2001 haciendo un llamamiento para que el fenómeno no degrade un género tan necesario, pues hay muchas que no aportan nada (Ríos Carratalá, 2003c: 197-198).

La senda abierta por Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) no sólo ha sido transitada por él mismo. También Alberto Romero Ferrer (2003) la ha desbrozado, aunque am-

⁶⁹ Véase la nota 26.

pliendo ligeramente el punto de mira al fijar su atención crítica en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (Romero Ferrer, 2003)⁷⁰. Divide Alberto Romero Ferrer (2003: 201-202, 209 y 211) este tipo de libros en dos grupos: uno compuesto por los de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Luis Escobar (2000), Albert Boadella (2001), Adolfo Marsillach (2001d), Nuria Espert (Espert y Ordóñez, 2002) y Francisco Nieva (2002d); el otro, muy lejos del pacto autobiográfico, formado por las demás⁷¹. En referencia a estas últimas, expresa el crítico (Romero Ferrer, 2003: 202) la necesidad de preguntarse qué explica el auge de tan peculiares «memorias» en la segunda mitad del siglo XX, así como la de marcar las coordenadas que relacionan las actitudes tan dispares de los dos grupos ante el género⁷².

⁷⁰ Su criterio de selección, más amplio que el de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a, 2002e y 2003c), le permite incluir en su trabajo obras que nosotros estudiamos, como las de Albert Boadella (2001) y Francisco Nieva (2002d).

⁷¹ Es decir, las de Lola Flores (Medina, 1995), Tony Leblanc (1999), Mary Carrillo (2001), Concha Velasco (Arconada, 2001), Imperio Argentina (2001), Marisol (Barreiro, 1999), Juanito Valderrama (Burgos, 2004) o Sara Montiel (Barreiro, Montiel y Vílora, 2003). El caso de Mary Carrillo (2001) merece un comentario aparte, pues, aunque la introduzca aquí en esta relación Alberto Romero Ferrer (2003: 201), más adelante la incluye, en compañía nada menos que de Eduardo Haro Tecglen (2000a) y Fernando Fernán-Gómez (1998a, 2002h y 2003b), entre «las voces excepcionales» que narran perspicazmente el contexto de la posguerra (Romero Ferrer, 2003: 208). Posteriormente, le dedica un rotundo elogio: «Desde una perspectiva distinta, pero con el mismo grado de coherencia ética, tenemos el ejemplo de Mary Carrillo con *Sobre la vida y el escenario* (Carrillo, 2001)» (Romero Ferrer, 2003: 211). En esto difiere de «Más cómicos ante el espejo», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c), quien no llega a contarla totalmente dentro el grupo de calidad en virtud de un juicio que mezcla una de cal y otra de arena (Ríos Carratalá, 2003c: 190).

⁷² Como puede observarse, esta distinción es coincidente con la de Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c). Ambos críticos llevan a cabo una especie de escrutinio del cura y del barbero de nuestro tiempo. En cambio, Rosa Ana Escalonilla establece en «Los actores» (2003: 317) otra división de las memorias de los actores que estudia: «Al leer con detenimiento las diferentes memorias seleccionadas, se observa, en primer lugar, la enorme distancia existente entre ellas y la disparidad vital de sus protagonistas, convirtiéndose, en unos casos, en una sucesión de acontecimientos profesionales más o menos cargados de subjetividad y vida personal y, en otros, en verdaderos manuales para el estudioso y el actor. Entre las primeras, se hallan las de Fernando Fernán-Gómez, Paco Rabal, Miguel Gila y Adriano Domínguez. Entre las segundas, las de Juan Jesús Valverde y las de Teófilo Calle». Las obras a las que se refiere son las de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Francisco Rabal (1994), Miguel Gila (1976, 1995 y 1998), Adriano Domínguez (1984), Juan Jesús Valverde (2002) y Teófilo Calle (2000a). Adriano Domínguez, actor leonés de teatro y cine, nacido en 1920, tiene entrada propia en el diccionario *Teatro español [de la A a la Z]*, de Javier Huerta, Emilio Peral y Héctor Urzáiz (2005h: 227). Juan Jesús Valverde, actor teatral, la tiene, en cambio, en el *Diccionario del teatro*, de Manuel Gómez García (1997d: 860). De la biografía artística de Teófilo Calle (Cuenca, 1937-Córdoba, 2005), actor y dramaturgo, dan cuenta Gómez García (1997d: 135) y Huerta, Peral y Urzáiz (2005h: 114), con cierto detalle en ambos casos; también posee entrada propia en el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, de Ricardo Gullón (1993, I: 249).

Alberto Romero Ferrer (2003: 204-205) sitúa su estudio en el marco de la historia de la condición del actor como figura pública en los siglos contemporáneos⁷³. Ya en la segunda mitad del XX, observa que la narración autobiográfica la utilizan determinados sectores de la vida política y literaria del país a los que se pretende imitar como modelos de conducta y prestigio públicos (Romero Ferrer, 2003: 206). Bajo esta influencia, los intérpretes dan el salto a la publicación con suma facilidad, pues

el relato autobiográfico, dado el peculiar contexto intelectual en el que suele darse y la vocación exhibicionista de este tipo de escritura, conecta de manera muy directa con la falta de pudor del mundo del actor —como lo subraya Fernán-Gómez—, acostumbrado a mostrarse a los demás mediante otros yoes que no son él mismo (Romero Ferrer, 2003: 206).

Enlaza así Alberto Romero Ferrer con algunas ideas de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 9-10 y 40; 2003b: 189-190) cuando se refiere a

una serie de cambios en la mentalidad que llevan a determinados grupos sociales a dejar constancia de su individualidad y su proyección pública a través de un tipo de escritura fuertemente marcada por la relevancia del yo (Romero Ferrer, 2003: 206-207).

Relaciona la necesidad que tienen los actores de ocupar un lugar social, de tener una proyección social, con el pacto de Philippe Lejeune (1994):

De aceptarse estos rasgos como definidores de la literatura autobiográfica, y —como ya se ha indicado con anterioridad— aceptar también el teatral proceso de dignificación y significación social del actor desde principios del XIX hasta la actualidad, el problema que se nos plantea es calibrar hasta qué punto ambos aspectos son compatibles entre sí, sin traicionarse en sus propósitos y principios más básicos. En otras palabras, ¿las memorias de nuestros actores y actrices se basan también en las coordenadas que establece Lejeune⁷⁴: pacto autobiográfico, contrato de lectura y pacto referencial? o, simplemente, ¿el recurso autobiográfico es otro guion teatral para ostentar fuera de la escena un protagonismo a veces muy superior al de las obras interpretadas? (Romero Ferrer, 2003: 207)⁷⁵.

⁷³ Rosa Ana Escalonilla comienza su trabajo «Los actores» (Escalonilla, 2003), sobre la escritura autobiográfica de los intérpretes, con un dato de *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 25), el de la llamativa ausencia de tales textos hasta finales del XIX y principios del XX, cuando comienza a darse reconocimiento público y notorio a las grandes figuras de la escena española y cuando éstas deciden, con motivo de ese prestigio, lanzarse a la escritura de un género que empieza a interesar a un público más o menos amplio (Escalonilla, 2003: 313).

⁷⁴ *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Lejeune, 1994).

⁷⁵ Es otra forma de subrayar lo mismo que Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 60 y 74-75; 2003c: 190) da por hecho con naturalidad cuando se refiere a los recursos adquiridos por el actor para promocionarse y a que utiliza la escritura autobiográfica como uno más de dichos recursos.

Antes del auge del género en la segunda mitad del siglo XX, hay antecedentes importantes que van a marcar el relato autobiográfico escrito por el actor; aunque no pueden considerarse un modelo específico dentro de la literatura autobiográfica, pues casi siempre se copian los textos más prestigiados, a los que se pretende imitar. Pero son excepciones, ya que «el actor, a lo largo del XIX y el primer tercio del XX, rara vez toma la palabra para hablar de su vida» (Romero Ferrer, 2003: 207)⁷⁶. La posguerra, sin embargo, aparece como un período aparte marcado por peculiarísimas circunstancias.

Responder a esos interrogantes conlleva respuestas complejas, porque nos encontramos ante un corpus muy heterogéneo no sólo por las diferencias de calidad literaria o por la diversidad de tipos de textos, sino también por la diversidad de las motivaciones de los autores proyectadas en estos libros. Unas veces se encuentran más cercanos a la novela de aventuras y otras al folletín, a la hagiografía o al reportaje periodístico más que a la literatura memorialística. Se derivan conflictos de una falta de delimitación clara entre biografía y autobiografía, puesto que encontramos una gama muy amplia que abarca desde autobiografías a biografías escritas por otros autores o dictadas por los protagonistas⁷⁷. Además, se puede añadir el problema de lo que se cuenta y cómo se cuenta. En unos casos, se pone el acento en la vida profesional; en otros, en la vida privada, en la reflexión sobre el mundo del teatro, etcétera (Romero Ferrer, 2003: 209).

Concede Alberto Romero Ferrer (2003) que tal vez las respuestas a los interrogantes haya que buscarlas en la popularidad del actor, como proponía Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a). Cuando es más popular, nos encontramos con una obra autobiográfica de carácter comercial destinada al gran público que desea conocer los detalles —incluso los

⁷⁶ Ya hemos visto cómo Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 7), llama a los actores «protagonistas sin voz propia».

⁷⁷ Recuérdese que también señalaba esto en «Más cómicos ante el espejo» Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c: 188-189) —véase la página 52—.

escabrosos— de la vida del personaje. Este carácter comercial resta profundidad y rigor a la obra, valores sacrificados ante el éxito editorial, por lo que trayectorias artísticas meritorias

quedan relegadas a una sucesión de anécdotas, engarzadas en un relato hagiográfico muy simplista y en donde se han eliminado todos aquellos elementos que podían hacer más interesantes a su protagonista, pero que podían desvirtuar sus respectivas imágenes públicas. Son textos, pues, que subrayan lo que se conoce del autobiografiado, y en los que no aparece ningún tipo de reflexión sobre lo que se está contando. El texto viene a ser un elemento más del «tirón» popular del actor (Romero Ferrer, 2003: 209-210).

Frente a estas estrategias editoriales, hallamos otro factor determinante a la hora de considerar el carácter más o menos literario o memorialístico del texto autobiográfico: en la segunda mitad del siglo XX —como ya ha comentado el crítico—, asistimos a una transformación del mundo de la escena mediante una ruptura con la tradición anterior que lleva a la desaparición de viejas estructuras y a la imposición de un modelo público de teatro, gestionado desde las administraciones, con una implicación muy importante de un sector del mundo del teatro, en el que determinados profesionales de distinto tipo van a ejercer de artífices y protagonistas de dichos cambios (Romero Ferrer, 2003: 210).

Este es el momento de su trabajo en el que el crítico dedica un apartado específico a los dos actores autobiógrafos mejor valorados⁷⁸, pues con ellos ya se nota el cambio.

Si hasta este momento cuando el actor quería contar su vida, lo hacía más por cuestiones de tipo económico y siempre dentro de un proyecto editorial dirigido a corroborar su protagonismo como figura pública de la escena, con incursiones en su vida privada, con la llegada de la democracia y el desmantelamiento de las viejas estructuras teatrales, surge un grupo de actores que, conscientes de la necesidad de poner por escrito ese pasado que se perdía para siempre, al calor de mejores tiempos para el teatro, van a desarrollar una intensa actividad reflexiva sobre su propia profesión (Romero Ferrer, 2003: 210).

A este certero párrafo, cabe añadir otro aún más enjundioso:

Surgen en este contexto voces de excepción que nos han dejado una completa Historia del Teatro Español en unos años que, para los Manuales y las Historias de la Literatura al uso, se reducen a un continuismo y esterilidad creativa muy alarmantes. En este grupo de autores y de textos, sí podemos encontrar con absoluta nitidez todos los rasgos que deben caracterizar el pacto autobiográfico de Lejeune [sic] (1994), y que podíamos resumir bajo el prisma de una ética autobiográfica coherente y solidaria no solamente con sus autores y sus lectores, sino

⁷⁸ El apartado se titula: «La nueva ética autobiográfica del actor: de Fernán-Gómez a Marsillach» (Romero Ferrer, 2003: 210 y ss.).

también con el tiempo histórico que desde la perspectiva de la historia del teatro se autobiografía en los textos (Romero Ferrer, 2003: 211).

La nómina seleccionada por Alberto Romero Ferrer (2003: 211) es básicamente la misma con la que comienza su trabajo, la cual recordamos: Francisco Rabal (1994), Luis Escobar (2000) y, de manera destacada, Fernando Fernán-Gómez (1998a), Albert Boadella (2001), Adolfo Marsillach (2001d), Nuria Espert (Espert y Ordóñez, 2002) y Francisco Nieva (2002d). Este peculiar conjunto de obras logradas le merece al crítico una valoración digna de anotarse:

Lejos ahora del carácter hagiográfico que solían destilar las (auto)biografías de nuestros actores, nos encontramos ante unos testimonios que, sin desertar de cierto aire novelesco de fuerte garra para el lector, conectan rápidamente gracias también a la extraordinaria honestidad de lo que se cuenta, y a la implicación ética del autobiografiado que, desde su experiencia vital y profesional, distribuye a lo largo del texto datos, nombres, fechas, lugares y anécdotas que, incluso, podrían deteriorar su imagen pública, pero que, sin embargo, nos muestran también su carácter más humano y, tal vez por ello, su voz más auténtica.

Con todo, además de razones de calidad literaria muy obvias desde las primeras páginas, estos libros aportan una nueva Historia del Teatro Español, desde sus mismos protagonistas, y desde unos procedimientos narrativos y un tono confesional muy coherentes con los duros momentos de la posguerra (Romero Ferrer, 2003: 211-212).

Tan positivo balance lleva a Alberto Romero Ferrer (2003: 211-212) a concluir su trabajo comparando el efecto de las publicaciones de este plantel de actores y artistas autobiógrafos con la situación literaria que se vivió en la posguerra, un período que sirvió de marco privilegiado a un mundo creativo que produjo novelas como *La familia de Pascual Duarte* o *La colmena*, de Camilo José Cela, y *Nada*, de Carmen Laforet, las cuales contribuyeron a uno de los momentos más espléndidos de la narrativa española contemporánea. A su juicio, los textos autobiográficos de esta nómina teatral se sitúan en un nivel equivalente al de aquellas obras, pero ahora en relación con la historia de la autobiografía en España.

3.3. Algunos precedentes

La escritura autobiográfica ha ido conquistando terreno como fuente bibliográfica en los estudios teatrales. A modo de somera demostración, proponemos unos pocos ejemplos referidos a los autores de nuestro corpus.

Juan Antonio Ríos Carratalá emprendió su estudio sobre la escritura autobiográfica de los actores españoles, *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), contando con un criterio de autoridad bajo el que se amparaba: historiadores del teatro español como César Oliva o José Romera Castillo —quien predica con el ejemplo⁷⁹— han señalado que una obra autobiográfica puede interesar al investigador como documento de trabajo (Ríos Carratalá, 2001a: 12)⁸⁰.

No se trata de un caso único el de Juan Antonio Ríos Carratalá, afortunadamente⁸¹. Otros investigadores han emprendido o han continuado esta línea de trabajo. El resultado demuestra ya palpablemente no sólo el creciente interés que suscita esa orientación, sino también la oportunidad de la tarea y la competencia de quienes han señalado el novedoso camino. La escritura autobiográfica aporta al análisis del fenómeno teatral una valiosísima mina de información que la crítica más rigurosa debe ponderar, pero en modo alguno desaprovechar. Las actitudes de los estudiosos del teatro español ante el cada vez más rico, aunque dispar, acervo autobiográfico son variadas y abarcan desde el interés espontáneo a la búsqueda concreta y específica de un apoyo documental.

⁷⁹ El mismo profesor José Romera Castillo se refiere, en «El personaje en escena (un método de estudio)» (Romera Castillo, 1998b: 108, n. 31), a esa «otra línea de investigación que llevo a cabo, cual es la reconstrucción de la actividad escénica a través de la escritura autobiográfica». En ese mismo lugar, ofrece dos referencias bibliográficas como muestra, «Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)» (Romera Castillo, 1992b) y «Apuntes sobre la actividad escénica madrileña (1919-1920) de García Lorca en su epistolario» (Romera Castillo, 1998a).

⁸⁰ Véase la nota 62.

⁸¹ Véase el precedente de Fausto Díaz Padilla (1981), quien señala algunos rasgos autobiográficos presentes en la dramaturgia de Antonio Gala (Díaz Padilla, 1981: XVII-XXVIII), como bien nos recuerda el profesor José Romera Castillo en *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Romera Castillo, 1996b: 181, n. 37).

Juan Antonio Ríos Carratalá, yendo un poco más allá del descubrimiento de esta nueva veta de investigación en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e), ya explotado con detenimiento en Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), plantea el tema desde otro punto de vista, el de la queja: «Las opiniones y los testimonios de los intérpretes apenas son tenidos en cuenta por quienes se suelen centrar en cuestiones teóricas (...). Este desinterés tiene una relativa justificación» (Ríos Carratalá, 2002e: 121). Las causas son dos: en primer lugar, en nuestro contexto son escasas las manifestaciones de actores que superen lo anecdótico o circunstancial; en segundo lugar, hay un tradicional desinterés por conocer la perspectiva de los intérpretes. Los actores suelen mostrarse poco predispuestos a la reflexión o el análisis, aunque haya notables excepciones, casi siempre relacionadas con sujetos que, aparte de ser intérpretes, abordan otras facetas en el mundo teatral o cinematográfico (Ríos Carratalá, 2002e: 121). Tampoco se sienten demasiado preparados. En las entrevistas o reportajes periodísticos suelen ser otros. Si surge un tema como el de las relaciones entre el teatro y el cine, sólo cabe una respuesta tópica a veces repetida hasta la saciedad. «Conviene, pues, buscar otros contextos en los que el actor se suele manifestar con mayor libertad y hondura» (Ríos Carratalá, 2002e: 122). En las autobiografías y en las memorias los intérpretes encuentran

un marco adecuado para sus reflexiones, sin el imperativo de las preguntas, sin la premura de la entrevista y dirigiéndose a un lector potencialmente más interesado en conocer cuestiones como las que nos ocupan. Disponen de más espacio y tiempo, una perspectiva que invita a la reflexión sobre la labor realizada y la flexibilidad de un género que puede ajustarse a sus intereses (Ríos Carratalá, 2002e: 122).

Recordemos el diagnóstico poco optimista de este crítico acerca del reciente campo de estudio: no conviene abrigar excesivas esperanzas. Al escribir su libro sobre las autobiografías de los actores (Ríos Carratalá: 2001a), consultó las obras publicadas desde el siglo XIX. El resultado ha sido a menudo desalentador: son muy pocas. Únicamente

hallamos un apreciable y representativo número de autobiografías entre los actores nacidos desde 1920 a 1930 y el corpus bibliográfico presenta un desigual desinterés (Ríos Carratalá, 2002e: 122). Y es que nadie les ha pedido otra cosa tradicionalmente. Las memorias y autobiografías responden a unas motivaciones entre las que no destaca el deseo de reflexionar sobre el propio trabajo. Acostumbran a ser obras destinadas a un público amplio. Algunas se han convertido en éxitos de ventas y suelen rehuir aquellos temas que se consideran interesantes sólo para los especialistas o que por su carácter teórico carecen de rentabilidad narrativa. Esa decantación acaba casi siempre desembocando en un anecdotario trivial (Ríos Carratalá, 2002e: 123).

El resultado es hartazgo al comprobar que en el teatro, con grandes dificultades, era posible romper algunas lanzas a favor de la libertad de expresión, interpretar algunos de los títulos fundamentales de la época, mientras que en el cine sólo se les encargaban papeles por debajo de sus posibilidades en películas raquílicas en los sentidos indicados por Juan Antonio Bardem en las célebres jornadas salmantinas (Ríos Carratalá, 2002e: 132).

Lo cual conlleva una consecuencia que el investigador puede muy bien aprovechar:

Esta circunstancia se traduce en unas memorias ricas en reflexiones sobre el teatro español de su época —se convertirán en una referencia inexcusable para su estudio⁸²—, mientras que el cine es el gran olvidado, como si se tratara de algo ajeno (Ríos Carratalá, 2002e: 132).

No obstante, a pesar de reconocer el valor de tal material para el estudioso, sigue sin alentar excesivas esperanzas. Refiriéndose a las razones del éxito de unos y el fracaso de otros en el cine, o a las de la desigual suerte que tuvieron en el teatro y en el cine, escribe:

No busquemos en las autobiografías de los actores o en sus entrevistas, donde a menudo sólo encontramos la perplejidad de quienes no acertaban a comprender el porqué de situaciones tan variopintas que sufrieron con cierto estoicismo, como propias de una fatalidad a la que los actores de la época estaban muy acostumbrados (Ríos Carratalá, 2002e: 135).

Y un último aviso para navegantes —con el que pretende advertirnos para que rastreemos sólo lo que hay y no lo que resulta imposible hallar— con una cierta disculpa comprensiva para los sujetos a los que nos referimos:

⁸² No podemos dejar de destacar, subrayándola debidamente, por lo que atañe a nuestro trabajo, esta afirmación de un investigador que conoce muy bien el terreno acerca del cual se pronuncia.

Eran artesanos y no teóricos. No debe extrañarnos, pues, que en sus memorias casi todos obvian la explicación de un tema que debemos afrontar, si podemos, como investigadores. Pero, claro está, con la modestia y relativismo de quienes se adentran en lo que a veces no tiene explicación (Ríos Carratalá, 2002e: 136).

Juan Antonio Ríos Carratalá aborda también en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003a) el interesante tema de la presencia de los dramaturgos en el cine español. Cuando se pregunta por las motivaciones de éstos a la hora de trabajar como guionistas, afirma que los actores de aquella época nos han dejado en sus memorias un inequívoco testimonio de hasta qué punto el dinero motivó su paso, a veces definitivo, de los escenarios a la pantalla (Ríos Carratalá, 2003a: 32).

Por lo que al trabajo de Juan Antonio Ríos Carratalá respecta, no está de más, por último, recapitular aquí someramente los comentarios ya estudiados (Ríos Carratalá, 2003c)⁸³. Se quejaba el crítico, recordemos, de que en ciertas obras pseudoautobiográficas, redactadas en realidad por algún colaborador, éste se limitase a ordenar los recuerdos dictados por el personaje. Tal producto puede resultar empresarialmente satisfactorio, pero deja frustrado a ese otro tipo de lector que busca más allá del entretenimiento (Ríos Carratalá, 2003c: 188-189). Estas obras resultan así de difícil clasificación genérica al mezclarse lo autobiográfico con lo periodístico, con su peaje de clichés y estereotipos de gran rendimiento comercial. Se lamentaba Juan Antonio Ríos Carratalá del desaprovechamiento de una valiosa oportunidad para ahondar en el individuo (Ríos Carratalá, 2003c: 189-190) o para reflexionar sobre la actividad profesional, siendo la tónica general la superficialidad (Ríos Carratalá, 2003c: 193).

Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 253), aprecia ya de por sí un valor en la naturaleza testimonial de la escritura autobiográfica. Por ello opina que «justifica nuestro interés por este campo de estudio (...) la confesión del trasfondo real y vivencial en el ejercicio de la escritura». José Antonio Pérez Bowie, en «Noticias y

⁸³ Véase «Entre la inexistencia y la publicidad (consideraciones previas)» en la página 46.

reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)» (Pérez Bowie, 2003: 171), en cambio, encuentra un motivo más concreto para acudir a este tipo de literatura en su proyecto de investigación sobre la adaptación de textos literarios al cine durante la etapa franquista. Curiosamente, este autor incluye las memorias y los textos autobiográficos entre los que denomina *paratextos*, junto con los reportajes sobre el rodaje de las películas, las declaraciones de los responsables y las entrevistas, los artículos y las críticas elaboradas por periodistas, en todos los cuales «suele encontrarse, a veces, un conjunto de informaciones valiosas» (Pérez Bowie, 2003: 171). Resulta «enormemente rentable» para la investigación sobre la adaptación cinematográfica durante el franquismo el cotejo de los paratextos contemporáneos de la producción con los testimonios posteriores (Pérez Bowie, 2003: 172).

Debemos recordar ahora, en este nuevo contexto, las palabras ya citadas de Alberto Romero Ferrer, quien, en este sentido, en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (2003)⁸⁴, va mucho más lejos que los críticos anteriores al afirmar:

Surgen en este contexto voces de excepción que nos han dejado una completa Historia del Teatro Español en unos años que, para los Manuales y las Historias de la Literatura al uso, se reducen a un continuismo y esterilidad creativa muy alarmantes. En este grupo de autores y de textos⁸⁵, sí podemos encontrar con absoluta nitidez todos los rasgos que deben caracterizar el pacto autobiográfico de Lejeunne [sic] (1994), y que podíamos resumir bajo el prisma de una ética autobiográfica coherente y solidaria no solamente con sus autores y sus lectores, sino también con el tiempo histórico que desde la perspectiva de la historia del teatro se autobiografía en los textos (Romero Ferrer, 2003: 211).

Abunda Alberto Romero Ferrer (2003) nuevamente en esta idea:

Lejos ahora del carácter hagiográfico que solían destilar las (auto)biografías de nuestros actores, nos encontramos ante unos testimonios que, sin desertar de cierto aire novelesco de

⁸⁴ Véase la página 57.

⁸⁵ Se refiere a las obras autobiográficas de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Luis Escobar (2000), Albert Boadella (2001), Adolfo Marsillach (2001d), Nuria Espert (Espert y Ordóñez, 2002) y Francisco Nieva (2002d).

fuerte garra para el lector, conectan rápidamente gracias también a la extraordinaria honestidad de lo que se cuenta, y a la implicación ética del autobiografiado que, desde su experiencia vital y profesional, distribuye a lo largo del texto datos, nombres, fechas, lugares y anécdotas que, incluso, podrían deteriorar su imagen pública, pero que, sin embargo, nos muestran también su carácter más humano y, tal vez por ello, su voz más auténtica.

Con todo, además de razones de calidad literaria muy obvias desde las primeras páginas, estos libros aportan una nueva Historia del Teatro Español, desde sus mismos protagonistas, y desde unos procedimientos narrativos y un tono confesional muy coherentes con los duros momentos de la posguerra (Romero Ferrer, 2003: 211-212).

Por último, no queremos terminar esta sección sin dejar constancia de un hecho curioso. Un crítico tan recurrentemente mencionado en esta parte de nuestro trabajo como Juan Antonio Ríos Carratalá ha publicado una obra titulada *La memoria del humor* (Ríos Carratalá, 2005b). Se trata de un libro un tanto original, donde, desde una perspectiva autobiográfica y memorialística, el crítico se adentra en la reflexión sobre el humor, especialmente en relación con el teatro y el cine español contemporáneos —aunque no faltan incursiones en el terreno de las obras clásicas ni referencias a autores del pasado—. Es motivo de regocijo comprobar cómo el autobiografismo no sólo ha pasado a formar parte del horizonte de los estudios literarios, sino que también ha alcanzado al propio ejercicio de la crítica literaria.

4. NUESTRO PROYECTO

En esta Tesis nos proponemos, en el marco de la línea de trabajo expuesta a lo largo de toda la introducción, profundizar en la reconstrucción de la vida teatral española tomando como fuente la escritura autobiográfica de los dramaturgos españoles publicada durante la segunda mitad del siglo XX. Pretendemos así continuar los trabajos iniciados por los investigadores del [SELITEN@T](#) —partiendo de la base de las publicaciones antes mencionadas— con el fin de obtener desde esta perspectiva una visión de conjunto del fenómeno teatral español en los tiempos recientes que englobe los distintos esfuerzos, tanto los de los autores como los de los estudiosos.

PRIMERA PARTE: LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES Y LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA. ESTUDIO COMPARATIVO

1. TEATRO Y MEMORIA

Entre el 26 y el 28 de junio de 2002 se celebró en Madrid, en la sede de la UNED, el XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías ([SELITEN@T](#)) sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Las actas de dicho Seminario fueron publicadas al año siguiente (Romera Castillo, 2003d)⁸⁶. El cuidado de la edición corrió a cargo del director del Centro, profesor Dr. D. José Romera Castillo. Los trabajos reunidos en tales actas constituyen una rica y variada aportación a un tema en el que, como en tantos otros, el [SELITEN@T](#) ha abierto camino al andar. Se dieron cita en aquella ocasión investigadores pioneros en el estudio de la literatura autobiográfica y en la indagación de la vida teatral a través de ésta. Aparte de la intervención de reconocidos dramaturgos actuales, se presentaron interesantes estudios y comunicaciones sobre la teoría acerca de la relación entre teatro y memoria, sobre la relación entre lo autobiográfico y la obra dramática de algunos autores y sobre las obras autobiográficas de los dramaturgos publicadas en el período señalado. Destaca por valioso el estado de la cuestión que sobre escritura autobiográfica teatral entre 1950 y 2002 presentó en el Seminario el Grupo de Investigación del [SELITEN@T](#). Esta media docena de trabajos —y muy especialmente el dedicado a los dramaturgos (Elwess, 2003c), que comentaremos a continuación— y bastantes de las otras aportaciones de los demás participantes en el Seminario conforman la base del nuestro⁸⁷.

⁸⁶ Para las reseñas, véase la nota 13.

⁸⁷ Mencionamos en notas a pie de página las directamente relacionadas con nuestro trabajo en cada seminario. En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, 2003d): Samuel Amell, «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando

Además de las actas del XII Seminario Internacional, nos han resultado de provecho las de otros encuentros organizados también por el SELITEN@T, como las correspondientes al VIII Seminario Internacional —celebrado en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca en junio de 1998—, *Teatro histórico (1975-1998). Texto y representaciones*⁸⁸ (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999)⁸⁹; así como las del XI Seminario Internacional —que tuvo lugar en la Casa de América de Madrid en junio de 2001—, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*⁹⁰

Fernán-Gómez» (Romera Castillo, 2003d: 119-129); Irene Aragón González, «Los directores» (Romera Castillo, 2003d: 257-283); Catalina Buezo Canalejo (2003b), «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Romera Castillo, 2003d: 401-412); Anna Caballé, «Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)» (Romera Castillo, 2003d: 159-170); Emilia Cortés Ibáñez, «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Romera Castillo, 2003d: 421-436); Olga Elwess Aguilar, «Los dramaturgos» (Romera Castillo, 2003d: 245-255); Rosa Ana Escalonilla, «Los actores» (Romera Castillo, 2003d: 313-332); Juan Antonio Hormigón, «Memoria de Marsillach» (Romera Castillo, 2003d: 131-140); Alicia Molero de la Iglesia, «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Romera Castillo, 2003d: 475-487); José Antonio Pérez Bowie, «Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)» (Romera Castillo, 2003d: 171-186); Francisco Ernesto Puertas Moya, «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Romera Castillo, 2003d: 333-342); Juan Antonio Ríos Carratalá, «Más cómicos ante el espejo» (Romera Castillo, 2003d: 187-199); Alberto Romero Ferrer, «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (Romera Castillo, 2003d: 201-217); Jesús Rubio Jiménez, «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Romera Castillo, 2003d: 141-157); y Ana Suárez Miramón, «Marsillach y los clásicos» (Romera Castillo, 2003d: 541-559).

⁸⁸ Concernientes a nuestro trabajo: Trinidad Barbero Reviejo, «Cicle de teatre a Granollers (Puesta en escena del teatro histórico desde 1975 hasta hoy)» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 567-582); Pedro Barea, «Gernika y *El Guernica* en el teatro» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 583-594); Óscar Cornago Bernal, «Teatro histórico y renovación teatral: el camino hacia la polifonía escénica» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 537-549); M.^a Teresa García-Abad García, «El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 409-416); Francisco Gutiérrez Carbajo, «Algunas adaptaciones fílmicas de teatro histórico (1975-1998)» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 265-293); César Oliva Bernal, «Teatro histórico en España (1975-1998)» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 63-71); Francisco Ernesto Puertas Moya, «*Cambio 16* (1975-1978): repercusiones del teatro histórico en la prensa durante el período de transición pre-constitucional» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 451-473); M.^a José Ragué-Arias, «Cataluña: textos y representaciones» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 205-220); José Romera Castillo, «Sobre teatro histórico actual» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 11-36); Rafael Utrera Macías, «El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 71-89); y M.^a Francisca Vilches de Frutos, «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea» (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999: 73-92).

⁸⁹ Reseñas: Aboal (2000), Cortés Ibáñez (2000), Fernández Ferreiro (2000), Floeck (2001), García Rodríguez (2001), Gullón de Haro (2000), Kohut (2001), Membrez (2002) y Romero López (2000).

⁹⁰ Atañen a nuestro trabajo: Ángel Berenguer Castellary, «Fernando Arrabal: el cine y la televisión» (Romera Castillo, 2002a: 201-204); Emilia Ochando Madrigal, «Valle-Inclán y el *teatro nuevo*» (Romera

(Romera Castillo, 2002a)⁹¹; las del XIII Seminario Internacional —UNED, junio de 2003—, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*⁹² (Romera Castillo, 2004d)⁹³; las del XV Seminario Internacional —UNED, junio de 2005—, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*⁹⁴ (Romera Castillo, 2006c)⁹⁵; las del XVI Seminario Internacional

Castillo, 2002a: 448-454); Juan Antonio Ríos Carratalá, «La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo» (Romera Castillo, 2002a: 123-134); Ana Suárez Miramón, «Las producciones televisivas de teatro clásico» (Romera Castillo, 2002a: 571-595); y M.^a Francisca Vilches de Frutos, «Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea» (Romera Castillo, 2002a: 205-221).

⁹¹ Crónica del Seminario: Romera Castillo (2001a). Reseñas: Redacción (2001), Ríos Carratalá (2002a), Aragón (2003a), Elwess (2003a), Valentini (2003), Díez (2004) y Puertas (2004c).

⁹² Tocantes a nuestro trabajo: Trinidad Barbero Reviejo, «El teatro catalán a través de la cartelera de *La Vanguardia* (1990-2003)» (Romera Castillo, 2004d: 297-331); Ángel Berenguer Castellary, «*Teatro*, la Revista de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá» (Romera Castillo, 2004d: 25-34); Francisco Gutiérrez Carbajo, «Teatro, radio y nuevas tecnologías (Adaptaciones teatrales y premios de Teatro “Ojo Crítico” de 1990 a 2003)» (Romera Castillo, 2004d: 43-57); M.^a Teresa Julio Jiménez, «Rojas Zorrilla y su atractivo mediático (1990-2003)» (Romera Castillo, 2004d: 373-386); Francisca Martínez González, «Proyectos teatrales en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*» (Romera Castillo, 2004d: 59-71); Sonia Núñez Puente, «Teatro español en Internet: directores, compañías y actores» (Romera Castillo, 2004d: 413-432); José M.^a Paz Gago, «Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales» (Romera Castillo, 2004d: 81-88); Pedraza Jiménez, Felipe B., «El teatro áureo (texto y representación) en las publicaciones especializadas» (Romera Castillo, 2004d: 89-102); Manuel Pérez Jiménez, «Panorama de las publicaciones periódicas de investigación teatral desde 1990» (Romera Castillo, 2004d: 103-121); Francisco Ernesto Puertas Moya, «La presencia del fenómeno teatral en *El País* (1990-2003)» (Romera Castillo, 2004d: 443-453); y José Romera Castillo, «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T» (Romera Castillo, 2004d: 123-141).

⁹³ Reseñas: Rebollo (2004), Aragón (2004-2005), Gullón de Haro (2005), García Cerro (2006) y Romera Castillo (2006b). A las dos mesas redondas publicadas en las actas bajo el epígrafe común de «¿Abismo entre universidad, crítica y cartelera?» (Romera Castillo, 2004d: 177-251) y tituladas, respectivamente, «Crítica de revistas y cartelera» (Romera Castillo, 2004d: 181-209) y «Crítica de periódicos y cartelera» (Romera Castillo, 2004d: 211-251), ambas celebradas el 25 de junio de 2003, las precedió otra que tuvo lugar el 24 de junio, «Universidad y cartelera» (VV. AA., 2003).

⁹⁴ Importantes para nuestro trabajo: Isabel Cristina Díez Ménguez, Laura López Sánchez y Miriam Blázquez García, «Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones» (Romera Castillo, 2006c: 427-491); Wilfried Floeck, «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente» (Romera Castillo, 2006c: 185-209); Martín Bienvenido Fons Sastre, «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (propuestas escénicas y estrategias interpretativas)» (Romera Castillo, 2006c: 533-547); Manuela Fox, «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI» (Romera Castillo, 2006c: 549-563); Raquel García-Pascual, «*Manuscrito encontrado en Zaragoza*, versión y perversión de Francisco Nieva» (Romera Castillo, 2006c: 581-599); Julio Huélamo Cosma, «El Centro de Documentación Teatral del INAEM: presente y futuro» (Romera Castillo, 2006c: 271-284); y Jerónimo López Mozo, «Chequeo al teatro español. Perspectivas» (Romera Castillo, 2006c: 37-74).

⁹⁵ Reseñas: Beaumont (2007), Fratale (2007) y Smith, D. (2009).

—UNED, junio de 2006—, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*⁹⁶ (Romera Castillo, 2007)⁹⁷; las del XVII Seminario Internacional —UNED, diciembre de 2007—, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*⁹⁸ (Romera Castillo, 2008c)⁹⁹; y las del XVIII Seminario Internacional —UNED, julio de 2008—, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI*¹⁰⁰ (Romera Castillo, 2009b)¹⁰¹.

Fruto y continuación de esta ya duradera labor ha sido la tesis doctoral *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, de Eusebio Cedena Gallardo (Cedena, 2004), dirigida por el profesor Dr. D. José Romera Castillo, sobre el diario en los escritores del exilio español de posguerra, de utilidad también para nuestra investigación. En la primera parte de su tesis, el autor traza un marco teórico del diario

⁹⁶ Próximos a nuestro proyecto: Verónica Azcue Castellón, «Pero... ¿dónde está la obra? *En un lugar de Manhattan* y el concepto de teatro de Cervantes» (Romera Castillo, 2007: 255-265); Luciano García Lorenzo, «La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)» (Romera Castillo, 2007: 91-105); Jerónimo López Mozo, «Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)» (Romera Castillo, 2007: 125-137); Pedro Moraelche Tejada, «Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)» (Romera Castillo, 2007: 399-414); y Diego Santos Sánchez, «La estrategia ceremonial: *Carta de amor (como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal» (Romera Castillo, 2007: 527-539). También se publicó aquí nuestro trabajo «*La torna* de un Bufón» (Romera Castillo, 2007: 485-499).

⁹⁷ Reseñas: Beaumont (2009), Romero Medina (2007) y Teruel (2008).

⁹⁸ Cercanos a nuestro proyecto: Isabel Cristina Díez Ménguez, «La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez» (Romera Castillo, 2008b: 403-415); Virginia Guarinos, «Ninette, la de un señor de Murcia, por la calle Mayor. ¿Esto era el siglo XXI? ¿o habrá que dejarle tiempo?» (Romera Castillo, 2008b: 133-150); Francisco Gutiérrez Carbajo, «El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización» (Romera Castillo, 2008b: 57-77); Emilio de Miguel Martínez, «Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio» (Romera Castillo, 2008b: 35-56); César Oliva Bernal, «Del cine al teatro: Jaoui y Bacri, un reciente maridaje entre pantalla y escenario» (Romera Castillo, 2008b: 79-93); Carmen Peña Ardid, «La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación» (Romera Castillo, 2008b: 313-359); y Simone Trecca, «La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez» (Romera Castillo, 2008b: 575-584). También se publicó nuestro trabajo «Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva» (Romera Castillo, 2008b: 247-263).

⁹⁹ Reseñas: Beaumont (2008), Díez (2010), Smith, W. (2009) y Teruel (2009b). Véase, además, Romera Castillo (2008a).

¹⁰⁰ Importantes para nosotros: Javier Huerta Calvo, «De Doña Mencía de Acuña a Mencía la guardia civil: actualidad y actualización de la tragedia de honor» (Romera Castillo, 2009b: 101-113); José Romera Castillo, «Nuestro Centro de Investigación y el teatro» (Romera Castillo, 2009b: 9-39); y Simone Trecca, «La madre, protagonista inestable de *Carta de amor (como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal» (Romera Castillo, 2009b: 299-309). También se publicó nuestro trabajo «Situación y contexto en *Carta de amor*, de Fernando Arrabal» (Romera Castillo, 2009b: 283-297).

¹⁰¹ Reseñas: Gaimari (2010) y Teruel (2009a).

como escritura autobiográfica y lleva a cabo una breve introducción sobre el exilio español de posguerra. El primer capítulo, dedicado al diario, supone una importante contribución al conocimiento de «un género escasamente investigado entre nosotros», según palabras del profesor José Romera Castillo en el prólogo de la tesis (Romera Castillo, 2004c: 18). El segundo capítulo aborda el cultivo del diario en España. En el tercero, se ofrece un panorama del exilio español de la posguerra; y, en el cuarto, otro de la escritura autobiográfica de los emigrados, necesarios ambos para poder así situar en su contexto la práctica del diario por parte de «la otra España». En el capítulo quinto se inventaría esta producción literaria, dedicando la atención debida a los diarios de Max Aub, Rosa Chacel, Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubí, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Larrea, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Manuel Azaña y Ramón Gómez de la Serna. Finalmente, en el capítulo sexto, se afronta el estudio de los procedimientos, los temas y las formas literarias de la veintena de obras del corpus de estudio. Como afirma el profesor José Romera Castillo en el prólogo de la tesis, estamos ante «un riguroso y cuidado trabajo que será de obligada consulta por los interesados en los integrantes de la España peregrina» (Romera Castillo, 2004c: 18).

Olga Elwess Aguilar, en su estudio «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c) —punto de partida concreto de nuestro trabajo—, trata de demostrar que la práctica autobiográfica por parte de los dramaturgos es notable, aunque no haya panoramas bibliográficos al respecto —cosa que sí ocurre con los actores¹⁰²—. Toma como propósito la autora esbozar un panorama de las incursiones autobiográficas de nuestros dramaturgos en la segunda mitad del siglo XX (Elwess, 2003c: 245). Descarta —a pesar de su interés— prólogos, entrevistas, conversaciones y retratos de familiares y se ciñe a los relatos en primera per-

¹⁰² Olga Elwess Aguilar (2003c: 245, n. 2) remite a *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 35-45).

sona (Elwess, 2003c: 245-246). Su recorrido lo estructura desde un punto de vista cronológico. Comienza con *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi «Automoribundia»*, de Ramón Gómez de la Serna (2003a), publicado en 1957 (Gómez de la Serna, 1957), y sigue con *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti¹⁰³ (Elwess, 2003c: 246). Aunque para la verdadera proliferación de libros memorialísticos de dramaturgos hay que esperar a la década de los noventa (Elwess, 2003c: 246-247), cuando aparecen los diarios de Fernando Arrabal, *La dudosa luz del día* (Arrabal, 1994c)¹⁰⁴; de Jaime de Armiñán, *Diario en blanco y negro* (Armiñán, 1994a); y los de Max Aub, *La gallina ciega. Diario español* (Aub, 2003a) —publicado por primera vez en México en 1971 (Aub, 1971) y, más tarde, en España (Aub, 1995 y 2003a)— y *Diarios (1939-1972)* (Aub, 1998)¹⁰⁵. En esta década también llegaron a las librerías las memorias de Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a) —publicadas por primera vez en Fernán-Gómez (1990f) y ampliadas unos años después (Fernán-Gómez, 1998a)—, y las de Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca* —publicadas en 1998— (Marsillach, 2001d). Ya en el nuevo siglo (Elwess, 2003c: 248), destacan las memorias de Antonio Gala, *Ahora hablaré de mí* —publicadas en 2000— (Gala, 2001b); Albert Boadella, *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001); y Francisco Nieva, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d).

Las constantes temáticas que analiza la autora (Elwess, 2003c: 250-254) en las obras del corpus de su estudio son la infancia y el universo familiar de los dramaturgos

¹⁰³ Rafael Alberti (2002a, 2002b y 2002c). El poeta gaditano empezó a publicar su obra memorialística en el exilio. El primer libro apareció en México (Alberti, 1941). Los libros primero y segundo se publicaron en Argentina (Alberti, 1959) y, mucho más tarde, en España (Alberti, 1975). Después llegarían los libros tercero y cuarto (Alberti, 1987) y el quinto (Alberti, 1996). También hace referencia la autora a *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León (1998), editada por primera vez en Argentina (León, 1970), aunque no la incluye en su corpus.

¹⁰⁴ Véanse Gracia (1997), Melero (2007) y VV. AA. (1999: 280): «*La dudosa luz del día*, traducción de textos franceses e índices de F[rancisco] Torres Monreal».

¹⁰⁵ En la década siguiente, aún vio la luz una entrega más, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)* (Aub, 2003b), con posterioridad a la publicación de Elwess (2003c). Cedena (2004: 257-265) sí recoge en su tesis este nuevo material.

autobiógrafos, los inicios de su relación con el teatro, su opinión sobre la situación de la escena española, su relación con la censura, los estrenos de sus obras, su concepción teatral, el éxito y lo autobiográfico ligado a la escritura.

2. DELIMITACIÓN DE NUESTRO ESTUDIO¹⁰⁶

2.1. Los autores de nuestro corpus

El objeto de esta Tesis es el estudio de las obras autobiográficas de siete dramaturgos españoles actuales: *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán, de 1994 (Armiñán, 1994a); *La dudosa luz del día*, de Fernando Arrabal, de 1994 (Arrabal, 1994c); *El tiempo amarillo*, de Fernando Fernán-Gómez 1990, pero ampliada en 1998 (Fernán-Gómez, 1990f, 1995t, 1998a y 2006a); *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, de Adolfo Marsillach, de 1998 (Marsillach, 1998e y 2001d); *Ahora hablaré de mí*, de Antonio Gala, de 2000 (Gala, 2000b, 2001a y 2001b); *La dulce España*, también de Jaime de Armiñán, de 2000 (Armiñán, 2000); *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella, de 2001 (Boadella, 2001 y 2004d); y *Las cosas como fueron. Memorias*, de Francisco Nieva, de 2002 (Nieva, 2002d).

De los respectivos diarios de Fernando Arrabal y Jaime de Armiñán, *La dudosa luz del día* (Arrabal, 1994c)¹⁰⁷ —publicado por Espasa-Calpe— y *Diario en blanco y negro* (Armiñán, 1994a) —publicado por Nickel Odeon—, no ha habido más ediciones que las originales.

¹⁰⁶ Los datos que manejamos en este apartado han sido tomados de las fichas técnicas de las propias obras y de la página web del ISBN, <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLlibros/Sobre.html> (consultada el 14 de febrero de 2015).

¹⁰⁷ Reseña: Carandell (1994).

Fernando Fernán-Gómez publicó sus memorias en abril de 1990 en Debate (Fernán-Gómez, 1990f)¹⁰⁸, con el título *El tiempo amarillo: memorias*, divididas en dos volúmenes que abarcaban los períodos 1921-1943 y 1943-1987 cada uno. Cinco meses después, en septiembre, fueron reimpresas. Cinco años más tarde, la editorial lanzó una edición de bolsillo ya en un solo volumen (Fernán-Gómez, 1995t) con el título *El tiempo amarillo: memorias (1921-1987)*. En octubre de 1998, apareció una edición ampliada, la que nosotros manejamos, llamada ahora *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, también en un solo volumen (Fernán-Gómez, 1998a)¹⁰⁹, con reimpresión en 1999. Con posterioridad, salió al mercado una edición conjunta de las memorias *El tiempo amarillo* y la novela *El viaje a ninguna parte* (Fernán-Gómez, 2006c). Esta sucesión de ediciones y el hecho de que las memorias originales se ampliaran pocos años después de publicarse revelan de manera clara su aceptación por parte del público.

El éxito del libro de Adolfo Marsillach *Tan lejos, tan cerca. Mi vida* (Marsillach, 2001d)¹¹⁰, publicado por Tusquets, lo demuestra el que, siendo la primera edición de noviembre de 1998, en marzo de 1999 saliera ya una tercera reimpresión¹¹¹. Aún sacaría la editorial otra edición en una colección distinta casi tres años después, en octubre de 2001, la que utilizamos para el presente trabajo.

No se queda atrás el famosísimo Antonio Gala. En marzo de 2000, la editorial Planeta publicó *Ahora hablaré de mí* (Gala, 2000b), que ese mismo mes conoció su segunda reimpresión, en abril la tercera y en mayo tres reimpressiones más hasta llegar a la

¹⁰⁸ Reseñas: García Nieto (1990) y Lamet (1997).

¹⁰⁹ Reseñas: Haro (1998b) y Mora (1998). Hace mención a las memorias Juan Antonio Ríos Carratalá (2005a).

¹¹⁰ Reseñas: Bravo (1999) y Pereda (1998). Alguna mención le dedica Juan Antonio Ríos Carratalá (2005a).

¹¹¹ En la ficha técnica de Marsillach (2001d) se la llama edición en vez de reimpresión, como sería lo propio.

sexta¹¹². Vinieron a sumarse a la primera una nueva edición de bolsillo en abril de 2001 (Gala, 2001b) —la cual alcanzó en diciembre del mismo año la segunda reimpresión, la que nosotros empleamos— y la consagratoria edición del Círculo de Lectores (Gala, 2001a).

De *La dulce España*, de Jaime de Armiñán, no hay más edición que la primera (Armiñán, 2000)¹¹³.

Las *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella (2001)¹¹⁴, se publicaron en Espasa-Calpe en septiembre de 2001 en dos ediciones simultáneas, una en castellano y la otra alternando el catalán y el castellano¹¹⁵. La obra presenta la particularidad de que una parte está escrita en texto regular y otra en negrita y entrecomillada. Ésta última es la que apareció en catalán en la versión bilingüe —la ficha técnica de la edición en castellano atribuye su traducción a Josep Maria Arrizabalaga—. La versión bilingüe llegó en febrero de 2002 a su tercera reimpresión¹¹⁶, mientras que la edición en castellano conoció la segunda el mismo mes de su publicación, septiembre de 2001, y la tercera —la que nosotros utilizamos— en noviembre del mismo año¹¹⁷. En abril de 2002 *Memorias de un bufón* alcanzó la sexta reimpresión y en junio de 2004 apareció en una nueva edición de la misma editorial, esta vez en formato de bolsillo (Boadella, 2004d).

¹¹² La editorial las llama ediciones.

¹¹³ Reseña: Caballé (2001).

¹¹⁴ Reseñas: Villena (2001) y Vallejo (2001). Alguna alusión a las memorias hay en Juan Antonio Ríos Carratalá (2004).

¹¹⁵ Se interesó por divulgar el dato Moliner (2001: 2). Comentaremos algo más acerca de esta peculiaridad en el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

¹¹⁶ Llamándola edición.

¹¹⁷ Si las memorias de Adolfo Marsillach (1998e) llegaron a ese número de ediciones a los cuatro meses de su publicación, las de Albert Boadella (2001) lo consiguieron en tan sólo dos, aunque a ambos los supera el plusmarquista Antonio Gala (2000b).

Al igual que en el caso de Jaime de Armiñán, de *Las cosas como fueron. Memorias*, de Francisco Nieva, no ha habido más edición que la original (Nieva, 2002d)¹¹⁸.

2.2. Autores y crítica

El trabajo «Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez», de Juan Miguel Company Ramón (1993), comienza con la nota final de las memorias (Fernán-Gómez, 1990f, II: 294). En la tesis doctoral *Fernando Fernán-Gómez, autor*, de Cristina Ros Berenguer (1996a), dirigida por el profesor Juan Antonio Ríos Carratalá, sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), son utilizadas como una fuente más de información y no la menos relevante. En el trabajo que esta misma doctora llevó a cabo acerca del proceso creativo de *El viaje a ninguna parte*, novela de Fernando Fernán-Gómez y película, «De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez» (Ros Berenguer, 1997), recurre a sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) para usarlas asimismo como fuente de información. María Teresa García-Abad García trata en «El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez» (García-Abad, 1999) sobre la relación entre historia y memoria en *Las bicicletas son para el verano*, obra teatral de Fernando Fernán-Gómez. Afirma:

Incluso en varios pasajes de sus memorias pone en duda la pretendida objetividad de la historia escrita por los historiadores a tenor de las versiones tan divergentes que en ocasiones se presentan de un mismo hecho (García-Abad, 1999: 411).

Estas palabras demuestran que sus memorias están siendo utilizadas como fuente bibliográfica. En el corto espacio que media entre las páginas 411 y 413 de su breve trabajo, se suceden, una detrás de otra, hasta cinco citas directas de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a)¹¹⁹.

¹¹⁸ Reseñas: Anson (2002), Caballé (2002 y 2003a), Conte (2002) y Elwess (2003b).

¹¹⁹ García-Abad (1999) cita las memorias del dramaturgo por la primera edición (Fernán-Gómez, 1990f).

En Juan Antonio Ríos Carratalá (2000a) se hace un análisis de la película *El viaje a ninguna parte*, dirigida por Fernando Fernán-Gómez (Ríos Carratalá, 2000a: 32-53), en el que se utilizan como fuente de información los pasajes de las memorias del director (Fernán-Gómez, 1998a) que aluden a este rodaje (Ríos Carratalá, 2000a: 33-34). Más adelante, las memorias (Fernán-Gómez, 1998a) vuelven al primer plano al ser citadas por el crítico (Ríos Carratalá, 2000a: 46). Recordemos que, en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2002e: 122-123), se presentan las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) como una de las dos excepciones, junto con las de Adolfo Marsillach (2001d), en donde los especialistas pueden encontrar testimonios valiosos acerca de la experiencia profesional del memorialista¹²⁰.

Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b: 261), dice de Fernando Fernán-Gómez (1998a) que «aporta en sus memorias un documento valiosísimo para la reconstrucción de la vida escénica española durante la guerra y la primera posguerra». Sus impresiones escénicas no llegan hasta fechas recientes porque su carrera se orientó hacia el cine muy pronto y gran parte de estas memorias se consagran a su trabajo cinematográfico en detrimento del teatral. No obstante, «es un documento rico en datos provechosos». De estas memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), toma José Antonio Pérez Bowie, en «Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)» (Pérez Bowie, 2003: 175) las noticias del memorialista sobre la adaptación cinematográfica que llevó a cabo en 1961 de *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca.

¹²⁰ También son destacadas ambas de entre el conjunto en «Más cómicos ante el espejo», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c: 188-189 y 195).

En una obra de referencia como la *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), al recoger unas opiniones de Fernando Fernán-Gómez sobre la interpretación incluidas en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), se afirma: «Y a continuación ofrece una especie de recetario o método para “la escenificación”, muy interesante por tratarse de un tiempo nada dado a los manuales de actuación y sí a las autobiografías o libros de memorias» (Huerta, 2003, II: 2625)¹²¹. En «Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura» (Ríos Carratalá, 2003b), las califica el crítico de «lúcidas memorias» y las toma como fuente bibliográfica para estudiar su labor como adaptador del dramaturgo (Ríos Carratalá, 2003b: 186, 187 y n. 17).

En una antología titulada *Actores y actuación* (Saura, 2007)¹²², que reúne textos de diferentes profesionales de la escena sobre su oficio¹²³, se recogen varios fragmentos de escritos de Fernando Fernán-Gómez, incluido uno de su esbozo autobiográfico *El olvido y la memoria*¹²⁴ (Fernán-Gómez, 2002g: 37)¹²⁵, entre otras citas de carácter más o menos autorreferencial, tomadas de una entrevista en *El País* (Pérez Ornia, 1982)¹²⁶ y de varios trabajos incluidos en *Puro teatro y algo más* (Fernán-Gómez, 2002n): de «El actor y los demás» (Fernán-Gómez, 2002d), «Defensa del político embustero» (Fernán-Gómez, 2002c), «La vanidad del actor» (Fernán-Gómez, 2002j), «La competencia en el escenario» (Fernán-Gómez, 2002i), «Negros y plagios» (Fernán-Gómez, 2002l) y «Sentimientos

¹²¹ Véase la nota 952.

¹²² Ordenada por autores, se organiza en tres volúmenes: el primero abarca desde la Grecia antigua hasta mediados del siglo XIX; el segundo, desde entonces hasta comienzos del siglo XX; y el tercero comprende el período entre 1915 y 2000. Concluye la obra con índices temático y onomástico, así como con una bibliografía.

¹²³ Precedidos por una breve introducción de diferentes autores. En el caso que nos ocupa, Azurmendi (2007b).

¹²⁴ Para lo referente a este anticipo de sus memorias definitivas, véase el apartado «Otros textos (auto)biográficos de los autores del corpus», en la página 105.

¹²⁵ Saura (2007: 30).

¹²⁶ Saura (2007: 29-30).

sin causa» (Fernán-Gómez, 2002ñ)¹²⁷. Finalmente, en la edición de *Las bicicletas son para el verano* a cargo de Francisco Gutiérrez Carbajo (Fernán-Gómez, 2012), la introducción comienza con el recurso del dramaturgo a las autobiografías que encuentra en casa para escribir sus memorias (Gutiérrez Carbajo, 2012: 11-12).

Acabamos de recordar que en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2002e: 122-123), se presentan las memorias de Adolfo Marsillach (Marsillach, 2001d) como una de las dos excepciones, junto con las de Fernando Fernán-Gómez (1998a), en donde los especialistas pueden encontrar testimonios valiosos acerca de la experiencia profesional del memoria-lista, así como que también son destacadas de entre el conjunto en «Más cómicos ante el espejo», de Juan Antonio Ríos Carratalá (2003c: 188-189 y 195). En consecuencia, este crítico (Ríos Carratalá, 2003a) recurre a las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) a la hora de situar en el marco de su labor profesional sus distintas facetas:

Aunque sin continuidad y sin alcanzar las cotas de calidad de sus trabajos teatrales como actor y director, sus comedias constituyen un bagaje apreciable que incluye éxitos tan destacados como Yo me bajo en la próxima, ¿y usted? (1980) (...). Sin embargo, la lectura de sus polémicas e interesantes memorias nos hace pensar que no sentía especial apego por una faceta que consideraba secundaria (Ríos Carratalá, 2003a: 217-218).

Tres citas directas de las memorias se encadenan en una sola página de este estudio (Ríos Carratalá, 2003a: 218).

María Francisca Vilches de Frutos, en «Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea» (Vilches, 2002: 213), toma como fuente de información las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) y remite a ellas para tratar de su experiencia en el medio televisivo. Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b: 261, n. 13), afirma que Adolfo Marsillach es el único director teatral de aquéllos cuyas memorias ella estudia que consigna en las suyas (Marsillach,

¹²⁷ Saura (2007: 30-33, 33, 33-34, 34, 34-35 y 35-36), respectivamente.

2001d) con cierta exhaustividad los datos de fechas, lugares, actores, escenógrafos y equipo técnico. Recuérdese la mención a él en una cita anterior: «Únicamente Marsillach, como si tuviera conciencia de escribir para los investigadores, ofrece una información bastante rica en detalles sobre las obras dirigidas» (Aragón, 2003b: 263)¹²⁸.

En las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 150-151), encuentra José Antonio Pérez Bowie, en «Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)» (Pérez Bowie, 2003: 175, n. 5), una referencia muy breve a una puesta en escena que Salvador Dalí y Luis Escobar llevaron a cabo del *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, la cual conoció una versión cinematográfica. Adolfo Marsillach interpretó en aquella ocasión al Capitán Centellas. También recuerda el memorialista algunas salidas para llevar el montaje al Festival de Biarritz y a la Biennale de Venecia.

Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), declara tomar como fuentes bibliográficas sus memorias (Marsillach, 2001d), la autobiografía anterior, «La imposibilidad de ser o no ser otro», publicada en la revista *Triunfo* (Marsillach, 1981c), las críticas puntuales y los estudios bibliográficos en torno a su persona. Sobre esa base, trata de reconstruir «el ámbito social que permitió incorporar los clásicos a la cultura de cada momento, y la sensibilidad del actor-director para integrarlos en la vida social y escénica del país» (Suárez Miramón, 2003: 542).

En la recopilación de textos de Adolfo Marsillach editada por Juan Antonio Hormigón, titulada *Un teatro necesario* (Marsillach, 2003ds)¹²⁹, las memorias del dramaturgo

¹²⁸ La apreciación no carece de miga: no sólo los investigadores encuentran interés en la escritura autobiográfica, sino que, en algún caso como éste, pueden tropezar con la conciencia clara por parte del memorialista de que su obra acabará sirviendo de objeto de estudio a través de unos escritos que terminarán siendo examinados con atención tarde o temprano.

¹²⁹ Se trata de un voluminoso libro con abundantes testimonios fotográficos en blanco y negro y en color, muy pulcramente editado, con el que se ha conseguido una recopilación muy amplia de textos de Adolfo Marsillach, en la que juegan un papel protagonista los fragmentos entresacados de sus memorias *Tan lejos*,

(Marsillach, 2001d) ocupan un lugar central: se reproducen numerosos pasajes ordenados por ámbitos temáticos.

En la introducción que hace Pedro Manuel VÍllora (2003) a la edición del *Teatro completo*, de Adolfo Marsillach, de la Asociación de Autores de Teatro (Marsillach, 2003dq), las memorias constituyen un ingrediente básico, pues reproduce de forma sistemática abundantes citas textuales tomadas de ellas. En la *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), la autobiografía de Adolfo Marsillach (2001d) es incluida como referencia bibliográfica (Huerta, 2003, II: 2181). Por las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) comienza Felipe B. Pedraza Jiménez su repaso «Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico» (Pedraza, 2006). En la obra colectiva sobre los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *20 años en escena. 1986-2006* (VV. AA., 2006a: 29-30), se toma de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 450-451) el texto «¿Por qué *El médico de su honra*?».

Y ya para concluir con la suerte corrida por el ejercicio autobiográfico del actor y director barcelonés, en la misma antología *Actores y actuación* (Saura, 2007) a la que nos referíamos más arriba¹³⁰, se incluyen extractos¹³¹ de las memorias de Adolfo Marsillach (Marsillach, 1998e: 186, 211-212, 245-246, 295-296, 412-413, 416, 465-466 y 503-504)¹³² y de otras publicaciones suyas surgidas de la experiencia¹³³: «“Cuando la voz es-

tan cerca (Marsillach, 2001d). Abre la edición «El laberinto del recuerdo», de Juan Antonio Hormigón (2003a). Los textos se organizan en bloques temáticos: I, Cronología; II, En primera persona; III, Sentido del teatro; IV, En torno a los clásicos; V, El arte del director de escena; VI, El oficio del actor; VII, Compañeros y amigos; VIII, Notas de dirección; IX, Memoria del teatro; X, Sobre la ADE; XI, Cine y televisión; XII, Comentarios dispares; XIII, «Las cartas locas» y otros recuerdos; XIV, Viajes y conmemoraciones; y XV, Teatrografía. Además de los textos tomados de sus memorias *Tan lejos, tan cerca* (Marsillach, 2001d), se hallan aquí reunidos artículos periodísticos, entrevistas, inéditos facilitados al editor por su viuda, Mercedes Lezcano, ponencias, intervenciones públicas, etc. El conjunto forma un completísimo volumen.

¹³⁰ Véase la nota 122.

¹³¹ Precedidos por una nota de Azurmendi (2007a).

¹³² Saura (2007: 109, 109-110, 110, 110-111, 111, 111-112, 112 y 113), respectivamente.

cribe...” y se justifica» (Marsillach, 1957b y 2003at)¹³⁴, «El intérprete en el teatro de humor» (Marsillach, 1957d y 2003bd)¹³⁵, «¿Cómo se debe decir el verso?» (Marsillach, 1957a y 2003ap)¹³⁶, «Sinceridad en el actor» (Marsillach: 1959b y 2003dn)¹³⁷ y «Marsillach: el oficio de un actor»¹³⁸ (Marsillach: 200g)¹³⁹.

En la edición de la obra de Antonio Gala *El caracol en el espejo* (Gala, 2003a), en la presentación de Robert Muro (2003), se tienen en cuenta las memorias de Antonio Gala (Gala, 2001b), Adolfo Marsillach (Marsillach, 2001d) y Fernando Fernán-Gómez (Fernán-Gómez, 1998a). La de Antonio Gala (2001b), concretamente, es citada en la biografía del dramaturgo de Ana Padilla Mangas (2003b). Entre las imágenes del álbum fotográfico (Gala, 2003a: 41-97), se intercalan fragmentos de las memorias (Gala, 2001b). Éstas (Gala, 2001b) son tomadas también como fuente documental y se citan abundantemente en el completísimo estudio del profesor José Romera Castillo (2011p) sobre la obra del dramaturgo incluido en las Actas del Congreso Internacional, celebrado en la Universidad de Córdoba en 2009, *Antonio Gala y el arte de la palabra*, publicadas por Ana Padilla Mangas (2011).

En la edición conjunta de la obra teatral de Jaime de Armiñán *Eva sin manzana* y los guiones cinematográficos de *Mi querida señorita* y *El nido* (Armiñán, 2003b), comienza justamente con las memorias del autor (Armiñán, 2000) su introducción la editora Catalina Buezo Canalejo (2003a: 11-22).

¹³³ Reproducidas todas ellas, salvo la última, en el volumen *Un teatro necesario* (Marsillach, 2003ds), como se indica a continuación en las referencias bibliográficas.

¹³⁴ Saura (2007: 106).

¹³⁵ Saura (2007: 107).

¹³⁶ Saura (2007: 107).

¹³⁷ Saura (2007: 107-108).

¹³⁸ Conferencia inaugural en el Institut del Teatre de Barcelona.

¹³⁹ Saura (2007: 113-114 y 114).

De Albert Boadella (2001), comenta Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b):

Respecto a los datos aportados, no es exhaustivo en la relación de obras dirigidas; de la treintena que se cuentan en su haber apenas menciona unas diez o doce, en general las más relevantes. Tampoco detalla el reparto de actores ni el equipo técnico que trabajó en cada obra (Aragón, 2003b: 262).

En la *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), se menciona el ensayo de Albert Boadella *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a)¹⁴⁰, el cual, aunque no alude directamente a la producción de Els Joglars, dice mucho de una forma de ver la realidad que explica una de las empresas más coherentes y duraderas de la escena española de este siglo (Huerta, 2003, II: 2642). En la bibliografía, en cambio, aparece, en el bloque de las fuentes primarias (Huerta, 2003, II: 2660-2661), junto con las referencias de *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a) y *La guerra de los 40 años* (Els Joglars, 2001), la de las *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella (2001).

Anna Caballé ha reseñado en «Las serpientes y la vida» (Caballé, 2003a) las memorias de Francisco Nieva (Nieva: 2002d). En su reseña, pone de relieve el valor del libro a la hora de aproximarse a la creación dramática del autor:

Muchos textos autobiográficos tienen su origen en el deseo manifiesto de un escritor o de un dramaturgo de iluminar su obra mediante una indagación abierta en su vida personal (...). Cuando ese ejercicio autobiográfico, complementario a la obra e igualmente creativo, se lleva a cabo siendo su autor consciente de la trascendencia de su empresa —hacer explícito el cañamazo de la que surgió— el resultado puede ser magnífico. Lo es, sin reservas de ninguna clase, en el caso de las memorias de Francisco Nieva, Las cosas como fueron (Caballé, 2003a: 146).

Oga Elwess Aguilar (2003b) también las ha reseñado. Ésta es la parte que resalta principalmente en su reseña:

El tercer y último libro de estas memorias destaca por ser el más importante desde el punto de vista escénico, convirtiéndose en un valioso material de primera mano para los estudiosos. Se trata de la memoria de sus montajes, no sólo como «diario de a bordo», sino a la manera de un testamento que recoge lo autobiográfico que germina en todas sus obras. Podríamos elevarlo casi a categoría de poética, al estar ensalzada por doquier su composición de la escena contra la verosimilitud ilusionista, en un deseo constante de que su público no pierda el senti-

¹⁴⁰ Primer libro del autor. Reúne sus reflexiones sobre el espectáculo en nuestra sociedad, partiendo de su experiencia personal y siempre desde una óptica personal.

do de que está asistiendo a un sueño, a la materialización de un poema escénico (Elwess, 2003b: 686).

Y prosigue:

Asistimos en todas las peripecias a la consideración de cómo lo autobiográfico está engarzado con la creación ya que, tal y como él reconoce: «casi todo lo que se escribe se ha tenido que vivir de un modo u otro. Surge siempre de una experiencia de vida» (p. 512). Pero al final del libro se plantea el autor si su trayectoria no ha sido más que una función con numerosos «golpes de teatro», una ilusión, los testimonios de sus restos. Viaje por la memoria de un creador que creó y sintió de la manera en que está narrado, este libro conjuga lo vivido con lo soñado y lo temido (...). En definitiva, una obra-documento (teniendo en cuenta que el género autobiográfico siempre esconde las dobleces y pliegues de la voz narrativa, furtiva y silenciosa en muchas ocasiones) para conocer al gran autor de teatro que se esconde —y aquí se nos desnuda excepcionalmente— bajo el nombre de Paco Nieva (Elwess, 2003b: 687).

Esta misma estudiosa, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c), entiende el libro de memorias de Francisco Nieva (2002d) como «un importante volumen que refleja cómo lo autobiográfico está tan profundamente enraizado en su producción dramática» (Elwess, 2003c: 249-250). Las memorias de Francisco Nieva (2002d) incluyen una parte final —el libro tercero, titulado «Residencia en “el otro”»— que comienza con un primer capítulo significativamente llamado por su autor «Memorias del teatro», en el cual expresa conscientemente el enfoque que le va a dar al resto de su obra autobiográfica: centra la atención en su desarrollo profesional y se apoya en la sucesión de sus estrenos. Y, aunque no deja de ser una extensión y glosa de lo ya contado, expone, además, ciertos aspectos documentales sobre actores, directores y empresarios del medio teatral español (Nieva, 2002d: 382).

Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 141), se ve en la necesidad de precisar que su ensayo sobre la poética teatral de Francisco Nieva (Rubio Jiménez, 2002) fue escrito antes de la publicación de sus memorias (Nieva, 2002d)¹⁴¹. Con tal aclaración comienza un estudio en el que se utilizan éstas para enmarcar la obra del escritor y sus ideas teatrales, así como para demostrar sus conceptos artísticos y sus características como dramaturgo. Es capital la importancia que

¹⁴¹ El detalle, pues, no carece de importancia para nuestro propósito.

adquieren las memorias de Francisco Nieva (2002d) en este trabajo, las cuales son citadas abundantemente. Llega a afirmar Jesús Rubio Jiménez:

Las memorias de Nieva suponen un esfuerzo extraordinario por explicar su vida, pero también su obra, nacida de ella, con tendencia a confundirse con ella de acuerdo con el axioma vitalista que ha presidido su creación artística. Culminan, además, una larga serie de escritos autobiográficos (Rubio Jiménez, 2003: 156).

En la *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), las memorias de Francisco Nieva (2002d) son algo más que una mera referencia bibliográfica (Huerta, 2003, II: 2661 y 2849), pues se mencionan expresamente como fuente bibliográfica: «En sus recientes memorias, *Las cosas como fueron* (...), el autor dedica una parte considerable de las mismas a señalar la importancia de algunos aspectos biográficos (...) en la forja de una poética tan peculiar como la suya» (Huerta, 2003, II: 2839).

La reunión de piezas dramáticas breves de Francisco Nieva bajo el marbete *Centón de Teatro* (Nieva, 1996b) cuenta con un prólogo de Juan Francisco Peña Martín (1996c) en el que se lo califica de excelente libro de memorias (Nieva, 2002d) cuando se toma una cita de él (Peña Martín, 1996c: 13). En la edición de las obras de Francisco Nieva *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (Nieva, 2005d), el editor, el mismo Juan Francisco Peña Martín, afirma en la introducción que su libro de memorias «ofrece una perspectiva esclarecedora sobre muchos aspectos de sus obras» (Peña Martín, 2005: 10) y aclara unas líneas del texto con la siguiente observación: «Esta antítesis, propia del teatro de Nieva, indica la confusión entre realidad y sueño en ese mundo del lujo y la fantasía que Nieva, como se pudo ver en sus memorias, conoció bastante a fondo» (Nieva, 2005d: 220, n. 65).

El volumen colectivo *Francisco Nieva* (Barrajón, 2005a), que recopila trabajos sobre el escritor, incluye dos artículos sobre sus memorias a cargo de Matías Barchino (2005) y de Carmen López Palacios (2005).

3. AUTORES Y OBRAS

Como decíamos, este trabajo tiene por objeto el estudio de la obra autobiográfica de siete dramaturgos españoles actuales. De los ocho títulos mencionados, *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán (1994a), y *La dudosa luz del día*, de Fernando Arrabal (1994c), son diarios; los otros, memorias. De estas siete vidas llevadas a la literatura, sólo dos han dejado de seguir su curso, la de los finados Fernando Fernán-Gómez¹⁴² y Adolfo Marsillach¹⁴³.

Cada uno de estos personajes mantuvo con el mundo de las tablas una relación diferente: Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach y Albert Boadella han actuado en los escenarios, han dirigido y han escrito obras dramáticas, mientras que Fernando Arrabal —quien también ha hecho sus pinitos en la dirección escénica y en la interpretación— ha alcanzado renombre como literato y dramaturgo cuyas piezas gozan de gran prestigio y de reconocimiento mundial. Todos ellos han dirigido películas. Antonio Gala, también conocido fuera de nuestras fronteras, ha vivido momentos de gran éxito entre el público español. Francisco Nieva, además de como dramaturgo, ha descollado como escenógrafo, director de escena y adaptador. Jaime de Armiñán, reputado cineasta, emprendió su carrera cinematográfica tras estrenar un buen número de obras teatrales.

El mayor de los siete es Fernando Fernán-Gómez —seudónimo de Fernando Fernández Gómez, nacido en Lima en 1921¹⁴⁴ (†21 de noviembre de 2007)—, seguido de

¹⁴² Falleció en Madrid el 21 de noviembre de 2007.

¹⁴³ Falleció en Madrid el 21 de enero de 2002.

¹⁴⁴ Aunque registrado en Buenos Aires el 28 de agosto de 1921.

Francisco Nieva —nombre artístico de Francisco Morales Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 29 de diciembre de 1924)¹⁴⁵—, Jaime de Armiñán y Oliver-Cobeña (Madrid, 9 de marzo de 1927)¹⁴⁶, Adolfo Marsillach Soriano (Barcelona, 25 de enero de 1928-Madrid, 21 de enero de 2002), Fernando Arrabal Terán (Melilla, 11 de agosto de 1932), Antonio Gala —nombre literario de Antonio Ángel Custodio Gala Velasco (Brazatortas, Ciudad Real, 2 de octubre de 1936)¹⁴⁷— y Albert Boadella i Oncins (Barcelona, 10 de julio de 1943). Sin embargo, la publicación de las obras no obedece a ese orden: si el primero fue Fernando Fernán-Gómez, quien dio a la imprenta la primera versión de la suya en 1990, a la edad de sesenta y nueve años recién cumplidos, en segundo y tercer lugar lo hicieron Jaime de Armiñán y Fernando Arrabal, quienes dieron a conocer sendos diarios en 1994 con sesenta y siete y sesenta y dos años, respectivamente; el cuarto fue Adolfo Marsillach, quien publicó sus memorias en 1998, poco antes de cumplir los setenta y un años; el quinto, Antonio Gala, el cual, unos meses antes de celebrar su sexagésimo cuarto aniversario, entregó las suyas en 2000, el mismo año en que Jaime de Armiñán completó con el memorialismo¹⁴⁸ a los setenta y tres la tarea ya iniciada con su diario; en sexto lugar, Albert Boadella sacó a la luz sus memorias en 2001 con cincuenta y ocho años; queda el séptimo y último, Francisco Nieva, quien publicó su libro en 2002 con ochenta y uno. Como puede observarse, el período vital más amplio llevado a la literatura es el de Francisco Nieva. Según este criterio, a continuación se situarían Jaime de Armiñán¹⁴⁹,

¹⁴⁵ Nieva (2002d: primera solapa).

¹⁴⁶ Armiñán (1994a: 239, n. 2; 2000: solapa posterior de la sobrecubierta).

¹⁴⁷ Sobre el nacimiento en Brazatortas, véase Gala (2001b: 319): sólo ha estado de forma consciente allí una vez. Aunque 1936 se trata del más aceptado, el año de su nacimiento no ha se ha aclarado nunca. Puede estar entre 1930 y 1936, según su biógrafo José Infante (2011).

¹⁴⁸ La primera edición de *La dulce España* salió en diciembre de 2000 (Armiñán, 2000: 6).

¹⁴⁹ Nos referimos a las memorias, pues su diario (Armiñán, 1994a) abarca sólo las aproximadamente seis semanas que duró el rodaje de su película *Al otro lado del túnel* (1994). Por otra parte, las memorias se detienen en la juventud, una vez acabada la II Guerra Mundial, nada más cumplir el protagonista dieciocho años.

Adolfo Marsillach, Fernando Fernán-Gómez¹⁵⁰, Antonio Gala y, por último, Albert Boadella¹⁵¹.

El momento apropiado para la tentativa es, en todos los casos, la madurez. En palabras de Adolfo Marsillach: «Este es un ejercicio muy curioso que sólo puede hacerse a una determinada edad. Cumplo setenta y uno dentro de unos días. Se puede hacer un poco antes, pero tampoco mucho después»¹⁵² (Pallín, 2003: 217)¹⁵³.

No deja de ser valioso, por lo que ello conlleva de reconocimiento y consagración, el hecho de que, en el volumen correspondiente de una historia de la literatura española como la dirigida por el profesor y académico Francisco Rico¹⁵⁴, se mencionen algunas de estas obras, como hace Jordi Gracia:

la literatura dramática como género carece de público fuera de la profesión o está delimitado por circuitos muy restringidos. Las ediciones de teatro nunca son éxitos de ventas fuera del medio escolar, aunque puedan serlo los libros firmados por dramaturgos y hombres de teatro, como las memorias de un gran actor, Fernando Fernán-Gómez y su Tiempo amarillo (reeditadas con alguna ampliación en Debate, 1998), un autor y director como Adolfo Marsillach, con Tan lejos, tan cerca (Tusquets, 1998) (Gracia, 2000: 531).

Juan Antonio Ríos Carratalá estudia en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a) las autobiografías publicadas por los intérpretes de nuestro país —incluidas algunas de estas

¹⁵⁰ Nos referimos a la primera versión (Fernán-Gómez, 1990f), pues la ampliación (Fernán-Gómez, 1998a) la publicó con setenta y siete años.

¹⁵¹ No incluimos en este *ranking* el diario de Fernando Arrabal (1994c), ya que sólo abarca medio año de su vida.

¹⁵² Resalta George May (1982: 33) dos características comunes en la mayor parte de las autobiografías: son obras de madurez y sus autores son conocidos antes de la publicación de la historia de sus vidas.

¹⁵³ La cita está tomada de una entrevista-coloquio, varias veces publicada, que transcribió Yolanda Pallín (1999, 2002 y 2003) —seguimos la última de estas ediciones— y que, más tarde, Juan Antonio Hormigón, uno de los participantes en ella —junto con Eduardo Vasco, Carlos Rodríguez e Ignacio Amestoy—, ha comentado en los siguientes términos: «Fue una jornada que sin ningún pudor me atrevo a calificar de memorable. En mi memoria y creo que en la de todos los presentes, se mantendrá su recuerdo como un acontecimiento de enorme relevancia. / Fue una reunión amplia, con un diálogo intenso, sagaz y sostenido, en la que todos disfrutamos. Adolfo estuvo fantástico, divertido, perspicaz, reflexivo, analítico, ponderado. Hay cuantiosas dosis de lo que era y de lo que pensaba en las páginas transcritas de aquel encuentro. Yolanda Pallín hizo una síntesis fidedigna y admirable, recogiendo el espíritu, la letra y los meandros dialécticos de la cháchara que supo expresar con enorme eficacia y galanura» (Hormigón, 2003a: 28). Después califica este coloquio de «extraordinariamente relevante» (Hormigón, 2003a: 45).

¹⁵⁴ Francisco Rico (dir.) y Jordi Gracia (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000* (Rico y Gracia, 2000).

ocho obras— e informa de que la recepción ha sido desigual. También la valía (Ríos Carratalá, 2001a: 70). Lo habitual es que otros factores, aparte de la calidad, determinen la difusión de tales libros. El primero, la popularidad del protagonista. Pero se necesita completar la popularidad con algo más (Ríos Carratalá, 2001a: 71). Escribe:

En casos como los de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach es el prestigio. Son actores polémicos y discutidos, sobre todo el segundo. Pero nadie, ni sus más declarados enemigos, pone en duda un prestigio profesional que les permite afrontar la escritura autobiográfica con la seguridad que otorga su posición de privilegio dentro de la profesión. Son triunfadores, entendamos el término con los debidos matices, reconocidos por todos y como tales se les concede un crédito para cultivar un género donde dicha condición no es imprescindible, pero sí recomendable.

En otros casos el prestigio no va acompañado de una valía intelectual como la de los citados, pero sí de una relación más cercana y hasta entrañable con los espectadores que pueden convertirse en lectores de unas memorias. Paco Rabal tiene un indudable prestigio como actor, pero no es el autor de una obra creativa, reflexiva y crítica como las de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach (Ríos Carratalá, 2001a: 71-72).

Y también: «La crítica (...) sólo en muy contadas ocasiones se ocupa de estos libros. Excepcionamos las obras de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, que por su peculiar relieve han merecido una adecuada atención por parte de unos críticos que han reconocido mayoritariamente el interés de sus memorias» (Ríos Carratalá, 2001a: 75). El profesor Juan Antonio Ríos Carratalá se fija en cómo hablan en sus memorias Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d) de una auténtica pasión por la lectura y saca sus conclusiones:

Las consecuencias de la misma se evidencian en unas autobiografías que, en diferentes grados, se alejan de la vulgaridad que suele darse en las hechas por encargo editorial. Hay una mayor altura de miras, una capacidad crítica y reflexiva, que no sólo son fruto de las diferentes personalidades de los autores, sino también de un poso cultural en el que la lectura ha ocupado un papel central (Ríos Carratalá, 2001a: 101).

Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (2003: 123), siguiendo a Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), empareja las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d): «sobresalen dos de ellas que han conseguido conectar con el público, al tiempo que lograr la apreciación crítica». Emilia Cortés Ibáñez opina, en «El mundo

del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 425), que Luis Escobar¹⁵⁵, Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez tienen personalidades distintas y sus memorias se complementan: «El nivel social del que proceden es un punto importante, ya que les permite ofrecer el hecho teatral desde diferentes panorámicas». «Fernán-Gómez y Marsillach, aunque los dos tímidos, son diferentes». «Adolfo es más afinado en sus críticas y opiniones, más incisivo». Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 248), llama a Fernando Fernán-Gómez y a Adolfo Marsillach «dramaturgos tangenciales», o sea, «autores de teatro circunstanciales que han dedicado su principal actividad a otras facetas del oficio; concretamente, a la interpretación y la dirección». Califica sus memorias de «retratos personalísimos» (Elwess, 2003c: 248). Resalta Olga Elwess Aguilar una cita de Francisco Nieva: «casi todo lo que se escribe se ha tenido que vivir de un modo u otro. Surge siempre de una experiencia de vida. Quizá en unos más que en otros» (Nieva, 2002d: 512). Para la autora, esta afirmación la comparten todos los textos estudiados en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 250). Dice de todos los autores y obras de los que se ocupa en su estudio¹⁵⁶:

sólo nos queda insistir de nuevo en el precioso material de estudio que nos ofrecen a través de la evocación de sus recuerdos. Estos textos de naturaleza autobiográfica conforman un campo de investigación profundamente valioso en orden a reconstruir no sólo el contexto sociocultural del teatro en la segunda mitad del siglo XX, sino también —y si cabe, de más relevancia— el mapa simbólico, de espesor sentimental, de las obras de cada uno de los autores mencionados (Elwess, 2003c: 254).

Recuerda Juan Antonio Ríos Carratalá en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c) que ya en su libro *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a) había señalado cómo el fenómeno editorial de las autobiografías de los actores españoles se encontraba en plena efervescencia. Tan sólo en unos meses se habían añadido nuevos títulos y se trataba de un fenómeno editorial jalonado por verdaderos éxitos de ventas. En

¹⁵⁵ Escribió *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991)* (Escobar, 2000).

¹⁵⁶ Véase la página 72.

su libro tenían un destacado protagonismo Fernando Fernán-Gómez, Francisco Rabal¹⁵⁷, Miguel Gila¹⁵⁸ y Adolfo Marsillach. En el tiempo transcurrido entre la publicación de *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a) —primavera del 2001— y junio de 2002 —cuando se celebró el XII Seminario Internacional del SELITEN@T, dirigido por el profesor José Romera Castillo, sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, 2003d), en el cual presentó el profesor de la Universidad de Alicante su trabajo—, fallecieron Francisco Rabal, Manuel Gila y Adolfo Marsillach. Las editoriales aprovecharon la circunstancia para reeditar sus memorias (Ríos Carratalá, 2003c: 187). Llama a estos libros «obras polémicas y vitalistas» (Ríos Carratalá, 2003c: 188). Habla el crítico de «el modelado y la defensa de una imagen propia» en ellos, «unas obras donde los autores hicieron gala y vitalidad de sentido crítico junto con una orgullosa afirmación de su condición de cómicos» (Ríos Carratalá, 2003c: 188). A propósito del de Albert Boadella (2001), remarca:

es consciente de su imagen y, al mismo tiempo, reflexiona con una libertad desacostumbrada en este tipo de libros. Pero lo más destacado de sus memorias es la voluntad de ir más allá de un mero relato de anécdotas y recuerdos, de construir una verdadera obra de creación donde la memoria es una plataforma para el ejercicio estilístico y hasta estructural. Se asemeja así al modelo tan brillantemente seguido por Adolfo Marsillach, otro polémico actor y autor que supo jugar con su propia imagen en un desdoblamiento de una innegable eficacia creativa. Precisamente este concepto, el de creación, es la clave. Tanto Albert Boadella como Adolfo Marsillach optan por una vía en donde la sujeción al verismo, la objetividad, el equilibrio, lo político y socialmente correcto, la reivindicación de una supuesta sinceridad por encima de cualquier circunstancia... desaparecen. La decidida voluntad que siempre han manifestado a la hora de modelar, con plena conciencia, sus personajes públicos le llevan a unas memorias impregnadas de todas y cada una de las características de la ficción novelesca. Y lo hacen sin complejos gracias a la ruptura de los moldes convencionales de estas obras y la búsqueda de fórmulas adecuadas a su poliédrica y polémica personalidad; con la indudable capacidad de seducción de unos actores acostumbrados a una tarea de muchos años que culmina con estas obras, una especie de codificación de todo lo que caracteriza su imagen pública (Ríos Carratalá, 2003c: 190-191).

Y también:

¹⁵⁷ Publicó *Si yo te contara* (Rabal, 1994).

¹⁵⁸ Publicó *Un poco de nada* (Gila, 1976), *Y entonces nació yo. Memorias para desmemoriados* (Gila, 1995) y *Memorias de un exilio. Argentina mon amour* (Gila, 1998).

Albert Boadella, como Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez, es un creador que en esta ocasión utiliza un personaje al que conoce muy bien. No por ser él mismo, sino porque es su propio personaje ya apuntado en numerosas ocasiones, pero que en esta disfruta de un contexto inmejorable para completarlo con todo tipo de matices. El resultado es un protagonista enriquecido por un juego creativo donde lo importante no es la sinceridad o el verismo, sino el propio personaje como tal. Polémico, provocador, inteligente, hábil, lúcido... sus memorias pueden gustar más o menos en la medida que nos sintamos o no identificados con sus posturas, pero no creo que nos dejen impasibles. En definitiva, hace con ellas lo mismo que con sus obras teatrales, son una creación más dentro de su ya larga trayectoria (Ríos Carratalá, 2003c: 191).

Para el crítico, en el caso de Albert Boadella se añade una voluntad polémica y hasta provocadora, consustancial con su concepción del teatro (Ríos Carratalá, 2003c: 191). Las

Memorias de un bufón (Boadella, 2001)

incluyen dosis de polémica y provocación que, en ocasiones y al margen del interés narrativo que implican, favorecen la aparición del elemento crítico. Un «bufón» no siempre es lúcido, a veces resulta inoportuno y a menudo se deja llevar por una tendencia a lo caricaturesco. Es una diferencia que aleja la obra de Albert Boadella de la de Adolfo Marsillach, no menos subjetivo pero más equilibrado al modo de los personajes clásicos que tan bien conocía. El actor y director catalán opta por el trazo grueso propio de un bufón frente a la fina ironía de su colega y conciudadano. Es una cuestión de gustos, mentalidades y hasta de estéticas donde se revela una coherencia absoluta con el resto de sus facetas creativas. Pero en cualquier caso ambas perspectivas, tan conscientemente asumidas, enriquecen unas memorias alejadas de la mera enumeración de recuerdos y anécdotas (Ríos Carratalá, 2003c: 191-192)¹⁵⁹.

Se queja de la autobiografía de Antonio Gala (2001b): «ni una palabra se dice de unos profesionales cuya actividad se suma a la larga lista de silencios que se dan en una obra demasiado calculada por parte del autor». También de la de Francisco Nieva (2002d), la cual tampoco proporciona información sobre los actores:

*Algo similar, aunque aquí el silencio haya sido sustituido en ocasiones por una desmedida verborrea, encontramos en el caso de las memorias de Francisco Nieva, singular y novelesco personaje de sí mismo. Un libro de más de seiscientas páginas permite abordar una multitud de temas, pero no tanto cuando se utiliza una perspectiva tan personal como la del dramaturgo manchego. Gracias a la misma conocemos sus fobias y filias con lujo de detalles, incluidas las relacionadas con los cómicos. Pero su escasa capacidad para pasar de una autobiografía a unas memorias dificulta un acercamiento al mundo de los actores de teatro. En la segunda parte de *Las cosas como fueron*, absurdo título, habla de quienes intervinieron en las representaciones de sus obras. Pero sólo como actores de las mismas, nunca como individuos englobados en un colectivo que, como tal, no aparece en tan extenso libro donde se incluye algún que otro violento ajuste de cuentas con actrices como Tina Sáinz [sic]. Algo similar también se puede ver en los libros de Adolfo Marsillach y Albert Boadella, pero con una ironía y una gracia que, en definitiva, no evitan la lección que en este sentido diera un Fernando Fernán-Gómez incapaz de convertir las memorias en un ajuste de cuentas (Ríos Carratalá, 2003c: 195).*

¹⁵⁹ También aborda el crítico en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 192) el diario de Ramón Fontserè, *Tres pies al gato* (Fontserè, 2002).

De la autobiografía de Fernando Fernán-Gómez (1998a), ha subrayado Juan Miguel Lamet (1997: 206) «que contiene algunas de las páginas más bellas y cálidas que se han escrito (y se han escrito muchas) sobre el Madrid republicano de 1931 a 1939». Juan Miguel Lamet va un poco más lejos en su reseña del libro cuando defiende que algunas de sus secciones, como «El bien y el mal», deberían declararse de lectura obligatoria para profesionales de la literatura (Lamet, 1997: 206)¹⁶⁰. Juan Tébar (1997: 179) considera las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) el mejor de los libros del autor. Eduardo Haro Tecglen (1998b) reseñó la edición ampliada de *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a): «Bueno, quizá no sea el mejor memorialista. Creo que el libro que amplía ahora hasta casi este momento, cuando todavía no se han estrenado las películas que ha hecho en el año pero que ya relata, es más una crónica de su tiempo que un retrato o que una confesión». Opinó también: «Son memorias frías: como si él mismo hubiera querido apagar la vehemencia que otras veces tiene». No obstante, la obra está escrita «en un castellano admirable». En cuanto a la postura de Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) de no saber a qué carta quedarse en bastantes circunstancias de su vida ni entonces ni ahora, considera: «Es una honradez: la de no tomar el partido inmediato de su conveniencia, de su primer impulso». Concluye:

Una crítica de unas memorias no puede ir más allá de una reseña o de unos comentarios personales, o de unas maneras de señalar la calidad del memorialista o las relaciones del crítico con él y con su persona pública. No es posible criticar el argumento, para bien o para mal: es así, ha sido así. Ni el carácter de los personajes, porque son personas. Se puede añadir que

¹⁶⁰ El comentarista no conocía personalmente a Fernando Fernán-Gómez, a pesar de llevar treinta años en el mismo medio y haber sido director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (Lamet, 1997: 205). De los dos tomos, el primero le parece el mejor —Juan Miguel Lamet reseña la primera versión de las memorias (Fernán-Gómez, 1990f)—. Cita Juan Miguel Lamet al autobiógrafo cuando explica éste (Fernán-Gómez, 1998a: 121) que aquella especie de ramplonería que puede observarse en su escritura y en su modo de dirigir las películas y las obras de teatro, un defecto que a él ha acabado por resultarle entrañable, procede de haber aprendido la vida en las charlas con las criadas y con su abuela: el crítico no está de acuerdo en cuanto a la escritura, pero sí en cuanto al cine; aunque le parece inhabitual que un hombre prestigioso y admirado en un medio tan necesitado de autobombo haga pública confesión de sus limitaciones. El segundo tomo no le ha llenado tanto como el otro. Esperaba algo más que anécdotas y frases exculpatorias sobre su participación en las películas que le dieron fama, como *Botón de ancla* —Ramón Torrado (1948)— o *Balarrasa* —José Antonio Nieves Conde (1951)— (Lamet, 1997: 206).

son unas buenas memorias, que están muy bien escritas, que interesa la manera de ver la historia de España en este siglo, que son fundamentales para comprender la historia del cine español (Haro Tecglen, 1998b).

Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (2003: 123), juzga la obra de Fernando Fernán-Gómez (1998a) paradigmática en cuanto a este tipo de literatura autobiográfica se refiere¹⁶¹. Irene Aragón González observa en «Los directores» (Aragón, 2003b: 261) que las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) no sólo ofrecen una sucesión de montajes, de fracasos y de éxitos, sino que están surcadas por reflexiones sobre el oficio de actor, las técnicas interpretativas y la situación del teatro en España, a las que se añaden también recuerdos y valoraciones de actores y directores. Para Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 248), las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) son un extenso *flashback*, pues la narración arranca con la imposición de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes el 11 de junio de 1980. Resalta los «capítulos hermosos dedicados a su abuela y a su madre artista». Fernando Fernán-Gómez «nos introduce en la reflexión crítica sobre el mecanismo de la memoria, que viene a ser una constante en todo el conjunto de obras analizado». Rosa Ana Escalonilla se preocupa en «Los actores» (2003: 316, n. 6) por aportar referencias bibliográficas para completar la información incluida por el dramaturgo en su libro¹⁶².

¹⁶¹ Entre las obras autobiográficas del dramaturgo, este crítico (Amell, 2003: 124) destaca *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j), *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af) y *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a) —aunque no desconoce que *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af) se trata de una recopilación de artículos de prensa (Amell, 2003: 127)—. Relaciona asimismo (Amell, 2003: 126) un pasaje de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a: 506) con el final de su texto autobiográfico *El olvido y la memoria* (Fernán-Gómez, 1987p: 27) —editado también en Fernando Fernán-Gómez (1981d y 2002g), añadimos nosotros—: «Y, por fin, terminé la película y la gira. A la vuelta a Madrid, mi compañera me abandonó. Aquí termina mi autobiografía».

¹⁶² Menciona una entrevista (Medina Vicario, 1976a). Al libro de Diego Galán *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen* (Galán, 1997) lo juzga interesante para completar datos de su trayectoria, como la formación de Fernando Fernán-Gómez en la Escuela de Arte Dramático de la CNT (Galán, 1997: 48-64), sus demás facetas artísticas (Galán, 1997: 103-108) y las referencias a otros actores de la época franquista (Galán, 1997: 137-161). También se le dedica atención al dramaturgo en Román (1996, III: 103-118), Galán y Llorens (1984) y VV. AA. (1985). Fernando Fernán-Gómez menciona

Francisco Ernesto Puertas Moya menciona en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 340) otra obra (auto)biográfica del autor¹⁶³. El académico Francisco Rico (2003) publicó:

He leído pocos libros de memorias tan hermosos como El tiempo amarillo de Fernando Fernán-Gómez. Las páginas más fascinantes de la obra, siempre en estupenda prosa, son las que acogen el porfiado esfuerzo de Fernán-Gómez por situarse y definirse a sí mismo en el cambiante marco de las circunstancias y por contarse al lector con toda la transparencia a la vez que con un pudor extremo. Pero con frecuencia no valen menos los perfiles de otros personajes y la crónica de hechos externos, de los teatros de la guerra al cine de la posguerra.

Juan Antonio Ríos Carratalá habla de sus «lúcidas memorias» (Ríos Carratalá, 2003b: 186), que han creado escuela (Ríos Carratalá, 2003c: 189)¹⁶⁴. En la tesis doctoral *Fernando Fernán-Gómez, autor*, de Cristina Ros Berenguer (1996a: 250-252), se trata también de ellas en el capítulo «El autobiografismo» (Ros Berenguer, 1996a: 270-297) y en el apartado «Las memorias: un testimonio plagado de recuerdos» (Ros Berenguer, 1996a: 495-503). Un detalle de no menor importancia lo tenemos en la mención por partida doble de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) por Jordi Gracia y Domingo Ródenas en *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (Gracia y Ródenas, 2011d: 113 y 719-720), el séptimo volumen de la *Historia de la literatura española*, dirigida por José-Carlos Máiner.

De las memorias de Adolfo Marsillach (2001d), ha escrito Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carrata-

en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) los libros de Hidalgo (1981), Galán y Llorens (1984) y Tébar (1984). También se pueden recoger datos en López (1993). De las reseñas de las memorias (Fernán-Gómez, 1998a), menciona a Lamet (1997). En el estudio de Fernando Fernán-Gómez como autor destacan Tébar (1984) y Ros Berenguer (1996a). Hay bibliografía de y sobre el autor en Angulo y Llinás (1993b), Tébar (1984) y Ros Berenguer (1996).

¹⁶³ ¡Aquí sale hasta el apuntador! (Fernán-Gómez, 1997a).

¹⁶⁴ Anota de la autobiografía *Concha Velasco: diario de una actriz* (Arconada, 2001): «Sigue a su admirado Fernando Fernán-Gómez en el callar cuando es oportuno, incluso a riesgo de defraudar a algún lector conocedor de determinados episodios de su trayectoria personal» (Ríos Carratalá, 2003c: 189). Otro título que estudia el crítico es la antología de artículos periodísticos publicada por Fernando Fernán-Gómez, *Puro teatro y algo más* (2002n): «Algunos ya habían sido recopilados, pero los últimos vuelven a incidir en el tema de los “cómicos” con el componente autobiográfico tan habitual en el autor. Es una obra menor en comparación con otras suyas, pero se suma desde su modestia a la corriente que estudiamos» (Ríos Carratalá, 2003c: 194).

lá, 2001a: 71): «A veces como en el caso de Adolfo Marsillach, [la] calidad reconocida en críticas y reseñas ha ido acompañada de un rotundo éxito de ventas corroborado con premios como el Comillas y el Juan de Borbón de 1999». Para Anna Caballé en su reseña (Caballé, 2003b: 163), nada tienen que envidiar las memoras de Adolfo Marsillach (2001d) a las de Arthur Miller (1988). Afirma Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 248):

Con la autobiografía de Adolfo Marsillach, seguimos de nuevo en el paradigma del hombre de teatro que se sabe con éxito y fama. Sin un riguroso orden cronológico, estas memorias fanfarronas, irónicas y salpicadas de anécdotas del oficio, así como de una retahíla de amores que forjaron su fama de galán —muy al contrario de la discreción de Fernán-Gómez a este respecto—, suponen también un documento de primera mano para conocer su concepción de la escena.

Juan Antonio Hormigón, en «El laberinto del recuerdo» (Hormigón, 2003a), introducción a la recopilación de textos de Adolfo Marsillach (2003ds) «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, les dedica una sección, «Algo más que unas Memorias» (Hormigón, 2003a: 40-44). Allí las llama «unas memorias muy particulares», las cuales «tienen como primera y encomiable virtud ser leídas con absoluta fluidez» (Hormigón, 2003a: 40). Comenta: «Desfilan ante nosotros una parte sustancial de los actores, directores de escena, autores, productores y muchos de los espectáculos más relevantes que se han dado desde comienzos de los años cincuenta hasta casi hoy mismo». Y también: «Mesurado siempre aunque con mordacidad acentuada, el estilete de sus palabras califican [*sic*] con crudeza a quienes le han traicionado, a quienes hicieron befa y mofa de su trabajo y, por encima de todo, a quienes le manifestaron deslealtad, actitud que considera la más imperdonable» (Hormigón, 2003a: 42). Comenta: «También emergen curiosos retazos de la vida cotidiana en aquella España que le tocó vivir, que nos ayudan a comprender y reconstruir su pasado y el común a todos» (Hormigón, 2003a: 43). Dice del libro que posee «una tonalidad punzante y apacible a un tiempo, conservando un equilibrio deliberado y cauteloso entre lo que se dice y se obvia» (Hormigón, 2003a: 44).

Francisco Ernesto Puertas Moya observa en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 339): «Marsillach ha completado su serie autobiográfica con un texto que aporta claves para la comprensión de otras obras ficticias o literarias»¹⁶⁵. Lo comprobamos al comparar su autobiografía (Marsillach, 2001d) con el inicio de la *Carta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir* (Marsillach, 1995c)¹⁶⁶. Juan Antonio Ríos Carratalá escribe en *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* (Ríos Carratalá, 2003a):

Aunque sin continuidad y sin alcanzar las cotas de calidad de sus trabajos teatrales como actor y director, sus comedias constituyen un bagaje apreciable que incluye éxitos tan destacados como Yo me bajo en la próxima, ¿y usted? (1980) (...). Sin embargo, la lectura de sus polémicas e interesantes memorias nos hace pensar que no sentía especial apego por una faceta que consideraba secundaria. Más evidente es su radical distanciamiento con respecto al cine, donde nunca se encontró satisfecho a pesar de su prolongada presencia y algunos trabajos notables. Si como actor sus opiniones son durísimas, no debe extrañarnos que apenas hable sobre su única experiencia como director cinematográfico en Flor de santidad (1972) y calle acerca de su intervención como guionista junto a José Antonio Medrano y Pedro Lazaga en El tímido (1964), una comedia dirigida por el último en la que Adolfo Marsillach encarnaba un tipo habitual en su carrera.

En cualquier caso, esta actividad como guionista fue aislada y sin parangón con la realizada en el medio televisivo, donde alcanzó notables y polémicas cotas de popularidad (Ríos Carratalá, 2003a: 217-218).

Cita unas palabras de Adolfo Marsillach, tomadas de Baget-Herms (1993: 97): «A la televisión le debo mi descubrimiento como escritor» (Ríos Carratalá, 2003a: 219). Concluye Juan Antonio Ríos Carratalá: «Un descubrimiento que facilitaría sus posteriores incursiones en el teatro y la narrativa, incluyendo en este último género unas memorias inteligentemente escritas para recrear de modo polémico su propio personaje» (Ríos Carratalá, 2003a: 219). Juan Antonio Ríos Carratalá destaca en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 187) como muy interesantes, sobre todo, las memorias de Adolfo Marsillach (2001d). Para Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (2003: 542), su

¹⁶⁵ Se fija en que esto lo ha señalado en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 160).

¹⁶⁶ Un epistolario ficticio (Puertas Moya, 2003: 339) o de creación (Ríos Carratalá, 2001a: 159).

autobiografía es «una de las más cuidadas y mejor escritas de cuantas se han publicado últimamente».

Llama Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 249) a las memorias de Antonio Gala (Gala, 2001b), «una exaltación de su universo personal». Juan Antonio Ríos Carratalá, en «La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo» (Ríos Carratalá, 2002d: 126), encuentra en ellas motivos para quejarse:

Es el caso, por ejemplo, de un Antonio Gala, que ni en sus recientes memorias ni en otros escritos que conozco ha citado su esporádica actividad como guionista en películas que nada prestigioso añaden a su carrera. Todos conocemos sus éxitos como responsable de algunas series televisivas que le aportaron una popularidad compatible con el interés cultural de sus trabajos. Pero también fue guionista de películas ajenas a lo que por entonces estaba creando en otros ámbitos: Digan lo que digan (1967), al servicio de Raphael, y Esa mujer (1968), igualmente al servicio de Sara Montiel con un guión donde resulta imposible encontrar algo del ya por entonces joven autor teatral.

Las memorias de Jaime de Armiñán, las ha calificado así Catalina Buezo Canalejo en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 411):

En efecto, en cierta manera el volumen es un diario político amenizado por la sabia combinación de descripción, narración y diálogo, y a ello ayuda la profesión del padre; pero el carácter itinerante de esta, con las constantes mudanzas y cambios de domicilio, lleva a la frontera de los relatos de viajes: las ciudades se suceden y dan título a los capítulos (...) y aun a partes enteras (...). En última instancia, este libro de memorias, ofrecido como un tranche de vie, ha de leerse —y así parece sugerirlo Jaime de Armiñán en el «Epílogo»— como un epistolario, como una larguísima carta de amor a Carmita Oliver, la madre protectora que renunció a sí misma por amor.

Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 247), las ha comparado con su diario (Armiñán, 1994a): «De contenido más profusamente autobiográfico es su obra *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*».

A sus memorias (Boadella, 2001), le dedicó su autor «Autobiografía y psicoanálisis gratuito» (Boadella, 2004a), una ponencia en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004). En ella, revela que, cuando vio a la gente con el libro bajo el brazo, le entró «una sensación de vergüenza irresistible» (Boadella, 2004a: 65). ¿Por qué se lo causó la autobiografía y el escenario

no?: «En el teatro me escondo detrás de un personaje y detrás de unos actores». Concep-
túa así el dramaturgo catalán la autobiografía que se redacta a una edad avanzada: «la que
normalmente se acostumbra a realizar para dar una visión absolutamente delirante y fan-
tasiosa de lo que ha ocurrido en la vida de cara a quedar bien ante la posteridad, que tam-
bién es un derecho que todo el mundo tiene». Él no ha llegado ni a esa edad ni a ese mo-
mento. Justifica su escritura por la influencia de una idea, la del pintor impresionista
Claude Monet, quien vivía en una casa llamada Giverny, su paraíso particular: «En prin-
cipio este libro tenía que llamarse *El camino de Giverny*» (Boadella, 2004a: 66). Un ami-
go suyo, Arcadi Espada, publicó un artículo en *El País* (Espada, 1999) calificando al au-
tor como la persona más feliz que él había conocido, porque había conseguido montar su
Giverny particular: «En resumen, fue Arcadi Espada quien me animó a que contase esta
supuesta felicidad en un libro. Y así lo hice... en las dos últimas páginas. Pero para contar
esas dos páginas tuve que escribir cuatrocientas y pico. Todo un largo proceso». En di-
ciembre de 1999, en contradicción con sus principios, se compró un ordenador. «Les pa-
recerá una nimiedad pero es una auténtica contradicción para un ex-progre como yo»
(Boadella, 2004a: 67). Nos desvela:

*Las memorias me proporcionan la excusa idónea para entrar en el mundo de la técnica infor-
mática, y supongo que esto tiene que ver con la forma en que las he escrito. No creo que con
un lápiz las hubiese escrito exactamente igual. El ordenador me permitió una serie de posibili-
dades, de parentescos, de juegos distintos. Todo un esquema espacial por el que yo me movía,
de un lado a otro, para ordenar los recuerdos lejanos, quizá por eso se llama ordenador. En
este caso, sustituía las incapacidades de mi propio cerebro* (Boadella, 2004a: 67-68).

En las memorias de Albert Boadella (2001), ha encontrado Irene Aragón González
en «Los directores» (Aragón, 2003b: 262) que «predominan las reflexiones en torno a la
técnica interpretativa y al proceso de creación del espectáculo por encima de las valora-
ciones sobre la vida teatral española, aunque el ambiente cultural español, y sobre todo el
catalán, estén certeramente captados». El que las memorias estén escritas a dos voces le
parece a Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 249 y n. 16) «su-

mamente original»: «De un lado, la primera persona-confesional; de otro, un narrador-cronista omnisciente. Ambas voces se conjugan con escenas dramatizadas referentes a “l'affaire *La Torna*”, que le valió la cárcel». La autobiografía de Albert Boadella (2001) «nos interesa por lo que tiene de reflexión en torno al hecho teatral, concebido siempre como experiencia colectiva con finalidad lúdica». La considera «un diario de viaje del grupo», porque «el trabajo colectivo queda exaltado y puesto de manifiesto en numerosas ocasiones». Escribe Alicia Molero de la Iglesia en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Molero de la Iglesia: 2003):

Así pues, será el proyecto de establecer una continuidad entre vida civil y experiencia escénica, lo que haga de la incidencia referencial en sus espectáculos el eje estructural de Memorias de un Bufón. Pero también queda avalada la confusión vida-obra en la prolongación que el espacio escénico tiene en su entorno cotidiano; ser joglar trae impuesto un sentido de la vida como escenario, según la visión de un director que ve en el arte una forma de respuesta social (Molero de la Iglesia, 2003: 479).

Opina esta autora: «Desde un enfoque pragmático, las pretendidas memorias que ha publicado Albert Boadella quieren ser apologéticas de su visión del teatro y de la compañía que dirige»¹⁶⁷ (Molero de la Iglesia, 2003: 484). Analiza así el desdoblamiento narrativo de *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001): «La dualidad reside en su mismo principio estético de hacer humor con lo trágico y belleza con lo anómalo, lo incorrupto y lo inmoral, figura que él mismo verá repetida en la propia constitución personal, la de un individuo con mente agresiva y apariencia tierna» (Molero de la Iglesia, 2003: 485). Y continúa:

El tono carnavalesco de sus obras queda impreso, de alguna manera, en unas memorias que desacralizan, al tiempo que reafirman, al director de una de las compañías de teatro más reconocidas de Europa, complacido en intercambiar el valor del arte y el del oficio, a la vez que niega cualquier incidencia en su formación a las escuelas de arte dramático por las que pasó, para arraigarlo en cambio en aprendizajes alternativos. Es así como hace cohabitar los rasgos del pícaro con los del artista, dando ambigüedad a una autoescritura que quiere dar cuen-

¹⁶⁷ Para la autora, esta misma visión unificada se ha elegido para el relato *La guerra de los 40 años* (Els Joglars, 2001), «discurso colectivo planteado como una coral que suena a una sola voz, exactamente la misma que se oye en *Memorias de un bufón*, dándose una sintomática repetición en cuanto a las ideas fundamentales del género, el modo de enfocarlo y los modos de representación» (Molero de la Iglesia, 2003: 484).

ta de la ambivalencia que conlleva entender que el teatro es indisociable de la vida. En modo alguno podrían ser monológicas ni monolíticas las memorias de quien vive de la impostura, e incluso cabría recordar el desplante que hace al género en El rapto de Talía, reduciendo las memorias de los poderosos a pura mentira y al proyecto de ficcionar la propia mitología (Molero de la Iglesia, 2003: 485)¹⁶⁸.

Francisco Ernesto Puertas Moya resalta en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 335) el número importante de obras autobiográficas en torno a la compañía Els Joglars y lo llama «aluvión autobiográfico»: las memorias de Albert Boadella (2001), el libro colectivo de Els Joglars (2001) y el diario de Ramón Fontserè *Tres pies al gato* (Fontserè, 2002). Este hecho lo reconoce la propia compañía (Els Joglars, 2001: 205).

Comenta Anna Caballé en su reseña (Caballé, 2003b) de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d):

*Muchos textos autobiográficos tienen su origen en el deseo manifiesto de un autor o dramaturgo de iluminar su obra mediante una indagación abierta en su vida personal (...). Cuando ese ejercicio autobiográfico, complementario a la obra e igualmente creativo, se lleva a cabo siendo su autor consciente de la trascendencia de su empresa —hacer explícito el cañamazo de la que surgió— el resultado puede ser magnífico. Lo es, sin reservas de ninguna clase, en el caso de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron*. Nada que ver con la retahíla de personajes y anécdotas de antiguos libros, o con el relato pazguato y pusilánime de quien preserva los aspectos más conflictivos de su vida en la recámara del disimulo y la ocultación. Tratándose de Nieva además, un autor barroco y excéntrico (en el mejor sentido), resulta difícil imaginarse que el producto final de sus memorias sea un libro de contenido escueto. Por el contrario, el libro sobrepasa peligrosamente las 600 páginas de letra menuda a lo largo de las cuales Nieva se toma su tiempo para exponer los hechos de su vida y, sobre todo, la trama emocional en que se fundaron (Caballé, 2003b: 167).*

Llama Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c) a las memorias de Francisco Nieva (Nieva, 2002d), «un importante volumen que refleja cómo lo autobiográfico está tan profundamente enraizado en su producción dramática» (Elwess, 2003c: 249-250). Como principios vitales y, por extensión, poéticos, señala el sueño, el delirio, lo operístico, lo grotesco y lo sagrado. Pone como ejemplo el episodio «Residencia en “el otro”»¹⁶⁹: «Explicación de símbolos y de imaginario personal del autor, la extensa obra

¹⁶⁸ Las palabras exactas de Albert Boadella en *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a: 40-42) las reproducimos en la página 216.

¹⁶⁹ «El episodio» (Nieva: 379-643) ocupa casi un tercio del libro.

reconstruye un mapa vital que conjuga lo escrito, lo deseado y lo soñado» (Elwess, 2003c: 250).

Considera Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003), lo siguiente: «Aunque Francisco Nieva se ha mostrado propenso a las declaraciones autobiográficas —y aun *confesionales*— a lo largo de su trayectoria, se necesitaban estas memorias por lo que tienen de esfuerzo unificador de toda su trayectoria, además de ofrecer otra muestra más de su prodigiosa capacidad de escritura» (Rubio Jiménez, 2003: 141). Y también: «Las memorias de Nieva suponen un esfuerzo extraordinario por explicar su vida, pero también su obra, nacida de ella, con tendencia a confundirse con ella de acuerdo con el axioma vitalista que ha presidido su creación artística. Culminan, además, una larga serie de escritos autobiográficos». Concluye: «El tapiz ya está completo, por lo menos como quisiera Nieva que fuera contemplado. Empieza el tiempo de comprobar si es realmente así o no» (Rubio Jiménez, 2003: 156).

De *La dudosa luz del día*, diario de Fernando Arrabal (1994c), ha destacado Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 246) el hecho de que recibiera el Premio Espasa de Ensayo:

Se trata de las delirantes memorias de un Arrabal siempre polémico e irreverente. Más que ante una sucesión cronológica, estamos ante comentarios neuróticos que mezclan realidades concretas (fechas, epístolas...) con sueños eróticos desquiciados. Pero la reflexión sobre la práctica literaria, ligada a la capacidad de la memoria por devenir materia creativa, está presente en todo el volumen. Es, ante todo, un documento harto relevante para conocer su papel en el París del exilio (Elwess, 2003c: 246-247).

Al *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán (1994a), Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c), lo llama «singular obra». Recuerda la autora que Jaime de Armiñán ha sido el autor más reputado como cineasta y director de series de televisión de los que estudia¹⁷⁰, pero su paso por la escena en la segunda mitad de siglo le

¹⁷⁰ Véase la página 72.

valió, entre otros galardones, el premio Calderón de la Barca por su *Eva sin manzana* (Elwess, 2003c: 247).

4. OTROS TEXTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES DEL CORPUS

4.1. Más textos (auto)biográficos

Fernando Fernán-Gómez:

1. El propio Fernando Fernán-Gómez habla en sus memorias de *Diario de Cinecittà* (Fernán-Gómez, 1998a: 385)¹⁷¹.

2. Proporciona el dato (Fernán-Gómez, 1998a: 29) de que de *El tiempo amarillo* se publicó un avance en la revista *Triunfo*, «El olvido y la memoria» (Fernán-Gómez, 1981d). Este esbozo autobiográfico ha sido reeditado en dos ocasiones (Fernán-Gómez, 1987p y 2002g) en las recopilaciones de textos del autor *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j)¹⁷² y *Puro teatro y algo más* (Fernán-Gómez, 2002n).

3. En *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) también se incluyó el texto autobiográfico «Corto viaje a la URSS» (Fernán-Gómez, 1987g).

4. *Nosotros, los mayores* (Fernán-Gómez, 1999e) recogió su «Diario de una persona mayor en Hollywood (1999)» (Fernán-Gómez, 1999a)¹⁷³.

¹⁷¹ Mientras trabajaba en Roma en el cine a principios de los años cincuenta, escribió el autor el *Diario de Cinecittà*, publicado en la *Revista Internacional de Cine* (Fernán-Gómez, 1952), un encargo de Manuel Suárez Caso. En el diario se ceñía a cuestiones cinematográficas relacionadas con la película de Georg Wilhelm Pabst en la que intervenía, *La voce del silenzio / La maison du silence (La conciencia acusa)*, de 1952, y hacía referencia a vicisitudes sobre el rodaje y la gente que conoció y con la que trabajó (Ros Berenguer, 1996a: 491). Cristina Ros Berenguer le dedica un apartado de su tesis doctoral: «La vieja Roma: *Diario de Cinecittà* y *A Roma por algo*» (Ros Berenguer, 1996a: 491-495).

¹⁷² En *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j), se publicó con un añadido en el título: «El olvido y la memoria (Autobiografía)» (Fernán-Gómez, 1987p). En la primera solapa de la cubierta de la edición de la novela *El mal amor* (Fernán-Gómez, 1987ñ), se presenta *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) como libro autobiográfico.

¹⁷³ Alberto Romero Ferrer (2003: 209 y 211), en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil», incluye dos veces *Nosotros, los mayores* (Fernán-Gómez, 1993) entre los libros autobiográficos de su autor.

Tan lejos, tan cerca no es la primera incursión de Adolfo Marsillach en la literatura memorialística:

1. Blanca Bravo Cela (1999: 141) recuerda que escribió una autobiografía en tercera persona, que apareció también en la revista *Triunfo*, titulada «Marsillach. La imposibilidad de ser o no ser otro» (Marsillach, 1981c). Tenía nueve páginas y aportaba ya los ejes fundamentales que dirigen las memorias definitivas.

2. Su contribución a la *Antología de las mejores novelas policíacas* (Marsillach, 1982a), seleccionadas por Ana Perales (1982), va precedida por una nota autobiográfica (Marsillach, 1982b) que comienza «Nací en Barcelona...».

3. El volumen «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach* (Marsillach, 2003ds)¹⁷⁴, editado por Juan Antonio Hormigón, entra decididamente en el terreno de la escritura autobiográfica no sólo por los abundantes fragmentos tomados de las memorias de Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca* (Marsillach, 2001d) y clasificados temáticamente, sino también por la inclusión de textos de este tenor, como:

3.1. «Noche de estreno» (Marsillach, 2003cw).

3.2. El inédito «Viaje a China» (Marsillach: 2003dx) —un diario con entradas correspondientes a siete jornadas—.

3.3. El «Diario de un nominado: Hollywood, ida y vuelta» (Marsillach, 2003ax), que ya había visto la luz anteriormente (Marsillach, 1985a).

3.4. La «Breve correspondencia con Adolfo Marsillach a propósito de *Las Casas/Sepúlveda*» —cruce de cartas entre el autor y José María de Quinto— (Marsillach, 1999c), reeditada en Marsillach (2003ai).

¹⁷⁴ Véase la nota 129.

3.5. Los cuadernos y diarios de dirección teatral en la sección «Notas de dirección» (Marsillach, 2003ds: 395-495) —como el «Cuaderno de dirección de *La cornada*» (Marsillach, 1960a)—, reeditado en Marsillach (2003as).

3.6. Amén de los programas de mano, las entrevistas al autor y las realizadas por él mismo a otros personajes.

Antonio Gala revela en sus memorias que, en su apartamento de la calle de Prim de Madrid, escribió un diario inédito en el que todo son dolores de cabeza, insomnio y, cada día, la acusación de ser un escritor que no escribe (Gala, 2001b: 191). También expresó en una entrevista periodística (Hermoso, 2012) su intención de escribir una autobiografía titulada *No os mováis, conozco la salida*¹⁷⁵.

Albert Boadella ha publicado un diario íntimo, *Diarios de un francotirador. Mis desayunos con ella* (Boadella, 2012).

Francisco Nieva publicó:

1. «Peripetia de una escenografía para Claudel» (Nieva, 1965).
2. «Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie» (Nieva, 1971a).
3. También ha practicado la variante autobiográfica de la *autobiobibliografía* en:
 - 3.1. «Lo que he escrito» (Nieva, 1971d).
 - 3.2. «Auto-bio-bibliografía» (Nieva, 1973b).
4. Dio a la luz unas tempranas autobiografías en Nieva (1974a y 1976b).
5. Nos reveló el «Diario de dirección» (Nieva, 1980d) de su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes (Monleón, 1980c).

¹⁷⁵ «Y es esta circunstancia la que está retrasando que yo me decida a hacer algo a lo que me había resistido, pero a lo que finalmente dije sí: mi autobiografía. (...) Tenía que haberla empezado hace poco, pero no la he empezado. Se iba a titular *Autorretrato con paisaje al fondo*, pero al final se va a llamar *No os mováis, conozco la salida*. Primero porque estoy ya muy cerca de salir. Y, segundo, porque de ninguna manera me gustaría salir sin que la cosa hubiera cambiado, y que yo supiera que había cambiado» (Hermoso, 2012: 39). Sin embargo, en otra entrevista realizada tres años más tarde (Lucas, 2015), declaraba el dramaturgo que no escribiría su anunciado libro de memorias *No os molestéis, conozco la salida*.

6. Ensayó la «Autobiografía» en Nieva (1981a).

7. Incluyó un escrito titulado «Dramaturgia» (Nieva, 2007o)¹⁷⁶ al final del primer tomo de su *Obra completa* (Nieva, 2007bf)¹⁷⁷.

Fernando Arrabal:

1. En el volumen que recogió las obras de Fernando Arrabal *El cementerio de automóviles, Ciugrena y Los dos verdugos* (Arrabal, 1965c), incorporó la «Correspondencia de Fernando Arrabal con J[osé] M[onleón]» (Arrabal, 1965b), formada por siete cartas.

2. Ha publicado sus *Cartas a Baltazar* (Arrabal, 1999d).

3. Incluyó también en una de las ediciones de su obra teatral *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2003b) los textos breves en prosa que tituló *En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos*, publicados por primera vez en la prensa periódica (Arrabal, 2001d).

4. Ha sacado a la luz un nuevo diario, *Sueños pánicos de una noche de verano* (Arrabal, 2011g)¹⁷⁸.

5. Debemos mencionar aquí una obra narrativa de Fernando Arrabal relacionada de una forma u otra con la escritura autobiográfica: *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Precedido por una «Nota del autor» (Nieva, 2007av).

¹⁷⁷ Revela el autor en sus memorias (Nieva, 2002d) que, durante su viaje por Europa con Tom Bowles, escribió un diario teatral con las impresiones más recientes, mitificándolas, y se lo leyó a Vicente Aleixandre, quien se quedó bastante asombrado por la facilidad con la que lograba que cualquier suceso banal se convirtiese en absurda tragedia (Nieva, 2002d: 451). En el prólogo a la recopilación de textos breves teatrales de Francisco Nieva titulada *Centón de Teatro* (Nieva, 1996b), Juan Francisco Peña Martín (1996c) cita unas líneas de un texto autobiográfico inédito del autor, llamado *Memorias de teatro*, al que califica así: «Original mecanografiado ofrecido por el propio Nieva» (Peña Martín, 1996c: 29, n. 42). La cita la toma de la página 273 de *Memorias de teatro*, con lo cual podemos hacernos una idea de la envergadura de las mismas. Todo ello se repite en *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a), también con prólogo de Juan Francisco Peña Martín (2002: 46, n. 49).

¹⁷⁸ Incluye un «Prefacio por Fernando Arrabal» (Arrabal, 2011e) y un «Final. “Dos familias” por Fernando Arrabal» (Arrabal, 2011c), del autor.

¹⁷⁹ En la que cuenta la historia de su padre, llamado en ella «teniente Fernando Ruizbal». Ilustra la cubierta una reproducción de un retrato a la acuarela del padre del autor, titulado *El teniente Fernando Arrabal en el*

4.2. Los artículos periodísticos

El articulismo es un subgénero periodístico frecuentado por los personajes que han cobrado algún renombre o cuyas voces han adquirido una cierta repercusión pública. Los autores que estudiamos alcanzaron en algún momento la suficiente notoriedad como para verse tentados por la colaboración más o menos ocasional, e incluso por la variante del articulismo que constituye la columna. Suele ser costumbre reunir el fruto de esa tarea, a menudo regular y duradera, en antologías que recogen lo más selecto o la casi totalidad de las colaboraciones.

Los artículos periodísticos, por su propia naturaleza, se insertan dentro de la tradición ensayística. Sin embargo, frecuentemente discurren de manera abierta por los cauces del autobiografismo —ya sea éste velado o explícito—, especialmente cuando la columna se prolonga en el tiempo. No resulta nada raro, pues, encontrar en tales recopilaciones verdaderos textos autobiográficos¹⁸⁰. No está de más, por consiguiente, recoger aquí la labor llevada a cabo en este sentido por nuestros dramaturgos.

Penal del Hacho —lo pintó el 21 de marzo de 1937, días antes de ser fusilado, el comandante Edmundo Seco, padre del historiador y académico Carlos Seco Serrano—. En el capítulo «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio», se relata la estancia de Fernando Arrabal, aquí llamado Fernando David, en el sanatorio antituberculoso cuando adolescente. «Allí copió en un cuaderno algunos pasajes de su “Antiguo diario”» (Arrabal, 1998b: 65). En el mismo cuaderno anotó sus «Recuerdos del sanatorio»: «Comenzó a redactarlos tras una visita a su madre. A quien nombra “ella” a lo largo de su escrito, pero a quien sigue queriendo apasionadamente». «Sin orden de continuidad», recuerda en el cuaderno sus tres primeros años en Melilla, su infancia en Ciudad Rodrigo y la época en Madrid antes del sanatorio. La escritura autobiográfica se toma como documento vital: al contestársele al personaje que las pocas palizas que se le propinaron fue cuando se acostumbró a forzar puertas secretas, éste responde que puede decir el día y la hora de cada una de estas palizas, porque ya escribía su diario (Arrabal, 1998b: 204).

¹⁸⁰ Para la relación entre las recopilaciones de artículos y la literatura íntima, concretamente el diario, véanse Gracia (1997) y Melero (2007). Un estado de la cuestión de los años 1975 a 2010 puede verse en Núñez Díaz (2014). Antonio Gala declaró en sus memorias: «un artículo (...) en mi caso, trata mucho de mí, porque acaso soy la persona de la que más sé, aunque no sepa demasiado, y que tengo más cerca; o trata de hechos comunes, a través de una visión individual contados o enjuiciados» (Gala, 2001b: 52). Escribió Rafael Conte escribió en su reseña (Conte, 2002) de las memorias de Francisco Nieva (2002d): «Pero aquí ya no hay demasiados problemas, pues Nieva nos ha proporcionado ya muchas veces abundantes textos autobiográficos en sus prólogos, artículos e introducciones anteriores, por lo que ya no es un “memorialista clandestino”». Entre las obras autobiográficas de Fernando Fernán-Gómez, Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 124), destaca *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) e *Impresiones y depresiones* (Fernán-

Fernando Fernán-Gómez ha publicado en libro sus artículos periodísticos en¹⁸¹:

1. *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af)¹⁸², con artículos aparecidos en *El País Semanal*¹⁸³.

2. Recopilaciones de textos suyos incluyen abundantes artículos periodísticos:

2.1. *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j), sobre el teatro, el cine, la televisión y la vida pública del actor.

2.2. *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i)¹⁸⁴, que trata sobre el cine y la relación de éste con la literatura y con el teatro¹⁸⁵.

3. En la «Nota final» (Fernán-Gómez, 1992r) que cierra *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i), el autor informa de que ha retomado algunos artículos suyos para su ensayo *El arte de desear* (Fernán-Gómez, 1992d).

Gómez, 1987af), aunque no desconoce que esta última se trata de una recopilación de artículos de prensa (Amell, 2003: 127). Juan Antonio Ríos Carratalá, en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c), continuación de su libro *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a), fija su atención en la última recopilación de artículos periodísticos publicada por Fernando Fernán-Gómez, *Puro teatro y algo más* (2002n): «Algunos ya habían sido recopilados, pero los últimos vuelven a incidir en el tema de los “cómicos” con el componente autobiográfico tan habitual en el autor. Es una obra menor en comparación con otras suyas, pero se suma desde su modestia a la corriente que estudiamos» (Ríos Carratalá, 2003c: 194). Alberto Romero Ferrer (2003: 209 y 211), en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil», incluye dos veces entre los libros autobiográficos de Fernando Fernán-Gómez *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) y *Desde la última fila* (Fernán-Gómez, 1995i).

¹⁸¹ Juan Tébar (1984: 141) informa de colaboraciones del autor entre los años 1940 y 1946 en la revista *Vestuario* y de ocho o diez artículos en la revista *Cinema* entre los años 1945 y 1947. En el año 1984 anota: «Colaboraciones regulares en *Diario 16, La Vanguardia*» (Tébar, 1984: 143). Angulo y Llinás (1993b: 278) anotan: «Colaborador en la revista *Cinema* durante 1947 y 1948», «Colaboración en *Diario 16*, desde el 2-X-1984 al 10-X-1985. Sección: Gente alrededor» y «Colaboración en *El País Semanal* desde el 2-II-1986 al 17-II-1991. Sección: Impresiones y depresiones». Su artículo «El Campo de las Calaveras» (Fernán-Gómez, 2007a) se publicó póstumamente en *ABC* y en la entrada se leía: «Colaborador de *ABC* desde abril de 1972, publicamos el último de los casi doscientos artículos que nos envió a lo largo de treinta y cinco años».

¹⁸² Incluye una «Nota previa» del autor (Fernán-Gómez, 1987ay).

¹⁸³ De enero de 1986 a junio de 1987. Están agrupados por temas: «La guerra civil», «El animal político», «El Mercado Común», «La maldición divina», «El escenario», «La pequeña pantalla», «La pantalla grande», «La Edad Media», «Los cómicos», «Literatura» y «Miscelánea».

¹⁸⁴ Incluye una «Nota final», del autor (Fernán-Gómez, 1995ag), en la que se informa de la procedencia de los textos. Reseña: Lafuente (1995).

¹⁸⁵ El libro se divide en bloques: «Cine», «Cine y literatura», «Cine y teatro», «Cine y televisión» y «Personas».

4. En la «Nota final» de *Nosotros, los mayores* (Fernán-Gómez, 1999e), declara el autor que en el libro «están incluidos, aunque con ligeras variaciones, algunos artículos publicados en el diario *ABC* y otro muy antiguo que apareció en el suplemento dominical de *El País*» (Fernán-Gómez, 1999f).

5. Dos artículos suyos fueron incluidos en el libro *Fernando Fernán Gómez*, de Manuel Hidalgo (1981): «El carácter crítico» (Fernán-Gómez, 1981a) y «El cine pobre de los ricos» (Fernán-Gómez, 1981c).

6. Seis artículos fueron recogidos en el libro *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, editado por Jesús Angulo y Francisco Llinás (1993b)¹⁸⁶: «Sobre la naturalidad» (Fernán-Gómez, 1993i), «La carestía de la vida» (Fernán-Gómez, 1993h), «Comentario desde la ignorancia» (Fernán-Gómez, 1993a), «Como la vida misma» (Fernán-Gómez, 1993b), «Desconfíe de las imitaciones» (Fernán-Gómez, 1993c) y «El paraíso sin recobrar» (Fernán-Gómez, 1993f).

7. Otro artículo suyo, «Parábola del actor disoluto» (Fernán-Gómez, 1989s, 1995aj y 2007c), ha merecido figurar en una importante selección de *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* (Gutiérrez y Martín, 2007).

¹⁸⁶ Es un libro dedicado por completo al dramaturgo, considerado desde todas sus facetas profesionales, ilustrado con abundantes fotografías en blanco y negro y algunas en color. Tras la «Introducción» de los editores (Angulo y Llinás, 1993b), el tomo se divide en cinco bloques. El primero, dedicado a «Su cine: Cuatro etapas» (Angulo y Llinás, 1993b: 13-97), recoge cuatro trabajos: «Los caminos del heterodoxo», de Carlos F. Heredero (1993); «“Vida corta, querer escaso” o los felices 60 según Fernando-Fernán Gómez», de Santos Zunzunegui (1993); «Entre la convención y la insumisión», de Ramón Freixas (1993); y «El cuerpo del autor», de M. Vidal Estévez (1993). El segundo, «Caminos cruzados» (Angulo y Llinás, 1993b: 99-171), sobre su actividad teatral, cinco: «Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro», de Miguel Medina Vicario (1993); «Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez», de Juan Miguel Company Ramón (1993); «Fernando Fernán-Gómez, el actor», de Diego Galán (1993); «Todo está en venta», de Francisco Llinás (1993); y «Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot», de Carlos Aguilar (1993). El tercero, «Antología de textos de Fernando Fernán-Gómez» (Angulo y Llinás, 1993b: 173-199), es el que reúne los artículos citados. El cuarto presenta una entrevista de los editores con el dramaturgo (Angulo y Llinás, 1993b: 201-257). El quinto bloque, «Documentación» (Angulo y Llinás, 1993b: 259-299), ofrece una «Filmografía» y una «Bibliografía», ambas elaboradas por Dolores Devesa y Alicia Potes (1993b y 1993a).

Adolfo Marsillach no publicó ninguna recopilación de sus artículos periodísticos, pero el volumen *Un teatro necesario* (Marsillach, 2003ds)¹⁸⁷, editado por Juan Antonio Hormigón, cumple en buena medida esta función¹⁸⁸.

Antonio Gala¹⁸⁹ es quien ha dado a la imprenta mayor cantidad de recopilaciones de artículos periodísticos suyos, algunas de ellas en ediciones comentadas¹⁹⁰:

1. *Texto y pretexto* (Gala, 1977i)¹⁹¹.

¹⁸⁷ Véase la nota 129.

¹⁸⁸ Son muy abundantes en él los artículos publicados por Adolfo Marsillach en *ABC*.

¹⁸⁹ Véase la nota 2190. Existe una memoria de licenciatura, dirigida por la Dr.^a D.^a M.^a del Pilar Palomo, *Los artículos periodísticos de Antonio Gala*, de M.^a del Mar Arias Aisa (1982-1983), en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Un dato que demuestra la vinculación de lo autobiográfico con el articulismo del autor lo encontramos en su obra *Córdoba de Gala* (Gala, 1993e), en la cual el bloque titulado «Córdoba vivida» (Gala, 1993e: 57-143), el dedicado a los recuerdos, se compone precisamente de artículos periodísticos.

¹⁹⁰ Resumimos la exhaustiva información que sobre las colaboraciones periodísticas de Antonio Gala ha reunido el profesor José Romera Castillo en *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Romera Castillo, 1996b: 43-45): se inició con *En torno a las bebidas nacionales* en el diario *Arriba* (1959-1960); colaboró en la *Tercera Página* de *Pueblo* (1966-1967), donde también publicó *Cartas norteamericanas* (1967); continuó con *Texto y Pretexto* en *Sábado Gráfico* (desde el 10 de febrero de 1973 hasta el 24 de diciembre de 1975); *Verbo transitivo* en *Reporter* (24 de mayo a 30 de agosto de 1977); *El color de las hojas* en *Primera Plana* (14 de septiembre de 1977 a 3 de enero de 1978); y *Citas históricas* en *La Actualidad Española* (21 de enero a 26 de marzo de 1978). Pasó por varias etapas de colaboración en *El País Semanal: Verbo transitivo* (1 de octubre de 1978 a 13 de mayo de 1979), *Charlas con Troylo* (1 de febrero de 1981 a 9 de enero de 1983), *Cuaderno de la Dama de Otoño* (9 de octubre de 1983 a 22 de septiembre de 1985), *Dedicado a Tobías*, *La Soledad Sonora* (a partir del 23 de octubre de 1983), *A quien conmigo va* (23 de febrero de 1991 a 4 de abril de 1993), *En propia mano*, *Carta a los herederos* y *La casa sosegada*. Ha habido *Proas* y *Troneras* en *El Independiente* (semanario), desde el 13 de junio de 1987 al 9 de junio de 1989; en *El Independiente* (diario), desde el 4 de julio de 1989 al 30 de septiembre de 1991; y en *El Mundo* (12 de enero a 31 de diciembre de 1992). Difiere, sin embargo, en algunos datos, la edición de *Noviembre y un poco de yerba* y *Petra regalada*, a cargo de Phyllis Zatin Boring (Gala, 1993r: 103). Según las ediciones de *El caracol en el espejo*. *El sol en el hormiguero*. *Noviembre y un poco de yerba* (Gala, 1970c: 59) y del *Cantar del Santiago Paratodos* (Gala, 1974b: 77), la serie «En torno a las bebidas nacionales», publicada en *Arriba* en el período 1959-1960, versaba sobre política internacional. En el momento de publicar su obra el profesor José Romera Castillo (1996b), Antonio Gala seguía publicando *La Tronera* en *El Mundo*. A la hora de redactar estas líneas, también. Para otras colaboraciones periodísticas del autor en cabeceras menos conocidas, como las de Córdoba, véanse los artículos «La democracia», publicado en el diario *Córdoba* (Gala, 1977c y 1993m); y «La esperanza», publicado en *La Voz de Córdoba* (Gala, 1981e y 1993n).

¹⁹¹ Incluye una presentación del autor, «Ascender un género literario...» (Gala, 1977a). El libro es una recopilación de artículos periodísticos del autor publicados en *Sábado Gráfico* desde 1973, según la información editorial que proporciona el volumen (Gala, 1977i: 7).

2. *Charlas con Troylo* (Gala, 1982d)¹⁹², reeditada en Gala (1993c, 1998b¹⁹³ y 2008d), que pasó después a ser *Charlas con Troylo y Desde entonces*¹⁹⁴ (Gala, 1993c)¹⁹⁵, reeditado el conjunto en Gala (1998b).

3. *En propia mano*¹⁹⁶ (Gala, 1983g)¹⁹⁷, reeditada en Gala (1999i¹⁹⁸ y 2008i).

4. *Dedicado a Tobías* (Gala, 1988b)¹⁹⁹, reeditado en (Gala, 1989b²⁰⁰, 1993h, 1999d y 2008g).

5. *Cuaderno de la Dama de Otoño* (Gala, 1991b)²⁰¹, reeditado en Gala (2008f).

6. *Proas y troneras* (Gala, 1993t)²⁰².

¹⁹² Incluye una «Introducción» de Andrés Amorós (1982b), reeditada con variantes en Amorós (1993d). El libro está ilustrado con fotografías en blanco y negro en las que aparece Troylo. El tomo comprende setenta y seis artículos. Según la propia información editorial que aporta el volumen, los que recopila fueron publicados en *El País Dominical* desde el 22 de julio de 1979 hasta el 16 de noviembre de 1980. En cambio, en Gala (1994a: 483) se dice «desde el 22 de julio de 1975». En la información editorial que acompaña la publicación de *El águila bicéfala* (Gala, 1994c: 374), se dice que es una serie de artículos publicados en *El País Semanal* desde el 22 de julio de 1975 hasta el 16 de noviembre de 1980.

¹⁹³ Aquí se reedita (Amorós, 1998) el prólogo de Andrés Amorós (1993d) de la edición anterior (Gala, 1993c).

¹⁹⁴ Antono Gala añadió *Desde entonces* a esta edición especial de la colección Austral de *Charlas con Troylo*, aparecida en noviembre de 1993 —ésa es la fecha en la que está datado también el texto—. De nuevo un éxito comercial: nosotros citamos por la segunda reimpresión, de diciembre de 1993, un mes después. Véase también Gala (1998c).

¹⁹⁵ Incluye un «Prólogo» de Andrés Amorós (1993d), una reedición con variantes de Amorós (1982b). Vuelve a repetirse la información editorial de que los artículos fueron publicados en *El País Dominical* desde el 22 de julio de 1979 hasta el 16 de noviembre de 1980.

¹⁹⁶ La editorial informa de que se trata de una serie de colaboraciones periodísticas en forma de cartas aparecidas en *El País Dominical* desde el 1 de febrero de 1981 hasta el 9 de enero de 1983 con el título de *En propia mano*. El dato se reafirma en Gala (1993k: 310). Las fechas se confirman en Gala (1994a: 483). En la información editorial que acompaña la publicación de *El águila bicéfala* (Gala, 1994c: 374) se dice que es una serie de artículos publicados en *El País Semanal* desde el 1 de febrero de 1981 al 9 de enero de 1983.

¹⁹⁷ Incluye un «Prólogo» de Juan Cueto (1983), reeditado en Cueto (1999). Citamos por la segunda edición, del 29 de abril de 1983; la primera está fechada el 18 de abril de 1983, once días antes, lo que da cuenta del enorme éxito comercial.

¹⁹⁸ Incluye un «Prólogo» de Juan Cueto (1999), reedición de Cueto (1983).

¹⁹⁹ Recopilación de artículos aparecidos en *El País Semanal* desde el 2 de febrero de 1986 hasta el 27 de diciembre de 1987 (Gala, 1994a: 483). El dato se confirma en Gala (1994c).

²⁰⁰ Con ilustraciones de Julián Grau Santos.

²⁰¹ Serie de artículos publicados en *El País Semanal* desde el 9 de octubre de 1983 hasta el 22 de noviembre de 1985 (Gala, 1993k: 310). El dato se reafirma en Gala (1994a: 483 y 1994c: 374).

7. *La soledad sonora* (Gala, 1994e)²⁰³.

8. *Carta a los herederos* (Gala, 1995a)²⁰⁴.

9. *A quien conmigo va* (Gala, 1996b)²⁰⁵.

10. *Troneras* (Gala, 1996i)²⁰⁶.

11. *La casa sosegada* (Gala, 2003c).

12. *Cosas nuestras* (Gala, 2008e) reúne «*Charlas con Troylo*» (Gala, 2008d), «*En propia mano*» (Gala, 2008i), «*Cuaderno de la Dama de Otoño*» (Gala, 2008f) y «*Dedicado a Tobías*» (Gala, 2008g). Con este libro, el autor inaugura una nueva fórmula literaria: la recopilación de recopilaciones de artículos periodísticos.

13. Un artículo suyo, «Mi 23 de febrero de 1981» (Gala, 1982j, 1983l, 1999ñ, 2007b y 2008ñ), ha corrido la suerte de aparecer en la selección de *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, ya mencionada (Gutiérrez y Martín, 2007).

Jaime de Armiñán ha reunido bajo el título de *El cine de la flor* (Armiñán, 1993a)²⁰⁷ una serie de artículos periodísticos suyos publicados en el diario *ABC*²⁰⁸.

²⁰² A diferencia de otras recopilaciones, en las que ni siquiera se menciona que los textos recogidos son artículos periodísticos, ésta aparece con vocación de no ser otra cosa más que eso y en una colección dedicada a tales antologías que toma el nombre precisamente de la columna La Tronera, de Antonio Gala, publicada —según la información editorial que proporciona el volumen— primero en *El Independiente* y, al desaparecer éste, en *El Mundo*. Se divide en secciones: «Gala en *El Independiente*. 13 de junio de 1987 a 9 de junio de 1989», «La Tronera. Diario *El Independiente*. 4 de julio de 1989 a 30 de septiembre de 1991» y «Gala en *El Mundo*. 12 de enero de 1992 a 31 de diciembre de 1992». Cada artículo va fechado.

²⁰³ Con prólogo de Raúl del Pozo (1994). Serie de artículos publicados en *El País Semanal* desde el 23 de octubre de 1989 hasta el 18 de octubre de 1990 (Gala, 1993k: 310). El dato se reafirma en Gala (1994a: 483-484 y 1994c: 374), así como en la edición de José Romera Castillo de *Cristóbal Colón* (Gala: 1990b: 55).

²⁰⁴ Reseña: Sánchez Cámara (1995).

²⁰⁵ Serie de artículos publicados en *El País Semanal* desde el 23 de febrero de 1991 hasta el 4 de abril de 1993 (Gala, 1994a: 484).

²⁰⁶ Incluye un «Prólogo», de José María Gala (1996), y contiene un apéndice temático. Es una recopilación de artículos periodísticos de la columna *La Tronera*, publicada primero en *El Independiente* y después en *El Mundo* —véase la nota 202—. Aquí se recogen los aparecidos en *El Mundo* entre los años 1993 y 1996. Los artículos van fechados.

²⁰⁷ Abre el volumen un prólogo de José Luis Garci (1993). Incluye dos textos del autor, «Prefacio» (Armiñán, 1993c) y «Final» (Armiñán, 1993b).

Albert Boadella incluye en sus memorias alguna alusión del narrador a la actividad del Bufón como articulista (Boadella, 2001: 17), pero no ha aparecido ninguna edición que la recoja.

La labor de Francisco Nieva como articulista es ingente²⁰⁹. El autor ha dado a la imprenta varias recopilaciones de ellos:

1. *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro* (Nieva, 1988e).

2. *El reino de nadie* (Nieva, 1996f).

3. La selección reunida en el segundo volumen de sus *Obras completas* (Nieva, 2007bf), en la sección «Artículos» (Nieva, 2007bf, II: 2125-2498)²¹⁰.

²⁰⁸ Entre marzo de 1989 y enero de 1993. En el índice del volumen se indica la fecha de publicación de los artículos. Informa Catalina Buezo Canalejo en (2003a: 106) de que el dramaturgo colabora habitualmente en *ABC* desde 1982 y en *La Razón* desde 2000; y, esporádicamente, en *El País* y en *El Mundo*.

²⁰⁹ Cerca de mil trabajos publicados le calcula Juan Francisco Peña Martín (2007d: 2127). En Monleón (1976a: 103) ya se ofrece el dato de que Francisco Nieva es autor de «artículos varios en la *Revue d'Esthétique* y en el *Journal du Théâtre des Nations*» y también se le atribuyen «crítica y artículos varios en *Primer Acto*, diario *Informaciones*, *Yorick*, revista de teatro y otros cotidianos y semanarios». La información editorial de *Oceánida* (Nieva, 1996q) recuerda que el autor recibió el premio Mariano de Cavia como articulista.

²¹⁰ Con «Prólogo» de Juan Francisco Peña Martín (2007d). Se indica la fecha de publicación de los artículos y el medio en que aparecieron. Publicados en *Primer Acto*: «La magia anecdótica y el realismo psíquico» (Nieva, 1971c y 2007añ). En *ABC*: «El postismo una vez más» (Nieva, 1984b y 2007x); «El pobre Juan Gris» (Nieva, 1985c, 1988c y 2007w); «Valle-Inclán cinematográfico» (Nieva, 1986e, 1988h, 1996t y 2007bj); «Ese diablo de Pirandello» (Nieva, 1986b, 1988f, 1996h y 2007af); «El teatro libertino» (Nieva, 1988d, 1992e, 1996g y 2007aa); «Las memorias de Peggy Guggenheim» (Nieva, 1991e, 1996n y 2007aq); «Meditación sobre el éxito» (Nieva, 1993d y 2007ar); «Ionesco, exiliado rumano» (Nieva, 1994h, 1996i y 2007ak); «Venecia muriendo» (Nieva, 1995f y 2007bk); «¿Dónde está el otro? Misterios de la paranormalidad» (Nieva, 1997a y 2007ñ); «¿El tiempo es verdad?» (Nieva, 1997c y 2007ab); «Gassman, un atleta olímpico de la escena» (Nieva, 1997e y 2007ah); «Agustín» (Nieva, 1998a y 2007b); y «El aliento vivo de Lorca» (Nieva, 1998d y 2007q). En *El País*: «El auroral teatro de Lorca» (Nieva, 1986a, 1988b, 1996d y 2007r). En *La Razón*: «Cartas, cartas, cartas» (Nieva, 1999b y 2007l); «Pintores desastrosos: Enrique Gran» (Nieva, 1999h y 2007bg); «El malgastado teatro de Alberti» (Nieva, 1999d y 2007u); «Carmen, problema nacional» (Nieva, 1999a y 2007k); «Hablemos de libros» (Nieva, 2000g y 2007ai); «Adiós a la feria del libro» (Nieva, 2000a y 2007a); «Carmen Martín Gaité» (Nieva, 2000c y 2007j); «El cuarto poder mariquita» (Nieva, 2000d y 2007s); «En recuerdo de Alfredo Mañas» (Nieva, 2001e y 2007ae); «Hermanos de Oscar Wilde» (Nieva, 2001f y 2007aj); «Venta Quemada» (Nieva, 2001k y 2007bl); «Tartufos de hoy» (Nieva, 2002h y 2007bh); «Funeral y pasacalle» (Nieva, 2003b y 2007ag); «El secreto de los actores» (Nieva, 2003a y 2007z); «La izquierda del corazón» (Nieva, 2003d y 2007am); «En la kermés separatista» (Nieva, 2004a y 2007ad); «Música de Chaplin» (Nieva, 2004d y 2007as); «La leyenda de Enrique Gran» (Nieva, 2004b y 2007an); «La gloria antes de los treinta años» (Nieva, 2005c y 2007al); «*El Quijote* como espectáculo» (Nieva, 2005a y 2007y); y «Autocensura libertaria» (Nieva, 2006a y 2007i). En *El Mundo-El Cultural*: «El plagio consagrado» (Nieva, 1999e y 2007u). Otros artículos publicados en *ABC*: «El genio gráfico de Víctor Hugo» (Nieva, 2007bf: 2137-2140); «Brutales» (Nieva, 2007bf: 2147-2151); «Rinconete y Cortadillo, pirómanos» (Nieva, 2007bf: 2151-2155); «Garbo» (Nieva,

4. Un artículo suyo, «La mala portera» (Nieva, 1993b, 1996l y 2007ao), ha obtenido la distinción de ser incluido en la ya citada selección de *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* (Gutiérrez y Martín, 2007).

2007bf: 2165-2169); «La muerte de Antonio Petito» (Nieva, 2007bf: 2169-2172); «Hospitales» (Nieva, 2007bf: 2173-2176); «Edmondo de Amicis» (Nieva, 2007bf: 2176-2179); «La madre de Leopardi» (Nieva, 2007bf: 2183-2187); «Música, maestro» (Nieva, 2007bf: 2187-2190); «Gloria y tormento» (Nieva, 2007bf: 2193-2196); «Lo paleta esencial» (Nieva, 2007bf: 2196-2199); «Juegos olímpicos: comerse un toro» (Nieva, 2007bf: 2200-2203); «Sorpresa, vigor y juventud de lo viejo» (Nieva, 2007bf: 2203-2206); «Sacramento de la identidad, el libro viejo» (Nieva, 2007bf: 2207-2210); «El reino de nadie» (Nieva, 2007bf: 2213-2216); «La mesa camilla» (Nieva, 2007bf: 2220-2222); «Anorexia» (Nieva, 2007bf: 2223-2225); «En compañía de Paul Léautaud» (Nieva, 2007bf: 2226-2228); «Salón» (Nieva, 2007bf: 2229-2232); «El bicarbonato» (Nieva, 2007bf: 2232-2235); «El loco de al lado» (Nieva, 2007bf: 2238-2241); «La inspiración» (Nieva, 2007bf: 2241-2244); «Nadie lo conoce» (Nieva, 2007bf: 2244-2247); «La chimenea» (Nieva, 2007bf: 2247-2250); «El misterio» (Nieva, 2007bf: 2250-2253); «El caso y la causa» (Nieva, 2007bf: 2256-2259); «Memento» (Nieva, 2007bf: 2265-2268); «Los usos, las cosas de los pueblos» (Nieva, 2007bf: 2268-2271); «La paradoja de la moda» (Nieva, 2007bf: 2271-2274); «La *petite frase*» (Nieva, 2007bf: 2274-2277); «La moda de no estar a la moda» (Nieva, 2007bf: 2280-2283); «Un jardín en la tarde» (Nieva, 2007bf: 2285-2288); «El gato» (Nieva, 2007bf: 2291-2293); «Un fleco del pasado en el presente» (Nieva, 2007bf: 2293-2296); «Las majas prestadas» (Nieva, 2007bf: 2296-2299); «Gordas y divinas» (Nieva, 2007bf: 2299-2301); «Lluvia de azotes» (Nieva, 2007bf: 2302-2304); y «Malos presagios» (Nieva, 2007bf: 2466-2468). En *El Mundo-El Cultural*: «Filosofía poética» (Nieva, 2007bf: 2283-2285); y «Juguetes antiguos» (Nieva, 2007bf: 2311-2314). En *La Razón*: «Ratas de biblioteca» (Nieva, 2007bf: 2306-2309); «La nostalgia comparativa» (Nieva, 2007bf: 2309-2311); «Locos de la vida» (Nieva, 2007bf: 2314-2316); «El más reciente pasado ya es un misterio» (Nieva, 2007bf: 2316-2319); «Formaba parte de mi gabinete interior» (Nieva, 2007bf: 2319-2321); «Un lujo estrecho» (Nieva, 2007bf: 2324-2327); «Y si ganara sería peor» (Nieva, 2007bf: 2327-2329); «El cubismo del pobre, los pierrots y la cama turca» (Nieva, 2007bf: 2329-2332); «Steinlein» (Nieva, 2007bf: 2335-2338); «El santo desprecio» (Nieva, 2007bf: 2343-2345); «El flechazo magistral» (Nieva, 2007bf: 2348-2351); «Emocionado recuerdo de Francis Jourdain» (Nieva, 2007bf: 2351-2353); «Vivir en berlina» (Nieva, 2007bf: 2353-2356); «Dos ciudades en los sesenta» (Nieva, 2007bf: 2358-2360); «La presentación alucinada» (Nieva, 2007bf: 2362-2365); «Confusión» (Nieva, 2007bf: 2367-2370); «El inalterable inconformismo juvenil» (Nieva, 2007bf: 2370-2372); «San Philip de Surrey, un santo moderno» (Nieva, 2007bf: 2374-2376); «Pegarle a una mujer *no es natural*» (Nieva, 2007bf: 2381-2384); «Consejos de una abuela joven» (Nieva, 2007bf: 2384-2386); «Matrimonios diabólicos» (Nieva, 2007bf: 2387-2389); «Machacón» (Nieva, 2007bf: 2389-2391); «De curas y de gatos» (Nieva, 2007bf: 2391-2394); «La marisabidilla» (Nieva, 2007bf: 2396-2398); «El pedagogo en el armario» (Nieva, 2007bf: 2398-2401); «La balada del viejo sifón» (Nieva, 2007bf: 2401-2404); «La dulzura de la mala vida» (Nieva, 2007bf: 2404-2406); «Todos brujos» (Nieva, 2007bf: 2414-2416); «Al Prado va una niña» (Nieva, 2007bf: 2417-2419); «Viñetas» (Nieva, 2007bf: 2419-2421); «Ángeles sucios» (Nieva, 2007bf: 2422-2424); «Complejo, igual a indeseable» (Nieva, 2007bf: 2424-2427); «Penas finas» (Nieva, 2007bf: 2429-2432); «La eterna paradoja del arte» (Nieva, 2007bf: 2432-2434); «Armarios adosados» (Nieva, 2007bf: 2437-2439); «Pintado por nadie» (Nieva, 2007bf: 2442-2444); «El enemigo común» (Nieva, 2007bf: 2444-2447); «Los progres de otro tiempo» (Nieva, 2007bf: 2450-2452); «Escuchar al demonio» (Nieva, 2007bf: 2455-2457); «Locos y creyentes» (Nieva, 2007bf: 2457-2459); «El glamur» (Nieva, 2007bf: 2459-2462); «Entre humos» (Nieva, 2007bf: 2462-2464); «Después de Semana Santa» (Nieva, 2007bf: 2464-2466); «Sentido del humor» (Nieva, 2007bf: 2469-2471); «La fatal culpabilización del arte» (Nieva, 2007bf: 2471-2473); «La belleza es inverosímil» (Nieva, 2007bf: 2473-2475); «Lo morisco» (Nieva, 2007bf: 2478-2480); «Me voy de Picasso» (Nieva, 2007bf: 2480-2482); «La loca en casa» (Nieva, 2007bf: 2482-2484); «Leer en la cárcel» (Nieva, 2007bf: 2484-2486); «La escritura y el tiempo» (Nieva, 2007bf: 2486-2489); «Antigua humanidad» (Nieva, 2007bf: 2489-2491); «Un paseo con la historia» (Nieva, 2007bf: 2491-2493); «El orgullo cutre» (Nieva, 2007bf: 2493-2496); y «París en sombras» (Nieva, 2007bf: 2496-2498).

4.3. Textos autorreferenciales

4.3.1. La tradición autorreferencial en la producción teatral

Ha sido tradicional en la producción dramática española que el autor se pronuncie acerca de sus obras de teatro mediante breves escritos autorreferenciales —ya se trate de autocríticas, presentaciones, palabras previas o textos para programas de mano, etc.—, que luego suelen acompañarlas en la edición impresa en forma de notas iniciales o finales, bien sea a modo de prólogo, bien de epílogo, a veces sin un título expreso. Tales pasajes, evidentemente, contienen con frecuencia una apreciable carga autobiográfica que puede resultar sumamente reveladora.

Fernando Fernán-Gómez agregó una «Nota final» a *La coartada* (Fernán-Gómez, 1985h) y otra a *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985i) en la edición conjunta de ambas obras (Fernán-Gómez, 1985f) y escribió «Prehistoria de *Las bicicletas...*» (Fernán-Gómez, 1989v) para una edición de la obra (Fernán-Gómez, 1989p) y «¿Qué fue de aquella gente?» (Fernán-Gómez, 1982d y 2003c).

Adolfo Marsillach:

1. Incluyó una «Introducción» (Marsillach, 1981b) en su edición de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 1981d).

2. Eligió un título desafiante para la nota que precede a la edición de *El saloncito chino* (Marsillach, 1995d): «Por si hay que explicar algo» (Marsillach, 1995e).

3. Un texto suyo, «Dicen que el tiempo pone...» (Marsillach, 1998c), abre la edición conmemorativa *XX años del Centro Dramático Nacional* (VV. AA., 1998).

4. Ha sido editada la nota del programa de mano de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dz).

Antonio Gala es, dentro de los autores de nuestro corpus, el mayor seguidor de esa tradición²¹¹. Podemos ofrecer la siguiente relación:

1. La «Autocrítica de Antonio Gala» a *Los verdes campos del Edén*, publicada en *ABC* (Gala, 1963a) y reeditada en Gala (1986d y 1996d).

2. La «Autocrítica» (Gala, 1964a) a *Los verdes campos del Edén* (Gala, 1964c), reeditada en Gala (1965a, 1970b). Apareció como «Antecrítica» (Gala, 1981b) en la edición de *Los verdes campos del Edén* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i) y con ese título fue reeditada en Gala (1983a, 1986c, 1994b y 2005c).

3. «[Un texto de Antonio Gala: presentación de *Los verdes campos del Edén*]», publicado en *Primer Acto* (Gala, 1964e) precediendo a *Los verdes campos del Edén* (Gala, 1964d) y reeditado en Gala (1986n).

4. «Mi versión de *El zapato de raso*» (Gala, 1965g y 1965h), publicado en dos de las ediciones de su adaptación de la obra de Paul Claudel (1965a y 1965b)²¹².

5. La «Nota preliminar» (Gala, 1977g) que precede a *Los buenos días perdidos* (Gala, 1977e) en la edición de esa pieza junto con *Las cartas boca abajo*, de Antonio Buero Vallejo (Buero y Gala, 1977), nota reeditada en Gala (1977h, 1981g, 1987b y 1994h).

6. El texto sin título (Gala, 1980d) que antecede a *Petra Regalada* (Gala, 1980c) y que comienza «*Petra Regalada es...*», reeditado con el título de «Palabras del autor» en Gala (1981n) y, nuevamente sin título, en Gala (1981p, 1983n, 1993s y 1998h).

²¹¹ Un caso diferente lo tenemos en *Cantar del Santiago Paratodos* (Gala, 1974b), donde, en vez de un texto autorreferencial, encontramos una entrevista, «Antonio Gala, el intento autónomo de la realización humana», realizada por Eduardo Huertas (1974).

²¹² La tercera edición es Claudel (1992). En Claudel (1965b) también se incluyen textos autorreferidos a su trabajo en el montaje del escenógrafo Francisco Nieva —como recogeremos más abajo— y del director del mismo, José Luis Alonso, con su «Nota a un montaje» (Alonso, 1965).

7. Las «Palabras del autor» (Gala, 1981k) para *Anillos para una dama* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i), reeditadas en Gala (1982k, 1987c, 1992g, 2001h, 2005i y 2005j).

8. El texto sin título (Gala, 1981c) que precede a *La vieja señorita del Paraíso* (Gala, 1981f), que comienza «En *La vieja señorita del Paraíso...*», reeditado con el título de «Palabras del autor» (Gala, 1981i) en *Obras escogidas* (Gala, 1981i) y, nuevamente sin título, en Gala (1983f y 1998e).

9. Las «Palabras del autor» (Gala, 1981m) para *Las cítaras colgadas de los árboles* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i), reeditadas en Gala (1983i) y, con el título de «Palabras previas», en Gala (1999p y 2001i).

10. Las «Palabras del autor» (Gala, 1981ñ) para *¿Por qué corres, Ulises?* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i), reeditadas sin título con el comienzo «“Copérnico”, uno de los más agudos...» en Gala (1983c) y, con el título de «Palabras previas», en Gala (2001j).

11. El «Epílogo» (Gala, 1981d) a *¿Por qué corres, Ulises?* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i), reeditado en Gala (1983h²¹³ y 2001f).

12. La «Orientación para el montaje de esta pieza» (Gala, 1981j) para *¡Suerte, campeón!* en el volumen *Obras escogidas* (Gala, 1981i), reeditada en Gala (2000e).

13. La «Antecrítica de Antonio Gala» a *El cementerio de los pájaros*, publicada en *ABC* (Gala, 1982b) y reeditada en Gala (1986b).

14. El texto sin título (Gala, 1982l) que comienza «Siempre me fascinó...», en *El cementerio de los pájaros* (Gala, 1982f), reeditado en Gala (1983ñ, 1986m y 1998i) y, con el título «Antecrítica de Antonio Gala [a *El cementerio de los pájaros*]», en Gala (1986b y 1996c).

²¹³ En el volumen Gala (1983j).

15. El texto sin título que precede a *Samarkanda* en el volumen Gala (1985f), que comienza «Por primera vez...» (Gala, 1985d), reeditado en Gala (1986k).

16. El texto sin título que antecede a *El Hotelito* en el volumen Gala (1985f), que comienza «Lo que intenta contar *El Hotelito*...» (Gala, 1985b).

17. Las «Palabras previas» (Gala, 1987d) a *Séneca o El beneficio de la duda* (Gala, 1987f), reeditadas en Gala (1987e, 1999q y 2001k).

18. Las «Palabras previas» (Gala, 1990d) del autor a *Carmen Carmen* (Gala, 1990a), reeditadas sin título, con el comienzo «Más que ningún otro texto mío...», en Gala (2000d).

19. Las «Palabras previas» (Gala, 1990e) del autor a *Cristóbal Colón* (Gala, 1990b), reeditadas sin título en Gala (2000c).

20. La «Nota previa» (Gala, 1994i) en *Los bellos durmientes* (Gala, 1994f).

21. La «Nota previa» (Gala, 1997d) en *Café Cantante* (Gala, 1997a), reeditada sin título en Gala (1998a).

22. Las «Palabras previas» (Gala, 2003d) en *Inés desabrochada* (Gala, 2003d).

23. Las «Palabras del autor» (Gala, 2005i) para *Anillos para una dama* (Gala, 2005a), reeditadas en Gala (2005j).

Jaime de Armiñán, durante su etapa como dramaturgo, no fue una excepción y siguió también los usos tradicionales. Es el caso de:

1. El «Prólogo» (Armiñán, 1955a) a *Sinfonía acabada* (Armiñán, 1955b).

2. La «Historia de *Nuestro fantasma*» (Armiñán, 1958b), en *Nuestro fantasma* (Armiñán, 1958c), reeditada en Armiñán (2005a).

3. La «Autocrítica» (Armiñán, 1959a) a su versión de *Con derecho a fantasma*, de Eduardo de Filippo (1959).

4. El «Final» (Armiñán, 1959c), en *Café del Liceo* (Armiñán, 1959b).

5. La «Autocrítica» (Armiñán, 1961a) de *Paso a nivel* (Armiñán, 1961b).

6. La «Autocrítica» (Armiñán, 1964a) de *La pareja* (Armiñán, 1964b).

7. El texto sin título que comienza «“El arte de amar” tiene...» (Armiñán, 1965b), en *El arte de amar* (Armiñán, 1965a).

Albert Boadella publicó *La torna* (Boadella, 2002c) precedida del muy interesante texto incluido en el programa de mano del montaje (Boadella, 2002f).

Francisco Nieva no deja atrás a Antonio Gala en esta tradición²¹⁴. La ha empleado en:

1. «Peripécia de una escenografía para Claudel» (Nieva, 1965), para referirse a su experiencia como escenógrafo del montaje de *El zapato de Raso* (Claudel, 1965a, 1965b y 1992)²¹⁵.

2. «Algunos puntos de aclaración» (Nieva, 1972a) a *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (Nieva, 1972d).

3. «En torno a una nueva escritura “teatrante”» (Nieva, 1973g), en *Teatro furioso* (Nieva, 1973l).

4. «La reópera es...» (Nieva, 1975h), en *Teatro furioso* (Nieva, 1975n), reeditado en Nieva (2007ap).

5. «*Pelo de tormenta...*» (Nieva, 1975l), en *Teatro furioso* (Nieva, 1975n), reeditada como «Nota del autor» en Nieva (1991j).

6. «Claves excedentes (Opúsculo al *Baile de los ardientes*)» (Nieva, 1975d), en *Teatro furioso* (Nieva, 1975n).

²¹⁴ Véase lo referido al dramaturgo en la nota 180.

²¹⁵ Véase la nota 212.

7. «Introducción. Pequeña teoría sobre un teatro histórico-didáctico» (Nieva, 1976f), en *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de «No más mostrador»* (Nieva, 1976o).

8. «Breve poética teatral», en *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil* (Nieva, 1980k).

9. Los textos de la edición de su versión de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes (Monleón, 1980c), en los que reflexiona sobre su adaptación:

9.1. «Diario de dirección» (Nieva, 1980d):

9.2. «Cervantes: un teatro al margen» (Nieva, 1980b).

9.3. «Datos a los cervantistas» (Nieva, 1980c).

9.4. «El plan dramaturgico, añadidos y correcciones» (Nieva, 1980f).

9.5. «El teatro de Cervantes, una frustración genial» (Nieva, 1980g).

9.6. «La dramaturgia plástica de *Los baños de Argel*» (Nieva, 1980h).

9.7. «Realizar un sueño de Cervantes» (Nieva, 1980l).

10. «Guía dramaturgica» (Nieva, 1987c), que antecede a las piezas recogidas en *Fantasía, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes* (Nieva, 1987b).

11. «Unas palabras de hoy sobre *La Señora Tártara*» (Nieva, 1989d), en la edición de la pieza en Nieva (1989c).

12. Los textos del autor en la edición de su *Teatro completo* (Nieva, 1991k):

12.1. «El libro de caballerías...» (Nieva, 1991a), reeditado en Nieva (1999c y 2007t).

12.2. «Nota del autor [a *Catalina del demonio*]» (Nieva, 1991g).

12.3. «Nota del autor [a *El corazón acelerado (Comedia en un acto)*]» (Nieva, 1991h).

12.4. «Nota del autor a esta edición [de *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera*]» (Nieva, 1991i).

12.5. «Nota del autor a [*Pelo de tormenta (Reópera)*]» (Nieva, 1991j).

13. «*El baile de los ardientes pertenece...*» (Nieva, 1992c), que precede a *El baile de los ardientes* (Nieva, 1992b) y que se repite en la contracubierta del libro.

14. El texto del autor sin firma, pero en primera persona, de *Los españoles bajo tierra o El infame jamás* (Nieva, 1993c).

15. La «Nota del autor para esta edición» (Nieva, 1994l) y el texto de la contracubierta escrito en primera persona en *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de...)*. *Reópera* (Nieva, 1994k).

16. El «Prefacio» (Nieva, 1996r) y las notas introductorias a las piezas reunidas en *Centón de teatro* (Nieva, 1996b).

17. «La composición de *La señora tártara*» (Nieva, 1996j), incluido en *La señora tártara. El baile de los ardientes* (Nieva, 1996m)²¹⁶.

18. «Prefacio» (Nieva, 1997k) a *Dos pastiches de juventud* (Nieva, 1997b).

19. «Arcaísmo y vanguardia en *Nosferatu*» (Nieva, 2000b), prólogo a *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 2000j).

20. «Prefacio del autor» (Nieva, 2002g) a *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a).

21. «Prefacio» (Nieva, 2005i) a *Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica* (Nieva, 2005d).

22. «Nota» (Nieva, 2005e) a los *Monólogos perversos* que cierran *Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica* (Nieva, 2005d).

²¹⁶ Completado, además, con una «Charla-coloquio con Francisco Nieva» (Peña Martín, 1996a).

23. «Nota previa» (Nieva, 2005h) y «Nota adicional a *Toque de tinieblas. Sombras de alquimia*» (Nieva, 2005f) para enmarcar *Toque de tinieblas. Una ópera hermética. Libretto de Francisco Nieva* (2005j).

24. «Nota preliminar» (Nieva, 2005g) a *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (Nieva, 2005k).

25. «Nota previa» (Nieva, 2007be) a *Catalina del demonio* (Nieva, 2007m).

26. Los textos del volumen primero de sus *Obras completas* (Nieva, 2007bf), el dedicado al teatro, ofrecen numerosos ejemplos de escritura autorreferencial:

26.1. «Nota del autor [al volumen *Teatro*]. Una razón de ser teatro» (Nieva, 2007bd).

26.2. «Nota del autor [a *Centón de teatro*]» (Nieva, 2007au).

26.3. «Apostillas al Teatro Furioso» (Nieva, 2007g).

26.4. «La reópera es...» (Nieva, 2007ap).

26.5. «Apostillas al Teatro de Farsa y Calamidad» (Nieva, 2007f).

26.6. «Apostillas al Teatro de Crónica y Estampa» (Nieva, 2007e).

26.7. «Apostillas a Tres Versiones Libres» (Nieva, 2007c).

26.8. «El libro de caballerías...» (Nieva, 2007t).

26.9. «Apostillas a Varia Teatral» (Nieva, 2007d).

26.10. «Nota del autor [a *Tres libretos de ópera*]» (Nieva, 2007bb).

26.11. «En este monólogo...» (Nieva, 2007ac).

Fernando Arrabal escribió un texto titulado «Salud, amigos» (Arrabal, 1977q) para el programa de mano que editó José Monleón (1977) de la función dirigida por Víctor García que reunía *El cementerio de automóviles* y las piezas breves arrabalianas *Oración*,

Primera comunión y *Los dos verdugos*²¹⁷. Fernando Arrabal se ha referido a su propia producción en relación con los pormenores de su propia vida en su «Autocrítica» (Arrabal, 2004a) a *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) y ha insertado un prólogo, «Los diamantes de Lucy» (Arrabal, 2005f), en *Dos sainetes* (Arrabal, 2005d).

4.3.2. Textos autorreferenciales para obras no teatrales

También en ediciones de otras clases de escritos son frecuentes los textos autorreferenciales como aquéllos a los que nos hemos referido en el caso de la producción teatral.

Fernando Fernán-Gómez comienza o termina algunos de sus libros con una aclaración acerca de las circunstancias y los pormenores de la obra. Así, nos encontramos con:

1. «Nota previa» (Fernán-Gómez, 1987ay) en su recopilación de artículos periodísticos *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af).

2. «Nota final» (Fernán-Gómez, 1992r) en su ensayo *El arte de desear* (Fernán-Gómez, 1992d).

3. «Nota final» (Fernán-Gómez, 1995ai) en su recopilación de artículos y textos *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i), en la que explica la procedencia de cada trabajo.

4. «Nota final» (Fernán-Gómez, 1999f) de *Nosotros, los mayores* (Fernán-Gómez, 1999e).

²¹⁷ El programa de mano incluye fotografías en blanco y negro; un texto de Ángel Berenguer Castellary, «Teatro primero de Arrabal» (Berenguer Castellary, 1977b); otro de Odette Aslan, «Arrabal-García» (Aslan, 1977); el currículum de Víctor García (Monleón, 1977: 20) y una entrevista con él (Monleón, 1977: 21-25); así como una presentación de técnicos y actores (Monleón, 1977: 26-29).

Adolfo Marsillach firmó la nota en primera persona «Nací en Barcelona...» (Marsillach, 1982b) que precede al relato *El anuncio* (Marsillach, 1982a).

Antonio Gala prolonga en sus obras no teatrales su inclinación por la autorreferencialidad demostrada en sus obras dramáticas. El recuento es el que sigue:

1. «Presentación» (Gala, 1976c) de los guiones televisivos publicados en *4 conmemoraciones* (Gala, 1976a), reeditada en Gala (1999s).

2. Presentación sin título que comienza «Ascender un género literario...» en *Texto y pretexto* (Gala, 1977a).

3. «Dedicatoria» (Gala, 1991c y 2008h) que abre *Cuaderno de la Dama de Otoño* (Gala, 1991b y 2008f).

4. «Palabras previas» (Gala, 1997e) a *Poemas de amor* (Gala, 1997f).

5. «Palabras previas de Antonio Gala» (Gala, 1999r) a *En trece noches* (Quintero y Gala, 1999)²¹⁸.

6. «Presentación» (Gala, 1976c) a *4 conmemoraciones* (Gala, 1976a), repetida con algunas variantes (Gala, 1999s) en la ampliación *Cinco conmemoraciones* (Gala, 1999b).

7. El prólogo (Gala, 2000i) a sus memorias, *Ahora hablaré de mí* (Gala, 2000b, 2001a y 2001b), reeditado en Gala (2001).

8. «Primeras palabras» (Gala, 2004c) a *Reflejos de una vida* (Gala, 2004d).

9. «Nota de Antonio Gala» (2005h) a *Cuaderno de amor de Antonio Gala* (Gala, 2005d).

10. «Reencuentro» (Gala, 2008q)²¹⁹ en *Cosas nuestras* (Gala, 2008e).

Jaime de Armiñán recurre con frecuencia a esta práctica fuera del ámbito teatral:

²¹⁸ Libro de entrevistas, con introducción de Jesús Quintero (1999), que reproduce las de la serie de la televisión andaluza *Trece noches*, en la que cada una se dedicó a un tema, desde el amor a la muerte, pasando por la política. Hay un epílogo también en forma de entrevista.

²¹⁹ Se reproduce también este texto manuscrito por el autor (Gala, 2008e: XV).

1. El volumen de guiones televisivos *El personaje y su mundo* (Armiñán, 1963e) incluye presentaciones del autor en cada una de las secciones que lo componen:

- 1.1. «El personaje y su mundo» (Armiñán, 1963f).
- 1.2. «Dos monólogos y un diálogo» (Armiñán, 1963d).
- 1.3. «Cuatro guiones para gente bien» (Armiñán, 1963c).
- 1.4. «La oficina» (Armiñán, 1963h)²²⁰.

2. *Guiones de televisión* (1963g) incluye «Cinco años en TV» (Armiñán, 1963b).

3. A los guiones recogidos en *Historias para televisión* (Armiñán, 1966a) los precede un «Prólogo» del autor (Armiñán, 1966b).

4. Cualquier espacio es válido para insertar anotaciones autorreferenciales: por ejemplo, en la novela *Juncal* (Armiñán, 1989), en la primera solapa, junto con fragmentos de críticas diversas, se recoge una cita del autor en la que éste se refiere al personaje que la inspiró.

5. La colección de relatos *Vidas perras* (Armiñán, 1990b) es introducida por un prólogo del autor (Armiñán, 1990a).

6. La recopilación de artículos periodísticos de Jaime de Armiñán *El cine de la flor* (Armiñán, 1993a) queda enmarcada por dos textos del escritor:

- 6.1. Un «Prefacio» (Armiñán, 1993c).
- 6.2. Un «Final» (Armiñán, 1993b).

7. En el volumen *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido* (Armiñán, 2003b), al guion de la película *Mi querida señorita* lo antecede un texto del autor, titulado precisamente «El guion de *Mi querida señorita*» (Armiñán, 2003a).

²²⁰ Introduce el libro una «Presentación en blanco y negro», de Luis García Berlanga (1963).

8. *Biografía del circo* (Armiñán, 1958a) ha conocido una reedición (Armiñán, 2014b)²²¹ introducida por un prólogo que lleva por título precisamente el año de la primera edición de la obra, «1958» (Armiñán, 2014a).

Albert Boadella publicó, con motivo del estreno de su película *Buen viaje, Excelencia* (2003), un libro *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!* (Boadella, 2003c)²²² sobre el filme interpretado por Els Joglars que incluye un «Prólogo» (Boadella, 2003e), en el cual el dramaturgo describe sus recuerdos del período franquista, reflexiona sobre la figura del dictador y cuenta la gestación de la película, aspecto este que ocupa también el «Epílogo» (Boadella, 2003b).

Francisco Nieva incluye²²³:

1. Una «Entrada» (Nieva, 1994d, 1994e y 2000f) en las sucesivas ediciones de su novela *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b, 1994c, 2000e y 2007bf) —reeditada como «Nota del autor» (Nieva, 2007ax) en la edición de la *Obra completa* (Nieva, 2007bf)— y un «Nuevo prólogo a esta edición» (Nieva, 1994m) a la edición Nieva (1994c).

2. Una «Entrada» (Nieva, 1994f) a su novela *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g), reeditada como «Nota del autor» (Nieva, 2007ay) en la *Obra completa* (Nieva, 2007bf).

3. Una «Nota del autor» (Nieva, 1995d) en su novela *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b y 2007az), reeditada en Nieva (2007az).

4. Unas «Notas de introducción» (Nieva, 1996p) en su novela *Oceánida* (1996q), reeditadas como «Nota del autor» (Nieva, 2007ba) en la *Obra completa* (Nieva, 2007bf).

²²¹ Véase la nota 238.

²²² Se trata de una cuidada edición profusamente ilustrada con fotografías en blanco y negro y en color.

²²³ Véase lo referido al autor en la nota 180.

5. Un «Aviso del autor» (Nieva, 2001b) en su *Argumentario clásico* (Nieva, 2001a), reeditado como «Nota del autor» (Nieva, 2007at) en la *Obra completa* (Nieva, 2007bf).

6. Una «Nota del autor» (Nieva, 2007av) en su *Dramaturgia* (Nieva, 2007o).

7. Una «Nota del autor» (Nieva, 2007aw) en su *Dramaturgia plástica* (Nieva, 2007p).

8. Una «Nota del autor» (Nieva, 2007bc) en sus *Tres palomas negras* (Nieva, 2007bi).

Fernando Arrabal:

1. «Dos notas finales de Fernando Arrabal» (2005c) cierran su edición de *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a).

2. Un «Preámbulo a esta edición» (Arrabal, 2011e) abre *Carta al general Franco* (Arrabal, 2011a).

3. Un «Prefacio por Fernando Arrabal» (Arrabal, 2011e) y un «Final. “Dos familias” por Fernando Arrabal» (Arrabal, 2011c) enmarcan los *Sueños pánicos de una noche de verano* (Arrabal, 2011g).

4.4. Otros textos

Diversas vertientes de esa amplia amalgama que ha sido llamada «literatura íntima» han sido visitadas por nuestros autores.

Fernando Fernán-Gómez:

1. El ensayo de Fernando Fernán-Gómez *El arte de desear* (Fernán-Gómez, 1992d) contiene anécdotas y recuerdos personales del autor.

2. También ofrece recuerdos, novelados esta vez, *La escena, la calle y las nubes* (Fernán-Gómez, 1999d y 2000c)²²⁴.

3. En *15 mensajes a Fernando Rey* (Galán, 1992), el dramaturgo aportó su aproximación personal al actor español (Fernán-Gómez, 1992m).

4. Diego Galán recogió en *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen* (Galán, 1997) una serie de conversaciones entre ambos amigos²²⁵.

Adolfo Marsillach:

1. Eligió la forma de epístola para su *Carta abierta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir* (Marsillach, 1995c).

2. El volumen «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach* (Marsillach, 2003ds)²²⁶, editado por Juan Antonio Hormigón:

2.1. Reúne interesantes aportaciones, como los textos del capítulo dedicado a los «Compañeros y amigos» (Marsillach, 2003ds: 319-394).

2.2. Dentro de su labor como articulista, Adolfo Marsillach ensayó fórmulas, de las que el volumen deja constancia:

2.2.1. La de elevar a la categoría de interlocutor a una mascota —tan exitosa para Antonio Gala—; en su caso, un gato parlanchín llamado Richard.

2.2.2. El modelo epistolar, concretamente «Las cartas locas», en *Interviú*, a las que incluso se dedica una sección en la antología, «“Las cartas locas” y otros recuerdos» (Marsillach, 2003ds: 637-665).

²²⁴ Alberto Romero Ferrer (2003: 209 y 211), en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil», lo incluye dos veces entre los libros autobiográficos del autor.

²²⁵ El libro se estructura en veinte capítulos e incluye índice onomástico.

²²⁶ Véase la nota 129.

Antonio Gala²²⁷:

1. En un libro misceláneo que recopila fragmentos entresacados de la vasta producción de Antonio Gala relacionados con un mismo tema, la ciudad de Córdoba, titulado *Córdoba de Gala* (Gala, 1993e)²²⁸, reeditado en Gala (1999c), el único texto inédito que se publica es, precisamente, una «Carta a los cordobeses habitantes de Córdoba» (Gala, 1993b).

2. Vocación autobiográfica se aprecia en *Reflejos de una vida* (Gala, 2004d)²²⁹.

3. Un nuevo libro más sobre otra ciudad andaluza, *Granada de los nazaríes* (Gala, 1992e)²³⁰, reeditado en Gala (1995c y 2006b²³¹), constituye una historia de la ciudad musulmana en la época de la dinastía aludida en el título, contada por la propia urbe en primera persona, con lo que nos encontramos ante un ejemplo bastante singular de autobiografía ficticia en clave de prosopopeya.

²²⁷ Resulta francamente llamativa la aprensión a la epístola por parte del autor explícita en sus memorias (Gala, 2001b: 425): «No tengo —he dado toda clase de pruebas— ninguna afición a escribir cartas. Nunca me sentí atraído por el género, ni en mi vida privada ni en la pública. Para mí escribir es una profesión, no un trámite ni una exposición particular de sentimiento. Escribir, para mí, siempre es hacer literatura. Me he carteadado sólo con mis lectores, y de una manera especialísima. Opino que el teléfono le ha sacado ventaja a la correspondencia. Yo envío notas taxativas, no cartas. Las cartas ni siquiera se sabe de quién son: si del remitente o del destinatario; ni se sabe adónde irán a parar, ni cómo serán utilizadas, ni si alguien —¿otro amor de nuestro amor?— acabará por reírse a mandíbula batiente de sus expresiones de pasión o sus reproches de abandono. Además, ¿qué representa una carta?: un estado de ánimo que, lábilmente, puede cambiar al opuesto durante el día que tarda la carta en recibirse. La rapidez del teléfono tiene que corregir, demasiado a menudo, la lentitud de los correos». Cuenta una anécdota: «Una profesora de una universidad japonesa, que se ocupa en un libro sobre mí, ayer se empestilló en enterarse de quién eres tú, Dama de Otoño, y de cuáles han sido nuestras relaciones amorosas». Le dice la profesora que investiga sobre «El amor en la obra de Antonio Gala» que le sorprende que alguien tan amable y tan vivo no esté enamorado. El tema sobre el que más le hubiera gustado trabajar a la profesora nipona habría sido una edición comentada de sus cartas de amor. Habría dado cualquier cosa, aunque fuese tan sólo por leerlas. Antonio Gala le responde: «Señorita, yo nunca jamás en mi vida he escrito una sola carta de amor».

²²⁸ Incluye una «Introducción» de Ana Padilla Mangas (1993a). Véase la nota 1158.

²²⁹ Incluye «Primeras palabras», del autor (Gala, 2004c). Véase la nota 1165.

²³⁰ Véase la nota 1148.

²³¹ Véase la nota 1149.

4. En algunas de las varias recopilaciones de sus artículos periodísticos nos muestra el autor las posibilidades del empleo en tales menesteres de los modelos autobiográficos:

4.1. El epistolar:

4.1.1. En *En propia mano*²³² (Gala, 1983g)²³³, reeditada en Gala (1999i)²³⁴ y 2008i).

4.1.2. En *Carta a los herederos* (Gala, 1995a).

4.2. El uso más famoso del autobiografismo lo tenemos en sus celebérrimas *Charlas con Troylo* (Gala, 1982d, 1993c y 2008d), a cuya edición añadió, tras la muerte de la mascota, el texto titulado «Desde entonces» (Gala, 1993i y 1998c)²³⁵.

5. También ha efectuado Antonio Gala alguna incursión en el territorio biográfico, como el libro-entrevista *Vicente Vela* (Gala, 1975c)²³⁶.

6. Para la novela *Los papeles del agua* (Gala, 2008l)²³⁷, ha elegido el autor la forma del diario.

Jaime de Armiñán:

1. Ha contribuido con un texto (Armiñán, 1992) a un homenaje al actor Fernando Rey en *15 mensajes a Fernando Rey* (Galán, 1992).

2. Hace originales aportaciones a la biografía, las cuales contienen ni más ni menos que lo que sus respectivos títulos indican:

²³² Incluye un «Prólogo» de Juan Cueto (1983), reeditado en Cueto (1999). Véase la nota 196.

²³³ Véase la nota 197.

²³⁴ Incluye un «Prólogo» de Juan Cueto (1999), que es reedición de Cueto (1983).

²³⁵ Véase la nota 194.

²³⁶ La mayor parte del mismo la ocupa una interviú que Antonio Gala le hace al pintor, en la que se va intercalando un texto autobiográfico de éste en otro tipo de letra. Una segunda parte consiste en una antología crítica del artista con ilustraciones de sus cuadros. Entre los críticos que colaboran se encuentran Fernando Quiñones y Manuel Vicent.

²³⁷ Véase la entrevista de Vivas (2008-2009).

2.1. *Biografía del circo* (Armiñán, 1958a) —reeditada en Armiñán (2014b)²³⁸—.

2.2. *Vidas perras* (Armiñán, 1990b).

Albert Boadella ha incursionado en la literatura autobiográfica:

1. Con «Mirando la arena desde el escenario» (Boadella, 2002d), su contribución a la obra colectiva *Reflexiones sobre José Tomás* (VV. AA., 2002), dedicada al torero.

2. En *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!* (Boadella, 2003c), volumen centrado en la película del mismo título.

3. Una suerte de autobiografía de la compañía teatral Els Joglar podría considerarse *La guerra de los 40 años* (Els Joglars, 2001), en la que el dramaturgo y director, lógicamente, también participa.

4. Javier Ruiz Portella ha sido el encargado de editar las conversaciones entre Albert Boadella y Fernando Sánchez Dragó, *Dios los cría... y ellos hablan de sexo, drogas, España, corrupción...* (Boadella y Sánchez Dragó, 2010)²³⁹.

5. Muy interesante resulta que Albert Boadella haya reflexionado sobre la escritura autobiográfica en «Autobiografía y psicoanálisis gratuito» (Boadella, 2004a), su aportación al Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermsilla, 2004)²⁴⁰.

²³⁸ Sobre esta reedición, véanse Ordóñez (2014) y Recabado (2014).

²³⁹ Estructurado en ocho partes (siete temáticas y una conclusión). El libro se vio afectado por una polémica no pequeña, ajena por completo al dramaturgo (véanse C., 2010; Lafuente, 2010; López Arangüena, 2010; Público / EFE, 2010; Querol, 2010; R. S. y G. S., 2010; y Redacción, 2010a y 2010c).

²⁴⁰ En esa ponencia, reveló sobre la escritura de *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001: 66): «Mientras iba escribiendo estas memorias, se me ocurrió llevar un diario de algunos pasajes en los que me surgían dudas».

Francisco Nieva:

1. A modo de diario concibe sus narraciones el protagonista de las novelas de Francisco Nieva:

1.1. *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b)²⁴¹, reeditada en Nieva (1994c y 2000e)²⁴², tal y como indica el título completo: *El viaje a Pantaélica. Diario secreto del caballero Cambicio de Santiago. Año de gracia de 1787*.

1.2. *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b)²⁴³.

2. Ha utilizado el autor elementos autobiográficos en sus novelas:

2.1. *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g).

2.2. *Carne de murciélago. Cuento de Madrid* (Nieva, 1998b).

2.3. *La mutación del primo mentiroso o «El estilo que mata»* (Nieva, 2004c)²⁴⁴.

3. En las narraciones breves:

3.1. Decididamente autobiográfico es su cuento «Un español deprimido», publicado primero en el diario *El Mundo* el 26 de agosto de 2000 (Nieva, 2000m) y reeditado (Nieva, 2006d)²⁴⁵ en *Antología del relato español* (VV. AA., 2006b)²⁴⁶.

²⁴¹ Al principio de la novela explica el narrador cómo empezó un diario sin consignar las fechas. Al no distinguir muy bien los días, comenzó a darle un título a cada bloque, incluyendo un número de capítulo, y, de ese modo, su diario «adquirió una bella apariencia de novela» (Nieva, 1994b: 21), con lo que nosotros obtenemos un bello efecto especular ante una novela cuyo narrador-protagonista concibe como un diario que se le acaba convirtiendo en novela. Culmina el narrador sus anotaciones con esta aseveración: «Doy así por terminado el diario de mi viaje a la ya inexistente isla de Pantaélica» (Nieva, 1994b: 506). Escribe en las memorias que, durante el interregno socialista, escribió nuevas comedias por gusto, como siempre, y también artículos y una novela, *El viaje a Pantaélica*, la cual terminó tras treinta años de elaboración, porque tenía el propósito descabellado de que fuese una «novela interminable», una especie de diario novelesco (Nieva, 2002d: 564).

²⁴² Con prólogo de Pere Gimferrer en todas las ediciones (Gimferrer, 1994a, 1994b y 2000).

²⁴³ Llama diario el narrador a lo que escribe (Nieva, 1995b: 10). El efecto especular al que nos referíamos en la nota 241 se obtiene cuando asegura: «Mi diario se inicia con profundas raíces de novela» (Nieva, 1995b: 43).

²⁴⁴ Tal y como reza en la contracubierta: «*La mutación del primo mentiroso* tiene mucho de autobiografía, aunque hay una parte de mentira».

²⁴⁵ Cuenta un suceso acaecido durante su viaje a Lanzarote invitado por César Manrique. El «español deprimido» era su amigo José María Vellibre, al que denomina también en sus memorias «el caballerito de la Muerte» (Nieva, 2002d: 355-364, 451 y n. adicional, 463-464).

3.2. Tal tendencia presentan algunos de los relatos incluidos en los volúmenes:

3.2.1. *Los rabudos y otros cuentos* (Nieva, 2000i)²⁴⁷.

3.2.2. *Argumentario clásico* (Nieva, 2001a).

Fernando Arrabal:

1. Ingredientes autorreferenciales encontramos en sus novelas²⁴⁸:

1.1. *Baal Babilonia* (Arrabal, 1983c²⁴⁹ y 2005a²⁵⁰)²⁵¹.

1.2. *Como un paraíso de locos* (Arrabal, 2007a).

²⁴⁶ Una antología narraciones breves de diecisiete autores españoles.

²⁴⁷ En «Los rabudos» (Nieva, 2000i: 7-19), aparece su tío abuelo Matías en Granada en el año 1870; en «La tragedia feroz» (Nieva, 2000i: 27-51), el narrador nos presenta a un primo suyo vendiendo vinos de Valdepeñas en algunos puntos de Andalucía; la protagonista de «El amor de Quinita Cabezas» (Nieva, 2000i: 52-92) fue una antigua condiscípula de la madre del narrador, quien, posteriormente, se hizo a su vez condiscípulo del hijo de la protagonista.

²⁴⁸ *El mono o Enganchado al caballo* (Arrabal, 1994a), una novela epistolar, guarda con la literatura íntima una relación puramente formal.

²⁴⁹ Con un «Preliminar» de Ángel Berenguer Castellary (1983b). La novela se publicó inicialmente en francés en Julliard en 1959.

²⁵⁰ Con una «Introducción» de Ángel Berenguer Castellary (2005). Esta edición incluye fotografías en blanco y negro de los parientes de Fernando Arrabal, un retrato del padre, Fernando Arrabal Ruiz, por Antonio Saura, y fotografías y pinturas relacionadas con la familia del autor. Tales ilustraciones refuerzan el autobiografismo del texto, a pesar del rótulo que reza «novela». Se nos informa de que la fotografía de cubierta, titulada *Arrabal en la playa de Melilla*, fue tomada por su propio padre en 1935. También incorpora «Dos notas finales de Fernando Arrabal» (2005c). La segunda reproduce el texto de las diligencias del Juzgado Militar Permanente de la Plaza de Ceuta, realizadas por un Coronel Auditor. En ella se cuenta que, en el presidio de la Fortaleza Militar del Hacho de Ceuta, el 27 de julio de 1937, Fernando Arrabal Ruiz —encarcelado por negarse a participar en el alzamiento militar en Melilla el 17 de julio de 1936— se encontraba completamente abatido debido a su situación familiar, ocasionada por la carta de ruptura que acababa de recibir de su mujer. Llevaba toda la mañana pensando en sus hijos. A las 11: 30, se marchó al retrete. Media hora después, un compañero suyo de reclusión se asomó por el tabique y vio que Fernando Arrabal Ruiz había intentado suicidarse cortándose las venas. Otros reclusos lo pusieron en cama y llamaron al médico. Un sargento legionario de guardia declaró que, en un estado normal, nunca habría atentado contra su vida. Explica Fernando Arrabal que esa tentativa de suicidio del padre fue achacada por sus verdugos a desavenencias con sus compañeros, cuando fueron ellos, precisamente, quienes lo salvaron de la muerte. Revela el autor que no había leído esas líneas cuando escribió *Baal Babilonia*, las diligencias judiciales acaba de recibirlas. Tampoco las conocía cuando compuso *...Y pusieron esposas a las flores*, *Los dos verdugos* y *El laberinto*, que considera «mucho más inspiradas que la novela por este episodio» (Arrabal, 2005c: 112-113).

²⁵¹ Los títulos de crédito de la película *Viva la muerte* (1970), de Fernando Arrabal, dicen que el filme es una adaptación de la novela *Baal Babilonia*.

2. Se aprecia autobiografismo en algunas de las entradas de su *Diccionario pánico —jaculatorias y arrabalescos—* (Arrabal, 1998c)²⁵², reeditado como *Diccionario pánico* (Arrabal, 2007b)²⁵³.

3. *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) es su obra más decididamente autobiográfica hasta la fecha, pero trataremos de ella en un apartado posterior²⁵⁴.

²⁵² Con prólogo de Emilio Pascual (1998), reeditado en Pascual (2007).

²⁵³ Incluye «La fiesta pánica del *Diccionario pánico*», de Raúl Herrero (2007), y reedita el «Prólogo a la primera edición», de Emilio Pascual (2007).

²⁵⁴ Se estudiará con detalle en «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809. En lo tocante a lo que aquí nos ocupa, diremos que en el libro se nos presenta al teniente Fernando Ruizbal —seudónimo en esta obra de Fernando Arrabal Ruiz, padre del autor— pintando el fuerte María Cristina de Melilla durante la tarde del 17 de julio de 1936, sin imaginar que aquella misma noche iba a ser encarcelado en sus subterráneos (Arrabal, 1998b: 29). El capítulo «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 65-124) refiere la estancia de Fernando David —seudónimo en esta obra del hijo, Fernando Arrabal— en el sanatorio antituberculoso cuando adolescente. Afirma un texto introductorio: «Allí copió en un cuaderno algunos pasajes de su “Antiguo diario”». Y también: «En el mismo cuaderno anotó sus “Recuerdos del sanatorio”». Ese mismo texto introductorio aclara: «Comenzó a redactarlos tras una visita a su madre. A quien nombra “ella” a lo largo de su escrito, pero a quien sigue queriendo apasionadamente». «Sin orden de continuidad», recuerda el autor en el cuaderno sus tres primeros años en Melilla, su infancia en Ciudad Rodrigo y la época en Madrid antes del sanatorio —hay secciones que se corresponden con el lugar en donde sucede la acción— (Arrabal, 1998b: 65). En este capítulo ya se produce un primer desencuentro entre la madre y el hijo a través de la correspondencia y a causa de unas cartas: ella reconoce que ha hecho mal en no enseñarle nunca al hijo la que le envió el director de la prisión, a pesar de que con ello habría admirado aún más a su pobre madre (Arrabal, 1998b: 104-105). El director de la prisión le escribe que se ha dado cuenta, por las cartas del padre, de que es una auténtica mujer española. El director la elogiaba en la misiva y reconocía las dificultades que tenía para sacar adelante a su hijo. Afirma la madre que, si el hijo se la hubiera pedido, se la había mostrado. Se pregunta qué necesidad tenía él de leer esa carta a escondidas (Arrabal, 1998b: 105). El director le pidió que no dirigiese a su marido más cartas como las anteriores, porque, después de su tentativa de suicidio, había sufrido una gran depresión. Obedeció al director de la cárcel y no le volvió escribir (Arrabal, 1998b: 106). Sus cartas eran las que cualquier mujer en su caso, con su dolor y su sufrimiento, habría enviado al hombre que causó la tragedia (Arrabal, 1998b: 116). En otro capítulo de la obra, el hijo informa de una misiva que recibió de un compañero de armas de su padre, quien prefería no revelar su identidad (Arrabal, 1998b: 132). El capítulo «Vicisitudes penales y penitenciarias de Fernando Ruizbal» (Arrabal, 1998b: 153-173) lo compone la reproducción de una colección de cartas, telegramas y documentos oficiales. En uno de ellos, se advierte de los requisitos de la libertad condicional para el padre: no puede cambiar de residencia sin permiso y debe dirigir una carta mensual en la que exprese si se ha colocado y la remuneración que percibe por su trabajo. En otro documento oficial, el Gobernador Civil se interesa ante el director del Hospital Provincial por el internamiento del penado. Se le informa de que la esposa vive en Madrid, así como de que la dirección del Hospital ha sostenido correspondencia con ella (Arrabal, 1998b: 158). El director de la cárcel también escribe al director general de Prisiones informando de que, en cumplimiento de una orden telegráfica del segundo, el penado es puesto en libertad condicional sin destierro y es entregado a funcionarios del Hospital Provincial, quedando a la disposición de sus familiares (Arrabal, 1998b: 159). El hijo tuvo acceso al expediente del padre, el cual contenía cartas escritas antes y después de la fuga de Fernando Ruizbal —trasunto de Fernando Arrabal Ruiz—. Se da como fecha de la misma el 29 de diciembre de 1941. La madre, nuevamente por carta, solicita que el padre, el día que salga del Penado, pase a un manicomio militar (Arrabal, 1998b: 161); se

4. Su pieza teatral *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2001b), reeditada en Arrabal (2002a, 2002b, 2003b²⁵⁵ y 2004b), se centra en dolorosas circunstancias familiares²⁵⁶.

interesa por la pensión del marido (Arrabal, 1998b: 162); y pide que sea trasladado a un manicomio, ya que ella no tiene bienes ni puede cuidarlo. Tampoco puede hacerse cargo de él, pues trabaja todo el día fuera de casa (Arrabal, 1998b: 163-164). En una carta del 9 de enero de 1942, se informa a la madre de que, el día 29 de diciembre de 1941, su esposo se había fugado del pabellón de dementes (Arrabal, 1998b: 164-165). En nuevas cartas, la madre vuelve interesarse por el dinero (Arrabal, 1998b: 165-166); se muestra convencida del fallecimiento de su esposo y solicita el certificado de su defunción (Arrabal, 1998b: 166-167); pide una fe de defunción (Arrabal, 1998b: 168-169), un certificado en el que conste que su marido se evadió de la cárcel del Hospital Provincial, siéndole necesario para la concesión de la pensión por desaparición del marido (Arrabal, 1998b: 169), un certificado de su intento de suicidio dejando de comer (Arrabal, 1998b: 171-172) y tratando de tirarse por las ventanas del centro (Arrabal, 1998b: 171-172). Se le responde por correo que no puede expedirse tal certificado, ya que en el expediente penal del interesado no consta que intentara suicidarse (Arrabal, 1998b: 172-173); en el hospital contestan que no intentó suicidarse en ningún momento, que su única tendencia era a fugarse (Arrabal, 1998b: 173). El capítulo «Correspondencia de Fernando David con su madre y con el comandante Jotefón» (Arrabal, 1998b: 175-234) reproduce un durísimo cruce de cartas entre el hijo, la madre y un tercer personaje que apoya a ésta ante los reproches de aquél: se incluyen cartas del hijo a la madre —en las que, a su vez, hay menciones al diario adolescente del autor y a otras cartas de diversos remitentes y destinatarios, incluidas las del padre y sus postales, que nunca vio— (Arrabal, 1998b: 175-184, 192-207), de la madre al hijo (Arrabal, 1998b: 185-192), del comandante Jotefón —amigo de su madre— al hijo (Arrabal, 1998b: 207-210 y 214) y de éste al comandante Jotefón (Arrabal, 1998b: 211-214). En respuesta a una invitación agresiva del comandante Jotefón, el hijo se dirigió al general Francisco Franco, escrito que se reproduce en el capítulo con un título aclarativo, «[Espoleado por la carta del comandante Jotefón, Fernando David escribió al general Franco públicamente]» (Arrabal, 1998b: 215-234), cuya edición más conocida es *Carta al general Franco* (Arrabal, 1971b), reeditada en Arrabal (1972d, 1972f, 1973b, 1976d, 1978c, 1998a y 2011a), como se verá a continuación. En el capítulo «Últimos documentos» (Arrabal, 1998b: 235-243), se mencionan las postreras cartas que el autor ha recibido sobre este desgraciado asunto del paradero y el destino de su padre.

²⁵⁵ En esta edición, la pieza teatral se acompaña de *En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos* (Arrabal, 2003b: 45-71), una recopilación de textos breves concebida casi a modo de diccionario. En uno de ellos, «El Bien y el Mal», se lee: «Desde Jerusalén Ruth R. me consuela: “He pensado mucho en ti y en tu reciente *Carta de amor* a tu madre”. Y a ella ¿le consoló mi epístola?» (Arrabal, 2003b: 48) —nótese que el autor llama epístola a la pieza teatral—.

²⁵⁶ La relación entre *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) —libro inclasificable, si bien autobiográfico— y el texto teatral *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) resulta interesantísima, pero también compleja e inquietante. El texto de *Carta de amor* (Arrabal, 2004b) aparece en *Ceremonia por un teniente abandonado* como «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258), capítulo final del libro y culmen de su contenido. No obstante, ambos textos están invertidos: «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258) se presenta como una carta del hijo a la madre, mientras que *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) aparece como una carta de la madre al hijo. Para completar el intrigante cuadro, en ambos textos afloran destellos de un diario escrito por éste a los quince años (Arrabal, 1998b: 248; Arrabal, 2004b: 31). El profesor Ángel Berenguer Castellary, en su introducción a *Carta de amor («Como un suplicio chino»)* (Arrabal, 2002a), «Elegía para una madre ausente» (Berenguer Castellary, 2002a) —reeditada en su prólogo a *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b), titulado «Dos monólogos de Arrabal» (Berenguer Castellary, 2004a)—, escribió: «De aquí, deduzco la importancia de este texto que además se nos presenta con la pista falsa de “monólogo”. La intensidad de los conflictos que aparecen en la obra le otorgan una teatralidad poderosa, estructurada sobre varios discursos que se contraponen continuamente. En ellos encontramos textos de otras obras que se plantean así desde el personaje que emite los propósitos del discurso construido por el autor a partir de 1952. Palabras del hijo (cartas y encuentros), palabras de la

5. También se ha distinguido por practicar a su modo —y apropiárselos con su peculiar estilo— los subgéneros de la epístola y de la biografía.

5.1. En cuanto al primero de ellos²⁵⁷, el autor ha acumulado un nutrido conjunto:

5.1.1. *Carta al general Franco* (Arrabal, 1971b)²⁵⁸, reeditada en Arrabal (1972d, 1972f, 1973b, 1976d, 1978c, 1998a y 2011a²⁵⁹).

5.1.2. *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo* (Arrabal, 1978b), reeditada en Arrabal (1978a)²⁶⁰.

5.1.3. *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)* (Arrabal, 1981b)²⁶¹.

madre (carta y conversaciones telefónicas). Tres personajes claramente diferenciados que se enfrentan, durante una hora aproximadamente, en el pozo de sus conciencias donde las ha depositado (como un suplicio chino) la *Madrastra historia* para que se devoren mutuamente sobreponiéndose al amor que los une y al universo imaginario que comparten desde siempre y para siempre» (Berenguer Castellary, 2002a: 13 y 2004a: 10). El texto común a la obra teatral y a la narrativa —independientemente de las vicisitudes propias del intercambio de roles entre emisor y receptor—, aparte de servir de caja de resonancia de ese enigmático diario adolescente, se basa en un cruce de cartas entre ambos corresponsales. Comienza la pieza dramática con la madre felicitándose porque ha recibido el día de su cumpleaños una carta del hijo, que está a miles de kilómetros, la primera que recibe después de los diecinueve años de él: «Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), el cartero acaba de entregarme tu carta» (Arrabal, 2004b: 19). El personaje de la madre reproduce algo que está escrito en la misiva del hijo: «Todo lo que pareció no perece, / mamá, / porque sigues apareciendo / en sus renglones. / (...) / ¿Sólo acaeci lo que ha afluido al remanso de nuestros recuerdos?» (Arrabal, 2004b: 20). La madre afirma que tiene el borrador de una contestación epistolar suya al hijo de hace casi veinte años (Arrabal, 2004b: 23). Se queja la madre: «Y tú me respondiste despiadadamente». Se reproducen tres párrafos de la respuesta del hijo (Arrabal, 2004b: 25). Hay una segunda carta de la madre (Arrabal, 2004b: 25-27) y una nueva respuesta del hijo (Arrabal, 2004b: 27-28). El texto, escrito en estilo poético, imita el verso libre —por lo menos, la disposición gráfica del verso libre— y hay espacios en blanco entre líneas que las disponen a la manera de estrofas. En ciertos momentos, se acerca a la letanía. Para el trasfondo real al que se alude en el texto común a la obra teatral y a la narrativa, véase el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809.

²⁵⁷ *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2001b) se trata de un texto teatral, aunque en forma de carta, como su título indica. A lo que nos referimos a continuación es a la genuina epístola literaria.

²⁵⁸ Con ésta comenzaron las que llama sus «misivas políticas» la noticia que la editorial insertó en la cubierta de *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González* (Arrabal, 1993a). La información editorial que acompaña a la publicación de los textos de Fernando Arrabal suele destacar que la *Carta al General Franco* se publicó en vida del dictador (Arrabal, 2002b: 7 y 2007a: 7).

²⁵⁹ Incluye un «Preámbulo a esta edición» (Arrabal, 2011e) y sirve de epílogo «No celebraré la muerte de Franco» (Arrabal, 2011d), traducción del texto «Je ne fêterai pas cette mort» (Arrabal, 1975d), publicado en *Le Monde* el 22 de noviembre de 1975 con ocasión de la defunción del personaje.

²⁶⁰ Reseña: Savater (1978).

5.1.4. «1984»: *Carta a Fidel Castro* (Arrabal, 1983a)²⁶², reeditada en Arrabal (1984f).

5.1.5. *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González* (Arrabal, 1993a)²⁶³.

5.1.6. *Carta al Rey de España* (Arrabal, 1995).

5.1.7. *Carta a Stalin* (Arrabal, 2003a)²⁶⁴.

5.1.8. *Carta a los Reyes Magos* (Arrabal, 2012a)²⁶⁵.

5.1.9. *Las cartas de Arrabal* (2015a), recopilación de las anteriores.

5.2. En cuanto al segundo, el subgénero de la biografía, encontramos:

5.2.1. «Vida de André Breton, poeta» (Arrabal, 1970m).

5.2.2. *Genios y figuras «...mis idolatrados genios»* (Arrabal, 1993b), en la que el autor reúne diversas semblanzas de los personajes más dispares elegidos por él en una selección estrictamente personal: André Breton, Antonin Artaud, Michel Trusevich, Luis Buñuel, Samuel Beckett, Camilo José Cela, Thomas Bernhard, Milan Kundera, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jorge Luis Borges, Phyllis Zatlin Boring, Marguerite Yource-

²⁶¹ El volumen, que, como su título indica, reúne varias de sus epístolas, se completa con textos de diversa procedencia (Arrabal, 1981b: 203-228). Algunos son poemas del autor aparecidos en la prensa periódica: el soneto «Monumental hazaña de la historia» (Arrabal, 1979e y 1981b: 210), unos villancicos anarquistas que vieron la luz en *El País* el 24 de diciembre de 1980 (Arrabal, 1981b: 219-220) y unas coplas editadas en *Diario 16* el 19 de marzo de 1981 (Arrabal, 1981b: 225-226). También se incluyen entrevistas y artículos: es el caso de «¿Sovietización de la cultura española?» (Arrabal, 1979f y 1981b: 210-214) —con algún corte—, «Los mandarines y la noche de los cirios» (Arrabal, 1981c y 1981b: 224-225), «Persecución y suplicios de un poeta cubano» (Arrabal, 1981e y 1981b: 222-224), así como el texto colectivo firmado también por Fernando Arrabal «En apoyo de Valladares» (VV. AA., 1981b; Arrabal, 1981b: 221-222). También se reproducen las réplicas que el artículo «¿Sovietización de la cultura española?» (Arrabal, 1979f) provocó en forma de cartas al lector (Arrabal, 1981b: 214-216).

²⁶² Apareció en 1984 en varias lenguas simultáneamente, según informa la noticia que la editorial insertó en la cubierta de *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González* (Arrabal, 1993a).

²⁶³ Incluye «Cinco testimonios sobre Arrabal» (VV. AA., 1993a): los de Camilo José Cela, Vicente Aleixandre, Samuel Beckett, Milos Forman y Milan Kundera.

²⁶⁴ Fechada en febrero de 2003 y escrita de forma muy original y a la manera de un poema. La edición incluye ilustraciones fotográficas en blanco y negro y en color, así como una cronología de Iósiv Stalin (Arrabal, 2003a: 191-202).

²⁶⁵ Con prólogo de Pollux Hernández (2012) e ilustraciones de Miguel Ángel Martín.

nar, María Zambrano, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Arthur Lundkvist, Jacqueline Picasso, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Bobby Fischer, Miguel de Cervantes, Antonio García Bellido, Noé, Víctor Hugo, Patricia Highsmith, Italo Calvino y Héctor Berlioz²⁶⁶.

5.2.3. Fernando Arrabal proporcionó un acercamiento —no exento de polémica— a la figura del autor del *Quijote* en *Un esclavo llamado Cervantes* (Arrabal, 1996d).

5.2.4. Más en la línea de la aproximación biográfica, en todo caso, a pesar de lo inclasificable del libro, se encuentra *¡Houellebecq!* (Arrabal, 2005e)²⁶⁷.

5. SUBGÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

5.1. Autobiografías y memorias

George May explica la confusión histórica entre las memorias y la autobiografía. El término *memorias* se introdujo en el lenguaje muchos siglos antes que el término *autobiografía* (May, 1982: 137-142). La tradición llegada al siglo XX diferenciaba unas y otras según el criterio de que aquéllas se centran en los acontecimientos narrados por la persona y ésta en la personalidad de quien la escribe. George May, en general, acepta tal diferencia, aunque matizando que, en el memorialismo, se puede distinguir entre el narrador que participa en los hechos del simple espectador. Las interferencias no son accidentales, pertenecen a la naturaleza misma de las obras (May, 1982: 144-145). Así como resulta raro que la personalidad del memorialista no entre en juego de tiempo en tiempo

²⁶⁶ Las semblanzas de André Breton, Antonin Artaud, Michel Trusevich y Luis Buñuel se agrupan bajo un epígrafe titulado «Cuatro surrealistas». Otros capítulos del libro son «Garganta profunda», «Los gigantes de San Francisco», «Los premiados», «Los “viva la virgen”», «Melilla», «La tosca» y «Cuatro personajes bufos». Se dedican unas páginas a un volcán en «Nevado del Ruiz». Introduce el volumen un prólogo de Ángel Berenguer Castellary (1993).

²⁶⁷ El volumen es una miscelánea de textos —poemas, entrevistas, artículos, etc.— que toman como referencia la figura del escritor francés Michel Houellebecq.

para hacer de él un autobiógrafo, así también es extraño que los acontecimientos públicos que un autobiógrafo debió atravesar durante su vida no se impongan a su memoria (May, 1982: 147-148). Surgida originalmente de las memorias, la autobiografía no ha adquirido de hecho más que una autonomía precaria que no iguala a su nombre (May, 1982: 151).

Escribe Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a):

El éxito tanto de crítica como de lectores alcanzado por recientes autobiografías nos induce a plantear si es posible establecer alguna causa común, una relación entre la condición profesional de estos sujetos y una hasta cierto punto peculiar forma de abordar el género. Creo que sí, puesto que algunos de los rasgos más reiterados en el relato de las trayectorias de los cómicos se prestan a un tratamiento narrativo similar al que sería propio de la ficción novelesca. Es una tendencia generalizada (...) que reviste ciertas características peculiares en el caso que nos ocupa (Ríos Carratalá, 2001: 15-16).

Este mismo crítico, en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e), anota:

Salvo en casos excepcionales, por múltiples motivos, como los de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, pocos actores españoles nos han legado autobiografías donde los especialistas podamos encontrar testimonios valiosos acerca de su experiencia profesional. El resto se decanta preferentemente por un anecdótico más o menos sustancioso en el que, a veces, encontramos noticias o comentarios interesantes sobre dicha experiencia (Ríos Carratalá, 2002e: 122-123).

Nadie les ha pedido otra cosa tradicionalmente. Las memorias y autobiografías responden a unas motivaciones entre las que no destaca el deseo de reflexionar sobre el propio trabajo. Suelen ser obras destinadas a un público amplio. Algunas han sido éxitos de ventas y suelen rehuir aquellos temas que sólo se consideran interesantes para los especialistas o que por su carácter teórico tienen escasa rentabilidad narrativa. Lo califica así: «un género tan cercano a la pura ficción» (Ríos Carratalá, 2002e: 123). Abunda en la cuestión:

Las diferentes condiciones de trabajo en el teatro y el cine ocupan, sin embargo, bastantes páginas de estas autobiografías. Es un tema que se supone con mayor atractivo para el lector medio, y también para el actor que así puede explicar los avatares sufridos hasta conseguir triunfar. No olvidemos que estas obras son a menudo las historias de unos triunfadores, condición no necesaria para escribirlas pero que parece obligatoria para que el mercado editorial se interese por ellas. Como tales historias deben incluir obstáculos, dificultades, objetivos alcanzados en condiciones desfavorables... dando a todo ello un sentido narrativo que aporte interés a un relato que en este aspecto, y de cara al lector, se equipara a la ficción (Ríos Carratalá, 2002e: 126).

Hablando de la desigual suerte que corren unos actores y otros en el cine y en el teatro, la llama «una profesión donde tantas cosas decisivas son fruto del azar, de un cúmulo de circunstancias imprevisibles que a menudo son las que favorecen el interés narrativo de estas autobiografías» (Ríos Carratalá, 2002e: 133).

Se pregunta Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003), de qué definición de autobiografía podemos partir. Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a), como la mayoría de la crítica, lo hace de la de Philippe Lejeune (1994), añadiendo el esquema del crítico francés sobre los géneros cercanos a la autobiografía; pero, a menudo, siguiendo este esquema, es difícil distinguir entre textos pertenecientes a géneros afines. Samuel Amell prefiere seguir en esto a Wallace Martin, quien parte de los elementos de la autobiografía que surgen de las condiciones básicas de su creación: alguien describe el significado personal de experiencias del pasado desde la perspectiva del presente. Esto permite distinguir entre géneros que muchas veces se superponen, y lo ejemplifica con la obra de Fernando Fernán-Gómez (1998a), que para Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), resulta ejemplar a este respecto. Cita a este crítico (2001a: 22) hablando de *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a): «lo que al principio es una autobiografía se convierte después en una memoria para acabar como un diario íntimo, género nítidamente diferenciado de los anteriores» (Amell, 2003: 121). Compara diversas obras:

Las autobiografías de Marsillach y Fernán-Gómez son en cierto modo similares y sin embargo adquieren un muy distinto carácter. Por una parte, nos encontramos ante textos provenientes de verdaderos hombres de teatro, con una similar circunstancia biológica (mismos años en que han vivido, parecidas vivencias, experiencias en colegios de maristas, similares intereses y lecturas literarias). A pesar de ello, el carácter de sus narrativas es muy distinto. En el libro de Marsillach existe un claro afán polémico que el autor envuelve en su habitual ironía. El pasado es continuamente contrastado con el presente con intento analizador (49, 61, 85). Además Marsillach se adentra en el terreno de las confidencias personales —relación con su padre, experiencias de iniciación sexual—, que Fernán-Gómez evita en su casi totalidad (Amell, 2003: 123).

Subraya Samuel Amell en el relato de la cita con el gerente de la compañía teatral de su padre (Fernán-Gómez, 1998a: 284 y ss.) la «tremenda vergüenza» que sintió el dramaturgo (Amell, 2003: 125). Esa misma vergüenza retrae a Fernando Fernán-Gómez también a la hora de relatar aspectos de su vida sentimental, especialmente los relacionados con el sexo: «Aquí de nuevo el contraste con Marsillach es marcado». Mientras que Adolfo Marsillach describe sus iniciaciones eróticas de forma bastante directa y gráfica, en los textos de Fernando Fernán-Gómez todo lo sexual «se encuentra casi siempre inferido». «No sólo el sexo, sino que echamos en falta cualquier tratamiento de sus relaciones sentimentales». «A lo que dedica más tiempo, y se nota que un mayor interés, es a sus recuerdos del Madrid de los años treinta» (Amell, 2003: 126).

Anna Caballé, en su reseña (2003a: 147), escribió:

Nieva combina el ejercicio autobiográfico —que domina la primera mitad del libro, con la búsqueda de unas líneas de fuerza que vinculen sus años infantiles a su evolución posterior— con el ejercicio propiamente memorialístico y, por ello, más volcado a la crónica que un hombre de teatro puede hacer de su experiencia vital y profesional. En este sentido, su autobiografía se aproxima a la de Marsillach puesto que Boadella en ningún momento aspira al testimonio de época.

Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003), juzga que los libros que estudia son «exclusivamente *Memorias* en el caso de Marsillach» (2001d); el de Fernando Fernán-Gómez incluye un diario, además de algunas meditaciones. Adolfo Marsillach, en una entrevista (Pallín, 2003)²⁶⁸, opinaba que le había salido una autobiografía por casualidad, porque él realmente quería hacer unas reflexiones. Recuerda la autora que Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach ofrecieron un avance de sus autobiografías en la revista *Triunfo* en 1981²⁶⁹ (Cortés Ibáñez, 2003: 421, n. 1).

²⁶⁸ La autora cita por Pallín (2002).

²⁶⁹ «El olvido y la memoria» (Fernán-Gómez, 1981d) y «Autobiografía» (Marsillach, 1981a).

Juan Antonio Ríos Carratalá, en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c), afirma que las de Albert Boadella son memorias (Boadella, 2001) y también las de Mary Carrillo, *Sobre la vida y el escenario* (2001); pero luego hay biografías escritas por periodistas que han contado con la colaboración de los propios actores. Se trata de una confusión potenciada por unas estrategias editoriales que pretenden convertir en autores a los más variopintos personajes «mediáticos» y que también intentan que confundamos las memorias con las biografías (Ríos Carratalá, 2003c: 188). Albert Boadella

es consciente de su imagen y, al mismo tiempo, reflexiona con una libertad desacostumbrada en este tipo de libros. Pero lo más destacado de sus memorias es la voluntad de ir más allá de un mero relato de anécdotas y recuerdos, de construir una verdadera obra de creación donde la memoria es una plataforma para el ejercicio estilístico y hasta estructural. Se asemeja así al modelo tan brillantemente seguido por Adolfo Marsillach, otro polémico actor y autor que supo jugar con su propia imagen en un desdoblamiento de una innegable eficacia creativa. Precisamente este concepto, el de creación, es la clave. Tanto Albert Boadella como Adolfo Marsillach optan por una vía en donde la sujeción al verismo, la objetividad, el equilibrio, lo político y socialmente correcto, la reivindicación de una supuesta sinceridad por encima de cualquier circunstancia... desaparecen. La decidida voluntad que siempre han manifestado a la hora de modelar, con plena conciencia, sus personajes públicos les llevan a unas memorias impregnadas de todas y cada una de las características de la ficción novelesca. Y lo hacen sin complejos gracias a la ruptura de los moldes convencionales de estas obras y la búsqueda de fórmulas adecuadas a su poliédrica y polémica personalidad; con la indudable capacidad de seducción de unos actores acostumbrados a una tarea de muchos años que culmina con estas obras, una especie de codificación de todo lo que caracteriza su imagen pública (Ríos Carratalá, 2003c: 190-191).

Así se llega a una conclusión cuya repetición, por obvia, no deja de ser necesaria: la de que las memorias suelen resultar más interesantes en la medida en que los autores son creativos y se alejan de los modelos donde el pacto de Philippe Lejeune (1994) con el lector se establece en unos términos tan ingenuos como falsos:

Albert Boadella, como Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez, es un creador que en esta ocasión utiliza un personaje al que conoce muy bien. No por ser él mismo, sino por que es su propio personaje ya apuntado en numerosas ocasiones, pero que en esta disfruta de un contexto inmejorable para completarlo con todo tipo de matices. El resultado es un protagonista enriquecido por un juego creativo donde lo importante no es la sinceridad o el verismo, sino el propio personaje como tal. Polémico, provocador, inteligente, hábil, lúcido... sus memorias pueden gustar más o menos en la medida que nos sintamos o no identificados con sus posturas, pero no creo que nos dejen impasibles. En definitiva, hace con ellas lo mismo que con sus obras teatrales, son una creación más dentro de su ya larga trayectoria (Ríos Carratalá, 2003c: 191).

Las *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001)

incluyen dosis de polémica y provocación que, en ocasiones y al margen del interés narrativo que implican, favorecen la aparición del elemento crítico. Un «bufón» no siempre es lúcido, a veces resulta inoportuno y a menudo se deja llevar por una tendencia a lo caricaturesco. Es una diferencia que aleja la obra de Albert Boadella de la de Adolfo Marsillach, no menos subjetivo pero más equilibrado al modo de los personajes clásicos que tan bien conocía. El actor y director catalán opta por el trazo grueso propio de un bufón frente a la fina ironía de su colega y conciudadano. Es una cuestión de gustos, mentalidades y hasta de estéticas donde se revela una coherencia absoluta con el resto de sus facetas creativas. Pero en cualquier caso ambas perspectivas, tan conscientemente asumidas, enriquecen unas memorias alejadas de la mera enumeración de recuerdos y anécdotas (Ríos Carratalá, 2003c: 191-192).

Se refiere Juan Antonio Ríos Carratalá a «la escasa fiabilidad que en el caso de los anecdotarios relacionados con los cómicos ya es proverbial, como bien señalara Fernando Fernán-Gómez [*¡Aquí sale hasta el apuntador!*]²⁷⁰ en un desafortunado libro sobre el tema» (Ríos Carratalá, 2003c: 195). La teoría literaria se está ocupando intensamente de estas obras autobiográficas y uno de los temas centrales es la frontera entre ficción y realidad:

No estoy capacitado para ahondar en una relación tan polémica en un género de estas características, pero mi experiencia como lector me indica que si la «ficción» no funciona la «realidad» apenas interesa. Es decir, si no hay una voluntad creativa y estilística que asuma el inevitable componente de ficción que implica escribir sobre uno mismo, la supuesta sinceridad y el verismo de lo relatado quedan anclados en una declaración de intenciones sin resultados efectivos de cara al lector. Yo apuesto decididamente por las autobiografías y las memorias como obras de ficción, lo cual en ningún momento supone un menoscabo de su valor documental y de su capacidad para alumbrar determinados aspectos de un pasado recuperado desde la memoria crítica (Ríos Carratalá, 2003c: 196).

Alberto Romero Ferrer, en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (Romero Ferrer, 2003), escribió:

Lejos ahora del carácter hagiográfico que solían destilar las (auto)biografías de nuestros actores, nos encontramos ante unos testimonios que, sin desertar de cierto aire novelesco de fuerte garra para el lector, conectan rápidamente gracias también a la extraordinaria honestidad de lo que se cuenta, y a la implicación ética del autobiografiado que, desde su experiencia vital y profesional, distribuye a lo largo del texto datos, nombres, fechas, lugares y anécdotas que, incluso, podrían deteriorar su imagen pública, pero que, sin embargo, nos muestran también su carácter más humano y, tal vez por ello, su voz más auténtica.

Con todo, además de razones de calidad literaria muy obvias desde las primeras páginas, estos libros aportan una nueva Historia del Teatro Español, desde sus mismos protagonistas, y desde unos procedimientos narrativos y un tono confesional muy coherentes con los duros momentos de la posguerra (Romero Ferrer, 2003: 211-212).

²⁷⁰ Fernán-Gómez (1997a y 2000e).

La obra de Fernando Fernán-Gómez (1998a) se subtitula *Memorias ampliadas (1921-1997)* —es una ampliación de la primera versión (Fernán-Gómez, 1990f)²⁷¹—; por tanto, ya desde la misma sobrecubierta se la presenta como tales. Así se la califica igualmente en el texto editorial, que también dice del autor: «al tiempo que da cuenta de su época, nos muestra la construcción de su propia vida y biografía»²⁷². Sin embargo, cuando alcanza el período de la Guerra Civil, el autor deja clara su postura como narrador de unos hechos tan trascendentales:

Por suerte, el compromiso que me he trazado no me obliga a la precisión y la objetividad exigibles a los historiadores, labor, además, para la que no estoy capacitado. Mi propósito, por el momento, es evocar algunas fugaces, ya muy desvanecidas, imágenes de aquellos años de muerte y disparate (Fernán-Gómez, 1998a: 154).

A propósito de la Guerra Civil, entabla el autor un diálogo curioso entre el relato de sus recuerdos y la Historia, escrita con mayúsculas, a la que alude más de una vez: «la Historia lo dice», «esto está en los libros de Historia», «luego nos enteramos de que el mundo estaba pendiente de aquello» (Fernán-Gómez, 1998a: 171). «Aquello sería, con el paso del tiempo, la batalla de Madrid, aunque nosotros no lo supiéramos entonces» (Fernán-Gómez, 1998a: 174). La condición de testigo de unos hechos históricos de tanta importancia, que para él formaron parte de su realidad cotidiana, lleva al autor casi al complejo de culpa: explica cómo llega a no sentir con toda su fuerza aquel acontecimiento tan influyente y que marcó tanto su vida, aun viviendo a un kilómetro del frente (Fernán-Gómez, 1998a: 180). Sin embargo, precisamente por eso, por haber sido testigo de aquel acontecimiento, el relato de Fernando Fernán-Gómez contiene datos interesantísimos, como el de que, en la primavera de 1936, un amigo suyo lo convenció para ir a pasear por la Ciudad Universitaria e imaginar allí una batalla. Pensó entonces el autor que se trataba de una idea absurda: si hubiese una guerra, la batalla tendría lugar en las fronteras, en el

²⁷¹ Como se refirió en el apartado «Delimitación de nuestro estudio», de la página 74.

²⁷² Este argumento más bien serviría para calificar su trabajo también como una autobiografía.

sur de Andalucía, y habría terminado mucho antes de que un ejército invasor se acercase a las afueras de Madrid. En pocos meses, la Ciudad Universitaria se había transformado en un campo de batalla, lo que semanas antes parecía inverosímil (Fernán-Gómez, 1998a: 193).

Con respecto a la calificación de la obra como unas memorias que asume el subtítulo, se cuestiona Fernando Fernán-Gómez —con buena fe, matiza— en la ampliación de 1998 —ocho años después de publicada la primera edición— si el subtítulo es una elección suya o un truco editorial (Fernán-Gómez, 1998a: 569)²⁷³.

En el libro de Adolfo Marsillach (2001d), presentado en la cubierta como autobiografía, el título de la portada presenta una diferencia: *Tan lejos, tan cerca* lleva ahora un subtítulo, *Mi vida*. En la contracubierta de la obra, se nos anuncia que nos cuenta Adolfo

²⁷³ Eduardo Haro Tecglen (1998b) escribió: «Son memorias frías: como si él mismo hubiera querido apagar la vehemencia que otras veces tiene». Comenta Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003): «Memoria y evocación son elementos básicos en los textos de Fernán-Gómez a los que me estoy refiriendo y son precisamente los que les dan profundidad y atraen al lector. / En estos textos vemos aparecer una y otra vez acontecimientos históricos, evocados desde el enfoque de la vida cotidiana por alguien que los vivió y que es capaz de traspasar al lector ese aspecto evocador, nostálgico y poético del que carecerían si fueran meramente presentados desde el punto de vista de un supuesto historiador» (Amell, 2003: 126). Olga Elwess Aguilar (2003c), en «Los dramaturgos», llama al libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a) «memorias» (Elwess, 2003c: 250). La reflexión en torno a la volatilidad del éxito, a su fragilidad e inestabilidad, incluso se convierte en un *leitmotiv* (Fernán-Gómez, 1998a: 72-73 y 367) para quien acaba al final de sus memorias a la espera de su próximo trabajo (Elwess, 2003c: 253). Rosa Ana Escalonilla, en «Los actores» (Escalonilla, 2003: 327), incluye a Fernando Fernán-Gómez entre los autores que mezclan equilibradamente en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) su trayectoria profesional con su vida privada «consiguiendo una perfecta armonía entre vida y profesión». Juan Miguel Lamet (1997: 206) se muestra en desacuerdo con el subtítulo de «memorias», que no sabe si se ha puesto por expreso deseo de Fernando Fernán-Gómez o por ocurrencia comercial de los editores. Induce a error. Argumenta que Fernando Fernán-Gómez hurta a los autores los temas íntimos. Está en su derecho, pero el libro, más que memorias, debería adjetivarse *recuerdos* —quizá influido por las propias reflexiones de Fernando Fernán-Gómez (1998a: 569)—. Francisco Rico (2003) admitió: «He leído pocos libros de memorias tan hermosos como *El tiempo amarillo* de Fernando Fernán-Gómez». Cristina Ros Berenguer, en su tesis doctoral, *Fernando Fernán-Gómez, autor* (Ros Berenguer, 1996a), afirma que no hay ningún escritor más alejado de la autobiografía que él por su propio carácter, mucho más acorde con las memorias (Ros Berenguer, 1996a: 276). Les dedica un apartado, «Las memorias: un testimonio plagado de recuerdos» (Ros Berenguer, 1996a: 495-503), en el que incide en esta idea: «*El tiempo amarillo* no podía ser una simple autobiografía ya que su autor ofrece el relato de su vida, con todas sus circunstancias, su historia, sus compañeros de viaje» (Ros Berenguer, 1996a: 498). Para la autora, Fernando Fernán-Gómez decide escribir unas memorias y no una autobiografía propiamente dicha. Con el fin de demostrarlo, recurre (Ros Berenguer, 1996a: 500 y 502) a la definición de aquella dada por José Romera Castillo en «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura» (Romera Castillo, 1981: 43).

Marsillach «su vida pública y privada —que puede hacer las delicias de los amantes de la “pequeña historia” nacional—» y se destacan en letra negrita las palabras «vida pública y privada». Efectivamente, su obra se incluye dentro de lo que entendemos por memorias, aunque adquieren mayor relieve como tales durante el franquismo y la transición, épocas en las que el personaje desarrolló su actividad profesional e incluso colaboró durante ciertos períodos con la Administración²⁷⁴. En alguna circunstancia, los importantes acontecimientos repercuten en su vida²⁷⁵.

La obra de Antonio Gala (2001b) nace con vocación de anecdotario, pero acaba orbitando en el plano de las memorias, mientras que la vertiente autobiográfica queda muy contenida como resultado de una consciente labor de autocontrol por parte del autor.

El libro de Jaime de Armiñán (2000) se subtitula «Memorias». Termina con el final de la II Guerra Mundial en 1945, cuando el autor tiene dieciocho años. Aunque pueda parecer por ello una autobiografía, se lee en el texto editorial de la sobrecubierta: «Convencido de que la verdadera patria es la infancia de cada uno, Jaime de Armiñán nos brinda el extraordinario itinerario de sus primeros años hasta llegar a la juventud y, con él, el agrídulce retrato de un país atrapado en un tiempo convulso». Hacen del libro unas me-

²⁷⁴ Se estudiará este aspecto en el apartado «Contextos: el testimonio y el memorialismo», en la página 694.

²⁷⁵ Pongamos como ejemplo el atentado de la calle del Correo, que a él le sorprende en Portugal (Marsillach, 2001d: 61). Blanca Bravo Cela (1999: 142) ha destacado este aspecto de la obra: «Como trasfondo de este retrato al alimón del Marsillach público y el privado aparece el panorama sociopolítico que caracterizó cada etapa de su vida». Juan Antonio Hormigón, en «El laberinto del recuerdo» (Hormigón, 2003a), le dedica al libro un apartado, «Algo más que unas Memorias» (Hormigón, 2003a: 40-44), en el que las llama «unas memorias muy particulares» (Hormigón, 2003a: 40). Asevera el autor que no ha pretendido Adolfo Marsillach hacer una biografía documental de sí mismo, «sino establecer una síntesis y balance de su existencia, y a ello puede aplicarse sin duda con los recursos de la ficción si viene al caso. Por eso hay mucho de novela de raíz autobiográfica en *Tan lejos, tan cerca*» (Hormigón, 2003a: 44). La combinación de autobiografía y memorias está muy bien expresada en estas palabras: «Adolfo Marsillach recupera con su libro una parte de la memoria de nuestro teatro, de nuestra televisión, de la vida española en general. Si desvela además sus sentimientos, sus gustos y algunas de sus fobias, quienes pensamos que eso tiene siempre algo de aleccionador, de experiencia cotejable, lo asumiremos con deleite. Una vida siempre es algo único e intransferible, pero propone a su vez comportamientos y reacciones que la emparentan con la de todos los seres humanos que puedan hallarse en parecidas circunstancias. Considerada así, quizá *Tan lejos, tan cerca* hable también de muchos de nosotros» (Hormigón, 2003a: 44). Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* (Ríos Carratalá, 2003a: 218), las denomina «sus polémicas e interesantes memorias».

morias los tiempos que le tocó vivir hasta esa edad —la II República española, la Guerra Civil y la II Guerra Mundial—. Su posición lo vuelve el testigo ideal: su padre ejerció de gobernador civil en tiempos de la República y de periodista durante los períodos bélicos, por lo que la familia tuvo que trasladarse de ciudad en ciudad y, por último, de país. Como resalta el texto editorial de la sobrecubierta: «Por estas páginas desfilan políticos, escritores y personajes del mundo del espectáculo, desde la familia de los Bienvenida a poetas como Manuel Machado, o desde insignes políticos republicanos a veteranos generales del bando franquista»²⁷⁶. Refuerzan su carácter de memorias los textos autobiográficos escritos por sus parientes que el autor incluye en el libro²⁷⁷.

Albert Boadella (2001) no se refiere ninguna vez a su obra para calificarla de una manera u otra, pero su concepto queda manifiesto en la palabra *memorias* que forma parte del título. En su caso, nos encontramos con un autor que, *malgré lui*, se ha visto a sí mismo en ocasiones en el ojo del huracán²⁷⁸. El dramaturgo catalán, en «Autobiografía y psicoanálisis gratuito» (Boadella, 2004a), una ponencia presentada en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004), llamó a su libro (Boadella, 2001) el «vía crucis literario de estas memorias». Relata que

²⁷⁶ Observa Olga Elwess Aguilar (2003c: 247), en «Los dramaturgos»: «De contenido más profusamente autobiográfico es su obra *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*». Las llama «memorias noveladas sobre el sabor amargo de la guerra».

²⁷⁷ Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b), se pregunta: «*La dulce España* es un libro de memorias peculiar escrito a varias voces. ¿El pudor y la discreción de Armiñán en la vida real explican el ocultamiento del yo y la geminación del discurso narrativo?» (Buezo, 2003b: 410). Analiza así la inclusión de distintas voces autobiográficas: «De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela. (...) un libro de memorias en el que, sin ser específicamente teatral, texto y pretexto se confunden. Porque aquí la trayectoria artística es el inevitable resultado de la autobiografía» (Buezo, 2003b: 410-411).

²⁷⁸ Vallejo (2001: 8), comentando su libro, alude a «los espectáculos que hoy son historia, y no sólo del teatro. Los sucesos que rodearon la prohibición de *La torna*, la detención del director, su ingreso en la cárcel modelo y su fuga del Hospital Clínico forman parte de la crónica de la transición democrática».

«la editorial Planeta me sugirió la posibilidad de escribir unas memorias» (Boadella, 2004a: 65). Revela: «En el 2000 [*sic*] empiezo las primeras páginas y soy preso de un ataque de terror. Jamás había escrito sobre sí mismo. (...) Siento además que lo que estoy escribiendo no me representa» (Boadella, 2004a: 68). Trató de evitar que «estas memorias no se me convirtieran en un “autobombo”, que es uno de los problemas más graves del género»²⁷⁹ (Boadella, 2004a: 69)²⁸⁰.

Francisco Nieva reconoce en sus memorias (Nieva, 2002d):

²⁷⁹ Albert Boadella, en *El rapto de Talía*, escribió sobre las memorias: «Todos damos por descontado que de lo que allí se detalla lo auténtico no excede del cinco por ciento, o sea, la proporción imprescindible para mantener la *pátina de veracidad* por lo menos en fechas y cargos, porque la intención no es tanto expresar lo auténtico como fabular un personaje simulado que deje huella en el espectáculo de la historia» (Boadella, 2000a: 40-41).

²⁸⁰ Olga Elwess Aguilar (2003c: 252), en «Los dramaturgos», dice que Albert Boadella, del asunto de *La Torna*, «nos rinde debida cuenta en buena parte de sus memorias». Alicia Molero de la Iglesia, en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida», escribe: «La forma tradicional del enunciado memorialístico consiste en tejer un discurso donde se represente la memoria de lo vivido de forma directa, sin recurrir a las fórmulas de distanciamiento que ofrece la narrativa; pero también es posible llevar a cabo la imitación de un acto discursivo más complejo, y en tal caso habrá que preguntarse qué busca dicha disposición del significante con respecto al significado». Tiene razón la autora cuando afirma que los textos del Bufón son preexistentes, puesto que el narrador los comenta: «La estructura es así fragmentada por la actualización de una selección documentativa cuyo fin es realizar una transferencia continua de la conciencia del presente a la del pasado, para que actúe como aval factual, otorgando credibilidad a quien se autoescribe; por semejante estrategia distanciadora el texto resultará un particular modelo de autoficción» (Molero de la Iglesia, 2003: 475). Observa, además: «El tono carnavalesco de sus obras queda impreso, de alguna manera, en unas memorias que desacralizan, al tiempo que reafirman, al director de una de las compañías de teatro más reconocidas de Europa (...). Es así como hace cohabitar los rasgos del pícaro con los del artista, dando ambigüedad a una autoescritura que quiere dar cuenta de la ambivalencia que conlleva entender que el teatro es indisociable de la vida. En modo alguno podrían ser monológicas ni monolíticas las memorias de quien vive de la impostura, e incluso cabría recordar el desplante que hace al género en *El rapto de Talía*, reduciendo las *memorias* de los poderosos a pura mentira y al proyecto de ficcionar la propia mitología» (Molero de la Iglesia, 2003: 485). Concluye: «Todos estos rasgos conducen a una enunciación indirecta de sí mismo, y a multiplicar la propia conciencia a través del *Bufón*, sujeto vicario del discurso que, una vez más, ha puesto de escudo para desviar la autorreferencia explícita y el compromiso, ficcionalizando tanto al sujeto reflexivo (mediante las figuras de narración) como al activo (personaje)». Ese personaje de Albert Boadella es una máscara de sí mismo que muestra de vez en cuando para que sirva de cebo a la intolerancia y a la envidia (Molero de la Iglesia, 2003: 486). Francisco Ernesto Puertas Moya, en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003), resalta de Albert Boadella que «ha recurrido con suma maestría e inteligencia a un texto ambiguo que merece ser incluido dentro de las novelas autobiográficas o autoficciones como a partir de Doubrovsky la crítica parece haber aceptado en España (Alberca, 1999) la denominación de estas creaciones híbridas, en las que se cuenta la propia vida como si se tratase de una novela. / El texto de Boadella, en este sentido, es sumamente esclarecedor, puesto que firma su obra, alude a un Bufón que coincide en edad, aspecto físico, nombre y experiencias vitales (apoyadas incluso con material fotográfico) con el propio Boadella, aunque el texto no pierde una tendencia a la experimentación con alternancia de puntos de vista, voces narrativas, personas gramaticales, etc.» (Puertas, 2003: 335). Denomina a esto la «ambigua autoficción» de Albert Boadella. El Bufón es un personaje creado, ficticio, pero muy ambiguo (Puertas, 2003: 338). Vuelve a calificar la obra de Albert Boadella (2001) de autoficción o novela autobiográfica (Puertas, 2003: 340).

algunos diarios y libros de memorias son grandes piezas literarias que han hecho mis delicias en diferentes tiempos, pero también es de señalar que no lo son porque la persona haya vivido nada extraordinario, sino por otra cosa indefinible que los hace grandes, entretenidos, apasionantes... Y lo más curioso es que hasta pueden ser falsos y totalmente engañosos, pergeñados con suma habilidad; pero aquello que nos atrae en estos libros es pura seducción literaria, puro ángel y atractivo de la escritura, aunque su autor no fuera ningún dechado de virtudes personales. (...) mi objetivo es precisar hechos biográficos de la forma más exacta y veraz que pueda y sin ocultar en algunos casos el componente sexual, algo que se elude o se oculta con eufemismos de difícil interpretación.

No trato, pues, de resucitar emociones —que el tiempo ha ido desgastando mucho—, sino los sucesos que fueron suscitando emociones muy específicas, y por qué fueron o de qué modo fueron interpretadas, asumidas o trascendidas por mí. (...) Este «ensimismamiento» no es fácil, pero esa dificultad me alienta y me afirma más en el deseo de hacerlo así hasta el final de un libro que solo aspira a ser testimonial y ruega que se le tome por tal (Nieva, 2002d: 13-14).

Y también: «Pero he aquí que la realidad suele ser bastante más fabulosa y más ambigua que la ficción, y con más derecho todavía a convertirse en “objeto de arte”» (Nieva, 2002d: 542). En la sobrecubierta del libro, un texto en primera persona llama al libro «memorias», aunque pronto se contradice, al anunciar: «He puesto al desnudo mi vida con una punta de impudor». Y sigue un tanto contradictoriamente: «Yo soy así, yo he sido así. Yo he sido “eso”. Exactamente: “yo he sido eso y no más”. Pero es seguro que el lector de mis memorias me va a conocer, porque sin olvidar nunca su necesaria compañía “indago en mí”, me justifico, me acuso, lo cuento todo como fue, como yo lo vi». El resultado: una obra inclinada hacia la autobiografía —con vocación testimonial— en la primera mitad y hacia las memorias —con fuerte acento autobiográfico— en la segunda²⁸¹.

²⁸¹ Rafael Conte comentó en su reseña (Conte, 2002): «Ahora, al borde de los ochenta [años], Nieva nos asesta estas monumentales “memorias”, que se presentan a la vez como una especie de *summa* o como un testamento que deseamos bastante anticipado, donde su narratividad se dispara en todas las direcciones (hasta en las fantásticas) hasta perforar los límites de sus propias verdades y las de su bien acreditada imaginación que tanto y tan bien las enriquece». (...) no abundan —sobre todo ahora— novelas tan fastuosas como estas *Las cosas como fueron*, aunque no lo fueran así nunca del todo, como se debe». Jesús Rubio Jiménez escribió en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003): «Aunque Francisco Nieva se ha mostrado propenso a las declaraciones autobiográficas —y aun *confesionales*— a lo largo de su trayectoria, se necesitaban estas memorias (...). Su densidad y amplitud hacen posibles diversos acercamientos, incluido uno preliminar sobre los conceptos de *autobiografía* y *memorias*, que utiliza con cierta elasticidad a lo largo del libro, buscando una síntesis de ambas modalidades de escritura, ya que si sustancialmente procura dar cuenta del proceso de conformación y desarrollo de su personalidad y de cómo se ha desarrollado su arte, por otro lado, traza semblanzas de personajes con los que ha convivido o narra episodios relevantes de la historia europea cercana al hilo de su trayectoria. *Las cosas como fueron* son

memorias y son *autobiografía*» (Rubio Jiménez, 2003: 141-142). El crítico titula un apartado de su trabajo «El concepto de autobiografía» (Rubio Jiménez, 2003: 142-145): el dramaturgo afirma su voluntad de resucitar sucesos buscando un carácter testimonial (Nieva, 2002d: 14), pero esta pretendida objetividad se quiebra en seguida en las memorias (Nieva, 2002d: 21) al reflexionar sobre la necesidad de la distancia para dar forma a la vida (Rubio Jiménez, 2003: 142). La escritura, en especial la pretendidamente testimonial, puede ser impulsiva, como se observa en las memorias (Nieva, 2002d: 38), pero nada menos impulsivo que la escritura de Francisco Nieva, quien avisa desde el principio de la necesidad de distancia para lograr la forma artística adecuada. El puro impulso, el «vivir en punta» (Nieva, 2002d: 263 y 286), sólo queda para la vivencia instintiva inmediata. La escritura introduce otros parámetros y hasta puede optar entre modelos: «La escritura introduce la mentira, la ficción y sin ella no es posible desvelar la trama secreta de una vida. Es ella la que permite descubrir el sentido de los acontecimientos, los hitos relevantes». Reproduce una cita de las memorias (Nieva, 2002d: 375-376) en la que el dramaturgo describe metafóricamente cómo, al escribir la vida, ésta aparece como un tapiz y sorprende el resultado porque se ven los nudos del envés (Rubio Jiménez, 2003: 143): «La autobiografía da cuenta de un proceso y como es desde el tramo final desde donde se cuenta, se descubren analogías y sentidos que no se imaginaban en el sucederse de los hechos. El tapiz, la alfombra va mostrando completo y sorprendente el dibujo» (Rubio Jiménez, 2003: 143-144). Recoge otra cita de las memorias (Nieva, 2002d: 542) en la que el dramaturgo sostiene que su vida la forman varias novelas: la del niño trágico, la del joven vividor en Venecia, etc. «Vivir varias vidas y tener conciencia de ellas obliga a tener una clara conciencia de que la vida es también interpretación y sucesión de máscaras que se adoptan según las circunstancias». Su narración exige una conciencia que permita distinguir los distintos planos, dándoles mayor o menor espacio, según se estime, en el momento de la escritura, tanteando diferentes modos de escritura, y se impone naturalmente la visión del momento de escritura de la autobiografía, pero eso no impide que dé cuenta de su pluralidad en muchas ocasiones. Pone el ejemplo de cuando el dramaturgo recuerda su estancia en Roma (Nieva, 2002d: 513), donde él era como dos personas que se complementaban y la primera contemplaba con tolerancia a la segunda (Rubio Jiménez, 2003: 144). Otro apartado del trabajo se titula «La teatralización de la vida y su representación» (Rubio Jiménez, 2003: 145): «Al tratarse de un *hombre de teatro* es natural que desarrolle una visión de la vida muy teatralizada». «Las memorias empiezan de hecho con un fragmento famoso de la poética teatral nieviana donde vida y teatro parecen intercambiarse, donde el teatro es definido como una “ceremonia ilegal” donde se da cuenta de la vida “intensa y alucinada”». Y continúa: «También en sus memorias ha realizado una ceremonia donde representa su intensa vida convirtiendo en diversión incruenta —en literatura— sus avatares, lo que considera sus dotes para el mal (p. 16). La asociación entre autobiografía y comedia aparece ya en las primeras páginas. Nieva se confiesa, pero sobre todo se representa, construye una propuesta de espectáculo a partir de su biografía. Si puede decir que su obra en su conjunto es una sublimación de sus complejos personales (p. 36), otro tanto cabe decir de sus memorias» (Rubio Jiménez, 2003: 145). En el apartado «La invención de una tradición personal y artística» (Rubio Jiménez, 2003: 146-152), expone el autor la tesis de que Francisco Nieva ha construido sus memorias intencionadamente para dar una imagen suya como hombre de teatro (Rubio Jiménez, 2003: 146): «Es así como Nieva conforma una personalidad en la que se mezclan lo heterodoxo con lo ambiguo y lo decadente, pero donde lo fundamental es que sabe qué representa en cada momento, qué máscara lleva». Hay varios ejemplos: cuando el dramaturgo asegura que sabría llevar bien la máscara (Nieva, 2002: 258) o cuando dice que se había programado para interpretar la vida con la mayor brillantez posible (Nieva, 2002d: 509). En París, se fabricó la máscara con la que iba a vivir después en el teatro español, convirtiéndose en uno de sus protagonistas fundamentales desde mediados de los años 60 (Rubio Jiménez, 2003: 147). En el apartado «La invención de una tradición personal y artística» (Rubio Jiménez, 2003: 146-152), el crítico apunta: «No hay que olvidar que quien escribe es el académico Nieva y lo hace tras haber cruzado los umbrales del parnaso terrenal de la literatura española que es la Real Academia. Es decir, escribe más las cosas como son que quizás como fueron. O dicho de otro modo, escribe las cosas como le gustaría que hubieran sido más que como fueron» (Rubio Jiménez, 2003: 147). «Los signos de una selección de datos interesada para construirse un pasado valleinclaniano son inequívocos» (Rubio Jiménez, 2003: 151). Enumera algunos de esos datos cribados por Francisco Nieva (Rubio Jiménez, 2003: 151): «Y por supuesto fuerza hasta lo indecible para sugerir una posible relación con Cervantes por vía familiar» (Rubio Jiménez, 2003: 152). En el apartado «Autobiografía y teatro» (Rubio Jiménez, 2003: 153-156), concluye: «Como se ve, Nieva ha teatralizado su existencia» (Rubio Jiménez, 2003: 153). «Toda autobiografía es ficción y mentira —el mismo Nieva lo recuerda— porque ordena y da un sentido a lo vivido de manera espontánea y dispersa». Y termina: «Nieva se ha construido su máscara, su imagen y escribe desde la cumbre de su fortuna, nada más

5.2. Diarios

Fernando Arrabal publica un diario (Arrabal, 1994c)²⁸² que comienza el 11 de agosto de 1992 y termina el 31 de diciembre del mismo año. Todos los días tienen su correspondiente anotación, salvo el 11 de noviembre y el 29 de diciembre. Casi todas las anotaciones están datadas en París, excepto cuando viaja, en cuyo caso deja constancia de los trayectos y las escalas. Las entradas, salvo muy pocas excepciones, llevan consignadas el día de la semana a que corresponde la fecha.

Las anotaciones se dividen en secciones por asteriscos. Las secciones son ciento cuarenta en total. La frecuencia del número de secciones por anotación es la siguiente:

N.º	1	2	3	4	5	6	7	8
Frecuencia	3	23	37	49	19	4	2	3

Como puede observarse, la horquilla de secciones por anotación está entre una y ocho, siendo el número más abundante el intermedio, cuatro, que supone el punto de inflexión entre la progresión ascendente de uno a tres y la descendente de cinco a ocho, dándose mayor frecuencia en la primera mitad que en la segunda. Se puede decir que lo normal es que cada día haya un número de secciones entre tres y cuatro, no siendo tan frecuentes los días con menos secciones o con más y resultando excepcionales los días con una sección, por un lado, o con seis o más, por otro.

El prólogo lo firma Fernando Arrabal y también tiene su datación: «Nueva York y París, septiembre de 1994» (Arrabal, 1994c: 12). La obra comienza el día en que Fernan-

lógico entonces que afirme: “no quiero que se me confunda con alguien que no sea exclusivamente yo”» (Nieva, 2002: 557). Francisco Nieva se comporta como Ramón María del Valle-Inclán, quien se situaba a un lado y colocaba al resto enfrente (Rubio Jiménez, 2003: 157).

²⁸² Para el marco teórico del diario como escritura autobiográfica y su práctica en España, véanse los dos primeros capítulos de *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, de Eusebio Cedena Gallardo (2004), tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. D. José Romera Castillo.

do Arrabal cumple sesenta años, detalle que no le pasa desapercibido a Luis Carandell (1994: 10).

En las entradas de su diario, Jaime de Armiñán (1994a) anota también el día de la semana junto con la fecha. Puesto que se trata del diario del rodaje de una película, *Al otro lado del túnel* (1994), dirigida por el autor, se propone que sea de tiempo limitado (Armiñán, 1994a: 1). Desplazado el diarista a causa del rodaje, escribe en una habitación de hotel, el Gavín, en el Valle de Tena de Aragón (Armiñán, 1994a: 1-2)²⁸³. Comienza el jueves 23 de septiembre y termina el sábado 6 de noviembre²⁸⁴. Todos los días de ese período cuentan con su correspondiente anotación.

Hay reiteraciones entre el diario (Armiñán, 1994a) y las memorias (Armiñán, 2000)²⁸⁵. Catalina Buezo Canalejo escribió a este respecto de las segundas (Buezo, 2003b: 411): «De alguna forma este libro tuvo su precedente en *Diario en blanco y negro* (Armiñán: 1994), diario de rodaje que no se limita a recoger lo sucedido durante el lluvioso rodaje de su filme *Al otro lado del túnel*, puesto que ya ahí el autor inserta anécdotas, recuerdos familiares y profesionales y algunas fotografías que aquí se repiten».

6. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y LA EDICIÓN

La escritura autobiográfica posee unas características de edición que se repiten invariablemente y las obras de nuestros dramaturgos no son una excepción. Detengámonos en ellas.

²⁸³ La circunstancia de su escritura hacen que el diario está salpicado de continuas referencias cinematográficas.

²⁸⁴ Aunque el año no se menciona en el diario, es 1993. En la ficha del filme en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, consta como fecha de inicio del rodaje el 27 de septiembre de ese año. Véase la página web <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bb-ddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 22 de julio de 2014).

²⁸⁵ A modo de ejemplo, compárense los pasajes de cada obra relacionados con el accidente de avión del general Emilio Mola (Armiñán, 1994a: 299; y 2000: 196).

6.1. La editorial²⁸⁶

Afirma Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 68-69): «Un dato fundamental a la hora de analizar estas autobiografías es el de la editorial o la colección donde han aparecido». Debate o Tusquets publican a actores del prestigio de Fernando Fernán-Gómez o Adolfo Marsillach. Tusquets patrocina el premio Comillas de Biografía, Autobiografías y Memorias, ganado por Adolfo Marsillach —quien, a su vez, ganó también el premio Don Juan de Borbón en 1999—. En la década de los setenta, en las revistas empezaron a publicarse autobiografías de actores. Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez escogían las páginas de *Triunfo* (Marsillach, 1981c, y Fernán-Gómez, 1981d), mientras que las biografías de otros artistas, sobre todo mujeres, aparecían en «las llamadas revistas del corazón».

Efectivamente, las memorias de Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, fueron publicadas por la editorial Debate en su colección Literatura (tanto la primera edición de 1990 como la ampliación de 1998), aunque el éxito del libro provocó su reedición en formato de bolsillo ya en 1995 en una colección así denominada precisamente (Debate Bolsillo).

Más destaca el caso de Adolfo Marsillach: Tusquets publicó —y reimprimió— sus memorias en la colección Andanzas, en la que, como informa su página web²⁸⁷, la editorial ofrece «ante todo buenas novelas de autores de ayer y de hoy». Más tarde, la obra pasó a la colección Fábula, cuyo contenido la editorial define así también en su página web: «Los mejores títulos de nuestro fondo editorial (...) en formato de bolsillo». Todo

²⁸⁶ Para todo lo referente a este apartado, recuérdese lo ya dicho en «Delimitación de nuestro estudio», en la página 74.

²⁸⁷ <http://www.tusquets-editores.es> (consultada el 22 de julio de 2014).

ello resulta bastante notable, pues la editorial posee una colección específica para este tipo de obras, Tiempo de Memoria, que la página web de la editorial presenta del siguiente modo: «Nueva colección de biografías, autobiografías y memorias (...). En ella se publican asimismo los libros galardonados con el premio Comillas de Biografía, Autobiografías y Memorias». Adolfo Marsillach obtuvo este premio en su undécima edición y, sin embargo, *Tan lejos, tan cerca* no se publicó ahí²⁸⁸. En una entrevista posterior, el autor aclaró que «una editorial me propuso que hiciera unas memorias, y luego, ya con más seriedad, una segunda me puso unas fechas» (Pallín, 2003: 215)²⁸⁹.

Las memorias de Antonio Gala, *Ahora hablaré de mí* (Gala, 2001b), las publicó la editorial Planeta el año 2000 (Gala, 2000b). Círculo de Lectores las editó en 2001 (Gala, 2001a) y Planeta las reeditó en la colección Booket en abril de ese mismo año (Gala, 2001b). Tanto la edición en Círculo de Lectores como la segunda edición en Booket en diciembre de 2001, ocho meses después de la primera, dan cuenta del éxito de ventas.

Las de Jaime de Armiñán, *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos* (Armiñán, 2000), ganaron el XIII Premio Comillas de la editorial Tusquets en su convocatoria de septiembre de 2000. Se publicaron en la colección Tiempo de Memoria con el número 9²⁹⁰.

La editorial Espasa-Calpe publicó en su colección Espasa Hoy tanto *La dudosa luz del día*, el diario de Fernando Arrabal (1994c), como *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella (2001), queriendo resaltar ante todo la actualidad de las obras. El éxito de la segunda llevó a la editorial a sacar una edición de bolsillo. Sin embargo, el dramaturgo catalán reveló en su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España*:

²⁸⁸ Sí, en cambio, las memorias de otro dramaturgo español, ganador del premio Comillas dos años después en su decimotercera edición, Jaime de Armiñán (2000), como se ve a continuación.

²⁸⁹ Véase la nota 153.

²⁹⁰ Marcos Ordóñez (2013b) termina un artículo en el que homenajea al autor al serle concedido el Goya de Honor pidiendo a la editorial que reedite las memorias de Armiñán (2000).

un balance, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermsilla, 2004), que la editorial Planeta le sugirió escribir unas memorias a principios de los años noventa del siglo pasado —él rechazó instantáneamente el ofrecimiento— (Boadella, 2004a: 65)²⁹¹.

A diferencia de las obras anteriores, las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d), están editadas por Espasa-Calpe en una colección llamada «Fórum. Biografías y Memorias».

La dudosa luz del día, el diario de Fernando Arrabal (1994c), ganó el premio Espasa de Ensayo en 1994. El dramaturgo explica en él que no se decide a empezar sus «memorias» —a pesar de que ha firmado contratos por ellas cinco años antes con varios editores— para no angustiar a su madre (Arrabal, 1994c: 181-182). Llega a afirmar: «Una docena de editores me han pagado un adelanto por mis “memorias”» (Arrabal, 1994c: 107)²⁹².

El *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán (1994a), apareció en la editorial Nickel Odeon —en una colección del mismo título, de la que hace el número 9—, especializada en temas cinematográficos²⁹³.

6.2. El título

«Los títulos son significativos en todas estas obras por cuanto nos ponen en la pista de lo que nos encontraremos en el texto», observa Francisco Ernesto Puertas Moya en

²⁹¹ Le propusieron entonces que escribiera al menos una biografía de Jordi Pujol.

²⁹² Se cumple así lo observado en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* por Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 66) de que en ningún caso se acepta estar ante un encargo editorial, por lo menos por lo que a las memorias se refiere, ya que las revelaciones en este sentido han sido hechas fuera del texto: en una entrevista en el caso de Adolfo Marsillach (Pallín, 2003: 215) y en una ponencia ante un congreso universitario en el caso de Albert Boadella (2004a: 65). También podría considerarse acertado el diagnóstico en el caso de Fernando Arrabal, puesto que manifiesta desde un diario su imposibilidad de materializar la empresa en el otro subgénero.

²⁹³ Es una edición un tanto descuidada.

«Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 338).

La obra de Fernando Fernán-Gómez se llama, recordemos, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. El adjetivo cromático del título se emplea en el libro, de manera casi cinematográfica, como un elemento recurrente —lo que se comentará más adelante²⁹⁴—. Con respecto a la calificación de la obra como unas memorias, que asume el subtítulo, se cuestiona Fernando Fernán-Gómez —con buena fe, matiza— en la ampliación de 1998 —ocho años después de publicada la primera edición— si es una elección suya o un truco editorial (Fernán-Gómez, 1998a: 569).

*Tan lejos, tan cerca*²⁹⁵ (Marsillach, 2001d)²⁹⁶ también ha merecido algún comentario: «el dialéctico [título] de Adolfo Marsillach da cuenta de su voluntad polémica y reflexiva con respecto a un pasado en permanente diálogo con su presente» (Ríos Carratalá, 2001a: 73). No se trata sólo del título, constituye también un «leitmotiv evocador repetido con fruición a lo largo del libro» (Bravo, 1999: 141). Francisco Ernesto Puertas Moya (2003: 338) se refiere al «espacio autocrítico que Marsillach marca» en su título *Tan cerca, tan lejos*, porque se entiende que es tan lejos de sí mismo. Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 542), encuentra que «tiene que ver con el estilo y el tono del libro en que contrasta constantemente el pasado con el presente en un juego permanente de focos cinemáticos».

Jaime de Armiñán etiqueta su libro (Armiñán, 2000) en la cubierta como «Memorias», aunque el marbete aparece en la portada dentro de lo que sí parece un auténtico

²⁹⁴ Véase el apartado «El estilo», en la página 636.

²⁹⁵ *¡Tan lejos, tan cerca!* se tituló en español el film alemán *In Weiter Ferne, So Nah!*, del director Wim Wenders (1993).

²⁹⁶ Curiosamente, en la portada se repite el título; pero ahora la presencia de un subtítulo —*Mi vida*— diferencia a éste con respecto del que aparece en la cubierta. Adolfo Marsillach revela en el propio libro que pensó titularlo *Penúltimo acto*, pero que luego lo cambió porque le pareció «demasiado obvio» (Marsillach, 2001d: 571).

subtítulo: *Memorias de un niño partido en dos*. Un texto de las mismas nos permite entender el título, *La dulce España*. En la Plaza Mayor de no dice qué pueblo²⁹⁷ se halla la confitería más elegante, La Dulce España. Describe todos los confites que se ven. La figura del niño se refleja en el escaparate, pero una piedra lo hace añicos y la imagen se parte en pedazos (Armiñán, 2000: 11). La alusión implícita en el título a la Guerra Civil queda demostrada con un pasaje de la obra:

Diego Martín Veloz me regaló un mapa magnífico —que me recordó al de carreteras de mi abuelo Federico— y yo lo puse en la pared, con banderitas nacionales y republicanas clavadas en alfileres y así iba siguiendo la guerra hasta que un día mi madre me dijo que aquel mapa, en aquella casa, era un poco de mal gusto, y que no había por qué andar dividiendo a España con banderitas de papel, que bastante teníamos con las de verdad. En aquel momento entró la señora de Frutos y mi madre, azarada, no sabía qué hacer. La señora de Frutos dijo que dejáramos el mapa, que a ella no le molestaba, y Carmita Oliver —en una de sus raras muestras de mal carácter— lo arrancó de un tirón. Yo lo guardé cuidadosamente y nunca olvidé aquella escena, tanto que ahora la veo repetida, una y otra vez, como en un sífn: el mapa de la dulce España dividido en dos partes y dos mujeres bien educadas quitándole importancia a la situación (Armiñán, 2000: 171).

Se convierte el título en *leitmotiv* con la siguiente afirmación: «Carmita Oliver fue La Dulce España para el niño Paupico, que sólo tenía una patria: su propia infancia» (Armiñán, 2000: 404-405). La imagen de la pastelería continúa obrando su recurrencia en la siguiente metáfora: «El mundo sigue dando vueltas y en los escaparates ya no caben los piononos, las yemitas de Santa Teresa, las almendras de Alcalá ni los mazapanes de Toledo. De todos nosotros depende que no vuelvan a amargar, que no amarguen nunca más» (Armiñán, 2000: 405).

Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b), interpreta que el niño se divide en dos porque una parte de la familia se dedicaba a la escena y la otra a la política (Buezo, 2003b: 404). La imagen del niño queda hecha pedazos al caer la piedra en el escaparate al igual que la familia de Jaime de Armiñán: el padre marchó al frente como corresponsal de guerra, la familia mater-

²⁹⁷ Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 404), habla de «un pueblo inespecífico que remite a todos los pueblos españoles de la época».

na se quedó en el Madrid sitiado, el niño y la madre recorrieron varias ciudades²⁹⁸. De una cita de las memorias de Jaime de Armiñán (2000), de cuando la madre se encuentra en el hospital²⁹⁹, deduce que ahí comprende, en ese epílogo, que su madre fue para él «la dulce España», que únicamente tuvo una patria, la infancia (Buezo, 2003b: 405)³⁰⁰. Anna Caballé, en su reseña (Caballé, 2001), se siente en la necesidad de advertir: «No se crean que *La dulce España* (por el título) es un canto nostálgico o reaccionario» (Caballé, 2001: 14).

Albert Boadella se ha permitido alguna aclaración acerca de la cuestión del título:

Las ha titulado Memorias de un bufón (...), asumiendo el papel con el que le califican algunos de sus enemigos. «Me lo dicen con desprecio», comenta, «pero como yo creo que los bufones son respetables y que el humor empieza por uno mismo, ahí está» (Moret, 2001).

«El título, *Memorias de un bufón*, hace referencia al apelativo que le daban quienes “querían menospreciarme, y pensé ¿por qué no dignificar ese título? Se necesitan bufones en nuestra sociedad, gente que sepa reírse y hacer reír”» (Gallo, 2001). Habla Alicia Molero de la Iglesia en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Molero de la Iglesia, 2003: 485) del juego de duplicidades que subyace en los diversos niveles de las memorias:

Ya en el título se hace coexistir el término memorias, que designa un género tradicionalmente unificador de la vida y del sujeto, y el transformismo que implica la palabra bufón; lectura que va a verse reforzada por la fotografía que ilustra la portada, una imagen cuya intención es mostrarse al lector entre la seriedad y el enmascaramiento.

²⁹⁸ Dice que huyendo de la guerra, aunque, para nosotros, resulta más acorde con una lectura atenta del texto concluir que fue siguiendo al padre, si bien ambas causas no son excluyentes.

²⁹⁹ «Carmita Oliver, con los ojos abiertos, no me dejaba cumplir catorce, al cerrarlos me llegaron a traición los sesenta y cuatro» (Armiñán, 2000: 404).

³⁰⁰ Y continúa: «La Dulce España es el territorio de los sueños infantiles, que incluso existen en tiempos de necesidad, a la vez que un ámbito onírico que se convierte en real en uno de los episodios de la serie *Juncal*, donde aparece una pastelería con este nombre. La Dulce España es asimismo el paraíso mutilado de los mayores, que influyen en el niño Jaime, hijo único que crece entre adultos, como el protagonista-narrador de *La hora bruja*, filme en buena parte autobiográfico» (Buezo, 2003b: 405).

Francisco Nieva (2002d) también subtitula su libro como «Memorias»³⁰¹. Olga Elwess Aguilar, en su reseña (Elwess, 2003b), escribe:

Hace pocos meses que aparecía en nuestras librerías el libro de memorias de Francisco Nieva. Con el título de Las cosas como fueron, su autor viene marcando ya la intencionalidad de contar las anécdotas de su vida y de su oficio sin tapujos, creando así, desde el principio, la imagen de un personaje que se sabe con éxito y reconocimiento. No en vano alude a su condición de Académico de la Lengua al final de la obra (Elwess, 2003b: 685).

La dudosa luz del día, título del diario de Fernando Arrabal (1994c), es una gongorina divisa³⁰², como nos recuerda Luis Carandell (1994: 10). En el título de la obra no se hace referencia alguna a su naturaleza autobiográfica ni se la llama diario, tal vez por haber ganado un premio de ensayo, cuestión ésta que abordaremos en otro lugar³⁰³.

6.3. El pacto autobiográfico

Philippe Lejeune, en su estudio *La autobiografía en Francia* (Lejeune, 1994: 64-65), reflexionando acerca de cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica, planteaba que, permaneciendo en el plano del análisis interno del texto, no había diferencia alguna. Pero se vio obligado a rectificarse a sí mismo por haber excluido la página del título. Una vez tenida en cuenta la identidad entre el autor, el narrador y el personaje —es decir, una vez establecido el tipo de contrato entre el autor y el lector, el cual determina la actitud de este último—, no quedará duda acerca del tipo de texto. A partir

³⁰¹ La crítica ha encontrado pretencioso el título. Rafael Conte escribe en clave irónica en su reseña (Conte, 2002): «Ahora, al borde de los ochenta [años], Nieva nos asesta estas monumentales “memorias”, que se presentan a la vez como una especie de *summa* o como un testamento que deseamos bastante anticipado, donde su narratividad se dispara en todas las direcciones (hasta en las fantásticas) hasta perforar los límites de sus propias verdades y las de su bien acreditada imaginación que tanto y tan bien las enriquece». Y «no abundan —sobre todo ahora— novelas tan fastuosas como estas *Las cosas como fueron*, aunque no lo fueran así nunca del todo, como se debe» (Conte, 2002: 7). Más directo se muestra Juan Antonio Ríos Carratalá en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c), quien lo califica de «absurdo título» (Ríos Carratalá, 2003c: 195).

³⁰² El título está tomado del último verso —el septuagésimo segundo de la obra— de la novena octava real de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, «pisando la dudosa luz del día» (Góngora, 2002: 136). No es el único autor que lo ha utilizado para titular una obra suya: también lo aprovechó Camilo José Cela (1986) para su libro de poemas, publicado por primera vez en 1945.

³⁰³ Véase el apartado «El problema del género», en la página 191.

de entonces, la autobiografía podrá parecernos «exacta» o «inexacta», pero no dejará de ser autobiografía. También afirmaba que la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede y debe ser establecida de dos maneras: implícitamente —con títulos que no dejan lugar a dudas o con una sección inicial en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuese el autor— o de manera patente en el nombre que se da a sí mismo el narrador-personaje, el cual coincide con el del autor en la portada.

Analizando desde este punto de vista las obras cuyo estudio nos ocupa, encontramos ciertas similitudes y diferencias entre ellas. Tanto en el caso de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) como en las de Adolfo Marsillach (2001d) y en las de Albert Boadella (2001), todos los esfuerzos editoriales parecen encaminados a dejar clara la condición autobiográfica.

En la sobrecubierta de *El tiempo amarillo*, de Fernando Fernán-Gómez (1998a), el subtítulo, *Memorias ampliadas (1921-1997)*³⁰⁴, no sólo remite a un subgénero autobiográfico, sino que incluso enmarca el período vital de la narración en sus coordenadas temporales. También aparece la fotografía del autor con la edad que tiene cuando publica la obra³⁰⁵. El personaje se considera tan conocido que en la primera solapa se nos ofrece solamente un breve currículum profesional suyo que incluye, eso sí, una sucinta biblio-

³⁰⁴ La primera edición de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1990f) se divide en dos volúmenes que abarcan los años 1921-1942 y 1943-1987, respectivamente. Se publicaron en la colección Literatura. En la sobrecubierta, se repite en ambos tomos detrás la fotografía de delante, pero en menor tamaño —no recortada, sino reducida—, y se acompaña la imagen con un texto editorial mínimo. Se destaca que son unas Memorias —con mayúscula—.

³⁰⁵ En la primera edición (Fernán-Gómez, 1990f), al quedar dividida en dos volúmenes, había, por tanto, dos sobrecubiertas. En la del volumen primero, aparecía una foto del autor de niño —con tres años de edad, según informa la editorial en la solapa posterior (Tébar, 1997: 179)—; y, en la del segundo, una del autor en su madurez encima de un escenario en una pose muy profesional, vestido de negro —recitando a Bertolt Brecht, informa la editorial en la solapa posterior—. Mientras que en la primera foto el niño posa junto a un aro de juguete, en la segunda el hombre aparece apoyado en un atril —daría pie a un interesante análisis esta antítesis niño-adulto subrayada por ambos objetos—. En la edición ampliada de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a), en un solo tomo, la fotografía de la sobrecubierta es la de un anciano de barba blanca, símbolo de senectud no utilizado en la de la posterior edición conjunta con *El viaje a ninguna parte* (Fernán-Gómez, 2006).

grafía³⁰⁶. La obra está dedicada a su madre, Carola Fernán-Gómez, y a su abuela, doña Carola Gómez López. La encabeza una cita de Miguel Hernández de la que toma el título³⁰⁷:

*Pero yo sé que algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.*

Esta cita pone suficientemente de manifiesto la voluntad autobiográfica del escritor.

El hecho de que la obra haya sido ampliada ha permitido variaciones en su edición. Así, el autor informa de que, en la de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a), por consejo de la editorial, trasladó de sitio una nota final que anteriormente aparecía en otra parte para enlazarla con la nota final de la ampliación (Fernán-Gómez, 1998a: 707). En la sobrecubierta, la fotografía de delante se reproduce detrás con un tamaño menor y se la acompaña de un texto en el que se traza una sucinta síntesis del contenido y del período vital que abarca: «son las memorias de la España contemporánea». La enumeración de hitos históricos que sigue mezcla la II República o la Guerra Civil con el desarrollo y el *seiscientos*³⁰⁸. «La anécdota elevada a categoría (...) desde la verdad de un testimonio franco, di-

³⁰⁶ Prácticamente lo mismo ocurre en Fernán-Gómez (2006c). En Fernán-Gómez (1990f), en la primera solapa de la sobrecubierta —idénticas en ambos tomos—, el currículum es mínimo: el premio Lope de Vega por *Las bicicletas son para el verano*, el accésit del mismo premio por *La coartada* y *El viaje a ninguna parte*, libro y película.

³⁰⁷ Los versos, incorrectamente citados, como el propio autor reconoce al principio de la ampliación de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a: 573), pertenecen a la última cuarteta del primer poema de *El rayo que no cesa*, el que comienza con el verso «Un carnívoro cuchillo». Ni siquiera en la rectificación se citan correctamente los versos. La estrofa completa es la siguiente: «Sigue, pues, sigue cuchillo, / volando, hiriendo. Algún día / se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía» (Hernández, 2004: 89-91).

³⁰⁸ En algunas ocasiones, se aproxima incluso Fernando Fernán-Gómez al concepto de «pacto autobiográfico», aunque no denominándolo así, sino *compromiso*. Cuando llega en su narración al período de la Guerra Civil, escribe: «Por suerte, el compromiso que me he trazado no me obliga a la precisión y la objetividad exigibles a los historiadores, labor, además, para la que no estoy capacitado» (Fernán-Gómez, 1998a: 154). Más adelante, refiriéndose a un pasaje de la autobiografía de Laurence Olivier (1983), confiesa: «me resulta difícil comprender la clase de compromiso que Laurence Olivier había adquirido consigo mismo o con los lectores» (Fernán-Gómez, 1998a: 312).

recto, emocionado y sincero», sigue prometiendo el texto de la editorial en su afán por situar el volumen en el terreno autobiográfico³⁰⁹.

En la cubierta de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) aparece un subtítulo que indica que la obra ha ganado la undécima edición —la correspondiente al año 1998— del premio Comillas de Biografía, Autobiografías y Memorias. Además, figuran en la misma cuatro fotos del autor en varios momentos de su vida: el bebé, el niño, el joven y el adulto. Esto hace que sea reconocido por el público —por lo menos en la foto de madurez, la más destacada, de cuerpo entero y en color, en el centro, la de mayor tamaño de las cuatro—. Por si esto no bastara, se encuentra en la contracubierta un texto sin firma con palabras destacadas en negrita en el que se habla del autor. Se nos presenta como «una de las figuras más importantes del teatro español» y se nos ofrece su currículum. Se afirma que todo el mundo lo conoce —quién no recuerda su memorable encarnación de Ramón y Cajal en televisión, se pregunta el anónimo autor del texto—. Se nos anuncia que nos cuenta Adolfo Marsillach su «vida pública y privada» —lo cual «puede hacer las delicias de los amantes de la «“pequeña historia” nacional»— y se asocia esta vida al desarrollo del «teatro, el cine y la televisión española desde la posguerra hasta nuestros días». En la página 3, encontramos una breve nota biográfica de Adolfo Marsillach, clásica en su diseño: fecha y lugar de nacimiento, títulos de películas y de obras de teatro, el currículum oficial de su trayectoria en la Administración —con las fechas correspondientes— y sus

³⁰⁹ En la primera edición (Fernán-Gómez, 1990f), también se utilizaba en la sobrecubierta la misma foto por delante y por detrás (distinta en ambos volúmenes —véase la nota 305—) a tamaño más reducido; pero el texto quedaba menos ambicioso, pues se limitaba a señalar la versatilidad del talento del autor, capaz de emprender ahora —después de tantas otras— una empresa autobiográfica. Se subrayaba la naturaleza del libro llamándolo «Memorias», con mayúscula, y relacionándolo con la historia de nuestro país. En cambio, en la última edición, conjunta con la novela *El viaje a ninguna parte* (Fernán-Gómez, 2006c) —el hecho de reunir estas dos obras en un solo volumen es muy significativo—, los textos de la sobrecubierta, que reiteran en lo fundamental las afirmaciones de la primera edición, aportan una novedad de cierta relevancia: la constatación por parte de Juan Antonio Ríos Carratalá de que las memorias de Fernando Fernán-Gómez ocupan un lugar seguro en un mercado de títulos efímeros. En esta edición, precede a las obras el texto «Fernando Fernán Gómez», de Juan Marsé (2006). El volumen está dedicado a Eduardo Haro Tecglen.

premios, incluyendo el obtenido por las memorias. En la portada se repiten el autor, la editorial y el título —ahora con un subtítulo, *Mi vida*—. Las dedicatorias son dos e interesantes. Una de ellas «A mis padres, a mis hijas, a mi mujer... y al teatro». Ésta —que muestra un cierto desparpajo, ya que coloca al teatro al mismo nivel que su familia—, destaca lo que va a ser el centro de estas memorias, la actividad teatral. La segunda dedicatoria casi contiene una declaración de intenciones: «Y también a todos los que, después de leer este libro, dejarán de saludarme». Esta dedicatoria, en principio, parece prometedora para un lector al que no le cabe la menor duda, a la vista de todo ese aparato editorial, de la naturaleza autobiográfica y del propósito del libro³¹⁰.

En la cubierta de las memorias de Antonio Gala (2001b), hallamos otro montaje bio-icónico: tres pequeñas fotografías en blanco y negro en la franja central —una de niño, otra de joven y otra de la madurez— identifican al autor y prometen un relato de su evolución. La tercera foto, la de la madurez, se reproduce más reducida en el lomo del volumen. Precede a la obra una nota biográfica acerca del autor (Gala, 2001b: 3)³¹¹. Ante-

³¹⁰ La primera edición de las memorias de Adolfo Marsillach fue la de Tusquets en la colección Andanzas (Marsillach, 1998e). El título, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, en la edición de Tusquets en la colección Fábula (Marsillach, 2001d) se redujo a *Tan lejos, tan cerca*, aunque *Mi vida* sí aparece en ésta en el interior como subtítulo. En Marsillach (1998e), en la sobrecubierta se lee el marbete «Autobiografía»; en Marsillach (2001d), no. La foto de la cubierta de Marsillach (1998e) es mucho mayor que la imagen central en la de Marsillach (2001d), que es sólo un detalle de aquélla. En la sobrecubierta de Marsillach (1998e) se explica el origen de la ilustración: un montaje de BM (¿?) a partir de una fotografía realizada en 1992 por Ros Ribas delante del decorado que hizo Carlos Cytrynowski para la representación de *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, dirigida por el autor en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El montaje consiste en que, en el telón de fondo, se han insertado fotografías del autor de distintas épocas: a los ocho meses, a los siete u ocho años en Argucias (Cataluña), en *La dama de las camelias* (1946), de alférez de complemento en las Milicias Universitarias (Alcazarquivir, 1954) y disfrazado de pirata (1962). Uno de los recuadros del montaje del telón lo ocupa, oportunamente, el logotipo del premio Comillas. Esta fotografía, en Marsillach (2001d), queda reducida al recorte de la figura del autor y tres de las cinco instantáneas del montaje se reproducen por separado: la de los ocho meses, la de Argucias y la de *La dama de las camelias*. En la primera solapa hay otra fotografía —ésta firmada—, que en Marsillach (2001d) no se encuentra. El texto de la primera solapa de Marsillach (1998e) es resumido en Marsillach (2001d), en donde desaparecen sus primeras interpretaciones como actor y las series de televisión y las películas quedan reducidas a las tres últimas. También se omiten algunos clásicos, aunque se han mantenido intactos el currículum oficial y los premios. En la sobrecubierta de Marsillach (1998e), la foto es la misma detrás que delante, pero más reducida —aunque no tanto como en Marsillach (2001d)—: se centra en la figura del autor.

³¹¹ En la que se asegura que nació en Córdoba en 1936 (Gala, 2001b: 3).

cede a las memorias un «Prólogo», del autor (Gala, 2001b: 7-9), en el que éste reflexiona sobre su trabajo en estos términos:

¿Qué libro es éste? Yo no lo sé. Acaso no sea un libro más que por su aspecto. Carece de otra unidad que no sea la de su intención, y aún esta queda en muchas ocasiones desvaída. Porque, ¿qué intención tiene sino la de recoger episodios sucedidos y opiniones suscitadas por otros episodios, algunos de los cuales ni siquiera tuve la fortuna de que sucediesen? Pero tampoco es una colección de opiniones. Ni mucho menos una biografía: no está escrito en un orden temporal, ni hace apenas referencia a los orígenes ni a la trayectoria de quien lo escribe. Más bien alude a lo que acaeció en torno a él a lo largo de una vida no ya corta. Tampoco es un memorándum. No es una lista de hechos de los que tenga que acordarse, sino una acumulación de los que se acuerda. No es un vademécum que lo haya acompañado y decida ahora dar a la luz (Gala, 2001b: 7).

De este prólogo están tomadas las palabras del texto de la contracubierta, que va acompañado de una foto pequeña en blanco y negro del autor distinta de las de la cubierta y el lomo, aunque también de madurez. Este breve texto se divide en dos partes, una en tinta blanca y otra en tinta negra. El primero, el de tinta blanca, adopta un punto de vista editorial: el autor es el más vendido en los últimos diez años en España y sus obras han sido todas número uno desde que ganó el premio Planeta en 1990 con *El manuscrito carmesí*. El segundo, el de tinta negra, muy cercano al prólogo, como hemos dicho, también está en tercera persona:

Ahora hablaré de mí no es una colección de opiniones, ni una biografía; no es un memorándum, ni un vademécum. Es todo eso y mucho más. Es, según su autor, un relato que —como en un puzzle— reconstruye «la frágil y enigmática mesa de los recuerdos». Recuerdos que no son tan inocentes como las piezas de un rompecabezas, pero que en cada capítulo trazan el camino de la vida de Antonio Gala³¹².

³¹² Tomamos como referencia para el estudio de las memorias de Antonio Gala (2001b) una edición de bolsillo un año posterior a la primera (Gala, 2000b). La cubierta de Gala (2001b) es idéntica a la de Gala (2000b). Las diferencias, mínimas, se encuentran en la contracubierta: en Gala (2000b) no está la foto que se ha incorporado en Gala (2001b); en la contracubierta de Gala (2000b) no se encuentra el párrafo que en Gala (2001b) lo llama el autor más vendido en los últimos diez años en España. El texto de la contracubierta de Gala (2000b) es más amplio que en la de Gala (2001b), pero los dos párrafos recortados en esta última edición son, en realidad, citas de las memorias. El texto de la primera solapa en Gala (2000b) se incorpora al interior del volumen en Gala (2001b: 3), con la diferencia con respecto de aquél de que añade la publicación de un nuevo libro más, *El imposible olvido*. Juan Antonio Ríos Carratalá remarca en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 190) la importancia del pacto autobiográfico en el caso de Antonio Gala, aunque de forma indirecta, al señalar que el autor elaboró una semblanza para la autobiografía de la actriz Mary Carrillo (2001), su amiga y protagonista de algunos de sus éxitos teatrales: «No es casual la elección del popular dramaturgo y novelista, al margen del interés comercial que implica la inclusión de su nombre en la portada».

La sobrecubierta del libro de memorias de Jaime de Armiñán (2000) la ocupa entera una fotografía del autor. La imagen resulta cercana a la época de la publicación, nos muestra el retrato de un hombre ya maduro. La obra se subtitula *Memorias* y se trata del XIII Premio Comillas. En la primera portada aparece otra vez el título, pero ahora acompañado del subtítulo completo, *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos* (Armiñán, 2000: 3). En la segunda portada se repiten el autor, la editorial y la colección —Tiempo de Memoria— (Armiñán, 2000: 5). El texto editorial de la sobrecubierta informa de que, en este libro, el autor nos cuenta sus primeros años hasta llegar a la juventud³¹³ y de que obtuvo con él el XIII Premio Comillas de Biografía y Memorias en su convocatoria de septiembre de 2000. «Convencido de que la verdadera patria es la infancia de cada uno, Jaime de Armiñán nos brinda el extraordinario itinerario de sus primeros años hasta llegar a la juventud y, con él, el agrisulce retrato de un país atrapado en un tiempo convulso», reza el texto. Se anticipa que era hijo único, de salud precaria, tímido, solitario; que su padre fue gobernador civil en tiempos de la República, que los avatares de la Guerra Civil harán que la familia tenga que trasladarse de ciudad en ciudad y que el niño descubra demasiado pronto la tragedia y el dolor a su alrededor. Además de ubicar la obra de esta manera en unas coordenadas históricas, se resalta su condición memorialística de modo explícito: «El talento de Armiñán para el detalle ameno y la anécdota vivaz se confirman aquí plenamente. Por estas páginas desfilan políticos, escritores y personajes del mundo del espectáculo, desde la familia de los Bienvenida a poetas como Manuel Machado, o desde insignes políticos republicanos a veteranos generales del bando franquista». También anuncia el anónimo editor los temas que se van a tocar en estas memorias, a las que aplica un calificativo cervantino: el cine de Hollywood, los ases del fútbol o

³¹³ De hecho, la quinta parte se titula «París, 1945» (Armiñán, 2000: 341-401); y el último capítulo de esta parte, «*La guerre est finie*» (Armiñán, 2000: 372-401). Las memorias acaban, pues, cuando el autor tiene dieciocho años recién cumplidos.

las estrellas del toreo, todos los cuales «terminan de dar su sabor inolvidable a estas memorias ejemplares». La solapa posterior ofrece una noticia biográfica del memorialista. La dedicatoria de la obra se reserva a su familia —Carmita Oliver y Luis de Armiñán, sus padres, sus abuelos y sus tíos José Manuel de Armiñán y Pepe Oliver—, *in memoriam* (Armiñán, 2000: 9).

La cubierta de las memorias de Albert Boadella (2001) la ocupa una foto del autor que nos deja claro el personaje que protagoniza el relato. Lo identificamos por su imagen pública³¹⁴. En la sobrecubierta del volumen que hemos manejado, se destaca en rojo que se trata de la tercera edición, lo cual ya resulta indicativo de que el libro ha tenido éxito³¹⁵. En la sobrecubierta se repiten delante y detrás la foto —ahora reducida al detalle del rostro—, el título y el autor. El consabido texto anónimo nos dice que Albert Boadella, al que descubrimos en la intimidad, hace en este libro un autorretrato cruelmente sincero. También se menciona a Els Joglars. En una apretada síntesis, se nos presenta una enumeración del contenido del texto y se resalta la reflexión irónica y aguda de la vida del autor. En la primera solapa encontramos la previsible nota biográfica del personaje: fecha y ciudad de nacimiento, estudios, currículum profesional (sobre todo centrado en Els Joglars) con títulos de montajes. La dedicatoria también parece encaminada a animar la curiosidad del lector: «Para que Mariana, Sergi y Bernat tengan por escrito algunas cosas que no les he contado». Vemos repetidas aquí prácticamente las mismas técnicas editoria-

³¹⁴ Recordemos aquí la cita de Alicia Molero de la Iglesia en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Molero de la Iglesia, 2003: 485), incluida en el apartado anterior, dedicado al título, en el que la autora relacionaba el de la obra de Albert Boadella, *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001), con la fotografía de la sobrecubierta del memorialista, «una imagen cuya intención es mostrarse al lector entre la seriedad y el enmascaramiento». Albert Boadella luce en la foto una corbata y una nariz de payaso al mismo tiempo.

³¹⁵ Se llama reedición a la reimpresión.

les que ya han aparecido con los otros autores: fotos de portada, títulos inequívocos, currículos profesionales, comentarios anónimos y dedicatorias sugerentes³¹⁶.

En las memorias de Francisco Nieva (2002d), toda la cubierta la ocupa una fotografía en blanco y negro del autor que define bastante bien su personalidad, tal y como vamos a comprobar durante la lectura del mismo. Goza el artístico retrato de un toque surrealista³¹⁷. Esta audacia en el diseño de que toda la cubierta la ocupe una foto la resuelve una sobrecubierta transparente que asume la función tradicionalmente reservada a la cubierta: lleva impresa la información acerca del título y el subtítulo del libro —*Las cosas como fueron. Memorias*—, el autor, la editorial, la colección —Espasa Fórum— y la sección de la colección —Biografías y Memorias—. En la primera solapa, un texto proporciona una semblanza del autor: lugar y fecha de nacimiento, oficio —autor teatral, escenógrafo, director de escena, así como que en su juventud quiso ser artista plástico vinculado al Postismo—. Incluye una breve síntesis en la que su obra dramática se divide en dos tendencias: el «teatro furioso» (*Es bueno no tener cabeza, Pelo de tormenta, La carroza de plomo candente y Coronada y el toro*) y el «teatro de farsa y calamidad» (*Maldita sean Coronada y sus hijas, El baile de los ardientes y La señora Tártara*). Se listan los principales premios y se informa de su pertenencia a la Real Academia Española desde 1986. En el interior se nos ofrece una fotografía del autor también en blanco y negro, más convencional que la de la cubierta (Nieva, 2002d: 4). En la sobrecubierta, detrás, aparece un texto en primera persona —atribuible, por tanto, al propio autor—, acompaña-

³¹⁶ Tres años después, apareció una edición de bolsillo de las memorias de Albert Boadella (2004d). La fotografía de cubierta es la misma que en la de Boadella (2001). En la contracubierta ha desaparecido la foto. El texto que en Boadella (2001) iba en la primera solapa, aquí se ha incorporado a la página 5. La dedicatoria y la cita de Lope de Vega son idénticas. El texto de la contracubierta presenta variaciones con respecto a Boadella (2001) —para acortar, no sustanciales—.

³¹⁷ Algo sabemos de esta foto, pues vuelve a aparecer al principio del primer tomo de las *Obras completas* de Francisco Nieva (2007bf, I: IV). Se dice de ella en esta ocasión: «Fotografía del autor y composición: Ginés Liébana (1976)» (Nieva, 2007bf, I: VI). En el segundo tomo, aparece una fotografía en blanco y negro de la misma serie con idéntica atribución de autoría y fecha (Nieva, 2007bf, II: IV y VI).

do por un detalle de la fotografía de la cubierta, el correspondiente a su rostro. Comienza ese texto llamando al libro «memorias», aunque pronto se contradice: «He puesto al desnudo mi vida con una punta de impudor». Esta afirmación, que, desde un punto de vista estrictamente técnico, nos conduce al terreno de la autobiografía, refuerza el pacto autobiográfico y las expectativas editoriales: «Yo soy así, yo he sido así. Yo he sido “eso”. Exactamente: “yo he sido eso y no más”. Pero es seguro que el lector de mis memorias me va a conocer, porque sin olvidar nunca su necesaria compañía “indago en mí”, me justifico, me acuso, lo cuento todo como fue, como yo lo vi». Tal vez la siguiente afirmación contribuya a estimular aún más el interés por la lectura del libro: «Lo grande y lo bello siempre están lejos, pero ¡dichosos de nosotros, si apenas los llegamos a vislumbrar!». Toda una autodefinición.

Una diferencia entre Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach y Albert Boadella es que el primero y el tercero no han recibido ningún premio por sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a; Marsillach, 2001d; y Boadella, 2001), cosa que sí comparte el segundo con Fernando Arrabal (1994c)³¹⁸, de cuya obra se destaca en la cubierta y en la segunda portada que obtuvo el premio Espasa de Ensayo en 1994, e incluso se proporciona la composición del jurado (Arrabal, 1994c: 4). El esfuerzo editorial, en este caso, se centra en ese detalle más que en dejar claro que estamos ante un diario. No faltan la foto del autor en la cubierta —aunque en un montaje muy arrabaliano: una imagen recortada de los ojos del autor vistos a través de un objeto que tanto lo identifica como son sus gafas redondas—, la nota biográfica de la primera solapa y el texto editorial de la contracubierta, donde sí se destaca la condición diarística de la obra:

³¹⁸ Curiosamente, Albert Boadella, quien no ganó con sus *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001) el premio Espasa Ensayo —como lo hizo Fernando Arrabal con su diario (Arrabal, 1994c)—, sí lo obtuvo años después con su obra, también de carácter autobiográfico, *Adiós a Cataluña. Crónica de amor y de guerra* (Boadella, 2007a).

El 11 de agosto de 1992 Fernando Arrabal cumple sesenta años. Comienza entonces a escribir un diario, que continuará hasta el final de ese año. En La dudosa luz del día Arrabal nos descubre, con su magnífica prosa, una manera de entender el mundo y de vivir en él. Los acontecimientos culturales y artísticos provocan en Fernando Arrabal el comentario, e incluso sueños, más sutiles.

Diario en blanco y negro, de Jaime de Armiñán (1994a), se edita en cartoné. En la sobrecubierta aparecen seis fotos formando un montaje: un paisaje, una foto familiar con sus padres y él de pequeño, una del autor en una corrida de toros, una de un almuerzo en Hollywood, una en la que aparece el autor en compañía de Fernando Rey y Maribel Verdú en el rodaje de la película que motiva el diario —*Al otro lado del túnel* (1994)— y una del autor rodando con una cámara. Las fotos aparecen enmarcadas medio en broma con diseños desenfadados, salvo la última, lo que la resalta, tal vez sugiriendo que es la más próxima a la realidad actual del protagonista. En esta composición, cercana al *collage*, queda nítidamente definido el personaje cuyo diario se nos ofrece. En la primera solapa, se nos brinda una síntesis biográfica de Jaime de Armiñán, ilustrada con una foto suya del rodaje de *Al otro lado del túnel* (1994): lugar de nacimiento, familia, comienzos como autor dramático premiado, etapa como guionista y, a partir de 1969, director cinematográfico —con detalle de largometrajes y premios—, colaboraciones televisivas —con mención de series de éxito y— premios. En la sobrecubierta, se informa de que éste es el diario del rodaje de la última —entonces— película de Jaime de Armiñán, *Al otro lado del túnel* (1994), con Fernando Rey, Gonzalo Vega y Maribel Verdú. Pero un anónimo texto editorial nos advierte de que no se trata solamente de eso: al mismo tiempo se convierte en «un entrañable libro de memorias por el que desfilan todas las personas que han influido [*sic*] en mayor o menor medida en su vida: su familia, los Armiñán, políticos y los Oliver/Cobeña, gentes del teatro, sus amigos en enorme número, sus colaboradores...». Se insiste en dicho texto en algunos de los lugares comunes acerca de la escritura autobiográfica, al tiempo que se lanza un nuevo reclamo al posible lector:

Con lo poco acostumbrados que estamos por estos lares a dejar constancia escrita de nuestras vivencias y recuerdos, este Diario en blanco y negro seguro que hará pasar ratos estupendos a los lectores que decidan adentrarse en él, ya que constituye un retazo de la memoria y del buen hacer de uno de los mejores y más reconocidos directores del cine español.

En el caso de este libro, no parece suficiente toda la parafernalia editorial. En la entrada correspondiente a la primera jornada, el jueves 23 de septiembre de 1994, el autor establece las coordenadas de la escritura: es el diario del rodaje de una película, pero no va a ceñirse a las reglas establecidas de «el diario de al bordo»: «Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas. El que avisa no es traidor —o es más traidor que nadie— y yo aviso a los posibles lectores de estas páginas». El lector está a tiempo de rectificar su intención inicial de leer el libro si no le complace el contrato: «Por tanto, caiga en buena hora el libro de las manos de quien no acepte las reglas, que anárquicamente establezco y yo, palabra de honor, no sólo lo voy a disculpar, sino que lo comprendo de corazón-corazón» (Armiñán, 1994a: 2).

6.4. El álbum de fotos

Uno de los ingredientes obligados en la edición de obras autobiográficas lo constituye la colección de fotos.

En las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), la primera colección de fotografías de las tres que se incluyen —en un papel especial, todas en blanco y negro y con pie de foto—, la correspondiente a la infancia y la juventud, se halla entre las páginas 160 y 161. Las fotos, cuarenta y una, se ordenan igual que la materia narrativa de las memorias: en la primera aparece el autor junto al Rey; la segunda retrata la madrileña calle Álvarez de Castro; y la tercera la protagoniza su madre, caracterizada como uno de sus personajes, mostrándonosla así en su faceta de actriz. A partir de la cuarta foto se nos presenta al autor en su niñez. Salvo la primera con el Rey, las fotos guardan un orden cro-

nológico. La segunda colección, la correspondiente al adulto, aparece entre las páginas 320 y 321 y comprende sesenta y una instantáneas. Algunas de ellas no están fechadas y las que sí parecen seguir un orden cronológico hasta cierto punto. La tercera y última tanda de fotografías, la perteneciente a la madurez, figura entre las páginas 512 y 513. Recoge cuarenta y tres fotos, algunas interesantes con Enrique Tierno Galván, Francisco Umbral y Antonio Mingote, una de un almuerzo en el Palacio de la Moncloa y dos con los Reyes durante la entrega de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. La última foto, muy lograda —pues de alguna forma capta la fuerza de la representación teatral—, presenta al autor actuando en *A los hombres futuros. Yo, Bertolt Brecht*.

La colección fotográfica de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) se halla al final, pese a que lo corriente es que venga colocada en el centro. Son setenta y cuatro fotografías en blanco y negro —en el mismo papel que el resto de la obra— con un pie de foto cada una.

Las memorias de Jaime de Armiñán (2000) presentan como singularidad respecto de las otras aquí estudiadas el que la colección de fotos —única, en este caso—, en blanco y negro, no constituye un encarte dentro del texto ni se inserta en hojas sin paginar en un tipo de papel distinto. Sólo conservan del estilo de edición tradicional el que interrumpen el relato. Abarca las páginas 241-264. Se comienza por los abuelos maternos, se sigue con el abuelo paterno, su tío paterno, la madre, los padres y algunos personajes históricos conocidos de la familia. Hay fotos del despacho del general José Miaja en la Capitanía de Valencia, las de los hermanos toreros Bienvenida y las de París al final de la II Guerra Mundial.

La de las memorias de Albert Boadella (2001) se presenta en el interior dividida en dos secciones —con un papel especial, en blanco y negro y con pies de foto—. La primera sección se localiza entre las páginas 160-161, justo al final del capítulo IX. Son

dieciséis páginas que empiezan con la imagen del cementerio de Jafre y comprenden veintiocho fotos en blanco y negro ordenadas por orden cronológico ascendente. La segunda sección, con veinticuatro instantáneas, de idénticas características que la primera, se sitúa entre las páginas 288-289, interrumpiendo el capítulo XV.

El álbum fotográfico de las memorias de Francisco Nieva (2002d) se divide en cuatro colecciones. La primera, entre las páginas 128 y 129, contiene dieciocho instantáneas en blanco y negro, empezando por una de los padres, seguida de las de otros parientes y alguna suya de niño. Pronto, en la quinta página, aparece el autor ya en París. Se reproduce también algún cuadro y se incluye una de una tumba. En la séptima página, el autor ya se encuentra en Venecia. En la octava página, se registra un decorado teatral. La última de esta serie se tomó en Roma en 1968. La segunda colección, entre las páginas 256 y 257, presenta diecisiete tomas. Es menos familiar, aparecen amigos y, en la tercera página, muestra el autor su estudio madrileño de la Avenida de Nazaret. En la cuarta página se reproducen dibujos de Francisco Nieva. Otras instantáneas han sido tomadas durante las recogidas de premios recibidos por el autor. En la sexta página, una foto del acto de ingreso en la Real Academia Española en 1986. Se completa el álbum con una auto-caricatura. La tercera colección, entre las páginas 448 y 449 se dedica a imágenes de montajes teatrales, dos por página —dieciséis en total—. La cuarta y última tanda de fotos se inserta entre las páginas 544 y 545. Son también ocho páginas con dos tomas cada una. Continúan exhibiendo el trabajo del autor en diversos montajes teatrales.

Fernando Arrabal no incluye álbum fotográfico en su diario (Arrabal, 1994c)³¹⁹.

³¹⁹ Este recurso tradicional asoma en su edición de *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a), en la que el autor incluye fotografías y pinturas relacionadas con su familia, con lo que se refuerza el autobiografismo del texto narrativo. Ilustra la cubierta de la edición una fotografía del autor en la playa de Melilla tomada por su padre en 1935.

En el diario de Jaime de Armiñán (1994a), en la *metadiarística* y reflexiva primera entrada, la correspondiente al 23 de septiembre, el autor anota sus incertidumbres con un toque de autoparodia:

Pienso en este diario y me asalta una duda: ¿Llevará fotografías o no llevará fotografías? Los libros serios nunca llevan fotografías, lo más grabados, de Gustavo Doré —me refiero al Quijote o a la Divina Comedia— pero los que escribe Torrente Ballester o García Márquez no llevan fotografías. Sin embargo, este es un libro de cine y el cine es imagen, por tanto las fotografías no están de más. Vale, pero en blanco y negro, que si no tiramos al folleto turístico (Armiñán, 1994a: 4).

Efectivamente, como ya anticipaba el autor en la entrada inaugural, el diario incluye fotografías en blanco y negro. La primera colección, entre las páginas 24 y 25, incluye dieciséis, dos por página, todas del rodaje de *Al otro lado del túnel* (1994). La segunda, entre las páginas 200 y 201, se ajusta más a los estándares autobiográficos: fotos del autor de niño, de sus parientes y sus amigos, de sus padres. Se incluyen asimismo tarjetas de presentación e imágenes profesionales de sus ancestros teatreros y una caricatura de la madre. Otras fotos, las relacionadas con la familia de su padre, son de interés histórico: aparecen personajes como el futuro general José Sanjurjo, el despacho del general José Miaja en la Capitanía de Valencia, el general Antonio Aranda. Las más recientes son una de la playa de Peñíscola en 1974 y otra de una corrida de toros en 1992. Se dedican algunas páginas a la familia de los toreros Bienvenida. Son dieciséis en total con veinticinco instantáneas en blanco y negro, cuatro tarjetas y una caricatura. La tercera colección la forman diecisiete fotos en blanco y negro entre las páginas 312 y 313. Se centra en su carrera cinematográfica. El diario se cierra con una foto del final del rodaje de *Al otro lado del túnel* (Armiñán, 1994a: 349)³²⁰.

³²⁰ Una particularidad del diario de Jaime de Armiñán (1994a) es que no se trata de su única obra autobiográfica. Catalina Buezo Canalejo (2003b: 411) observa, a cuenta de las memorias de Armiñán (2000): «De alguna forma [*La dulce España*] tuvo su precedente en *Diario en blanco y negro*, diario de rodaje que no se limita a recoger lo sucedido durante el lluvioso rodaje de su filme *Al otro lado del túnel*, puesto que ya ahí el autor inserta anécdotas, recuerdos familiares y profesionales y algunas fotografías que aquí se repiten».

6.5. El índice onomástico

En las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Adolfo Marsillach (2001d) y Antonio Gala (2001b) no hay, como suele ser habitual en estos casos, índice alfabético, herramienta esta que el estudioso echa bastante de menos³²¹.

El diario de Jaime de Armiñán (2000) y las memorias de Albert Boadella (2001) y de Francisco Nieva (2002d), a diferencia de las de los otros autores, sí va acompañados por un índice onomástico.

El diario de Fernando Arrabal (1994c) incluye una exhaustiva bibliografía arrabaliana dividida por secciones —teatro, narrativa, poesía, cartas, ensayos—. Una de esas secciones se dedica íntegramente a los libros consagrados por entero al dramaturgo, otra a los números monográficos de publicaciones dedicados a él y una tercera a su filmografía. Al final, se incluye un glosario de nombres citados. No se trata de un índice, pues no remite a las páginas, sino una explicación de quiénes son los personajes nombrados. En la ficha técnica de la obra se aclara: «Traducción de textos franceses, bibliografía y glosario de Francisco Torres Monreal».

El diario de Jaime de Armiñán (1994a) también cuenta con índice onomástico.

³²¹ «Lo dijo el autor como una pequeña maldad en la presentación del libro en la Universidad de Barcelona: quien quiera encontrarse —recuerdo escucharle— que lea y se busque» (Bravo, 1999: 142).

1. LA CONCIENCIA DE GÉNERO Y LA REFLEXIÓN SOBRE EL MISMO: LOS DRAMATURGOS ANTE SU PROPIA OBRA AUTOBIOGRÁFICA³²²

1.1. La conciencia de género

Afirma Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 18): «De nuevo son [Fernán-Gómez, 1998a, y Marsillach, 2001d] quienes realizan un trabajo más complejo y reflexivo, también más creativo, propio de quienes aúnan su condición de cómicos con la de creadores de una destacada obra literaria». Afirma: «Los actores generan muchos materiales autobiográficos al margen de las memorias». Protagonizan una multitud de entrevistas o reportajes donde a menudo se inserta lo autobiográfico. De forma fragmentaria, algunos van configurando una sucesión de textos capaz de ser el punto de arranque de una verdadera autobiografía. «Son en la mayoría de los casos la base a partir de la cual se ha elaborado un trabajo creativo relacionado con la memoria que alcanza unos objetivos más ricos y trascendentes». Y sigue: «Como es lógico, algunos silencios de las entrevistas de aquellas épocas se han convertido en elocuencia en las memorias escritas muchos años después» (Ríos Carratalá, 2001a: 69). Se plantea una reflexión para comprender el abismo que separa las obras de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d) de otras comentadas en su estudio: «La escritura autobiográfica no se improvisa y requiere una voluntad estilística, al menos si se pretende superar los estrechos límites de lo testimonial

³²² Para los aspectos teóricos de la escritura autobiográfica, consúltense Pope (1974), Starobinski (1974), Romera Castillo (1981), May (1982), Catelli (1986), *Revista de Occidente* (1987, 1989 y 1996), *Anthropos* (1991), *Suplementos Anthropos* (1991), Villanueva (1991), Pozuelo Yvancos (1993 y 2006), Romera Castillo *et alii* (1993) y Lejeune (1994).

o documental». Estos dos actores, junto con Miguel Gila (1995 y 1998) y Francisco Rabal (1994), han mostrado a lo largo de sus trayectorias una permanente relación con lo autobiográfico. Y, aunque se haga necesaria una perspectiva temporal desde la cual el autor de unas memorias relate su pasado, Juan Antonio Ríos Carratalá opina que el ejercicio autobiográfico alcanza mayores cotas cuando se trata de una tarea continuada a lo largo de toda una vida. El resultado suele ser pobre en reflexión y lucidez si no ha venido precedido de una continuada voluntad de contarse a sí mismo, de mantener siempre viva la memoria personal, con lo que supone de selección, reflexión y análisis. Frente al fruto de una circunstancia coyuntural, nos encontramos con las memorias, resultado de una tarea de años que ha tenido manifestaciones previas de distinta índole. Es el caso de Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez, dos autores que, desde finales de los cincuenta —desde su madurez, por tanto—, han ido incluyendo en sus obras una memoria personal y colectiva. Esto supone un continuo replanteamiento, una permanente elaboración de sí mismo, del personaje que al final aparece como central en las memorias. Así pues, frente a personajes hechos a brochazos, nos encontramos en las obras de estos autores con unos individuos ricos en experiencias, a su vez enriquecidas por una reflexión que no es improvisada, que aporta matices y profundidad al material biográfico (Ríos Carratalá, 2001a: 171-172).

Una característica común a los autores que estudiamos es que saben que se enfrentan a una tarea literaria determinada, que transitan por caminos ya trazados; y también se muestran conscientes en mayor o menor grado de las peculiaridades del género que han elegido. En los matices de estas cuestiones se centra el interés del análisis.

El tono autobiográfico y memorialístico del libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a) queda patente ya en el mismo título de capítulos³²³ como «Los viajes de la memoria», «Cómo empezó todo», «Primeros tiempos», «La sombra del padre», «Actor de cine», «El que se muere en *Botón de ancla*», «El ascendente camino del éxito», «¿En la mitad del camino?», «Las argucias del tiempo», «Duras experiencias», «Corto viaje a la URSS», «Ocho años después», «Viaje de ida y vuelta». Algunos de ellos están formados por vocablos solitarios, pero sugestivos o evocadores: «Precedentes», «Posguerra». Otros, por juegos de palabras: «La guerra de la posguerra». La propia redacción de las memorias es objeto de recuerdo: la inició el autor en 1986 y hace años que trabaja en ella (Fernán-Gómez, 1998a: 477), tres poco más o menos (Fernán-Gómez, 1998a: 707). Doce meses empleó en componer la ampliación. Asimismo, relaciona los diccionarios y las máquinas que ha utilizado para escribir. Sin embargo, esta especie de historial del libro se desliza hacia la ironía cuando aporta también las marcas de los lápices, los pegamentos, las fotocopias, el tamaño del papel utilizado (Fernán-Gómez, 1998a: 707) y las marcas de las bebidas con que acompañó su redacción (Fernán-Gómez, 1998a: 708)³²⁴. A lo largo del texto, el autor se pronuncia acerca de las ideas preconcebidas de las que parte su labor autobiográfica: «Recuerdo haber leído no sé dónde que no se debe escribir sobre la propia infancia, porque la infancia de todos los hombres es la misma. Efectivamente, yo nací, como todo el mundo, en Lima» (Fernán-Gómez, 1998a: 27). También habla de «las pre-

³²³ George May (1982: 66) afirma que la necesidad de encontrar un orden a la parte de vida ya vivida es tan instintiva y universal, que los autobiógrafos ceden a ella sin percibirlo. El sólo hecho de dar un título diferente a los sucesivos períodos de la autobiografía, de dividirlos en épocas y en capítulos o de reconocer retrospectivamente los acontecimientos críticos y las líneas de partición revelan el carácter universal de esta necesidad.

³²⁴ Juan Miguel Company Ramón (1993: 119) enlaza la «pormenorizada relación» de la «Nota final» de las memorias con «el recuento minucioso» de lugares donde fue escrita la novela y de los cafés ingeridos que incluyó Enrique Jardiel Poncela al final de *Amor se escribe sin hache* (Jardiel, 1990).

tendidas “Memorias” de este osado cómico metido en otras camisas» (Fernán-Gómez, 1998a: 569).

La ampliación de 1998 le da pie a Fernando Fernán-Gómez a reflexionar sobre su trabajo³²⁵, ahora desde la experiencia, y afirma entonces su voluntad de continuar adelante a pesar de no haber resuelto satisfactoriamente sus dudas: «Todo, menos dejar de escribir esta ampliación una vez que me he comprometido a ello. Y menos, contar lo que no quiero contar» (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Importa esta afirmación, porque añade una dimensión interesante a la del problema del subgénero autobiográfico: si adopta uno en concreto, Fernando Fernán-Gómez —siempre preocupado por la relación con el público—, puede verse en la obligación de contarlo todo —incluso lo que no quiere— para no defraudar a sus lectores. Prefiere entonces la indeterminación, aun a riesgo de que alguien se sienta engañado. Este punto de vista no parece el del teórico, sino el de la figura pública que vende libros y puede recibir una acusación de estafa. La amenaza de esta crítica preocupa especialmente al autor, la de haber engañado al comprador haciéndole creer que iba a encontrar una cosa cuando en realidad se le proporciona otra³²⁶.

³²⁵ La ampliación no queda a la altura de la obra original. El conjunto se resiente, hay cierta impresión de incoherencia. Algunas secciones parecen injustificadas, ya que se vuelve a narrar lo ya contado. La composición del libro, una de sus mejores bazas, se descuida aquí al dividir algún episodio de forma desconcertante. Se percibe desorden (un ejemplo, Fernán-Gómez, 1998a: 612). El hilo del argumento no se acaba de apreciar. Se incluyen reflexiones larguísimas no suficientemente oportunas. Además, es en la ampliación donde el autor introduce más materiales y más heterogéneos.

³²⁶ Las reflexiones de Fernando Fernán-Gómez acerca de la escritura autobiográfica esparcidas a lo largo de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) no son las de los especialistas; sin embargo, constituyen una aportación desde un punto de vista interesante. Éstos acostumbran a aceptar de manera natural el hecho de que los textos se hayan escrito y se hayan publicado, pero Fernando Fernán-Gómez considera la cuestión desde la óptica de la persona dedicada al mundo del espectáculo. Cuando un productor teatral o cinematográfico se plantea una inversión, debe preguntarse por qué iba a interesar a alguien la producción por la que él duda si apostar. Es decir, para Fernando Fernán-Gómez la escritura autobiográfica consiste también en un producto, en este caso editorial, y él la considera así con toda la seriedad y con todo el respeto por la reacción del público que ha ido adquiriendo a lo largo de su dilatada trayectoria profesional jalonada de éxitos, sí, pero también de fracasos.

En la ampliación de 1998, incluye el autor el diario del rodaje de la película *Pesadilla para un rico*. Fernando Fernán-Gómez declara abiertamente su propósito con respecto a ese diario en una observación que también tiene en cuenta al lector:

Este no es un diario íntimo. Quiero decir que aunque esté compuesto de simples notas de trabajo redactadas al vuelo del ordenador, o de la pluma o el boli, lo escribo con la intención de que se publique. De ahí que me preocupe que muchas de las cosas que consigno carezcan de interés para el lector no profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 642).

Adolfo Marsillach se nos muestra plenamente consciente de estar escribiendo en sus memorias (Marsillach, 2001d) literatura autobiográfica, como se puede percibir también en los propios títulos de los capítulos. Al ser cuarenta y tres más una introducción, Adolfo Marsillach se encuentra ante amplias posibilidades en materia de epígrafes que le permiten recorrer toda una gama de registros. Hay títulos con clara vocación evocadora, reforzada con el carácter nominal de la frase y el uso del paralelismo o la antítesis: «Barcelona, una calle y algunos baldosines», «Mis primas, un conejo y los hermanos maristas», «Un beso y una obra de Zorrilla», «Algunos títulos inolvidables y una película para olvidar». En alguno, deliberadamente neutro, el autor parece anticiparse a la posible desaprobación del lector: «Asuntos de familia intrascendentes». Varios títulos de capítulos forman entre ellos una serie con resonancias de folletín: «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Primera parte)», «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Segunda parte)» y «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Última entrega)». Pocos títulos podrá haber más típicos de unas memorias que éste: «De los dulces de mi abuelo al bachillerato de la posguerra». Otros podríamos denominarlos simplemente referenciales: «E. A. J. 1 Radio Barcelona», «El teatro Windsor de Barcelona», «El Londres del Living Theatre», «El Centro Dramático Nacional». No faltan los contruidos sobre nombres de personas: «Elenita en Bilbao», «Los años de Montse», «El Madrid del café Gijón con María Asquerino incluida». Tampoco están ausentes los que incluyen reminiscencias históricas — «Marruecos: apuntes coloniales» — o los evocadores — «Aquella televisión» y «Año

1977, tiempo de transición»—. Frente a un título tan recargado como «Sócrates, Gala, Pío Cabanillas y la huelga de los actores», nos encontramos el muy castizo «Algunas chapuzas preliminares».

La elaboración del libro resulta tan dilatada en el tiempo, que su propia redacción se convierte en materia de recuerdo autobiográfico. El 16 de marzo de 1996, Adolfo Marsillach viajó a Nueva York: «Recordé el primer capítulo de estas memorias —aún no había decidido retomarlas— y me descubrí en aquel amanecer de 1990 en el Hotel Hilton. Cinco años» (Marsillach, 2001d: 550). Los recuerdos de la redacción de las memorias son motivo de preguntas periodísticas. Gonzalo Pérez de Olaguer le hace una entrevista en la que Adolfo Marsillach responde:

«Las empecé en 1991³²⁷ y poco después las interrumpí porque me sentía lleno de contradicciones. A partir de El Misántropo, quizá porque no ignoraba lo que me iba a suceder, decidí reanudarlas. Su título será: Penúltimo acto». (Luego lo cambié porque me parecía demasiado obvio) (Marsillach, 2001d: 571).

Adolfo Marsillach, en un exceso autocrítico, se siente continuamente embargado por una especie de sentimiento de culpa ante la posibilidad de abusar del lector. Por eso, a menudo necesita justificarse. Llega a decir que insiste demasiado en precisar las calles, los lugares de su niñez, pero que lo considera imprescindible (Marsillach, 2001d: 39). Pesa sobre él el temor a la opinión del público. Escribe: «Son referencias que parecen superfluas pero que resultaron fundamentales para el desarrollo de nuestra aventura» (Marsillach, 2001d: 189). «Y alguien más que, sin duda, cometo la incorrección de no citar para no caer en detalles que aburran al lector» (Marsillach, 2001d: 216). En el texto se alude también a su estado emocional como memorialista: el proceso de redacción de la obra es largo y complicado, por lo que se presenta a sí mismo «empezando a arrepentirme de escribir estas memorias». En este sentido, se refiere a las memorias como «este mamotético libro» (Marsillach, 2001d: 476) cuando el trabajo, ya avanzado, va revelando la

³²⁷ Obsérvese la discrepancia de años entre esta cita y la anterior.

condición material de la obra. Más adelante, llamará al libro «estas interminables memorias» (Marsillach, 2001d: 574). Los dos aspectos anteriores —la necesidad de justificarse ante el lector y el estado emocional ante su propia obra— se reúnen en esta cita:

Una aclaración obligada: he tardado tanto en escribir este libro —otros deberes profesionales me forzaban a continuas interrupciones— que en casi dos años se me han muerto varios amigos. De ahí que me refiera a ellos con una dolorida frecuencia no deseada (Marsillach, 2001d: 188).

El autor comprueba a lo largo de la escritura la dificultad de respetar en algunos casos los criterios éticos que se ha propuesto al elaborar un planteamiento consciente antes de comenzar a escribir: «Procuró en esta memoria no atacar a personas que no puedan defenderse (...), pero me es muy difícil ocultar la verdad. O, al menos, lo que yo considero como “mi” verdad» (Marsillach, 2001d: 279). En otros, la escritura confirma la validez de tales planteamientos previos: «Sólo escribo el nombre completo de aquellas mujeres a las que, por su situación actual en nada pueda perjudicarles el conocimiento público de su relación conmigo» (Marsillach, 2001d: 335). No ha pretendido ser objetivo, «porque sabía que no podría serlo». «Mis opiniones sobre algunas personas que salen en estas páginas surgen de mi relación con ellas y, consecuentemente, están teñidas de parcialidad. No me excuso. Me da igual» (Marsillach, 2001d: 573)³²⁸. Se observa en el autor una cierta vacilación ante la propia obra que se manifiesta al mismo tiempo que la escribe. El libro, por tanto, no sólo contiene su historia vital, sino también la historia del proceso de su escritura. Esto se observa, por ejemplo, cuando dice: «Es un cuadro que todavía me emociona al contemplarlo. Y que, además, guarda una historia sentimental que no sé si me decidirá a contar en alguno de estos capítulos. Veremos» (Marsillach, 2001d: 281).

³²⁸ Juan Antonio Hormigón (1999: 16): «Marsillach sabe bien que su punto de vista preside el relato».

Comienzan las memorias de Antonio Gala (Gala, 2001b) con unas reflexiones suyas acerca de la naturaleza de su libro —de las que nos ocuparemos más adelante³²⁹— en las que niega conocer ésta en verdad (Gala, 2001b: 7-9). A pesar de ello, el siempre hábil Antonio Gala no sólo es consciente del género que emplea, sino que usa deliberadamente a su antojo, y según su conveniencia, los recursos que le ofrece. Las memorias que no quieren serlo (Gala, 2001b) inician su vacilante andadura pegadas a la anécdota, como ocurre con el capítulo dedicado a los coches —«El automóvil y yo» (Gala, 2001b: 11-32)—, si bien el pulso memorístico va afirmándose, hasta que, en el capítulo dedicado a los políticos —«Los políticos y yo» (Gala, 2001b: 161-185)—, han tomado velocidad de crucero. Al organizarse la obra temáticamente, en vez de por orden cronológico, el autor se puede permitir el lujo de imprimir a todos los capítulos un sello paralelístico: «Los alcaldes y yo», «Mis casas y yo», «Los amigos y yo», etc.

La técnica elegida para sus memorias (Gala, 2001b) le proporciona máxima libertad: el recuerdo puede fluir hacia atrás y hacia delante en el tiempo; bajo el pretexto del tema del capítulo, resulta posible desplazarse del presente al pasado. El modelo temático también sirve para evitar problemas —por ejemplo, resulta útil para no afrontar todo el relato íntimo que sí asume Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d)—. Se puede pasar del anecdótico a la reflexión seria. En definitiva, el autor tiene la sartén por el mango: «Aquella misma noche mis productores y yo nos fuimos a pasar unos días a Estoril. Pero esa es otra historia. Quizá se hable aquí de ella» (Gala, 2001b: 74). Otros ejemplos los encontramos cuando rechaza recordar la muerte de algunos de sus perros (Gala, 2001b: 123); cuando se pregunta qué puede contar sino los éxitos o el amor de sus lectores o sus espectadores —afecto que lo ha hecho todo— o, quizás, su fracaso en la vida

³²⁹ En los apartados «El problema del género», de la página 191, y, especialmente, en «La reflexión sobre el género», de la página 201.

amorosa, pues su vida se fue haciendo pública progresivamente, mientras lo privado pasaba cada vez a un plano más reducido (Gala, 2001b: 157). O cuando renuncia a contar el amor que le llegó tras el éxito teatral, concretamente el 29 de diciembre de 1963: «No quiero hablar de esto. Quien lo haya sentido no precisa oírlo; quien no, no lo comprendería» (Gala, 2001b: 407).

No obstante, descubrimos a Antonio Gala ensayando los mismos pinitos que los otros autores que estudiamos y con idénticas vacilaciones: lo sorprendemos hablándonos del apartamento de la calle de Prim (Gala, 2001b: 191); dudando del orden que él mismo ha establecido: «Entiendo que es aquí donde cabe el capítulo de las videncias» (Gala, 2001b: 218); inseguro de sí mismo: «Tiemblo ante este apartado por miedo a ser injusto» (Gala, 2001b: 397); titubeante: «No; no quiero ponerme falsamente poético. No es preciso» (Gala, 2001b: 397). Con todo, el orden temático revela su auténtica valía a la hora de eludir nombres y detalles: «He escrito tanto sobre el amor que me pregunto a veces si he escrito sobre otra cosa. De ahí que aquí pase sobre él de puntillas. Y sólo me detengo en apuntar cuál ha sido mi posición, la forma de mi espera, el descenso de la dura cuesta abajo del desamor y la certeza de que quien ama gana siempre» (Gala, 2001b: 404).

Las memorias de Jaime de Armiñán (2000) cuentan con títulos para el prólogo, las partes del libro y los capítulos. Los títulos de las partes se ciñen a los distintos períodos de la vida del autor: «Las casas de Madrid», «De gobierno en gobierno», «La guerra civil», «La posguerra», «París, 1945». Si Adolfo Marsillach tenía la sensación de abusar del lector al precisar las calles de su niñez (Marsillach, 2001d: 39), los capítulos de la primera parte de las memorias de Jaime de Armiñán (2000), «Las casas de Madrid», llevan nombres de estradas, aquellas donde se ubicaban las casas en las cuales vivió con su familia: «Calle del Prado», «Calle de Serrano», «Calle de Núñez de Balboa», «Calle de Agustina

de Aragón»³³⁰. Los capítulos de la segunda parte, «De gobierno en gobierno», y algunos de la tercera, «La guerra civil», toman nombres de ciudades, las que recorrió con sus padres de niño: «Lugo», «Córdoba», «Cádiz», «Madrid, 1936», «San Sebastián», «Biarritz», «Burgos», «Salamanca», «Vitoria» y «La ciudad alegre y confiada»³³¹. Continuará el dramaturgo aprovechando los epígrafes de su obra para situarnos en el tiempo y en el espacio —«Verano del 43», «París, 1945», «Semana Santa»— y dándonos los detalles de sus domicilios —Martín de los Heros, en Madrid (Armiñán, 2000: 344)—. Jaime de Armiñán se convierte, por tanto, en el autor de los que estudiamos que con más empeño trata, desde la organización de sus memorias (Armiñán, 2000), de dotar el relato de su vida de una estructura narrativa; quien con más aplicación trata de aproximarse a la idea que corrientemente se maneja del modelo. Concibe la estructura de su libro, pues, casi como la de uno de historia. El texto de la contracubierta informa de que el autor nos cuenta sus primeros años hasta llegar a la juventud. De hecho, la cuarta parte se titula «La posguerra»; la quinta, «París, 1945»; y el último capítulo de ésta, «*La guerre est finie*».

Detengámonos en el siguiente pasaje de las memorias (Armiñán, 2000):

*Los hermanos Álvarez Quintero*³³² vivían en El Escorial, pero yo no tengo la sensación de haber ido tan lejos. Tal vez Joaquín Álvarez Quintero tenía casa en Madrid. Siento ser impreciso, pero me parece que aún vivía su hermana, que según las malas lenguas era quien en realidad escribía las obras de teatro de los ilustres académicos. La casa donde yo entré con mi abuelo Federico era oscura y triste. Los muebles parecían de guardarropía, en las paredes había recreaciones de personajes femeninos de los autores, tal vez algún retrato de Romero de Torres. (...) Supongo que la conversación fue decayendo, (...) y que muy pronto estuvimos en la calle (Armiñán, 2000: 295-296).

Las inseguridades, las suposiciones y la ausencia de fuentes fiables de información que se concentran en estas pocas líneas llevan la huella indeleble de la conciencia de la escritura

³³⁰ Incluso anota las mudanzas, como la de la calle Núñez de Balboa a la de Agustina de Aragón, de Madrid (Armiñán, 2000: 41), y la de la calle Peña y Goñi a General Primo de Rivera, de San Sebastián (Armiñán, 2000: 207), por ejemplo. En el Pardo, pasó un invierno por motivos de salud (Armiñán, 2000: 50).

³³¹ Otra vez San Sebastián, terminada la Guerra Civil.

³³² Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (Utrera, Sevilla, 26 de marzo de 1871-Madrid, 12 de abril de 1938; Utrera, Sevilla, 20 de enero de 1973-Madrid, 14 de junio de 1944).

autobiográfica. Cuando el autor echa en falta un testimonio creíble —«según las malas lenguas» (Armiñán, 2000: 295)—, comprende la importancia de primer orden del testimonio de su madre sobre detalles cotidianos —en un determinado momento, el precio de las localidades teatrales era de veinticinco pesetas por un palco platea, las butacas en promoción valían un dineral; pero los de arriba, por 1,50 podían ver el mejor teatro que entonces se hacía en España (Armiñán, 2000: 311); su madre firmó un magnífico contrato de trescientas pesetas diarias, un dineral entonces (Armiñán, 2000: 312)— y el valor del suyo propio —el precio de la butaca de la revista *Todo por el corazón*, que valía quince pesetas (Armiñán, 2000: 317); el de los alojamientos del Club Alpino, en el puerto de Navacerrada (Armiñán, 2000: 319)—.

Albert Boadella ha hecho pública en su intervención (Boadella, 2004a) en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004), su reticencia inicial a enfrentarse al género autobiográfico:

Empezaré, pues, contándoles que cuando, hace unos diez años, la editorial Planeta me sugirió la posibilidad de escribir unas memorias, me lo tomé muy mal. Tenía en aquel momento cuarenta y siete años y me parecía que semejante proposición sólo podía hacerse a una persona que está ya en una cierta decrepitud, que se haya en pleno proceso senil.

Pensaba entonces que quien escribe unas memorias es alguien que en principio ya ha perdido la memoria. Por tanto, rechacé instantáneamente el ofrecimiento (Boadella, 2004a: 65).

Sin embargo, leyó *La vida secreta de Salvador Dalí* (Dalí, 1994), escrita por su autor a los cuarenta años, y le pareció «un libro excepcional, uno de los grandes libros del siglo XX». El ejemplo del pintor de Figueras lo incitó a emularlo, puesto que, «visto lo que hizo Dalí a los cuarenta, tampoco era tan insultante que a uno le pidieran las memorias a los cuarenta y siete» (Boadella, 2004a: 65).

Al igual que Albert Boadella, al principio Francisco Nieva, invitado a escribir sus recuerdos, se negaba: «Unas memorias —como quiera que sea la forma que ellas to-

men— son como un baúl cerrado, que ha pertenecido a otra persona y que abrimos para hurgar en su banal intimidad» (Nieva, 2002d: 13). A pesar de la extensión considerable que finalmente adquieren cuando se decide a redactarlas, tiene conciencia selectiva, como demuestra que se justifique por presentar a un personaje con motivo de que le inspiró muchas cosas entre grotescas y dramáticas (Nieva, 2002d: 193). Opina el autor un tanto contradictoriamente: «La vida es demasiado profusa, recargada de eventos de todo tipo, y si nos propusiéramos examinarlos todos, no tendría fin nuestro trabajo. Pero unas memorias “sinceras” no admiten jamás una selección. Obligan a estampar la verdad y ¡cuántas verdades nos conturban, nos avergüenzan o nos duelen!» (Nieva, 2002d: 355). Francisco Nieva duda ante nuestros ojos, pero se decide a contar, por ejemplo, por el interés que puedan tener, las anécdotas a que dieron lugar sus estrenos, así como las impresiones de sus viajes por Londres, Dublín, Nueva York, Berlín, Roma, Palermo, Moscú, San Petersburgo, Las Hurdes y los montes de Gredos. Termina un capítulo con este significativo párrafo: «Así termino tan dilatado y confidencial relato en los albores de la vejez y, cuando ya no queda más que contar, quiero creer con cierta garantía que, quien haya podido arribar al final de este libro, puede pagarse de haberme conocido a fondo» (Nieva, 2002d: 382). También se excusa de la prolijidad de las páginas que van a seguir, las dedicadas a sus estrenos teatrales; pero son la memoria de otra victoria personal que solo puede atribuir a un estado de furor autoafirmativo arteramente disimulado y cauto (Nieva, 2002d: 430). Su valor es relativo, no quiere demostrar que fuese nadie excepcional ni el salvador del teatro de su país, sino las argucias de un hombre en estado de alerta para realizarse (Nieva, 2002d: 439). Una sección se abre con un comienzo remarcable: «Me obligo a dar algunas noticias de ciertos sucesos paralelos» (Nieva, 2002d: 581). Cuando se va acercando el final, al autor le invade una cierta tristeza. Se pregunta qué conclusión puede sacar (Nieva, 2002d: 632). Enumera momentos de su vida. Se encuentra como si acabase

de llegar de Nueva York, de Viena: «me preparo a escribir grandes cosas, me dispongo a profundizar en todos los entresijos del teatro... Y me propongo finalizar estas memorias» (Nieva, 2002d: 639). No será la única vez que haga gala de su intención de concluir (Nieva, 2002d: 642). El último capítulo se titula «Termino de contar» (Nieva, 2002d: 643). El párrafo final se centra en el sentido de la literatura:

También desde mi punto de vista literario, el hombre nace para dar testimonio de sus «restos», de su naturaleza de muerto embalsamado y luego sepultado en un estante. Todo pasa a ser antiguo y eterno, que es tiempo en conserva. Ninguna rosa seca, entre las páginas de un libro, resucita jamás, eso es bien cierto. Pero ahí está, muerta, si bien testificando que estuvo viva, que nació fragante y erguida bajo la caricia del sol. Esto y no más es lo que han querido transmitir estas memorias: yo estuve vivo y todo lo vi como os lo cuento (Nieva, 2002d: 643)³³³.

Ya en el poema introductorio, a quien la propia datación sirve de título, «14 a 19 de septiembre de 1994» (Arrabal, 1994c: 13-23), Fernando Arrabal se refiere a su diario (Arrabal, 1994c: 16) en estos términos:

*El diario permite platicar
con mis deseos y con mi alma
pero con mi desesperanza
y mi miseria también.*

Sigue meditando en verso acerca de su creación (Arrabal, 1994c: 22):

*El diario me enseña
por sí solo
lo que no se enseña
y es fundamental aprender.*

Como parte de esta reflexión acerca de su tarea cabe entender la cita de Arthur Rimbaud, «Je est un autre» (Arrabal, 1994c: 22), utilizada también por los modernos teóricos de la literatura autobiográfica (Lejeune, 1994: 93). Fernando Arrabal sigue, asimismo, un plan-

³³³ Rafael Conte se fijó en su reseña (Conte, 2002) en el respeto a las convenciones —tan destacable en un autor vanguardista— si de memorias se trata: «Pero aquí ya no hay demasiados problemas, pues Nieva nos ha proporcionado ya muchas veces abundantes textos autobiográficos en sus prólogos, artículos e introducciones anteriores, por lo que ya no es un “memorialista clandestino”, ni mucho menos, y al tener que contar su vida ya no hay vanguardias que valgan. ¿Conocen ustedes alguna memoria experimental de la que haya quedado rastro? Por eso no hay memorias malas, aunque tampoco abunden las especialmente buenas, que conste». Y también: «Lejos de toda vanguardia, Nieva encuentra la razón fundamental de las sinrazones o desenfrenos de su vida y obra en su primera infancia (...) y en su bisexualidad aquí orgullosamente enarbolada (hasta la exageración, quizá, pues busca dicha heterodoxia en la juventud de su propio padre, pronto desaparecido de su vida)».

teamiento consciente a la hora de redactar su diario, como lo demuestra el que no proporcione, en ocasiones, los nombres completos de las personas a las que se refiere, sino sólo las iniciales (Arrabal, 1994c: 233). Por otro lado, no siempre las notas del diario manifiestan estas cuestiones: muchas parecen aforismos más que otra cosa (Arrabal, 1994c: 246).

Como Jaime de Armiñán (1994a) confecciona el diario de una película, será de tiempo limitado (Armiñán, 1994a: 1). Escribe en habitación del hotel Gavín, en el Valle de Tena de Aragón (Armiñán, 1994a: 1-2). Aunque se trata del diario del rodaje de un filme, el autor adopta conscientemente la decisión de no ceñirse a las reglas establecidas de «el diario de a bordo»: «Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas. El que avisa no es traidor —o es más traidor que nadie— y yo aviso a los posibles lectores de estas páginas». El diario, pues, se concibe desde el principio para su segura publicación. Escribe el autor, estableciendo un pacto autobiográfico con el lector (Lejeune, 1994): «Por tanto, caiga en buena hora el libro de las manos de quien no acepte las reglas, que anárquicamente establezco y yo, palabra de honor, no sólo lo voy a disculpar, sino que lo comprendo de corazón-corazón» (Armiñán, 1994a: 2). Proporciona el dato de que escribe en ordenador (Armiñán, 1994a: 11)³³⁴. Pensando en los lectores que él sabe que va a tener, incluye en el diario frecuentes notas aclaratorias acerca de personajes, lecturas y lugares³³⁵. Su diario se tiñe fuertemente de memorialismo: «Pero queridos, los que ya no estáis, nunca os olvidaré, entre otras cosas, porque vuestra muerte es mi vida y este libro es vuestro también, ya que mientras alguien os tenga al alcance de la memoria no estaréis definitivamente en la otra orilla. Sólo el olvido —o la indiferencia— trae la muerte, incluso fuera del sueño» (Armiñán, 1994a: 234). No deja de tener presentes a los desapareci-

³³⁴ Volverá a mencionarlo (Armiñán, 1994a: 83).

³³⁵ Las analizaremos en el apartado «La comunicación con el lector», de la página 659.

dos: «Buenas noches, queridas sombras, buenas noches: nunca pudisteis sospechar que aquel chico de primero de Derecho os recordara más de cien años después de haber nacido casi todos vosotros. Buenas noches» (Armiñán, 1994a: 266). Se refiere a su libro con mayúscula (Armiñán, 1994a: 271), como en esta ocasión, en la que escribe con la mente al volante de un vehículo: «Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones» (Armiñán, 1994a: 276). El hecho de redactar un diario le permite seguir los pasos del calendario: se acerca un puente, puesto que el 1 de noviembre cae en lunes (Armiñán, 1994a: 293). Tal fecha llega al fin. Como es el día de Todos los Santos, escribe sobre cementerios (Armiñán, 1994a: 303). Por último, desaparece del nombre del género la mayúscula y se disculpa de antemano por sus fallos como diarista: «El diario casi llega a su final, sólo le falta el colorín-colorado. Siento mucho no haber tenido fuerza de voluntad para someterme al rigor del tiempo y de los hechos que pretendía contar, pero ya lo advertí a destiempo: la niebla —sin plástico rojo— me llevó por campos y descampados que a nadie importan, y me temo que ni siquiera a mí mismo» (Armiñán, 1994a: 343-344).

1.2. El problema del género

Merece la pena analizar la cuestión de la noción que poseen estos autores del género que emplean. Tienen conciencia de practicar un género literario determinado, como ya hemos comprobado. Asunto diferente es la concepción que tengan de él, si poseen alguna. Son creadores, no teóricos de la literatura, lo que se aprecia en una notable imprecisión de la que se muestran conscientes y que se puede sobrellevar con un recurrente agobio —Fernando Fernán-Gómez (1998a)—, con incertidumbre —Adolfo Marsillach (2001d)— o que posibilita la maleabilidad conceptual de Fernando Arrabal (1994c) que

comentaremos más adelante³³⁶. Los dos primeros autores son, precisamente, ejemplos de duda ante el género³³⁷.

El libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a) se subtitula *Memorias ampliadas (1921-1997)*. Esta calificación, que se repite en la sobrecubierta, ya acompañaba al título de la obra en las ediciones anteriores de que hemos dejado constancia más arriba³³⁸. Pero, como hemos anticipado ya³³⁹, el autor manifiesta sus dudas acerca de si el subtítulo es una elección suya o un truco editorial (Fernán-Gómez, 1998a: 569). Fernando Fernán-Gómez, a lo largo de su obra (Fernán-Gómez, 1998a), para referirse a la misma utiliza el término *memorias* más a menudo que cualquier otro: lo encontramos en trece páginas, al menos, y en algunas de ellas en más de una ocasión. Sin embargo, aunque la denominación preferida por la editorial es la que más abunda en el texto, tampoco faltan otras: llama a su obra *recuerdos* en cinco páginas como mínimo, *autobiografía* en unas cuatro³⁴⁰, e incluso «este libro» —en un par de ocasiones— y también «estas páginas» o

³³⁶ Véase la página 200.

³³⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá opina en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a) que las obras que estudia —autobiografías escritas por actores— oscilan a veces entre las fronteras de los géneros autobiográficos, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre las memorias y las autobiografías. Afirma: «Son oscilaciones propias de una obra donde el omnipresente papel de la memoria personal y colectiva se extiende más allá de unos conceptos genéricos útiles para deslindes teóricos, pero a menudo intercomunicados en un todo que debemos aceptar como tal» (Ríos Carratalá, 2001a: 21-22). Dice que estos libros no suponen una aportación peculiar para la teoría de un género tan polémico y multiforme, por eso él no se plantea cuestiones terminológicas ya abordadas en otros estudios a partir de obras más pertinentes en este sentido: «Hemos optado, así mismo, por un criterio amplio a la hora de incluir estos títulos bajo la denominación de memorias o autobiografías, conscientes de que ambos, en teoría, no deben confundirse, pero que en la realidad textual son a menudo intercambiables. En algunos casos hay serias dudas acerca de tal inclusión» (Ríos Carratalá, 2001a: 63).

³³⁸ Véase el apartado «Delimitación de nuestro estudio», en la página 74.

³³⁹ Véase el apartado «El título», en la página 157.

³⁴⁰ Conviene recordar que el antecedente del libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a), «El olvido y la memoria» (Fernán-Gómez, 2002g), se publicó primero con un subtítulo: «El olvido y la memoria (Autobiografía)» (Fernán-Gómez, 1987p).

«este trabajo»³⁴¹. En ocasiones, la vacilación es tal que se emplean varios términos a la vez, como ocurre en el siguiente caso:

La idea de plagiar una autobiografía es totalmente descabellada (...). Por ello, no siento rubor cuando confieso que al enfrentarme con la preparación y posterior redacción de estas páginas he leído, o releído, unos cuantos libros de memorias de otras personas (Fernán-Gómez, 1998a: 64-65).

Una característica de Fernando Fernán-Gómez que asoma de vez en cuando en las páginas de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) es su actitud profesional hacia el trabajo, debido, sin duda, a su condición de hombre de cine y de teatro. Su sentido de la responsabilidad lo lleva, en este caso, a plantearse qué clase de producto presenta ante el público³⁴². Por ejemplo, cuando escribe:

el enfrentarse a unas memorias obliga a una relativa sinceridad. Aunque sean triviales como éstas, y no se acerquen a «confesiones», si no son más verdaderas que una simple conversación de sociedad, si no se trasluce que en ellas el autor está dispuesto a decir de vez en cuando algo que no estaría dispuesto a decir a todo el mundo en su trato cotidiano, poco derecho tiene el que las escribe a reclamar la atención del lector (Fernán-Gómez, 1998a: 66).

Resultan curiosos tanto el concepto que tiene de la labor del autobiógrafo formulado en términos tan sencillos —al menos, debe ser más sincero que en una conversación normal— como su certeza de no hallarse escribiendo unas confesiones.

Con una reflexión más detenida sobre la cuestión comienza la ampliación de la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 569 y ss.). Empieza el autor hablando de «las pretendidas

³⁴¹ Puede que la ventaja del término *memorias* sobre los demás no sea ajena a su presencia abundante en los títulos de las autobiografías que el autor maneja para guiarse en su cometido, algo que comentaremos más adelante —véase el apartado «La reflexión sobre el género», en la página 201—. Los citados son —para las referencias bibliográficas, véase la nota 364—: *Memorias*, de Alec Guinness (1987) (Fernán-Gómez, 1998a: 66); *Memorias de una estrella*, de Pola Negri (1973) (Fernán-Gómez, 1998a: 66 y 311); *Memorias*, de María Asquerino (1987) (Fernán-Gómez, 1998a: 309 y 565); *Memorias de un hombre sin importancia*, de Tomás Álvarez Angulo (1962) (Fernán-Gómez, 1998a: 477); y *Memorias íntimas*, de Georges Simenon (2000) (Fernán-Gómez, 1998a: 565). Entre los restantes títulos que menciona hay tres vidas, dos confesiones y unos recuerdos. Sin embargo, el grupo más numeroso lo forman los títulos sin denominación autobiográfica específica alguna. Cuando proporciona la relación de obras que ha tomado como modelo, divide media docena de ellas en autobiografías y memorias sin justificar por qué (Fernán-Gómez, 1998a: 65). Conjeturamos que lo hace basándose en la presentación editorial o en los títulos, los cuales no reproduce salvo, más tarde, el de *Mi vida*, de Charlie Chaplin (1995) (Fernán-Gómez, 1998a: 700) —no obstante, el título de la edición que aparece en la página web del ISBN, <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLibros/Sobre.html> (consultada el 15 de febrero de 2015), es *Mi autobiografía*—.

³⁴² Véase la nota 326.

“Memorias” de este osado cómico metido en otras camisas». Ocho años después de publicados los capítulos anteriores, se cuestiona con buena fe, como ya hemos repetido, si el subtítulo se trata de una elección del autor o de un truco editorial. Se le ha reprochado a la obra que el título induce a error, tanto si fue elección suya como si no. La confusión sube algunos grados cuando Fernando Fernán-Gómez afirma que el autor de unas memorias está en su derecho de no hacer a los demás partícipes de su intimidad; pero que, entonces, el libro, más que memorias, debería adjetivarse *recuerdos*³⁴³. «Sin hacer de ello una cuestión académica», en esta nueva edición ampliada ha procurado informarse de la diferencia entre *memorias* y *recuerdos*³⁴⁴, porque cree que no les falta razón a los que opinan que no se puede anunciar una cosa y vender otra. Para ello, recurre a los diccionarios, concretamente al *Diccionario de uso del español*, de María Moliner (1988), y al *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española³⁴⁵. Preparando la nueva edición ampliada, también ha consultado el autor con dos profesores de Literatura, dos insignes escritores, una novelista, dos editores, un neurólogo y un académico³⁴⁶. No obstante, todas estas indagaciones no dan el resultado esperado. Más que arrojar luz sobre el asunto, consigue Fernando Fernán-Gómez que la confusión se instale definitivamente en la ampliación de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). Basten estos ejemplos:

Por todo lo dicho, que no es más que un catálogo de botones de muestra, creo que me hallo en excelente situación para seguir redactando mis memorias, recuerdos, autobiografía o lo que salga. Tanto si son lo uno o lo otro, en este libro y supongo que en tantos otros del mismo género, no pretende afirmarse que lo narrado sea lo que sucedió, sino cómo lo tiene el autor registrado en su memoria —su frágil, traicionera memoria— o cómo lo recuerda.

³⁴³ Justamente en ese caso puede hablarse de memorias.

³⁴⁴ Debe de haberse sentido el autor bastante afectado por las críticas, puesto que su sensibilidad ante el tema lo lleva a escribir con mayúsculas ambos términos.

³⁴⁵ La edición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, más próxima a la primera de *El tiempo amarillo. Memorias 1921-1987* (Fernán-Gómez, 1990f) fue la vigésima, de 1984; y la más cercana a las memorias ampliadas (Fernán-Gómez, 1998a), la vigésima primera, de 1992.

³⁴⁶ A la vista del resultado, que se verá a continuación, podemos lamentar que el autor no encontrase al consultor idóneo.

Y aquí estoy, frente al ordenador y su memoria, dispuesto a completar/ampliar no sé si una autobiografía, unas memorias, unos recuerdos o unas fantasías al estilo de Hoffmann.

Queda claro que, como autor, puedo denominar a lo escrito como me plazca —nóvolas denominó Unamuno a sus novelas—. Estoy en mi derecho. Y reconozco que el lector también tiene derecho a sentirse defraudado. Y a manifestarlo.

Todo, menos dejar de escribir esta ampliación una vez que me he comprometido a ello. Y menos, contar lo que no quiero contar (Fernán-Gómez, 1998a: 572).

El hecho de que el autor deje constancia de su decisión de no amilanarse por el problema teórico pone de manifiesto que se ha sentido desanimado en extremo³⁴⁷. Más adelante, volverá a mostrar su indecisión:

Eso no es verdad. Es lo que estaba soñando hace un rato, cuando me desperté dispuesto a enfrentarme con el ordenador. Y como no sé si esto es autobiografía, memorias, recuerdos... ¿por qué no van a ser sueños? Lo pongo y ya está (Fernán-Gómez, 1998a: 575).

Finalmente, la duda se consolidará en forma de ironía: «A propósito de lo anterior, me viene a la memoria, al recuerdo, a la autobiografía un hecho similar y contrario» (Fernán-Gómez, 1998a: 583)³⁴⁸.

Adolfo Marsillach, dentro de la constante alusión a su propio trabajo (Marsillach, 2001d), se refiere al libro que está escribiendo con el término *memorias* —alguna vez también *memoria*— al menos en una treintena de páginas. Pero no le asiste una certeza absoluta: «Y entonces voy y empiezo estas memorias o lo que sean» (Marsillach, 2001d: 14). Con motivo de la anécdota de Antonio Saura (Marsillach, 2001d: 68), Adolfo Marsillach llama al libro *autobiografía* por primera vez, aunque aquél habla de *memorias*. Para denominar la obra de Arthur Miller (1988), elige asimismo el término *autobiografía*

³⁴⁷ Obsérvese, además, que para Fernando Fernán-Gómez la cuestión del género no se trata de un debate nominal, tiene repercusiones serias en lo que debe escribir o no.

³⁴⁸ Miguel Mora (1998) escribió en la crónica del acto de presentación de las memorias ampliadas de Fernando Fernán-Gómez (1998a) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid: «el autor dijo ayer (...) que “es mucho mejor no fiarse de las memorias”». Francisco Rico publicó la siguiente apreciación (Rico, 2003): «He leído pocos libros de memorias tan hermosos como *El tiempo amarillo* de Fernando Fernán-Gómez. Las páginas más fascinantes de la obra, siempre en estupenda prosa, son las que acogen el porfiado esfuerzo de Fernán-Gómez por situarse y definirse a sí mismo en el cambiante marco de las circunstancias y por contarse al lector con toda la transparencia a la vez que con un pudor extremo. Pero con frecuencia no valen menos los perfiles de otros personajes y la crónica de hechos externos, de los teatros de la guerra al cine de la posguerra».

(Marsillach, 2001d: 459). La indefinición llega al punto de llamar también una vez al libro «estos recuerdos» (Marsillach, 2001d: 573)³⁴⁹.

Antonio Gala —de todos los que estudiamos, el autor más inseguro de lejos acerca de la clasificación de su obra (Gala, 2001b)— no llega a pronunciarse. Aborda el problema por aproximación: «En definitiva, y eso no me parece mal, será el lector quien tenga que calificar y que clasificar este tomo que ya tiene en sus manos. En tanto que lo juzgue digno de ser denominado de una forma convencional, porque pienso que de todas tiene algo este batiburrillo» (Gala, 2001b: 8). Recurre a un dicho popular: «si sale con barba, san Antón, y si no, la Purísima Concepción» (Gala, 2001b: 9). San Antón o la Purísima Concepción son, en algunos casos, «este tomo», como ya hemos visto (Gala, 2001b: 8), «estas ligeras páginas» (Gala, 2001b: 183), «estas notas» (Gala, 2001b: 375) o, simplemente, «esto» —en «cuando esto escribo»— (Gala, 2001b: 268). En el texto editorial de la contracubierta, se afronta el asunto por eliminación:

Ahora hablaré de mí *no es una colección de opiniones, ni una biografía; no es un memorándum, ni un vademécum. Es todo eso y mucho más. Es, según su autor, un relato que —como en un puzzle— reconstruye «la frágil y enigmática mesa de los recuerdos». Recuerdos que no son tan inocentes como las piezas de un rompecabezas, pero que en cada capítulo trazan el camino de la vida de Antonio Gala*³⁵⁰.

El libro de Jaime de Armiñán (2000) se subtítulo *Memorias*. En la sobrecubierta, se informa de que el autor obtuvo con esta obra el XIII Premio Comillas de biografía y

³⁴⁹ En una entrevista posterior a su publicación, declaró: «me ha salido una autobiografía por casualidad ya que esa no era mi intención» (Pallín, 2003: 215) —véase la nota 153—. Y también: «Pero poco a poco descubrí que no podía hacer unas meditaciones sobre mi oficio sin hacerlas paralelamente sobre mi propia vida porque mi trayectoria profesional no estaba separada de mi trayectoria privada; ambas se mezclaban continuamente. (...) De ahí procede una mezcla casi continua de géneros. Hay un tono novelado, buscado a propósito, que mezcla recuerdos con sucesos, anécdotas y reflexiones» (Pallín, 2003: 215). Más adelante, revela un dato valioso: «Cuando se lo pasé a la editorial Tusquets me dijeron algo que me sorprendió muchísimo y es que no había escrito unas memorias sino una autobiografía (...). Yo lo hice sin diferenciar claramente dónde terminan unas memorias y donde [*sic*] empieza una autobiografía, o al revés» (Pallín, 2003: 216).

³⁵⁰ Juan Antonio Ríos Carratalá escribió en «La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo» (Ríos Carratalá, 2002d: 126): «Es el caso, por ejemplo, de un Antonio Gala, que ni en sus recientes memorias ni en otros escritos que conozco ha citado su esporádica actividad como guionista en películas que nada prestigioso añaden a su carrera».

memorias en su convocatoria de septiembre de 2000. Con respecto al texto autobiográfico de su progenitor, del que inserta fragmentos en el suyo, comenta: «En los últimos años de su vida mi padre puso en orden muchos de sus recuerdos escritos, y algunos que le dejaron mal sabor. No son historias de política, ni de guerra, son pequeños lamentos, frustraciones, y justificaciones» (Armiñán, 2000: 37)³⁵¹.

Albert Boadella no alude en su libro (Boadella, 2001) al género que practica, pero sí en su exposición posterior sobre su incursión autobiográfica (Boadella, 2004a) en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004). Y también en tales circunstancias se produce la vacilación. En ese texto habla de *memorias* en tres ocasiones en una misma página —«media vida así, hasta llegar al vía crucis literario de estas memorias», «la editorial Planeta me sugirió la posibilidad de escribir unas memorias» y «quien escribe unas memorias es alguien que en principio ya ha perdido la memoria» (Boadella, 2004a: 65)— y una vez en otra (Boadella, 2004a: 66), mientras que en una más se dan hasta tres denominaciones diferentes —«para que estas memorias no se me convirtieran en un “autobombo”», «intentar que las memorias no se convirtieran en la justificación de todos mis hechos», «lo que no les he contado se halla en estas páginas» y «esta autobiografía también tenía su sentido en este aspecto práctico»

³⁵¹ Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c), llamó al libro de Jaime de Armiñán (2000) «unas memorias noveladas» (Elwess, 2003c: 247); y Catalina Buezo Canalejo (2003b), «un libre agridulce de memorias» (Buezo, 2003b: 404). Esta última se preguntó además: «*La dulce España* es un libro de memorias peculiar escrito a varias voces. ¿El pudor y la discreción de Armiñán en la vida real explican el ocultamiento del yo y la geminación del discurso narrativo?» (Buezo, 2003b: 410). Y observó también: «De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela» (Buezo, 2003b: 410-411). Y continúa: «De alguna forma este libro tuvo su precedente en *Diario en blanco y negro* (Armiñán: 1994), diario de rodaje que no se limita a recoger lo sucedido durante el lluvioso rodaje de su filme *Al otro lado del túnel*, puesto que ya ahí el autor inserta anécdotas, recuerdos familiares y profesionales y algunas fotografías que aquí se repiten. Si ese volumen es imprescindible para conocer cómo se rodaba una producción cinematográfica media española en la primera mitad de los años noventa, *La dulce España*, primera entrega de unas memorias más amplias, nos habla de la indefinición de fronteras dentro de los subgéneros posibles de la prosa testimonial» (Buezo, 2003b: 411).

(Boadella, 2004a: 69)—. Como podemos comprobar, utiliza la palabra *memorias* seis veces y sólo una el término *autobiografía* en un total de ocho alusiones en unas pocas páginas.

Francisco Nieva no vacila en llamar *memorias* a su libro (Nieva, 2002d). Se decanta claramente por tal denominación en, al menos, una veintena de páginas; incluso dos veces en la misma, en una ocasión, y hasta tres en una tan señalada como la última (Nieva, 2002d: 643). Solamente como una aislada excepción conviven *autobiografía* y *memorias* y también en un solo caso elige *autobiografía*. Se decide el autor por la etiqueta dominante en el título del capítulo «Memorias del teatro» (Nieva, 2002d: 379-382). Incluso el interlocutor imaginario del que nos ocuparemos en su momento³⁵² prefiere *memorias*. De tal califica el autor las obras de Adolfo Marsillach³⁵³ (Nieva, 2002d: 484) y Luis Escobar³⁵⁴ (Nieva, 2002d: 618). No obstante, no faltan las contradicciones de concepto, ya que no de terminología. Así, cuando califica de *memorias* los *Recuerdos de infancia y juventud*, de León Tolstoi³⁵⁵ (Nieva, 2002d: 555), o cuando el texto en primera persona de la contracubierta ofrece unas memorias, pero parece prometer una autobiografía: «He puesto al desnudo mi vida con una punta de impudor». «Yo soy así, yo he sido así. Yo he sido “eso”. Exactamente: “yo he sido eso y no más”. Pero es seguro que el lector de mis memorias me va a conocer, porque sin olvidar nunca su necesaria compañía “indago en mí”, me justifico, me acuso, lo cuento todo como fue, como yo lo vi»³⁵⁶.

³⁵² Véase el apartado «La autocrítica», de la página 352.

³⁵³ *Tan lejos, tan cerca* (Marsillach, 2001d).

³⁵⁴ *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991)* (Escobar, 2000).

³⁵⁵ *Recuerdos de León Tolstoi* (1972).

³⁵⁶ Rafael Conte opinó en su reseña (Conte, 2002): «Ahora, al borde de los ochenta [años], Nieva nos asesta estas monumentales “memorias”, que se presentan a la vez como una especie de *summa* o como un testamento que deseamos bastante anticipado, donde su narratividad se dispara en todas las direcciones (hasta en las fantásticas) hasta perforar los límites de sus propias verdades y las de su bien acreditada imaginación que tanto y tan bien las enriquece». Rafael Conte se refiere a ellas como «estas espectaculares, descaradas, singulares, revulsivas, escandalosas y arbitrarias memorias». Anna Caballé escribió en su

reseña (Caballé, 2003a): «Muchos textos autobiográficos tienen su origen en el deseo manifiesto de un escritor o de un dramaturgo de iluminar su obra mediante una indagación abierta en su vida personal (...). Cuando ese ejercicio autobiográfico, complementario a la obra e igualmente creativo, se lleva a cabo siendo su autor consciente de la trascendencia de su empresa —hacer explícito el cañamazo de la que surgió— el resultado puede ser magnífico. Lo es, sin reservas de ninguna clase, en el caso de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron*». Y también: «Tratándose de Nieva además, un autor barroco y excéntrico (en el mejor sentido), resulta difícil imaginarse que el producto final de sus memorias sea un libro de contenido escueto. Por el contrario, el libro sobrepasa peligrosamente las 600 páginas de letra menuda a lo largo de las cuales Nieva se toma su tiempo para exponer los hechos de su vida y sobre todo la trama emocional en que se fundaron» (Caballé, 2003a: 146). Y añadió: «Nieva combina el ejercicio autobiográfico —que domina la primera mitad del libro, con la búsqueda de unas líneas de fuerza que vinculen sus años infantiles a su evolución posterior— con el ejercicio propiamente memorialístico y, por ello, más volcado a la crónica que un hombre de teatro puede hacer de su experiencia vital y profesional» (Caballé, 2003a: 147). Por su parte, Olga Elwess Aguilar llama en su reseña (Elwess, 2003b) a *Las cosas como fueron*, de Francisco Nieva (2002d) «libro de memorias» (Elwess, 2003b: 685). Y escribe: «Sorprende la narración clara y consciente de su homofilia, de su bisexualidad después». Prosigue: «El tercer y último libro de estas memorias destaca por ser el más importante desde el punto de vista escénico, convirtiéndose en un valioso material de primera mano para los estudiosos. Se trata de la memoria de sus montajes, no sólo como “diario de a bordo”, sino a la manera de un testamento que recoge lo autobiográfico que germina en todas sus obras. Podríamos elevarlo casi a categoría de poética, al estar ensalzada por doquier su composición de la escena contra la verosimilitud ilusionista, en un deseo constante de que su público no pierda el sentido de que está asistiendo a un sueño, a la materialización de un poema escénico» (Elwess, 2003b: 686). Interesa también lo siguiente: «Asistimos en todas las peripecias a la consideración de cómo lo autobiográfico está engarzado con la creación ya que, tal y como él reconoce: “casi todo lo que se escribe se ha tenido que vivir de un modo u otro. Surge siempre de una experiencia de vida” (p. 512). Pero al final del libro se plantea el autor si su trayectoria no ha sido más que una función con numerosos “golpes de teatro”, una ilusión, los testimonios de sus restos. Viaje por la memoria de un creador que creó y sintió de la manera en que está narrado, este libro conjuga lo vivido con lo soñado y lo temido, pues no en balde el relato es salpicado por un halo mágico y extrasensorial (...). El mismo halo que le hace “metamorfosearse” al final de las memorias, en las que se siente claro continuador de su padre: “mi padre soy yo”, concluye (p. 642). En definitiva, una obra-documento (teniendo en cuenta que el género autobiográfico siempre esconde las dobleces y pliegues de la voz narrativa, furtiva y silenciosa en muchas ocasiones) para conocer al gran autor de teatro que se esconde —y aquí se nos desnuda excepcionalmente— bajo el nombre de Paco Nieva» (Elwess, 2003b: 687). Juan Antonio Ríos Carratalá se ocupó en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c) de *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d): «Algo similar, aunque aquí el silencio haya sido sustituido en ocasiones por una desmedida verborrea, encontramos en el caso de las memorias de Francisco Nieva, singular y novelesco personaje de sí mismo. Un libro de más de seiscientas páginas permite abordar una multitud de temas, pero no tanto cuando se utiliza una perspectiva tan personal como la del dramaturgo manchego. Gracias a la misma conocemos sus fobias y filias con lujo de detalles, incluidas las relacionadas con los cómicos. Pero su escasa capacidad para pasar de una autobiografía a unas memorias dificulta un acercamiento al mundo de los actores de teatro. En la segunda parte de *Las cosas como fueron*, absurdo título, habla de quienes intervinieron en las representaciones de sus obras. Pero sólo como actores de las mismas, nunca como individuos englobados en un colectivo que, como tal, no aparece en tan extenso libro» (Ríos Carratalá, 2003c: 195). Jesús Rubio Jiménez, por su parte, escribió en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003): «Aunque Francisco Nieva se ha mostrado propenso a las declaraciones autobiográficas —y aun *confesionales*— a lo largo de su trayectoria, se necesitaban estas memorias por lo que tienen de esfuerzo unificador de toda su trayectoria, además de ofrecer otra muestra más de su prodigiosa capacidad de escritura» (Rubio Jiménez, 2003: 141). Y también: «Su densidad y amplitud hacen posibles diversos acercamientos, incluido uno preliminar sobre los conceptos de *autobiografía* y *memorias*, que utiliza con cierta elasticidad a lo largo del libro, buscando una síntesis de ambas modalidades de escritura, ya que si sustancialmente procura dar cuenta del proceso de conformación y desarrollo de su personalidad y de cómo se ha desarrollado su arte, por otro lado, traza semblanzas de personajes con los que ha convivido o narra episodios relevantes de la historia europea cercana al hilo de su trayectoria. *Las cosas como fueron* son *memorias* y son *autobiografía*» (Rubio Jiménez, 2003: 141-142). Este crítico se propone ocuparse en su trabajo del segundo aspecto, sobre todo, y aun de éste parcialmente (Rubio Jiménez, 2003: 142).

Por su parte, Fernando Arrabal comparte con su diario (Arrabal, 1994c) con Adolfo Marsillach con sus memorias (Marsillach, 2001d) el haber ganado un premio con su libro; pero mientras éste lo gana de autobiografía, aquél lo obtiene por un ensayo. Precede a la obra un prólogo enfocado a justificar la inclusión de un diario bajo el manto protector de la palabra *ensayo*. Para ello, con un cierto alarde de erudición, buscando hacer pasar por tal el suyo, recurre al *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, de 1611; al *Diccionario de autoridades*, de la Real Academia Española (1726-1739); a la enciclopedia Espasa³⁵⁷ y a los diccionarios de Joan Corominas³⁵⁸ y de María Moliner³⁵⁹ —como, recordemos, también hizo Fernando Fernán-Gómez— (Arrabal, 1994c: 9-10). En la bibliografía que complementa la edición del diario de Fernando Arrabal (1994c), éste se incluye entre los ensayos (Arrabal, 1994c: 272)³⁶⁰.

Jaime de Armiñán no oculta en su diario (Armiñán, 1994a) sus dudas acerca de la naturaleza de lo que se trae entre manos:

Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones. Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrito con ajos tiernos, que a nadie va a interesar. Lo que pasa es que ya no me tengo que justificar de nada —objetivo principal de los libros del género aludido— ni apoyar en sus páginas doctrina alguna, otro objetivo, y que cuento las cosas según me vienen a la pluma, como si lo hiciera ante un grupo de amigos. Tal vez esa voluble intención me redima (Armiñán, 1994a: 276).

Aunque se le ve consciente del género que practica hasta la conclusión de la obra. Los fallos se deben a él: «El diario casi llega a su final, sólo le falta el colorín-colorado. Siento mucho no haber tenido fuerza de voluntad para someterme al rigor del tiempo y de los hechos que pretendía contar, pero ya lo advertí a destiempo: la niebla —sin plástico rojo— me llevó por campos y descampados que a nadie importan, y me temo que ni siquiera

³⁵⁷ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (VV. AA., 1991).

³⁵⁸ No especifica cuál.

³⁵⁹ *Diccionario de uso del español*, de María Moliner (1988).

³⁶⁰ Luis Carandell llama en su reseña (Carandell, 1994: 10) al diario de Fernando Arrabal (1994c) «libro de memorias».

ra a mí mismo» (Armiñán, 1994a: 343-344). Por otro lado, llama «recuerdos personales» a un escrito del torero El Papa Negro³⁶¹ sobre «sus andaduras taurinas por España y por América» que le sirvió al padre del autor, Luis de Armiñán Odriozola, para su libro biográfico sobre su figura³⁶² (Armiñán, 1994a: 263, n. 2)³⁶³.

1.3. La reflexión sobre el género

Comenta Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 17) de las autobiografías escritas por actores: «Apenas encontramos en las mismas reflexiones sobre la complejidad del acto de escribir una autobiografía, tal vez porque se opta por las vías más convencionales en la mayoría de los casos». En este sentido, Adolfo Marsillach forma parte de la minoría y Fernando Fernán-Gómez es una auténtica excepción.

Este último autor se plantea en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) el problema de la escritura autobiográfica en serio, desde una perspectiva cercana a lo teórico, muy próxima a los métodos académicos. Cercana y próxima, no más —ni tampoco menos—. Es curioso, en este sentido, el escrúpulo que lo embarga: casi parece exculparse por haber analizado el trabajo de otros autobiógrafos. Enfoca su estudio más como un creador en busca de ideas que como un auténtico investigador:

La idea de plagiar una autobiografía es totalmente descabellada, entre superrealista y borgiana; y aunque ha pasado por mi imaginación, la he aceptado como posible tema para un cuento fantástico, pero no como ayuda en este trabajo. Por ello no siento rubor cuando confieso que al enfrentarme con la preparación y posterior redacción de estas páginas he leído, o releído, unos cuantos libros de memorias de otras personas. Me siento libre de sospechas (Fernán-Gómez, 1998a: 64).

³⁶¹ Manuel Megías Rapela *Bienvenida* (Bienvenida, Badajoz, 12 de febrero de 1884-Madrid, 14 de octubre de 1964), padre de los Bienvenida.

³⁶² *Vida y novela de un matador de toros. El Papa Negro* (Armiñán Odriozola, 1953).

³⁶³ Son paralelos en esto el diario (Armiñán, 1994a) y las memorias (Armiñán, 2000), pues en ambos casos se llama recuerdos a la escritura autobiográfica ajena de otro personaje.

Fernando Fernán-Gómez describe su método de trabajo a la hora de afrontar la escritura (Fernán-Gómez, 1998a: 65-66): no trazó un plan de la obra, sino que lo aplazó hasta que ya tenía redactadas una primera serie de evocaciones y, cuando llevaba escritos unos cuantos episodios en un primer borrador sin un orden previo —episodios con saltos en el tiempo, a veces de bastantes años—, entonces cayó en la cuenta de sus pocas lecturas autobiográficas. En ese momento, detuvo la redacción de sus recuerdos y buscó los libros de tal índole que poseía, leídos o no. Resultaron muy escasos³⁶⁴: *Mi vida*, de Giambattista Vico (1948)³⁶⁵; la *Vida*, de Diego de Torres Villarroel (1980); *Poesía y verdad*, de Johann Wolfgang von Goethe (1999); *Mis recuerdos*, de Massimo D’Azeglio (1919-1920); las autobiografías de John Stuart Mill (1986), Gilbert Keith Chesterton (2003) y Charlie Chaplin (1995); *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda (1993); las memorias de Giacomo Casanova (1973), Joseph Fouché (1961) y Manuel Azaña (1981). Como eran pocas, adquirió algunas más, eligiéndolas al azar a propósito³⁶⁶, y las leyó tomando notas: *Años de penitencia*, de Carlos Barral (1994); *Mi vida*, de Ingrid Bergman (Bergman y Burgess, 1983); *A libro abierto*, de John Huston (1986); *Coto vedado*, de Juan Goytisolo (1995); *Memorias*, de Alec Guinness (1987); *Bailando en la luz*³⁶⁷ y *Lo que sé de mí*, de Shirley MacLaine (1992a y 1992b)³⁶⁸; *Memorias de una estrella*, de Pola Negri (1973); *Lauren Bacall por sí misma*, de Lauren Bacall (1985); y *Confesiones de un actor*, de Laurence Olivier (1983). En páginas posteriores, Fernando Fernán-Gómez incorporará a la lista *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe³⁶⁹ (Fernán-

³⁶⁴ Las referencias bibliográficas a las que remitimos son las que nosotros hemos localizado, el autor no proporciona ninguna.

³⁶⁵ En la referencia que nosotros hemos encontrado, el libro se titula *Autobiografía*.

³⁶⁶ Obsérvese la precaución del autor de no establecer un canon autobiográfico.

³⁶⁷ Autobiografía de la actriz estadounidense centrada en sus experiencias paranormales y religiosas.

³⁶⁸ Del primer título nosotros hemos manejado una edición posterior (MacLaine, 1994).

³⁶⁹ Goethe (2000).

Gómez, 1998a: 109); *Memorias*, de María Asquerino³⁷⁰ (Fernán-Gómez, 1998a: 309); las *Memorias de un hombre sin importancia*, de Tomás Álvarez Angulo³⁷¹ (Fernán-Gómez, 1998a: 477); y las *Memorias íntimas*, de Georges Simenon³⁷² (Fernán-Gómez, 1998a: 539). También incorpora a Pío Baroja³⁷³ (Fernán-Gómez, 1998a: 565); una entrevista de prensa de Carlos Saura (Fernán-Gómez, 1998a: 565); *Diario íntimo*, de Henri Frédéric Amiel³⁷⁴ (Fernán-Gómez, 1998a: 658); y *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna³⁷⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 700). En la ampliación de 1998, Fernando Fernán-Gómez incluye la opinión de Francisco Umbral, quien elogia las memorias del autor y sólo le hace un reproche, el de que entre sus «libros-modelo» no eligiese las de César González Ruano (2004b) ni las de Pío Baroja³⁷⁶ (Fernán-Gómez, 1998a: 574). El autor, que da una respuesta algo contradictoria a la crítica de Francisco Umbral (Fernán-Gómez, 1998a: 574)³⁷⁷, no aclara esto.

A partir de aquí, y durante todo el resto de las memorias (Fernán-Gómez, 1998a), el autor toma como referentes a los autobiógrafos leídos y anotados por él y acude a ellos en diversas ocasiones en busca de orientación y de precedentes para lo que él mismo se propone. Siguiendo esta línea de trabajo, reflexiona, en ocasiones muy atinadamente, acerca de la autobiografía, llegando a parecer por momentos un teórico (Fernán-Gómez,

³⁷⁰ Asquerino (1987).

³⁷¹ Álvarez Angulo (1962).

³⁷² Simenon (2000).

³⁷³ Baroja (1982).

³⁷⁴ Amiel (1976).

³⁷⁵ Gómez de la Serna (1998).

³⁷⁶ Sin embargo, Pío Baroja (1982) sí es mencionado, como hemos comprobado más arriba (Fernán-Gómez, 1998a: 565).

³⁷⁷ La respuesta a la crítica de Francisco Umbral es que no incluyó a César González Ruano (2004b) ni a Pío Baroja (1982) porque se limitó a los libros que tenía en casa. Pero Fernando Fernán-Gómez había dicho que, al ser pocos libros, adquirió algunos más (Fernán-Gómez, 1998a: 65). Tal vez la explicación consista en que, como asegura, compró algunos de los que estaban en venta sin detenerse mucho en la búsqueda, «que prefería más bien azarosa».

1998a: 71). Los temas para los que recurre a su nómina de autobiógrafos no son pocos y no carecen de importancia. En este sentido, Fernando Fernán-Gómez demuestra intuitivamente desde su práctica la pertinencia de las claves que los estudiosos del tema han señalado desde la teoría. Algunos de los asuntos que siente la necesidad de consultar atañen a las propias técnicas de la elaboración de una autobiografía, mientras que otros se corresponden con la esfera temática y del contenido. Hagamos un recorrido siguiendo este orden.

A la hora de resolver el problema de por dónde comenzar la tarea, acude Fernando Fernán-Gómez a sus autobiografías de referencia y observa que unos autores empiezan en el momento de su nacimiento y otros antes (Fernán-Gómez, 1998a: 75). Después de fijarse en sus modelos (ejemplo: Laurence Olivier, 1983), decide remontarse él al punto más antiguo de su relato, que sería la toma de Tetuán (Fernán-Gómez, 1998a: 76)³⁷⁸. Sobre el problema de la veracidad de la escritura autobiográfica, dice que uno de los libros de memorias que más interés le despertaron en su juventud fue el de Joseph Fouché (1961), «turbio jefe de policía» francés, que van desde la Revolución hasta el Imperio. Cuando las leyó por segunda vez, ya sabía que eran falsas, estaban desmentidas incluso por entendidos y hasta es muy posible que no estuvieran escritas por él. No obstante, piensa leerlas de nuevo, porque quién le garantiza la veracidad de los desmentidores (Fernán-Gómez, 1998a: 570).

Le preocupa a Fernando Fernán-Gómez que algunos de sus trabajos como escritor sean autobiográficos, como le hizo notar el profesor Francisco Rico. La duda que se le plantea entonces es la de que, si utiliza de nuevo esos recuerdos en sus memorias, algunos

³⁷⁸ El escrupuloso Fernando Fernán-Gómez (1998a) a veces acude también a los textos autobiográficos para asuntos menores, como a Johann Wolfgang von Goethe (2000) y a Gilbert Keith Chesterton (2003) cuando se refieren a sus juguetes infantiles, sus teatrinos de marionetas y su guiñol (Fernán-Gómez, 1998a: 109). Estudiaremos este detalle más adelante en el apartado «La vocación: el guiñol y el teatrino», en la página 885.

lectores los leerán dos veces; pero si no los incluye, hurtará buena parte de los mismos³⁷⁹.

Se pregunta si debe incluirlos, aunque de forma disimulada, de manera que parezca que cuenta otra cosa (Fernán-Gómez, 1998a: 115). Él mismo proporciona una respuesta:

Este procedimiento me parece rechazable por dos razones: la primera, porque tiene algo de engaño, y, como ya creo haber dicho más arriba, procuro en estas páginas prescindir de los engaños o limitarlos al mínimo, y la segunda porque supondrían un trabajo innecesario, y si el trabajo ya suele tener de por sí algo de desagradable, su esterilidad puede convertirlo en repugnante (Fernán-Gómez, 1998a: 115).

Nuevamente recurre a su colección de autobiografías para buscar modelo y consejo. Pocos de esos autores han publicados narraciones sobre sus propias vidas, pero encuentra un precedente, *Mis recuerdos*, de Massimo D'Azeglio³⁸⁰ (Fernán-Gómez, 1998a: 116). No obstante, este ejemplo no basta para calmar su inquietud:

Avalado por un clásico, decido emplear el mismo sistema. Pido perdón a los lectores que encuentren reiteraciones y, como escasa compensación, procuraré que las transcripciones en algunos casos sean corregidas y en otros abreviadas o aumentadas (Fernán-Gómez, 1998a: 116).

Para la cuestión de si un autobiógrafo debe ser una persona de éxito y si puede escribir su vida un fracasado, acude una vez más a las memorias del marqués D'Azeglio³⁸¹ (Fernán-Gómez, 1998a: 67) y hasta se toma la molestia de dividir a los autobiógrafos de su nómina en ricos y pobres, así como la de repasar sus orígenes sociales (Fernán-Gómez, 1998a: 68). También se fija en Giambattista Vico³⁸² (Fernán-Gómez, 1998a: 71) y cita unos párrafos de María Asquerino³⁸³ (Fernán-Gómez, 1998a: 340). A la pregunta de si tendría lectores la autobiografía de un hombre que no fuera un triunfador, él mismo se responde que puede tener lectores la autobiografía de un fracasado, siempre que antes del fracaso el autobiógrafo hubiera conocido la gloria. También se pregunta Fernando Fernán-Gómez

³⁷⁹ Véase la nota 326.

³⁸⁰ D'Azeglio (1919-1920).

³⁸¹ D'Azeglio (1919-1920).

³⁸² Vico (1948).

³⁸³ Asquerino (1987).

(1998a) no si tendría lectores la autobiografía de un hombre corriente más bien pobre, sino si se han publicado alguna vez (Fernán-Gómez, 1998a: 71). Se cuestiona el autor si él mismo es un triunfador o un fracasado y si su autobiografía va a ser «lamentosa como la de Giambattista Vico o exultante como la de casi todos los demás». «Pero la respuesta a la cuestión no es fácil». Concluye que merece la pena realizar el trabajo para que al final se resuelva la duda (Fernán-Gómez, 1998a: 71-72).

Encuentra el autor un aliado en su búsqueda de las claves de lo autobiográfico: su apoderado, José María Gavilán, quien se convirtió en lector de biografías de actores y directores extranjeros —principalmente anglosajones—, aunque no por gusto propio, sino porque en las librerías no abundan las biografías de actores y directores españoles, cosa bastante comprensible para Fernando Fernán-Gómez. Para su amigo José María Gavilán, el éxito en el extranjero es algo definitivo y en España no significa nada (Fernán-Gómez, 1998a: 72)³⁸⁴. Según Fernando Fernán-Gómez, «las memorias de los que no han logrado triunfar no parece que le interesen a nadie». La única excepción que encuentra es la de Giambattista Vico (1948). Se hace el autor un razonamiento: si las autobiografías son casi siempre de triunfadores y si en el mundo del cine y el teatro no existe en España ese triunfo, entonces su autobiografía no será la de un triunfador, sino una reflexión acerca de si él ha alcanzado o no el triunfo; y si no lo ha alcanzado, si lo va a alcanzar o no lo alcanzará nunca (Fernán-Gómez, 1998a: 74).

Una vez descubierto el interés de las autobiografías que maneja, el autor siente hasta el deseo de barajarlas. Llega a proponer un juego que consiste en ver cómo les fue a otros autobiógrafos en el momento al que él ha llegado, que es el de su primer éxito, el obtenido a los veinticinco años con el filme *Botón de ancla*³⁸⁵. Ahora pretende descubrir

³⁸⁴ No deja de ser interesante esta explicación para la tan manida escasez de autobiografías en España.

³⁸⁵ Ramón Torrado (1948).

qué les ocurrió a algunos de sus modelos a esa edad. Y como su éxito tuvo lugar en 1947, también buscará qué hicieron sus referentes ese año. No se plantea ningún orden: como se trata de un juego, todo dependerá del azar. Comienza por los que están más cerca en su mesa de trabajo (Fernán-Gómez, 1998a: 364). La más próxima es Ingrid Bergman³⁸⁶ (Fernán-Gómez, 1998a: 364-365). Siguen Alec Guinness³⁸⁷ (Fernán-Gómez, 1998a: 365-366), Pola Negri³⁸⁸ (Fernán-Gómez, 1998a: 366), María Asquerino³⁸⁹, Charlie Chaplin³⁹⁰ (Fernán-Gómez, 1998a: 367) y Lauren Bacall³⁹¹ (Fernán-Gómez, 1998a: 368).

Le regalan al autor un libro, *Memorias de un hombre sin importancia*, de Tomás Álvarez Angulo (1962), cuando ya se hallaba ocupado en la composición de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 477). El título disipa algunas de sus dudas, las fundamentales sobre si debían publicarse las memorias de un hombre sin importancia y si él la tenía o no. Cuando inició sus memorias, el autor creía que de los hombres «no triunfadores» no merecía la pena relatarse la vida y que no contarían con lectores. Finalmente, en la ampliación de 1998, el autor proporciona la que parece su opinión definitiva sobre el tema: ha reflexionado y ha llegado a la conclusión de que el éxito y el fracaso no son hechos, sino sensaciones (Fernán-Gómez, 1998a: 573-574).

Fernando Fernán-Gómez encuentra uno de los puntos más sensibles del quehacer autobiográfico —y el que a él más lo compromete a la hora de escribir— en la faceta privada y, más concretamente, en el tema de la vida íntima y sexual. Se fija en cómo lo tratan Laurence Olivier³⁹² (Fernán-Gómez, 1998a: 308, 309 y 310) y las *Memorias* de María

³⁸⁶ Bergman y Burgess (1983).

³⁸⁷ Guinness (1987).

³⁸⁸ Negri (1973).

³⁸⁹ Asquerino (1987).

³⁹⁰ Chaplin (1995).

³⁹¹ Bacall (1985).

³⁹² Olivier (1983).

Asquerino³⁹³ (Fernán-Gómez, 1998a: 309). Aquí es donde se demuestra la utilidad de los desvelos reflexivos del autor, algo importante ha aprendido de sus referentes:

Cuando medité sobre la manera de tratar estos temas en el presente libro advertí que un riesgo acechaba a los que se explayan en la descripción de su vida amorosa. El de que esta vida y sus peripecias no sean narradas sólo por ellos, sino también por la parte contraria, como le sucedió a madame Simenon. Y también, de un modo menos espectacular, a Charles Chaplin y Pola Negri (Fernán-Gómez, 1998a: 310)³⁹⁴.

Admite Fernando Fernán-Gómez que no quiere provocar a nadie para que lo desmientan en público, como hizo Pola Negri (1973) con Charlie Chaplin (1995). Pero, aparte de este «irreprimible temor al ridículo», admite que carece del valor necesario para hacer concesiones; y pone como ejemplo una de Laurence Olivier³⁹⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 311). También comenta otros pasajes del libro del actor inglés, llegando a preguntarse en algún caso por qué Laurence Olivier (1983) escribió lo que escribió:

me resulta difícil comprender la clase de compromiso que Laurence Olivier había adquirido consigo mismo o con los lectores, que le obligaba a vencer el asco que le producía ser tan explícito al tratar esa materia, en un libro que no parece tan rigurosamente sincero cuando en él se reflejan aspectos de la vida profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 312).

También Charlie Chaplin (1995) y Juan Goytisolo (1995) ofrecen puntos de referencia con los que medirse o de los que distanciarse en esta cuestión. Dice el autor que sigue la decisión de Charlie Chaplin (1995) de no hacer descripciones detalladas, «pues no me considero capacitado, por cobarde, por poco sincero, por torpeza de pluma, a plantearme la posibilidad de escribir párrafos como [uno] de Juan Goytisolo en *Coto vedado*³⁹⁶» (Fernán-Gómez, 1998a: 312-313). Encuentra apoyo en Massimo D'Azeglio (1919-1920), quien da sus argumentos para no detallar sus pasiones amorosas (Fernán-Gómez, 1998a:

³⁹³ Asquerino (1987).

³⁹⁴ Cuyas referencias ya hemos proporcionado. Tanta importancia le concede el autor a esto que se entretiene en narrar lo que ocurrió con Charlie Chaplin y Pola Negri (Fernán-Gómez, 1998a: 310-311).

³⁹⁵ Olivier (1983).

³⁹⁶ Goytisolo (1995).

313)³⁹⁷. Finalmente, compara su divorcio con los que relatan de sí mismos Georges Simenon (2000) o Charlie Chaplin³⁹⁸ (Fernán-Gómez, 1998a: 539).

Con respecto a la crítica —tanto la relacionada con las propias memorias³⁹⁹ como la que se refiere a su trabajo profesional—, recurre, por un lado, a *Memorias íntimas*, de Georges Simenon⁴⁰⁰ (Fernán-Gómez: 1998a: 565), quien emplea muchas páginas para rechazar las imágenes que de él han trazado los que han intentado retratarlo por escrito; y, por otro, a Pío Baroja (1982), quien dedica muchas más al mismo empeño y encuentra absolutamente desacertado todo lo que de él se ha dicho. Comparándose con ellos, cree Fernando Fernán-Gómez que, si él dialogara con alguien que hubiera leído sus memorias y por la lectura creyera conocerlo, comprobaría cuánto había de erróneo. María Asquerino (1987), por otra parte, consigna en sus *Memorias* como uno de sus defectos la frialdad; también Carlos Saura en una entrevista de prensa. Fernando Fernán-Gómez se identifica con ellos. Este defecto le resulta útil, pues lo mismo que esa frialdad le ha impedido a veces manifestar amor, en otras le ha impedido sentir odio. Encuentra el autor precedentes en *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna (1998), y en Charlie Chaplin (1995) para algo a lo que no se atreve sin un aval previo. Ramón Gómez de la Serna (1998) reproduce trozos elogiosos que le dedicaron otros escritores al presentar sus conferencias y Charlie Chaplin (1995) reproduce íntegro el discurso que le dedicó el entonces presidente de la Sociedad de Autores francesa, Roger Ferdinand (Fernán-Gómez, 1998a: 700-701).

³⁹⁷ Sin embargo, insiste en que sus razones para esquivar la cuestión no son las mismas que esgrimen Charlie Chaplin o Massimo D'Azeglio (Fernán-Gómez, 1998a: 314).

³⁹⁸ Chaplin (1995).

³⁹⁹ En la ampliación, parece mostrarse molesto el autor con algunas críticas cuando dice: «también lo hay [acuerdo] en que no está bien censurar lo que no existe, lo que el autor no ha escrito» (Fernán-Gómez, 1998a: 570). Un poco más adelante insiste: «Queda claro que, como autor, puedo denominar a lo escrito como me plazca —nóvolas denominó Unamuno a sus novelas—. Estoy en mi derecho. Y reconozco que el lector también tiene derecho a sentirse defraudado. Y a manifestarlo» (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Véase a este respecto la nota 326.

⁴⁰⁰ Simenon (2000).

«Una vez justificado», se atreve a insertar en su obra el artículo «Muy personal. Sobre Fernando, *El abuelo y yo*», de Cayetana Guillén Cuervo (1997), publicado en *Nickel Odeon*⁴⁰¹ (Fernán-Gómez, 1998a: 701-703).

En cuanto a los escenarios, un problema técnico preocupa a Fernando Fernán-Gómez, la recitación de los versos del teatro clásico⁴⁰². En las autobiografías de actores extranjeros nunca lo encuentra mencionado, ni en Laurence Olivier (1983) ni en Ingrid Bergman (Bergman y Burgess, 1983) ni en Shirley MacLaine (1992a y 1992b) ni en Lauren Bacall⁴⁰³ (Fernán-Gómez, 1998a: 122). Por otro lado, no le resultó inverosímil el relato que hace Laurence Olivier (1983) de su representación de *Otelo*, de William Shakespeare, en Moscú en 1965, aplaudida por el público durante treinta y cinco minutos, pues cuando leyó *Confesiones de un actor* (Olivier, 1983), en 1987, hacía tres años que él mismo había viajado a la URSS, donde había escuchado los aplausos del público ruso (Fernán-Gómez, 1998a: 527).

Por último, cuando redacta el diario de rodaje de la película *Pesadilla para un rico* (1996), lee al mismo tiempo *Diario íntimo*, de Henri Frédéric Amiel⁴⁰⁴ (Fernán-Gómez, 1998a: 658-660). No hay ahora reflexiones sobre el trabajo del diarista, como las hubo en

⁴⁰¹ En 1997, la revista especializada en cine *Nickel Odeon* (1997) dedicó un número especial a Fernando Fernán-Gómez. En su contenido sobresale una larga entrevista al personaje centrada en su actividad cinematográfica (Cobos *et alii*, 1997) —aunque la estructura y la revisión es de Juan Cobos, la entrevista la realizaron, además de él, Luis María Delgado, José Luis Garci, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce; se grabó en Madrid el 6 de diciembre de 1997—. Destacan también en ese número las colaboraciones de Juan Antonio Hormigón (1997) —sobre la relación de Fernando Fernán-Gómez con el teatro— y Goñi (1997) —quien presta atención a su faceta como escritor—. Hay unos apartados, «Testimonios alrededor de Fernán-Gómez» y «Notas sobre un personaje admirable», con abundantes aportaciones acerca de Fernando Fernán-Gómez en sus distintas facetas, entre las que podemos resaltar un texto de Jaime de Armiñán (1997a). Se incluyen asimismo una filmografía (*Nickel Odeon*, 1997: 98-107) y reseñas de algunos de sus libros (Cobos, 1997; Ibarrola, 1997). Prestan atención a su escritura autobiográfica Juan Tébar (1997) y Juan Miguel Lamet (1997).

⁴⁰² También Adolfo Marsillach y Francisco Nieva se ocupan de esta cuestión. Se convierte en un problema recurrente en la práctica teatral. Véase, principalmente, el apartado «El teatro clásico», de la página 915.

⁴⁰³ Bacall (1985).

⁴⁰⁴ Amiel (1976).

el caso de las memorias; pero, al menos, tiene el prurito de leer un diario ajeno al tiempo que escribe el suyo⁴⁰⁵.

Adolfo Marsillach, al referir su arrepentimiento por su actitud con Jaime de Armiñán durante el rodaje de *Al servicio de la mujer española*, escribe: «Me abochorna esta confesión, pero opino que las memorias también sirven para sentir vergüenza de uno mismo» (Marsillach, 2001d: 391). Hay aquí una reflexión consciente acerca de la índole del género. Cuando asegura que faltaría a la verdad si dijese que guarda mal recuerdo de su paso por un colegio religioso, Adolfo Marsillach se define con relación a otros libros autobiográficos —es un tópico de cierto memorialismo hablar mal de tales escuelas—. De hecho, su afirmación da pie a una digresión acerca de los memorialistas en la que Adolfo Marsillach no sólo medita sobre los que escriben memorias, sino que toma postura y se distingue de ellos. Critica en éstos el no saber resistirse al deseo de decir cómo tenían que haber sido las cosas en vez de decir sencillamente cómo fueron (Marsillach, 2001d: 40).

Adolfo Marsillach, plenamente consciente de su actividad autobiográfica, escribe desde una perspectiva lúcida. Distancia su labor del moderno comercio con la vida privada en los medios de comunicación:

Me repugnan los «famosos» que venden al precio de unas lentejas más o menos suculentas sus noviazgos, sus desavenencias, sus traiciones, sus partos, sus menopausias, sus achaques y los fallecimientos de sus parientes (Marsillach, 2001d: 177).

Cuenta Adolfo Marsillach una interesante anécdota que le da motivos para reflexionar acerca de la tarea autobiográfica: ya de mayor, coincidió con Antonio Saura en una inau-

⁴⁰⁵ Como ha quedado demostrado, Fernando Fernán-Gómez es lector también, y no sólo autor, de literatura íntima. Además, toma citas —véase el apartado «Lo (auto)biográfico dentro de la literatura autobiográfica», en la página 267— del libro de Santiago Ontañón *Unos pocos amigos verdaderos* (Ontañón y Moreiro, 1988) (Fernán-Gómez, 1998a: 126); de un pasaje de *Contra viento y marea*, de María Luisa Ponte (1993) (Fernán-Gómez, 1998a: 613); y del diario de Thomas Mann (1987a y 1987b) (Fernán-Gómez, 1998a: 671). A veces, ante algún aspecto en concreto, la actitud como lector difiere de la actitud como autobiógrafo. Por otra parte, Miguel Mora, en la crónica del acto de presentación de las memorias ampliadas de Fernando Fernán-Gómez (1998a) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (Mora, 1998), recoge la opinión del autor de que «es mucho mejor no fiarse de las memorias». Se hizo eco el autor también de una de las críticas recibidas por la versión anterior de sus memorias (Fernán-Gómez, 1990f), en este caso por el relato de su infancia: «yo siempre la he tenido muy presente; y me han dicho que también es un defecto».

guración de una muestra pictórica en el Prado. Le contó un episodio infantil⁴⁰⁶, le dijo que le parecía que habían estudiados juntos en Barcelona y que a lo mejor sus pupitres estaban juntos. «Me contestó algo estupendo: “No lo creo, pero es igual: lo pondré en mis memorias”. Desde entonces desconfió de las autobiografías; también de ésta» (Marsillach, 2001d: 67-68). Aún se referirá una vez más a sus propósitos conscientes:

Decidí, al empezar a escribir estas memorias, que no iba a extenderme —ni, por supuesto, complacerme— en el relato pormenorizado de mi vida privada. (La privacidad de las gentes que, como yo, ejercemos actividades públicas es relativa, pero insisto en que siempre he procurado mantenerme al margen de los escándalos que nutren impudicamente las páginas de las llamadas revistas del corazón) (Marsillach, 2001d: 215)⁴⁰⁷.

Antonio Gala manifiesta en sus memorias una incertidumbre total sobre la naturaleza de sus memorias (Gala, 2001b), a las que nunca llega a aplicar denominación de origen alguna de índole autobiográfica. Cuando se interroga a sí mismo sobre el asunto, procede mayormente por descarte, atendiendo tanto a la finalidad del libro como a sus motivaciones para escribirlo. No se trata de un memorándum ni de una lista de hechos de los cuales tenga que acordarse, sino una acumulación de los que recuerda; tampoco un vademécum que lo haya acompañado y decida ahora dar a la luz (Gala, 2001b: 7):

¿Qué libro es éste? Yo no lo sé. Acaso no sea un libro más que por su aspecto. Carece de otra unidad que no sea la de su intención, y aún esta queda en muchas ocasiones desvaída. Porque, ¿qué intención tiene sino la de recoger episodios sucedidos y opiniones suscitadas por otros episodios, algunos de los cuales ni siquiera tuve la fortuna de que sucediesen? Pero tampoco es una colección de opiniones. Ni mucho menos una biografía: no está escrito en un orden temporal⁴⁰⁸, ni hace apenas referencia a los orígenes ni a la trayectoria de quien lo escribe. Más bien alude a lo que acaeció en torno a él a lo largo de una vida no ya corta (Gala, 2001b: 7).

⁴⁰⁶ En el colegio, un grupo de alumnos, en el que se incluía Adolfo Marsillach, recibió el desembarco de Normandía con vivas a Francia y a Inglaterra.

⁴⁰⁷ Al igual que Fernando Fernán-Gómez —véase la nota 405—, Adolfo Marsillach es lector también, pues, y no sólo autor, de literatura íntima. Introduce en sus obras autobiografías y diarios de otros. En las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) —véase el apartado «Lo (auto)biográfico dentro de la literatura autobiográfica», en la página 267— hay citas indirectas de *Vueltas al tiempo*, la autobiografía de Arthur Miller (1988), y de *Mis andanzas por Europa*, de Charles Chaplin (1930) —véase la nota 526—.

⁴⁰⁸ Antonio Gala se muestra consciente de que ha elegido un orden no cronológico para sus memorias (Gala, 2001b) —las únicas de las que estudiamos que adoptan el orden temático, catalogado también por los teóricos de la escritura autobiográfica—.

El libro no contiene nociones de ninguna ciencia ni de ningún arte: «No he aprendido nada o casi nada a partir de lo que en él se expone. Y, aunque lo hubiese hecho, la experiencia personal es una anotación que se efectúa a lápiz, y que muy poco tiempo basta para borrar, haciéndola inútil hasta para uno mismo» (Gala, 2001b: 7). Sí tiene claro el autor que este tipo de escritura puede servir —no en su caso— para algo que él no persigue, como la agresividad o el elogio de sí mismo:

Es un relato inconexo que sólo con mucha fe ha sido posible reducir a capítulos. Sin embargo, ¿ha bastado la fe? Quizá ella inició la colecta; pero luego la prosiguieron la paciencia y el esfuerzo con que se reconstruyen el paisaje o las flores o los rostros de un puzzle que, al principio, estuvieron dispersos, inconexos y en fichas encima de una mesa: la frágil y enigmática mesa de los recuerdos. No obstante, los recuerdos no son tan inocentes ni tan desvalidos como los fragmentos de un rompecabezas. Son susceptibles de utilizarse como armas defensivas y ofensivas. Y pueden también ser utilizados como ejemplos sonrientes (a mí no me gustan las armas y no entiendo una palabra de ellas), o como pasos oportunos e inoportunos con los que fui haciendo el bastante lamentable camino de mi vida (Gala, 2001b: 7-8).

La imposibilidad de una clasificación lastra el resultado por falta de autenticidad e inconsistencia:

Aunque más bien creo que los capítulos en que se agrupa el contenido de este falso libro son muy semejantes a los adobes con que antiguos constructores levantaron sus endebles viviendas. Endebles hasta cierto punto, puesto que subsisten muchas de ellas cuando se han abatido edificios más serios, cuyas primeras piedras se colocaron con duraderos proyectos y muy firmes discursos (Gala, 2001b: 8).

Sin embargo, Antonio Gala revaloriza la escritura autobiográfica aproximándose a la constatación teórica de que muchas veces se trata ésta, precisamente, de la llamada a perdurar más dentro de la producción de un autor. La alegoría no resulta oscura: los adobes —los capítulos del libro— están hechos, como lo más humano, de barro, con una alta mezcla de paja, que lo confirma y lo asienta en contra de cuanto podía esperarse —es decir, lo que parece más insustancial muchas veces deviene lo más duradero—. También están amasados con algo de sangre y con otro poco de sal para que ésta alivie la geométrica identidad de los paralelepípedos y ayude a distinguir unos de otros: «En definitiva, y eso no me parece mal, será el lector quien tenga que calificar y que clasificar este tomo que ya tiene en sus manos. En tanto que lo juzgue digno de ser denominado de una forma

convencional, porque pienso que de todas tiene algo este batiburrillo». Consolado por la idea de la posible perdurabilidad de la obra y traspasada al lector la responsabilidad del etiquetado de la misma, decide emprender la labor: «Lo escribiré —ya que estas líneas son apriorísticas⁴⁰⁹— con el deseo de divertirme en el bueno y estricto sentido del vocablo, entre una novela y una comedia, o viceversa» (Gala, 2001b: 8). Como vemos, Antonio Gala considera ésta una escritura menor, un paréntesis, mero divertimento entre los géneros consagrados, o sea, la verdadera literatura. Así, el autor rebaja el estatus de su obra a la condición de un coloquio con el receptor⁴¹⁰:

Con el propósito de que mi diversión se contagie al lector, y con la vehemencia que cualquier hombre agrega cuando conversa de sí mismo. A eso aspiro, a una conversación con el lector, preguntándole o respondiendo a sus preguntas deshilvanadamente; a una conversación susceptible de ser interrumpida y reanudada, susceptible de comenzar muy lejos del principio o incluso por el fin (Gala, 2001b: 8).

La literatura íntima, desprovista del envaramiento de la considerada seria o consagrada, se presenta como una oportunidad para aligerar la tensa rigidez de la comunicación formal y como un cajón de sastre:

Sea como quiera, mi designio más claro es no tener designio; mostrar facetas íntimas que no formaron parte de libros anteriores; reclamar la amistad de quien lea éste, contándole aquello que sólo se cuenta a los amigos, entre risas a veces, a veces entre añoranzas no demasiado graves. Porque, en mi vida, ha llegado la hora de jugar un poquito a un juego en el que siempre se necesitan compañeros: el de la evocación y el de la anécdota, alejados de las solemnes categorías que en otros libros me ocuparon. Es una petición de perdón por textos más sesudos; un codazo de complicidad en la sonrisa; una insistencia en la desusada alegría; una invitación a entrar en mi cuarto de trabajo y charlar sin coturnos, o descalzos del todo⁴¹¹ (Gala, 2001b: 8-9).

Si hemos visto a Antonio Gala denominar a su obra «un relato inconexo» (Gala, 2001b: 7), «este falso libro», «este tomo» y «este batiburrillo» (Gala, 2001b: 8), páginas después lo llamará «estas tontas anécdotas» (Gala, 2001b: 27). Ya avanzada la tarea, parece descubrir el autor una virtud de la escritura autobiográfica, señalada como tal por los

⁴⁰⁹ Nótese la evidente contradicción entre esta afirmación, que parece situar la escritura de «estas líneas» rebosantes de propósitos antes de la redacción del libro, y las inmediatamente anteriores, que revelan las dificultades de su composición y de su ordenación, y también la siguiente, acerca de los capítulos.

⁴¹⁰ No debería descartarse aquí la influencia de la entrevista periodística, tan habitual en él.

⁴¹¹ Insistimos en lo dicho en la nota 410.

teóricos y corroborada por algunos de los autores que estudiamos: «Yo sé que cuando vivo como un hombre común, que ama y desama y presencia injusticias y goza y está triste, no lo vivo para contarlos sino que lo cuento para vivirlo más, con mayor intensidad, y para recrearlo de nuevo» (Gala, 2001b: 52). Este rasgo no lo monopoliza la literatura íntima, sino que lo comparte con la literatura de creación: «Cuántas veces cuánta gente me ha dicho: *Qué suerte poder expresar sus sentimientos, porque, al expresarlos se libera de ellos*. No querría yo liberarme de ninguna manera, porque no se escribe para olvidar sino para vivir más; pero sí es verdad que un cierto alivio se produce» (Gala, 2001b: 363).

Poco dado a la reflexión sobre lo autobiográfico se muestra el siempre modesto y prudente Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000). La inclusión en su libro de determinados fragmentos de los escritos autobiográficos de sus progenitores le brinda la ocasión de apuntar algunas pocas reflexiones. Refiriéndose al escrito de la madre, comenta: «Tal vez a nadie le importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso donde todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20). La motivación del testimonio histórico sirve también para justificar el texto autobiográfico del padre:

El alférez Armiñán —ayudante y amigo del general Aranda— me contó esta historia muchas veces. No viene en ningún libro sobre la guerra civil, ni en los de un lado, ni en los del otro. También se la he oído al general Aranda, en Montalbán, 11, su casa de Madrid. Es un relato auténtico del que nadie quiso hablar después, porque dejaba en entredicho la infalibilidad del Sumo General Franco (Armiñán, 2000: 219).

Aparte de la de sus familiares, solo menciona, de escritura autobiográfica ajena, la de Luis Ruiz Contreras⁴¹², autor de una obra autobiográfica⁴¹³ en la que se despachó a su gusto (Armiñán, 2000: 344)⁴¹⁴.

⁴¹² Tiene entrada en el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, de Ricardo Gullón (1993, II: 1476), redactada por Arturo Ramoneda. Luis Ruiz Contreras (Castelló de Ampurias, Gerona, 1863-Madrid, 1953), fue periodista y dramaturgo. Jaime de Armiñán refiere en sus memorias que acompañó a su padre, muy amigo del viejo escritor, a visitarlo. Lo describe. Había traducido a Anatole France, su maestro, a Colette Willy y a otros novelistas franceses. Fue crítico de teatro en su tiempo y fundó una revista literaria

Que Albert Boadella no se detenga en sus memorias (Boadella, 2001) a reflexionar sobre la escritura autobiográfica no significa que no tenga criterio propio, como ha dejado claro en alguna ocasión. Ha resaltado Alicia Molero de la Iglesia en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Molero de la Iglesia, 2003: 485) con acierto «el desplante que hace al género en *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a), reduciendo las *memorias* de los poderosos a pura mentira y al proyecto de ficcionar la propia mitología». Merece la pena reproducir aquí las palabras de Albert Boadella —que no necesitan comentario— a las que se refiere Alicia Molero de la Iglesia y en las que habla de

la epidemia general de exhibicionismo desenfrenado extendida por todas las capas sociales, desde los niños a los ancianos, desde los poderosos hasta la chusma. Cual profesionales de la farándula todos ellos parecen empeñados en contarnos obsesivamente sus interioridades, liberados del mínimo pudor o de la virtud del silencio. Los más ricos y poderosos son capaces de sacrificar el anonimato (característica esencial del poder moderno) en aras de sus incontenibles deseos de ser reconocidos como grandes protagonistas del espectáculo. Queda claro que ellos no tendrán demasiados problemas para encontrar los medios adecuados con el fin de difundir públicamente la versión que les conviene de su trayectoria siempre ejemplar. En el hipotético caso de que no lo consigan suficientemente en su quehacer diario, les queda el recurso de un libro, que resulta siempre más solemne y notarial. Lo acostumbrado es un relato de memorias escrito en una edad no demasiado avanzada para poder disfrutar del ajuste de cuentas que disimuladamente contienen estos libelos.

Todos damos por descontado que de lo que allí se detalla lo auténtico no excede del cinco por ciento, o sea, la proporción imprescindible para mantener la pátina de veracidad por lo menos en fechas y cargos, porque la intención no es tanto expresar lo auténtico como fabular un personaje simulado que deje huella en el espectáculo de la historia. El libro presentará siempre una desproporción notoria entre el número de páginas y el discreto interés del personaje, aunque tendrá la peculiaridad de no estar escrito nunca directamente por el protagonista. En la sombra encontraremos invariablemente al «negro» de turno, perteneciente al mundo mediático literario, que se ha esforzado en dar forma más o menos presentable a un sinfín de casetes en las que el personaje simula rehacer su vida en forma de enfática y descarada justificación de pecados que hayan trascendido públicamente. Esta moda se halla cada vez más extendida entre los individuos más impresentables que nos amenazan diariamente con sus memorias. Banqueros, estafadores de altura, políticos corruptos o ex presidentes resentidos se ven capacitados para crear a su imagen un personaje de ficción empeñado siempre en trabajar por el bien de la humanidad (Boadella, 2000a: 39-42)⁴¹⁵.

—eso dice el autor, aunque en realidad fueron varias— a la que llevó a Azorín, Pío Baroja y a algunos escritores del 98, generación literaria a cuyos componente criticaba (Armiñán, 2000: 343-344).

⁴¹³ *Memorias de un desmemoriado* (Ruiz Contreras, 1946).

⁴¹⁴ Jaime de Armiñán, poco dado a los alardes, dejó entrever más lecturas autobiográficas en su diario (Armiñán, 1994a), como se comentará más adelante —véase la nota 427—.

⁴¹⁵ Igual que Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, Albert Boadella es lector de literatura íntima; aunque, en su caso, como puede observarse, con deconstructiva actitud hacia ella.

Albert Boadella se refirió a su propia obra *a posteriori* en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004). Si otros autobiógrafos se plantean el problema de la narrativa de su relato autobiográfico, Albert Boadella lo hace con su dramaturgia:

A finales de marzo me surge otro problema: necesito al espectador. Llevo un mes escribiendo y no hay cliente. Esta situación es algo desconcertante para los que estamos acostumbrados al público. Me angustia no saber para quién escribo. (...) me preocupa cómo construir el relato de modo que mis propios sentimientos, mi propia memoria, sean comprendidos por el lector. Y aquí entramos en un terreno muy complejo, porque los que nos dedicamos al oficio teatral sabemos que la realidad verdadera o auténtica casi nunca aparece real en la escena (Boadella, 2004a: 69)⁴¹⁶.

Albert Boadella establece la relación entre la dramaturgia y la escritura autobiográfica:

Pienso que hay aquí un punto de conexión con el trabajo de escritura de unas memorias, y es que el relato de lo que a uno le ha sucedido realmente, en principio espontáneo y sincero, casi nunca provoca sensación de autenticidad.

Éste es uno de los graves problemas que me encontré muy al principio, en la primera descripción de la infancia (Boadella, 2004a: 70).

Busca un símil en el cuadro de la Gran Vía de Madrid que pintó Antonio López: es exacta, pero no es la Gran Vía. Una Gran Vía pintada por un impresionista recogería el clima, el ambiente, las sensaciones que no están en la fotografía hiperrealista de Antonio López. A él le ocurría igual: «Y así me di cuenta de que para contar ciertas experiencias tenía que buscar recursos que provocasen en el espectador una sensación de vida y de verdad». «Tenía que introducir incluso la metáfora para hacerlo más real» (Boadella, 2004a: 70).

Encontramos unas valiosísimas reflexiones cuando pone como ejemplo un incidente con un cura en Francia, con el que se confesaba (Boadella, 2004a: 71-72):

Las cosas no ocurrieron exactamente así. Evidentemente el asunto del beso, sí, pero en una sola escena yo he concentrado situaciones fragmentarias, hechos que tuvieron lugar en diferen-

⁴¹⁶ Durante una representación de *Àlias Serrallonga*, un actor que escenificaba su muerte sufrió un accidente que pudo ser fatal de veras. Albert Boadella tuvo la impresión de que el actor había interpretado ese día muy mal su muerte cuando le dispararon, porque cayó a plomo. Al saber la verdad, salió a escena pidiendo un médico. El público se rio y no se lo creyeron. Pensó el dramaturgo que la muerte auténtica no daba la sensación de realidad, la muerte simulada quedaba muchísimo más convincente (Boadella, 2004a: 69-70).

tes momentos a lo largo de tres o cuatro meses en el despacho parroquial o en la iglesia. La recomposición de todo aquello fue posible a partir de la sensación de asco que yo percibí entonces y que se quedó grabada en mi memoria (Boadella, 2004a: 72).

Y continúa:

Desde luego en esta escena el recuerdo de la sensación resultó determinante para la descripción del episodio aunque los detalles están manipulados. Los insultos ocurrieron exactamente igual, pero me ahorré un montón de precisiones porque pensé que si alargaba la descripción varias páginas más, la impresión que yo buscaba producir en el espectador, y que era la que todavía sentía, podría perderse entre las fintas de lo minucioso o de la pura especulación literaria. Es decir, el relato es auténtico porque estoy convencido de que quien lo lea experimentará la misma sensación que yo experimenté en aquel momento, y en grandes líneas percibirá el recorrido exacto de lo que allí sucedió. Este efecto es lo que me interesaba, y no detenerme en el detalle hiperrealista que llevaría sin duda a la distracción del lector (Boadella, 2004a: 72).

Como podemos observar, un importante autobiógrafo aporta con su testimonio la demostración de que la escritura autobiográfica es también un arte, es asimismo literatura, y no una simple transcripción de hechos sucedidos o una narración literal, y también se encuentra en ella una elaboración artística y un artificio:

Insistiendo sobre el tema de la necesidad de apariencia real de lo escrito, hay algunos momentos en los que hago descripciones totalmente imaginarias. El caso, por ejemplo, de lo que decían los militares cuando no estaban frente a nosotros en los interrogatorios o, ya directamente, en el Consejo de Guerra de La Torna. ¿Qué pinta eso en un género de no-ficción? Pues porque estoy convencido de que las deducciones imaginativas alcanzan a menudo una aproximación a la realidad muy superior a la supuesta descripción objetiva de ésta (Boadella, 2004a: 77).

Se permite el dramaturgo imaginar, puesto que su experiencia profesional lo ha llevado a ver que, cuando uno se concentra en una situación, en un personaje y su contexto, tiene muchas probabilidades de acertar en lo desconocido. Así ha pasado en su teatro, bastantes veces han imaginado situaciones o aventurado versiones de cosas que posteriormente han ocurrido en la realidad: «Así pues, también aquí he puesto a prueba mi capacidad de reproducción de la realidad al imaginar los diálogos privados entre el coronel de ingenieros, el general auditor y el capitán de caballería, miembros todos ellos del Consejo de Guerra

que condenó a Heinz Chez». Cita el dramaturgo la Reconstrucción n.º 1⁴¹⁷ (Boadella, 2004a: 77)⁴¹⁸.

Termina su reflexión preguntándose:

¿Es esto memorialismo? ¿Es esto un relato real? Por lo que a mí concierne me atrevo a decirles que me parece más auténtico que si hubiera estado allí con una grabadora. Tengo la impresión de que cuando uno compone minuciosamente un conjunto de datos e intenciones, y los combina poéticamente, me refiero a construir con ello una forma metafórica, tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que si alguien le hubiera soplado exactamente lo que allí se dijo (Boadella, 2004a: 79).

Francisco Nieva nos proporciona en sus memorias (Nieva, 2002d) ideas sobre la literatura testimonial que parecen más bien producto de sus intuiciones o de su necesidad de convencerse de que avanza por el camino correcto ante la duda y la inseguridad que atenazan habitualmente al autobiógrafo, sin que la suya pueda considerarse una excepción. Consideremos el inicio de la obra:

Estoy hablando en general, pues es evidente que algunos diarios y libros de memorias son grandes piezas literarias que han hecho mis delicias en diferentes tiempos, pero también es de señalar que no lo son porque la persona haya vivido nada extraordinario, sino por otra cosa indefinible que los hace grandes, entretenidos, apasionantes... Y lo más curioso es que hasta pueden ser falsos y totalmente engañosos, pergeñados con suma habilidad; pero aquello que nos atrae en estos libros es pura seducción literaria, puro ángel y atractivo de la escritura, aunque su autor no fuera ningún dechado de virtudes personales. Hay libros de memorias o diarios de algunos escritores que casi superan en calidad al resto de su obra (Nieva, 2002d: 13-14).

Se están planteando, ya en la primera página, aspectos tan importantes para el género como la calidad literaria de los textos, la condición humanamente extraordinaria —o no— del autobiógrafo, la veracidad del contenido, la ejemplaridad moral del autor o su carencia

⁴¹⁷ Boadella (2001: 273-276).

⁴¹⁸ Esa escena tiene una base auténtica: «Es cierto que cuando el general auditor se enteró de que nosotros estábamos haciendo una obra sobre Heinz Chez al cual él había condenado a muerte como miembro del consejo de guerra, le dio un infarto y nos culpaba a nosotros de su percance, fuera casualidad o no. Y también sé que hubo un juramento entre caballeros al lado del enfermo para vengarse de la afrenta que suponía la obra» (Boadella, 2004a: 77). Aunque la situación es inventada, muchos de los datos son seguros. Los militares que juzgaban en consejo de guerra a Els Joglars no podían ver al presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, ni al militar Manuel Gutiérrez Mellado, querían echarle un pulso al Gobierno con su encarcelamiento (Boadella, 2004a: 78).

de ella, el papel que ocupan en el conjunto de la obra del escritor en relación con la calidad. Esto es: en pocas y condensadas líneas, ha pasado revista Francisco Nieva a la mayoría de las cuestiones candentes en este campo. No proporciona datos acerca de su preparación teórica, pero, ciertamente, atina con frecuencia; por ejemplo, al reconocer que muy pocas vidas tienen forma —un teórico diría que ninguna—. Otras opiniones inciden en la relación entre autobiografía y narrativa más o menos ficticia: la forma, a la vida, se la dan las novelas, las biografías tendenciosas, las hagiografías, las justificaciones personales. Lo poco que pueda tener de novelesco la vida de Francisco Nieva lo constituyen algunos hechos dispersos y aislados por el ambiente moral y físico en que se producen, los cuales no guardan la menor unidad entre sí. Se necesita mucha distancia para lograr extraer un resumen definitivo de una personalidad, su aspecto positivo o negativo. Cuando afirma el autor que «ahora nos encontramos al principio y no al final», acierta de pleno, pues expresa que no pretende trasladar al inicio la perspectiva que puede tener de su vida al final (Nieva, 2002d: 21). La teoría nos muestra lo difícil de escribir una autobiografía, porque no se aprecia la trama, puesto que una vida no es una obra artística. Francisco Nieva se muestra dispuesto a respetar los plazos: «Cuando ya ha pasado todo —y de todo— en nuestra vida, es bien curioso descubrir la trama secreta con la que se ha ido tejiendo nuestro destino, los secretos nudos que tiene el revés del tapiz, sorprendernos de los eventos determinantes que nos esperaban» (Nieva, 2002d: 375-376). Otra reflexión que serviría de ejemplo en una exposición teórica sobre los problemas autobiográficos la encontramos bastante avanzada ya la obra: «¿Tengo yo la suficiente importancia para escribir estas memorias y solicitar con ellas algo de atención hacia mi obra y mi vida particular? ¿No es demasiada pretensión?» (Nieva, 2002d: 572). También ha sido señalada como una motivación para la escritura memorialística el deseo de vivir doblemente: «Ni que decir tiene que hubiera querido que mi narrativa “fuese mejor”, pero solo ha podido ser lo que es, y

lo que más he llegado a estimar en ella es que me ha permitido vivir el doble, al glosar ese íntimo anecdótico literariamente y pacientar al mismo tiempo en un mundo áspero, difícil y de una cotidiana vulgaridad. No es tan poco» (Nieva, 2002d: 591).

La oscilación principal en sus reflexiones se produce entre las condiciones de la autobiografía y la de las memorias. El autor parece debatirse entre la naturaleza de una y otra. Algunas de esas reflexiones acercan la conciencia de su texto a la autobiografía: «Unas memorias —como quiera que sea la forma que ellas tomen— son como un baúl cerrado, que ha pertenecido a otra persona y que abrimos para hurgar en su banal intimidad». En general, no nos encontramos tesoros al abrir el baúl, sino distracción y algunas cosas que nos interesan por comparación con las nuestras (Nieva, 2002d: 13). Observemos esta otra reflexión:

Hay libros de memorias o diarios de algunos escritores que casi superan en calidad al resto de su obra.

Pero este no va a ser mi caso, porque no quiero en nada superar lo que ya he escrito con una voluntad de creación, que como tal instrumento «no me va» para hacer precisamente lo contrario. El estilo de un escrito lo determina el propósito material de su objetivo, y mi objetivo es precisar hechos biográficos de la forma más exacta y veraz que pueda y sin ocultar en algunos casos el componente sexual, algo que se elude o se oculta con eufemismos de difícil interpretación. Un hombre se compone de muchas piezas, y echar un velo de humo sobre algo tan definitorio como es esto equivale a una superchería sobre la propia entidad del autobiógrafo. Y así se puede decir de él: «Hemos conocido a alguien que, en el fondo, no es nadie y le parece muy oportuno y necesario ocultarlo». Esto no hace sino confirmarme que un individuo que se confiesa tan en falso «es bastante peor» que yo (Nieva, 2002d: 14).

Fijémonos también en esta:

«Nadie declara en contra suya», se puede argumentar. No siempre es así. Existe una necesidad de confesión. ¿Podíamos suponer que toda confesión ha de ser necesariamente mentira? Mi obra literaria o artística ha tenido gran importancia para mí, pero aún desconozco su verdadero valor. Así pues, no lo hago con la seguridad de alguien que esté totalmente satisfecho de sí mismo. Pero es posible que me vanaglorie alguna que otra vez de haber cumplido esfuerzos que dieron su fruto momentáneo (Nieva, 2002d: 14).

Ante la gran duda, siempre cabe encomendarse a los patronos de la autobiografía:

Bien sé que se puede decir de mí: este hombre carece de pudor biográfico, este hombre no tiene dignidad. Pero ¿es que alguien puede pretender trazarse una autobiografía digna sin mentir, una autobiografía o unas memorias vestidas de etiqueta, disfrazadas de dignidad, sin ser más abominable y decididamente más aburrido que yo? Pues sí, hay quienes lo hace, y, con ello, «quedan muy bien». No fue este el propósito de san Agustín ni el de Rousseau. Con todas las diferencias de valor, mi propósito vale tanto como el suyo y mis vergüenzas son mucho más

mías que mis virtudes, pero pienso que, en este plano definitivo, «por sus vergüenzas los conoceréis» mucho mejor que por sus pudores (Nieva, 2002d: 282-283).

Exclama el autor: «La vida es demasiado profusa, recargada de eventos de todo tipo, y si nos propusiéramos examinarlos todos, no tendría fin nuestro trabajo. Pero unas memorias “sinceras” no admiten jamás una selección. Obligan a estampar la verdad y ¡cuántas verdades nos conturban, nos avergüenzan o nos duelen!» (Nieva, 2002d: 355). Concluye un capítulo con el siguiente párrafo: «Así termino tan dilatado y confidencial relato en los albores de la vejez y, cuando ya no queda más que contar, quiero creer con cierta garantía que, quien haya podido arribar al final de este libro, puede pagarse de haberme conocido a fondo» (Nieva, 2002d: 382). A continuación, el tenue hilo cronológico del argumento de una vida va a ser sustituido por otro asidero: «Sólo el recuerdo de mis estrenos pudiera ser pivote de mi autobiografía» (Nieva, 2002d: 429).

En otros casos, el bandazo lo acerca a las memorias:

No trato, pues, de resucitar emociones —que el tiempo ha ido desgastando mucho—, sino los sucesos que fueron suscitando emociones muy específicas, y por qué fueron o de qué modo fueron interpretadas, asumidas o trascendidas por mí. Las cosas fueron «como yo las vi» y, si me obligo a ser sincero, solo habré de contar «las cosas como fueron». Este «ensimismamiento» no es fácil, pero esa dificultad me alienta y me afirma más en el deseo de hacerlo así hasta el final de un libro que solo aspira a ser testimonial y ruega que se le tome por tal (Nieva, 2002d: 14).

También cuando se pregunta quién es capaz de consignar todas las cosas mínimas y determinantes de una vida y quién es capaz de dar un fiel retrato de sí mismo:

No me siento obligado a arrepentirme de nada ni justificarme de nada y no siento el menor deseo de exhibir mis contradicciones con la sociedad formulista y domada, pero estoy completamente seguro de que todo se confiesa por elipsis y oblicuamente, por mucho que disimulemos. Así pues, creo que en mi obra estoy todo yo y que en ella subyace la forma más fiel de unas memorias (Nieva, 2002d: 32-33)⁴¹⁹.

⁴¹⁹ Que Francisco Nieva ha sido lector de literatura íntima y testimonial lo atestiguan afirmaciones suyas como esta: «algunos diarios y libros de memorias son grandes piezas literarias que han hecho mis delicias en diferentes tiempos» (Nieva, 2002d: 13). O sus menciones (Nieva, 2002d: 283) a las *Confesiones*, de san Agustín (1993), y *Las confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau (1997). Muy importante para nuestro trabajo resulta la siguiente afirmación sobre las memorias de Adolfo Marsillach (2001d), pues demuestra que las conoce: «Los actores se portaron traidoramente con él y esto lo ha señalado él mismo, con toda razón, en sus memorias» (Nieva, 2002d: 484). Anna Caballé considera en su reseña (Caballé, 2003a: 147) lo más notable de las memorias de Francisco Nieva (2002d) el *pensamiento autobiográfico*, concepto y expresión de Janette Rainwater: «Está muy presente a lo largo del libro, incluso diría que constituye una relativa

En el diario de Fernando Arrabal (1994c), éste se refiere a sus memorias, que se resiste a emprender: firmó contratos por ellas cinco años atrás con varios editores y no ha escrito ni una sola línea. Aclara que es para no angustiar a su madre (Arrabal, 1994c: 181-182). Aparece una posible solución:

Topor me brinda una idea para salir del atolladero. Una docena de editores me han pagado un adelanto por mis «memorias». ¿Cómo escribirlas sin hacer sufrir a mi madre, o sin traicionar a mi padre? Topor me dice que escriba mis «memorias» en forma de obra de teatro (Arrabal, 1994c: 107)⁴²⁰.

Un aspecto interesante es el de la autobiografía ajena que pasa a formar parte del libro de Fernando Arrabal en razón de su lectura. Es el caso de la de Louis Althusser, *El porvenir es largo* (Althusser, 1995)⁴²¹, que el autor lee, analiza atentamente y estudia durante el período en el que redacta su diario (Arrabal, 1994c: 160-166)⁴²².

Jaime de Armiñán toma de lejos para su diario (Armiñán, 1994a) modelos imprecisos: «Siempre me han dado envidia de la peor aquellos que, en épocas lejanas, o ahora mismo, escribieron o escriben diarios. Se necesita una enorme disciplina, pausa, reflexión apresurada y, sobre todo, sinceridad» (Armiñán, 1994a: 1). Declara sus propósitos abiertamente al avisar de que, aun tratándose del diario de una película, no va a ceñirse a las reglas establecidas de «el diario de a bordo»: «Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas. El que avisa no es traidor —o es más traidor que nadie— y yo aviso a los posibles lectores

novedad, del modo cómo se formula, en el contexto hispánico. Da la impresión de que Nieva lleva mucho tiempo pensando en la historia de su vida, en las decisiones que ha tomado, en cómo hay que robar la felicidad a la desdicha». En un apartado titulado «El concepto de autobiografía» (Rubio Jiménez, 2003: 142-145), de su trabajo «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003), Jesús Rubio Jiménez, observa: «En varios momentos del libro, Nieva se plantea una reflexión sobre la narración de su vida que está llevando a cabo. Lo hace a la manera cervantina: las afirmaciones contundentes se desmoronan en seguida y se llenan de vacilaciones» (Rubio Jiménez, 2003: 142).

⁴²⁰ Estas palabras parecen presagiar su monólogo teatral *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b). Para la edición de esta obra, véase la nota 1085.

⁴²¹ Un título tomado de Charles De Gaulle, aclara Fernando Arrabal (1994c: 161).

⁴²² Al igual que Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, Fernando Arrabal es lector también, y no sólo autor, de literatura íntima.

de estas páginas». En una intuitiva aplicación del pacto autobiográfico, concepto teorizado por Philippe Lejeune (1994), invita al lector inconforme a abandonar el barco: «Por tanto, caiga en buena hora el libro de las manos de quien no acepte las reglas, que anárquicamente establezco y yo, palabra de honor, no sólo lo voy a disculpar, sino que lo comprendo de corazón-corazón» (Armiñán, 1994a: 2).

El autor comparte con el lector sus reflexiones en voz alta:

Pienso en este diario y me asalta una duda: ¿Llevará fotografías o no llevará fotografías? Los libros serios nunca llevan fotografías, lo más grabados, de Gustavo Doré —me refiero al Quijote o a la Divina Comedia— pero los que escribe [sic] Torrente Ballester o García Márquez no llevan fotografías. Sin embargo, este es un libro de cine y el cine es imagen, por tanto las fotografías no están de más. Vale, pero en blanco y negro, que si no tiramos al folleto turístico (Armiñán, 1994a: 4).

El prurito de honestidad vuelve a asomar avanzada ya la tarea: «Cualquiera diría, al leer estas notas, que soy un apasionado de la música clásica» (Armiñán, 1994a: 73). El diarista, con la práctica, va comprendiendo los problemas del género: «Esto de escribir un diario tiene sus pegas: en primer lugar me da miedo aburrir a los presuntos lectores y contarles cosas que nada les importan⁴²³, y en segundo lugar siento vergüenza ante algunos temas, que pueden resultar demasiado personales». Dice que él siempre ha sido tímido y de natural callado, con tendencia a silenciar emociones (Armiñán, 1994a: 115). La soltura en el ejercicio autobiográfico empuja a invitar a su práctica: «Como escribe muy bien lo explicará divinamente en sus memorias», aventura de una mujer que conoce (Armiñán, 1994a: 128)⁴²⁴. Se muestra el autor inseguro del resultado de su dedicación, cuyos rudimentos no desconoce:

Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones. Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrito con ajos tiernos, que a nadie va a interesar⁴²⁵. Lo que pasa es que ya no me tengo que justificar de nada —objetivo principal de los libros del género aludido— ni apoyar en sus páginas doctrina alguna, otro objetivo, y que

⁴²³ No será la única vez que exprese ese temor.

⁴²⁴ Por lo que se desprende del contexto, habría hecho mejor en recomendarle una autobiografía.

⁴²⁵ Es la segunda vez muestra tal falta de optimismo.

*cuento las cosas según me vienen a la pluma, como si lo hiciera ante un grupo de amigos*⁴²⁶. *Tal vez esa voluble intención me redima* (Armiñán, 1994a: 276).

De hecho, algunas lecturas autobiográficas ha acumulado:

*Lo que desde luego sé es que nada tiene que ver [el diario] con las memorias de Julián Besteiro, con las de Cambó, o las de Dolores Ibarruri [sic], Pasionaria; ni siquiera con las más frívolas de Katharine Hepburn o con las de Groucho Marx*⁴²⁷. *Tampoco es un libro de cine, que sirva a los estudiosos, ni siquiera a los que aspiran a ser directores de películas, es decir: a casi todos los españoles. En definitiva es un libro que no sirve para nada* (Armiñán, 1994a: 276-277).

Y se pregunta: «¿A quién le importa todo esto?» (Armiñán, 1994a: 294)⁴²⁸. Las dudas las acaba resolviendo una motivación para la escritura autobiográfica —concebida como literatura— de no menor importancia que las señaladas por los teóricos: «Por tanto sigo escribiendo este diario. Yo lo paso bien⁴²⁹ y procuro que resulte entretenido, aunque no estoy seguro de conseguirlo» (Armiñán, 1994a: 309). Si al principio del libro hacía gala el autor de sus propósitos, en su culminación llega la hora del recuento y las disculpas:

El diario casi llega a su final, sólo le falta el colorín-colorado. Siento mucho no haber tenido fuerza de voluntad para someterme al rigor del tiempo y de los hechos que pretendía contar, pero ya lo advertí a destiempo: la niebla —sin plástico rojo— me llevó por campos y descampados que a nadie importan, y me temo que ni siquiera a mí mismo (Armiñán, 1994a: 343-344)⁴³⁰.

1.4. El mestizaje de subgéneros

Además de la relación entre autobiografía y memorias que se ha comentado anteriormente⁴³¹, se pueden observar otras combinaciones de subgéneros.

⁴²⁶ Comparte pues, con Antonio Gala (2001b: 9), la visión de la escritura autobiográfica como una oportunidad para rebajar el grado de formalidad de la comunicación literaria hasta un nivel coloquial.

⁴²⁷ Comprobamos, una vez más, que, en el caso de Jaime de Armiñán, también se manifiesta la necesidad de seguir la senda trazada por otros autobiógrafos y se cumple el, al parecer, obligado requisito de aprender de y compararse con ellos que ya le hemos conocido a los demás autores que estudiamos.

⁴²⁸ Es la tercera vez que imprime su escepticismo sobre el interés de la escritura autobiográfica.

⁴²⁹ También Antonio Gala (Gala, 2001b: 8) esgrimía el móvil de la diversión propia.

⁴³⁰ Véanse las notas 423, 425 y 428. Evidentemente, nosotros, que tomamos su obra como objeto de estudio, de manera necesaria encontramos injustificada su pesimista actitud.

⁴³¹ En los apartados «Autobiografías y memorias», de la página 140, y «El problema del género», en la página 191.

En las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), encontramos páginas que se dirían propias de un diario. Incluye, por ejemplo, frecuentes referencias al momento de una escritura que se prolonga durante varios años: 1986 (Fernán-Gómez, 1998a: 34, 163 y 175), 1987 (Fernán-Gómez, 1998a: 84), 1989 (Fernán-Gómez, 1998a: 259, 264, 370 y 397) y 1990 (Fernán-Gómez, 1998a: 463, 512, 527 y 537) en las memorias originales; y 1998 (Fernán-Gómez, 1998a: 569)⁴³² en la ampliación. Se nos ofrece la datación final tanto de las primeras memorias⁴³³ como de la ampliación⁴³⁴. Ésta comienza en el capítulo XXXIX del libro, el titulado «Ocho años después» (Fernán-Gómez, 1998a: 569). También hace alusión el autor a otras circunstancias de la composición del libro, como la edad a la que lo escribe, doblada ya la curva de los sesenta (Fernán-Gómez, 1998a: 38); el lugar de composición, un chalé al pie de la Sierra de Guadarrama (Fernán-Gómez, 1998a: 551)⁴³⁵; el modo de escritura, con ordenador (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Hasta se nos presenta el autor a sí mismo en el propio acto de escribir:

me hallo en excelente situación para seguir redactando mis memorias, recuerdos, autobiografía o lo que salga. (...)

Y aquí estoy, frente al ordenador y su memoria, dispuesto a completar/ampliar no sé si una autobiografía, unas memorias, unos recuerdos o unas fantasías al estilo de Hoffmann. (...)

Todo, menos dejar de escribir esta ampliación una vez que me he comprometido a ello (Fernán-Gómez, 1998a: 572).

He aquí otro ejemplo: «Al vuelo del ordenador ha surgido esta errata: el infinitivo Amar con mayúscula; prefiero no corregir la errata» (Fernán-Gómez, 1998a: 614).

⁴³² Mayo (Fernán-Gómez, 1998a: 571), el verano (Fernán-Gómez, 1998a: 584).

⁴³³ «Madrid, Algete. 1986-1990» (Fernán-Gómez, 1998a: 568).

⁴³⁴ «Madrid, Algete. 1997-1998» (Fernán-Gómez, 1998a: 705).

⁴³⁵ Describe el chalé, su mesa de trabajo, cómo llega la luz de la mañana; describe los árboles —sauces, cipreses, un olivo— (Fernán-Gómez, 1998a: 551). Un socarrón Fernando Fernán-Gómez informa de que la ampliación no está compuesta a la vista de la sierra de Guadarrama, como la autobiografía original, porque un nuevo chalé le ha tapado el paisaje (Fernán-Gómez, 1998a: 709).

La ampliación de 1998 se aproxima al diario de una manera muy acusada⁴³⁶. Escribe Fernando Fernán-Gómez: «Hace cuatro días, mientras volábamos hacia Buenos Aires...» (Fernán-Gómez, 1998a: 612). En el tiempo que dura su redacción, escribe Fernando Fernán-Gómez un guion —*Marta y María*, versión de la novela de Armando Palacio Valdés— (Fernán-Gómez, 1998a: 577) y almuerza con los directivos de la editorial Espasa-Calpe, quienes le aconsejan que relea su novela *¡Stop! Novela de amor* por si considera conveniente hacer algunos arreglos (Fernán-Gómez, 1998a: 622). En el capítulo XLV anota el autor la marcha cotidiana de varios asuntos (Fernán-Gómez, 1998a: 675 y ss.). Este acercamiento al diario se observa de manera especial en todo lo referente a la película dirigida por él *Pesadilla para un rico* (1996), cuyo rodaje sigue muy de cerca el autor (Fernán-Gómez, 1998a: 615, 620 y 622), hasta que, finalmente, da pie a un verdadero diario⁴³⁷, que constituye el capítulo XLIII del libro y termina cuando concluye la producción de la película (Fernán-Gómez, 1998a: 663). Aun así, lo relacionado con ésta todavía colea en el anteriormente mencionado capítulo XLV (Fernán-Gómez, 1998a: 675 y ss.). También anota el autor el comienzo de las conversaciones entre Eduardo Haro Tecglen y él para el libro *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, de Diego Galán⁴³⁸ (Fernán-Gómez, 1998a: 675), así como su conclusión (Fernán-Gómez, 1998a: 682).

En las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) hay también aproximaciones al diario íntimo. Comienzan diciendo: «Hoy, día 14 de enero de 1990, en mi habitación del

⁴³⁶ A estas alturas, Fernando Fernán-Gómez ha descubierto la permeabilidad entre subgéneros. Declara abiertamente que escribe artículos para *ABC* «siguiendo el propósito de que los artículos de entonces lo mismo pudieran ser artículos para la prensa que hojas de un diario, que páginas de unas memorias» (Fernán-Gómez, 1998a: 675).

⁴³⁷ Fernán-Gómez (1998a: 709) informa de que el diario de rodaje de *Pesadilla para un rico* fue redactado un año antes que el resto de la ampliación.

⁴³⁸ Galán (1997), un libro de conversaciones entre ambos personajes estructurado en veinte capítulos. Incluye un índice onomástico.

Hotel Hilton de Nueva York, a las siete de la mañana (...)» (Marsillach, 2001d: 13)⁴³⁹. Más adelante, alude al momento concreto en que escribe, «recién depurado de mi cargo de director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Marsillach, 2001d: 48). Hay constantes dataciones: «Inicio este capítulo en los últimos días de 1997; para cuando se publiquen estas memorias pueden haber sucedido muchas cosas» (Marsillach, 2001d: 515); «En este mes de febrero de 1998, cuando inicio la primera revisión de estas memorias (...)» (Marsillach, 2001d: 121); «Lo que me sorprendió en el año 1950 me sigue sorprendiendo hoy en 1998 (...)» (Marsillach, 2001d: 142). Alguna fecha consignada resulta tan emotiva como la que sigue: «Hoy, cuando escribo estas líneas, es 21 de octubre de 1997 y ayer incineramos el cuerpo de Pilar Miró» (Marsillach, 2001d: 368). Otras no resultan tan dramáticas, pero también son dignas de anotación: «hoy he sustituido a un actor muy popular que interpretaba un importante papel en un espectáculo que estoy dirigiendo» (Marsillach, 2001d: 506). En algunas de estas anotaciones se observa con mayor claridad el deslizamiento hacia el diario: «Inicio este capítulo hoy lunes 26 de enero de 1998; el viernes 23 repusimos *La Gran Vía* en el teatro de la Zarzuela (...). Además, ayer, domingo 25, cumplí setenta años» (Marsillach, 2001d: 531). En lógica con esta tendencia, se consigna la datación final del libro: «Madrid, 19 de abril de 1998» (Marsillach, 2001d: 574).

Antonio Gala alude en sus memorias (Gala, 2001b) al momento de la escritura: «Lo escribiré —ya que estas líneas son apriorísticas— con el deseo de divertirme en el bueno y estricto sentido del vocablo» (Gala, 2001b: 8). En otra ocasión, uno de sus perros se encuentra a sus pies (Gala, 2001b: 126). Más adelante, tiene cerca a sus cuatro perrillos

⁴³⁹ George May (1982: 174) explica porqué tantas autobiografías comienzan exactamente como anotaciones de un diario íntimo. Tanto en el caso del diario íntimo como en el de la autobiografía, el que escribe avanza en la misma dirección temporal: no del pasado al presente, sino en sentido contrario al transcurso de su vida, del presente hacia el pasado, del momento en que escribe al momento en que vivió.

a las cinco de la tarde. Escribe con un rotulador. Por las mañanas, trabaja o lee en la piscina (Gala, 2001b: 131). Mientras escribe, ha apartado un libro para trazar esas líneas (Gala, 2001b: 141). En el tiempo en que elabora las memorias, se siente atraído por Ibiza (Gala, 2001b: 268). Hace poco le han concedido la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha (Gala, 2001b: 319). En uno de sus viajes, lo retuvieron mucho en el avión con el fin de que lo recibiese el ministro de Cultura en persona, «hoy de Exteriores» (Gala, 2001b: 333). Anota: «hace poco perdí a Fernando Quiñones» (Gala, 2001b: 402)⁴⁴⁰. Observa las fotografías en sus pequeños marcos ovalados de las personas con las que ha compartido el amor. Reflexiona mientras le traen el té (Gala, 2001b: 417). Los marcos ovals son de plata (Gala, 2001b: 420). Sigue reflexionando en el verano ante la taza de té. Ahora cae la tarde (Gala, 2001b: 420). Continúa escribiendo en verano (Gala, 2001b: 422).

Las memorias de Jaime de Armiñán (2000) se cierran con una datación: «Madrid, Pilas (Sevilla), Almiruete (Guadalajara), San José (Almería). 1998-2000» (Armiñán, 2000: 405). En su caso, interesa que se decidió a escribir su libro después de haber publicado un diario (Armiñán, 1994a) y hay concomitancias entre ambas obras (Armiñán, 2000: 91-92, 196, 235, 272-273, 280-281, 298, 327, 356, 365 y 379-380)⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Muerto en Cádiz el 17 de noviembre de 1998.

⁴⁴¹ Opina Catalina Buezo Canalejo en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 411): «De alguna forma este libro tuvo su precedente en *Diario en blanco y negro* [Armiñán: 1994a], diario de rodaje que no se limita a recoger lo sucedido durante el lluvioso rodaje de su filme *Al otro lado del túnel*, puesto que ya ahí el autor inserta anécdotas, recuerdos familiares y profesionales y algunas fotografías que aquí se repiten. Si ese volumen es imprescindible para conocer cómo se rodaba una producción cinematográfica media española en la primera mitad de los años noventa, *La dulce España*, primera entrega de unas memorias más amplias, nos habla de la indefinición de fronteras dentro de los subgéneros posibles de la prosa testimonial. (...) En efecto, en cierta manera el volumen es un dietario político amenizado por la sabia combinación de descripción, narración y diálogo, y a ello ayuda la profesión del padre; pero el carácter itinerante de esta, con las constantes mudanzas y cambios de domicilio, lleva a la frontera de los relatos de viajes: las ciudades se suceden y dan título a los capítulos (...) y aun a partes enteras (...). En última instancia, este libro de memorias, ofrecido como un *tranche de vie*, ha de leerse —y así parece sugerirlo Jaime de Armiñán en el “Epílogo”— como un epistolario, como una larguísima carta de amor a Carmita Oliver, la madre protectora que renunció a sí misma por amor».

La datación final del libro, «Jafre, marzo de 2001», es toda la referencia que encontramos en las memorias de Albert Boadella (2001: 435) al momento de la escritura.

Francisco Nieva deja constancia en sus memorias (Nieva, 2002d) del momento de la escritura: «A fuer de sincero, la redacción de este capítulo ha sido cosa un tanto grave para mí —así como arriesgada—» (Nieva, 2002d: 37). Una definición de Carl Gustav Jung, de quien acaba de comprar en una librería de la calle Mayor los dos primeros tomos publicados de sus obras completas, la ha hallado a pocas semanas de la definitiva composición del libro (Nieva, 2002d: 37-38). Revela la edad con la que escribe, setenta y cinco años (Nieva, 2002d: 210)⁴⁴². Un centenar de páginas después, anota: «Hasta hoy me quedaban treinta y seis años para ejercer de Francisco Nieva sin ningún género de equívoco» (Nieva, 2002d: 304). Termina un capítulo con una «Nota posterior (noviembre de 2000)». Veinticinco años después de su acceso al teatro, ha tenido recientemente su conmemoración secreta, de gran significado para él, pues le han encargado la realización de dos grandes pinturas murales para decorar el espacio de entrada al *hall* del teatro María Guerrero en su última restauración (Nieva, 2002d: 443). Hay otra nota posterior fechada en noviembre de 2000: su amigo Porrerito va a realizar los dos bocetos de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* que se van a convertir en murales (Nieva, 2002d: 504). Nos presenta como recientemente fallecidos a William Layton⁴⁴³ y al productor Antonio Redondo (Nieva, 2002d: 530) y difunta ya a Carmen Martín Gaité⁴⁴⁴ (Nieva, 2002d: 552). Poco antes de la victoria socialista⁴⁴⁵, el autor viajó a Moscú y a Leningrado, hoy otra vez San Petersburgo (Nieva, 2002d: 553). En una entrega de

⁴⁴² Por consiguiente, redacta esas líneas muy a finales de 1999 o en 2000, dos años antes de publicarse las memorias.

⁴⁴³ Murió en Madrid en 1994.

⁴⁴⁴ Murió en Madrid el 23 de julio de 2000.

⁴⁴⁵ En octubre de 1982.

los premios Mayte, ya vencedor el PSOE, José Monleón lo presentó al ministro Javier Solana diciendo: «Aquí tienes a “este loco” de Paco Nieva». La locura consistía en no creer en el PSOE (Nieva, 2002d: 556). Exactamente lo mismo les sucede ahora a los del Partido Popular (Nieva, 2002d: 557)⁴⁴⁶. Al mencionar a un personaje de los años cincuenta, lo llama «del siglo antepasado» (Nieva, 2002d: 580), con lo que revela que escribe ya en el siglo XXI. De un marionetista, Cebrián Lodosa, cuenta que interpreta ahora a Miguelín del Padronés de *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, que ha remontado José Tamayo en el teatro Bellas Artes (Nieva, 2002d: 599)⁴⁴⁷. Otra referencia a la pérdida del Gobierno por el PSOE la encontramos en la siguiente cita:

Pero, ya realizada la transición política, yo era muy considerado, muy entrevistado, muy miembro electo de la Academia, muy escritor de terceras de ABC, pero... «Usted no se declara amigo. Pues va usted a ver lo que es “no estrenar”, por mucho nombre que usted tenga.» Recordaba la cara de zapato de Alfonso Guerra «riéndose» de mí en el aeropuerto. Estaban tan seguros de todo... «Lo más depurado y alto de la vida artística e intelectual española está con nosotros.» Luego se cambió de gobierno y ya no estuvo con ellos, sino con otros. Lo más «depurado y alto» de la vida intelectual y artística y española «sabe vivir»» (Nieva, 2002d: 614-615)⁴⁴⁸.

Si en las memorias hallamos reminiscencias del diario íntimo, podemos decir lo inverso del libro de Fernando Arrabal (1994c)⁴⁴⁹, el cual ofrece una interesante muestra de autobiografismo en varios planos: a lo largo del diario, el autor va trazando fragmentariamente un panorama autobiográfico —si bien centrado en unos episodios parti-

⁴⁴⁶ El PP gobernó por primera vez entre 1996 y 2004, con José María Aznar como Presidente.

⁴⁴⁷ Estrenada el 25 de noviembre de 1998.

⁴⁴⁸ Oga Elwess Aguilar escribe en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003b: 686): «El tercer y último libro de estas memorias destaca por ser el más importante desde el punto de vista escénico, convirtiéndose en un valioso material de primera mano para los estudiosos. Se trata de la memoria de sus montajes, no sólo como “diario de a bordo”, sino a la manera de un testamento que recoge lo autobiográfico que germina en todas sus obras».

⁴⁴⁹ Para George May (1982: 172), el diario se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve período transcurrido después del anterior, en tanto que la autobiografía abarca el conjunto de una vida. No obstante, lo inverso es igualmente cierto y, a veces, el diario íntimo se desliza, sin que su autor sea consciente, hacia la autobiografía (May, 1982:176-177).

culares⁴⁵⁰—, y, paralelamente, asistimos a la actividad de su biógrafo, Ante Glibota, y a la colaboración entre ambos, que se comentará más adelante⁴⁵¹.

Jaime de Armiñán se propone escribir el diario (Armiñán, 1994a) del rodaje de una película, pero no va a ceñirse a las reglas establecidas de «el diario de al bordo»: «Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas» (Armiñán, 1994a: 2). Y, efectivamente, su diario queda plagado de recuerdos del cine (Armiñán, 1994a: 25-27, 70-72, 90, 95, 99, 100, 107, 124, 158, 220, 321, 324-, 329, 335 y 340), del teatro (Armiñán, 1994a: 27, 103-104, 123, 124, 180-181, 213-218, 238, 248-249 y 339), de la televisión (Armiñán, 1994a: 108-110 y 124), de su infancia (Armiñán, 1994a: 45, 64-66, 74, 92, 94, 104, 273-274 y 315), de su familia (Armiñán, 1994a: 45-46, 92, 93, 99, 103, 111, 213-214, 216, 224, 238, 251-252, 254, 262-263 y 299), de personajes que conoció (Armiñán, 1994a: 64, 74, 103-104, 107, 159-160, 181, 197, 200, 232, 248, 264, 269, 296-298, 306 y 309), de la Guerra Civil (Armiñán, 1994a: 94-95, 228, 271-273 y 316), de la II Guerra Mundial (Armiñán, 1994a: 179-180) o de la transición española a la democracia (Armiñán, 1994a: 125 y 278-282). Consciente de esta peculiaridad de su diario, escribe: «Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrido con ajos tiernos, que a nadie va a interesar» (Armiñán, 1994a: 276). En el texto de la sobrecubierta se resalta tal característica al denominarlo «un entrañable libro de memorias por el que desfilan todas las personas que han influido [*sic*] en mayor o menor medida en su vida: su familia, los Armiñán, políticos y los Oliver/Cobeña, gentes del teatro, sus amigos en enorme número, sus colaboradores...».

⁴⁵⁰ Anota Fernando Arrabal un almuerzo con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor (Arrabal, 1994c: 232), con los que, cuenta, creó años atrás el teatro pánico (Arrabal, 1994c: 233). El cumpleaños de su hermano le sirve para recordar una anécdota de 1962 relacionada con él (Arrabal, 1994c: 34).

⁴⁵¹ Véase el apartado «Lo (auto)biográfico dentro de la literatura autobiográfica», en la página 267.

2. LA MOTIVACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

En opinión de George May (1982: 46), casi todas las autobiografías exponen los motivos que impulsan al autobiógrafo a escribir, y también en casi todas se revela en la lectura lo insuficiente de esa exposición. Con frecuencia, el autor es empujado por fuerzas de las que no tiene conciencia o que intenta enmascarar. Nuestros autobiógrafos no son una excepción.

El móvil del autobiógrafo es uno de los aspectos que más interés despierta entre los estudiosos y los comentaristas. Juan Antonio Ríos Carratalá opina en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a): «Dadas las cifras de ventas de algunas autobiografías recientes como las de Adolfo Marsillach y Tony Leblanc⁴⁵² cabe pensar en unos beneficios considerables». Pero no considera éste el verdadero objetivo. De las distintas razones que da para escribir una autobiografía en el caso de los actores —la reivindicación de una tarea no bien reconocida, la necesidad de contar las anécdotas de una vida intensa, la conversión de la propia vida en una interpretación más, aprovechar un momento de renovada popularidad—, la primera se adecua más a Adolfo Marsillach: «En algunos casos hay una recurrente voluntad de utilizar la memoria dentro de una tarea creativa en la que la autobiografía ocupa una parcela más (Fernando Fernán-Gómez, por ejemplo)» (Ríos Carratalá, 2001a: 67)⁴⁵³. Para Juan Antonio Ríos Carratalá, en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e), las memorias y autobiografías de los actores españoles responden a unas motivaciones entre las que no destaca el deseo de reflexionar sobre el propio trabajo. Suelen ser obras destinadas a un público amplio. Algunas han sido éxitos de ventas y suelen rehuir aquellos temas que sólo se consideran interesantes para

⁴⁵² Leblanc (1999).

⁴⁵³ Lo cual no resulta incompatible con la búsqueda de un beneficio económico, se podría objetar.

los especialistas o que por su carácter teórico tienen escasa rentabilidad narrativa (Ríos Carratalá, 2002e: 123).

En un par de ocasiones, Fernando Fernán-Gómez (1998a) se refiere a los motivos que lo impulsan a escribir sus memorias. Cuando se plantea si un autobiógrafo debe ser una persona de éxito y si puede escribir su vida un fracasado —justo cuando se cuestiona si él mismo es un triunfador o no—, concluye que merece la pena realizar el trabajo para que al final se resuelva la duda (Fernán-Gómez, 1998a: 74)⁴⁵⁴. Afirmar entonces:

Ahora parece que he encontrado una justificación, o cuando menos un motivo, para no verme obligado a suspender la redacción de estas páginas cuando ya me había adentrado en el amenazador mar de las letras que tanto atemorizaba a Ramón Gómez de la Serna en el momento de iniciar la obra. El escritor teme ahogarse en él, decía (Fernán-Gómez, 1998a: 75).

Interesa tanto el motivo que ha encontrado para no abandonar como el reconocimiento de que se lo ha pensado, de que tenía sus dudas acerca de la pertinencia de la labor. De todas formas, admite que se trata de un subterfugio. Mucho más adelante ofrecerá otro motivo de mayor profundidad para escribir sus memorias⁴⁵⁵:

Quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como esta que tengo yo ahora, para que la vida no se fuera pareciendo momento a momento a una muerte (Fernán-Gómez, 1998a: 356).

Las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) vienen precedidas por una especie de declaración de intenciones titulada «Cinco observaciones previas y una nota imprescindible» escrita de forma desenfadada. Aquí, la justificación de haber llevado a cabo unas memorias resulta satírica. Dice Adolfo Marsillach que había empezado la labor unos años antes, pero no quiso continuarla. Las razones que se aducen para la interrupción son humorísticas y van acompañadas por algunas observaciones más en las que no se acaba de

⁴⁵⁴ Véase el apartado «La reflexión sobre el género», en la página 201.

⁴⁵⁵ No debemos dejarnos despistar por las palabras de Fernando Fernán-Gómez: aunque habla de «la edad en que empezó a distraerme hacer recuento de mi vida» (Fernán-Gómez, 1998a: 38), antes había revelado que ha tomado notas autobiográficas a lo largo de su vida (Fernán-Gómez, 1998a: 33). Algunas de ellas se remontan a 1946 (Fernán-Gómez, 1998a: 48). Aunque el autor tenga la voluntad de quitarle importancia a esta tarea, los datos proporcionados por él mismo indican que se trata de algo más que de una distracción.

justificar el porqué de la escritura. Queda patente la existencia de una tensión entre el quitarse importancia a sí mismo y la redacción del libro, pero no se proporcionan razones sólidas. Mediante la ironía, se evita el dar una explicación o un motivo serio para escribir (Marsillach, 2001d: 11). Sin embargo, ya hacia el final de la obra, refiriéndose a su enfermedad, afirma: «Me siento en el deber cívico y en la necesidad humana de contarle» (Marsillach, 2001d: 539). También niega haber escrito el libro por un afán de revancha (Marsillach, 2001d: 573)⁴⁵⁶.

Antonio Gala se traza un objetivo muy preciso para su libro (Gala, 2001b): «Lo escribiré —ya que estas líneas son apriorísticas— con el deseo de divertirme en el bueno y estricto sentido del vocablo, entre una novela y una comedia, o viceversa» (Gala, 2001b: 8). Y continúa:

Con el propósito de que mi diversión se contagie al lector, y con la vehemencia que cualquier hombre agrega cuando conversa de sí mismo. A eso aspiro, a una conversación con el lector, preguntándole o respondiendo a sus preguntas deshilvanadamente; a una conversación susceptible de ser interrumpida y reanudada, susceptible de comenzar muy lejos del principio o incluso por el fin (Gala, 2001b: 8).

La vacilación no tarda en aparecer, seguida por toda una gama de posibles motivos para la escritura:

Sea como quiera, mi designio más claro es no tener designio; mostrar facetas íntimas que no formaron parte de libros anteriores; reclamar la amistad de quien lea éste, contándole aquello que sólo se cuenta a los amigos, entre risas a veces, a veces entre añoranzas no demasiado graves. Porque, en mi vida, ha llegado la hora de jugar un poquito a un juego en el que siempre se necesitan compañeros: el de la evocación y el de la anécdota, alejados de las solemnes categorías que en otros libros me ocuparon. Es una petición de perdón por textos más sesudos; un codazo de complicidad en la sonrisa; una insistencia en la desusada alegría; una invi-

⁴⁵⁶ Lo que afirma Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a: 67-68) se vuelve cierto en el caso de Adolfo Marsillach: «creo que al cómico español le cuesta bastante ponerse por voluntad propia ante un folio o ante una pantalla de ordenador. Casi siempre es necesario algún impulso ajeno, aunque no se trate de un puro encargo editorial». En su caso, el impulso ajeno fue precisamente el encargo, como él mismo revela: «una editorial me propuso que hiciera unas memorias, y luego, ya con más seriedad, una segunda me puso unas fechas» (Pallín, 2003: 215) —véase la nota 153—. Lo que no obsta para que haya otras motivaciones más personales; por ejemplo: «ese cáncer del último capítulo que una adivina como un motor para la escritura y para la reflexión» (Pereda, 1998: 10). Juan Antonio Hormigón aporta una información valiosa, una revelación de Nuria Espert: «Adolfo le había dicho que quiso hacer un libro sobre interpretación, pero que como no le salía, decidió escribir unas memorias, en las que integró muchas reflexiones sobre el teatro que expurgadas del conjunto constituyen una apreciable contribución» (Hormigón, 2003a: 37). Estamos ante otro tipo de motivación de entre los posibles.

tación a entrar en mi cuarto de trabajo y charlar sin coturnos, o descalzos del todo (Gala, 2001b: 8-9).

Ya avanzado el libro, aún hay que plantearse el sentido de las memorias:

Yo sé que cuando vivo como un hombre común, que ama y desama y presencia injusticias y goza y está triste, no lo vivo para contarlo sino que lo cuento para vivirlo más, con mayor intensidad, y para recrearlo de nuevo. El acto de la creación lleva en sí su propia dicha y su propia desdicha, la compañía y la soledad. Lo que sobrevenga luego, sea éxito o fracaso, no afecta esencialmente al creador, ni aminora la soledad sentida ni le presta la compañía sustancial interior que todo ser humano, cada uno de una forma personal, necesita (Gala, 2001b: 52).

Con todo, la primera intención suele ser la acertada, con lo cual se cierra el círculo: «No sé por qué cuento lo que viene a continuación, pero me divierte contarlo» (Gala, 2001b: 75).

Jaime de Armiñán encuentra en el testimonio de su época la razón de ser de unas memorias como las suyas (Armiñán, 2000). Refiriéndose al escrito autobiográfico de la madre que él utiliza en su propio texto, manifiesta una seria duda: «Tal vez a nadie le importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso donde de todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20)⁴⁵⁷.

Albert Boadella sólo se refiere una vez en sus memorias (Boadella, 2001) al motivo de escribirlas⁴⁵⁸:

me siento inducido a viajar hacia atrás con el pensamiento, guiado por la necesidad irrepresible de ordenar en unas páginas los recuerdos que me asaltan como destellos en medio del caos (Boadella, 2001: 17-18).

⁴⁵⁷ Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 410-411) se muestra conforme con el propósito del autor de testimoniar un tiempo: «De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela. Porque para el niño Armiñán la guerra y sus horrores son una traición a los valores de padres y abuelos, una toma de actitud política y, a la vez, un período de iniciación solitaria en el mundo de los adultos».

⁴⁵⁸ No obstante, hizo algunas declaraciones al respecto: «He escrito las memorias porque quiero contrarrestar la idea que tiene de mí cierta gente de un hombre cabreado» (Moret: 2001). En la presentación del libro en el teatro Romea de Barcelona el martes 4 de septiembre de 2001: «Boadella explicó que sobre todo ha escrito sus memorias para demostrar que no es un progre a pesar de que todos los progres le consideren de los suyos» (Moliner, 2001: 2). En una conferencia en la Universidad de Oviedo: «Reconoció que las biografías son “un acto vanidoso”, pero al que llegó por una necesidad, la de “que mis hijos y mi familia supieran y tuvieran una idea de mí, diferente a la que daban los medios de comunicación, a veces real, a veces distorsionada”» (Gallo, 2001).

En su ponencia en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004), abundó con seriedad en algunas de sus razones:

Al principio, en la dedicatoria, declaro que escribí el libro para que mis hijos se enterasen de quién ha sido su padre. Todo lo que no les he contado se halla en estas páginas. Esta es una razón auténtica y sincera, pero hay otras. Quiero intentar rebatir muchos de los tópicos que se deducen de mi obra. La gente me toma por un personaje con el que yo muchas veces nada tengo que ver; si se me juzga a través de mis obras seguramente la correspondencia nunca será exacta con mi propia personalidad. A veces incluso todo lo contrario. Porque yo doy vida a mis personajes, les doy sus razones, pero no tengo por qué identificarme totalmente con ellos, por tanto esta autobiografía también tenía su sentido en este aspecto práctico a fin de no ser constantemente confundido con otro (Boadella, 2004a: 69).

Francisco Nieva comienza sus memorias (Nieva, 2002d) relatando la invitación que le hace alguien no identificado para escribirlas, a lo que él se negaba. Considera el autor que no ha vivido nada extraordinario, que las cosas las creemos extraordinarias porque nos ocurren a nosotros y son enfatizadas por la mente (Nieva, 2002d: 13). Hacia la mitad del libro, termina un capítulo con un interesante párrafo: «Así termino tan dilatado y confidencial relato en los albores de la vejez y, cuando ya no queda más que contar, quiero creer con cierta garantía que, quien haya podido arribar al final de este libro, puede pagarse de haberme conocido a fondo» (Nieva, 2002d: 382). Quizá se trate de un buen motivo para el ejercicio autobiográfico⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Entresacamos varias citas del trabajo de Jesús Rubio Jiménez, «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003), sobre las memorias del dramaturgo. En un apartado que se titula «La teatralización de la vida y su representación» (Rubio Jiménez, 2003: 145), dice: «Al tratarse de un *hombre de teatro* es natural que desarrolle una visión de la vida muy teatralizada». Y sigue: «Las memorias empiezan de hecho con un fragmento famoso de la poética teatral nieviana donde vida y teatro parecen intercambiarse, donde el teatro es definido como una “ceremonia ilegal” donde se da cuenta de la vida “intensa y alucinada”». Continúa: «También en sus memorias ha realizado una ceremonia donde representa su intensa vida convirtiendo en diversión incruenta —en literatura— sus avatares, lo que considera sus dotes para el mal (p. 16). La asociación entre autobiografía y comedia aparece ya en las primeras páginas. Nieva se confiesa, pero sobre todo se representa, construye una propuesta de espectáculo a partir de su biografía. Si puede decir que su obra en su conjunto es una sublimación de sus complejos personales (p. 36), otro tanto cabe decir de sus memorias». Una última cita interesante: «En todos estos datos encuentra Nieva a la hora de escribir sus memorias las claves reveladoras de la conformación de su personalidad artística, singular desde una edad temprana. Es evidente que ha tenido un especial cuidado en seleccionar actividades que permiten adivinar el *hombre de teatro* que acabaría siendo» (Rubio Jiménez, 2003: 145). El siguiente apartado se titula «La invención de una tradición personal y artística». La tesis del autor es que Francisco Nieva ha construido sus memorias intencionadamente para dar una imagen suya como hombre de teatro (Rubio Jiménez, 2003: 146).

Lo más parecido a una motivación autobiográfica en el diario de Fernando Arrabal (Arrabal 1994c) lo encontramos en el poema introductorio, «14 a 19 de septiembre de 1994» (Arrabal, 1994c: 13-23), donde escribe (Arrabal 1994c: 16):

*El diario permite platicar
con mis deseos y con mi alma
pero con mi desesperanza
y mi miseria también.*

Y un poco más adelante se nos deja entrever otra razón (Arrabal, 1994c: 22):

*El diario me enseña
por sí solo
lo que no se enseña
y es fundamental aprender.*

Más escéptico que en sus memorias se muestra Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a). Escribe:

Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones. Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrido con ajos tiernos, que a nadie va a interesar. Lo que pasa es que ya no me tengo que justificar de nada —objetivo principal de los libros del género aludido— ni apoyar en sus páginas doctrina alguna, otro objetivo, y que cuento las cosas según me vienen a la pluma, como si lo hiciera ante un grupo de amigos. Tal vez esa voluble intención me redima (Armiñán, 1994a: 276).

Más adelante, abunda en el asunto de la motivación:

Lo que desde luego sé es que nada tiene que ver con las memorias de Julián Besteiro, con las de Cambó, o las de Dolores Ibarruri [sic], Pasionaria; ni siquiera con las más frívolas de Katharine Hepburn o con las de Groucho Marx. Tampoco es un libro de cine, que sirva a los estudiosos, ni siquiera a los que aspiran a ser directores de películas, es decir: a casi todos los españoles. En definitiva es un libro que no sirve para nada (Armiñán, 1994a: 276-277).

3. LA MEMORIA Y SUS AUXILIARES

3.1. La memoria⁴⁶⁰

George May (1982: 89-90) recuerda que la memoria es inconstante, caprichosa e infiel. Recoge las cinco razones principales que, según André Maurois, conducen a «hacer

⁴⁶⁰ Este apartado guarda relación con lo que se tratará en el titulado «Documentalismo», en la página 697.

inexacta y mentirosa» la narración autobiográfica, y que van desde el mero olvido a la censura natural. Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 18), observa: «las reflexiones se centran en el papel de la memoria y la pertinencia del género al ser abordado por un cómico. El primer tema es una constante de [Fernán-Gómez, 1998a, y Marsillach, 2001d]». La memoria juega un papel, y no menor, en la construcción de los textos autobiográficos de los autores que estudiamos.

Fernando Fernán-Gómez se queja al principio de su obra (Fernán-Gómez: 1998a): «Mi siempre caprichosa memoria me juega una trastada». Pero con ello no se refiere en realidad a un fallo, sino a algo muy diferente: relaciona el instante de su apretón de manos con el rey Juan Carlos I con el 14 de abril de 1931, día de la proclamación de la II República (Fernán-Gómez, 1998a: 11). Pero muy pronto aparecen los auténticos fallos de memoria. El autor se ve obligado a intentar fijar los acontecimientos de los días de la proclamación de la República mediante deducciones (Fernán-Gómez, 1998a: 14-15). Por este motivo, llega a afirmar que hay más objetividad en las películas y documentales que en la descripción de un testigo presencial, aunque sea «tan limpio como un chico de nueve años» (Fernán-Gómez, 1998a: 16). Comentando un episodio infantil, necesita apoyarse en el recuerdo del carácter de la abuela para deducir lo que pasó (Fernán-Gómez, 1998a: 45). Continúan las dudas: su abuela lo llevó al teatro del Centro a ver a su madre actuar, pero ¿fue en marzo o en mayo de 1925? No está muy seguro de la obra en la que intervino su madre, porque la ven en el escenario en una jaula. Él sabe que su progenitora actuó aquella temporada en ese mismo teatro en la pieza de Joaquín Dicenta, hijo, *Son mis amores reales*, pero en aquella obra no aparece ninguna jaula, y, por tanto, duda que sea la representación en la que la vio actuar (Fernán-Gómez, 1998a: 50). Esa ocasión motiva otra incertidumbre, porque le impresionan mucho unos maniqués de mujer en los escaparates,

pero no sabe si fue a la salida del teatro el día que fue a ver actuar a su madre u otro (Fernán-Gómez, 1998a: 51)⁴⁶¹.

El método de las deducciones puede dar lugar a una verdadera reconstrucción cuyo inseguro resultado se salva por el relativo interés del detalle para quien no sea él mismo:

Al llegar a este punto debo relatar un episodio que he reconstruido posteriormente sobre la base de retazos de un lado y de otro, frases cazadas al vuelo, conversaciones medio secretas, y de cuya veracidad, por tanto, no puedo responder. Tengo a mi favor la ventaja de que a nadie puede importarle que fuera tal como lo cuento o de distinta manera (Fernán-Gómez, 1998a: 96-97).

Curiosamente, se llega a producir la situación contraria, la de que aquello que se ignoraba en la época recordada se ha sabido después, hasta el punto de que es difícil recordar lo que se sabía o no entonces:

Aquí también tropiezo con una zona oscura que se me iluminó años después, pero en la que algo percibíamos ya entonces mis primos y yo. Hoy me es imposible precisar qué es lo que averiguamos o intuimos entonces, a nuestros siete años, y qué es lo que fui sabiendo con el paso del tiempo (Fernán-Gómez, 1998a: 104).

Con algunas cuestiones no hay deducción ni reconstrucción posible: «Lamento haber olvidado la extensa conversación que Florentina y yo tuvimos sobre el interés de los hombres en ver las piernas de las mujeres» (Fernán-Gómez, 1998a: 103); «Quizás yo me ganara también una buena azotaina, pero no lo recuerdo» (Fernán-Gómez, 1998a: 120). Le preguntó un día a un conocido suyo movilizado durante la guerra cómo era una batalla: «Me resulta imposible reproducir su respuesta, no por los cincuenta años transcurridos, pues tan imposible me hubiera resultado reproducirla a la mañana siguiente» (Fernán-Gómez, 1998a: 194).

⁴⁶¹ Cristina Ros Berenguer (1996a: 17, n. 37) ha querido ver un fallo de memoria donde no lo hay. Dice en su nota que, según las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), recitó de niño en su colegio «La pedrada», poema de José María Gabriel y Galán, pero, en un artículo anterior (Fernán-Gómez, 1989u), había escrito que tal composición fue «El embargo», del mismo poeta. La realidad es otra: Fernando Fernán-Gómez (1998a: 124) dice que su madre lo enseñó a recitar «La pedrada» y, dos secciones más adelante (Fernán-Gómez, 1998a: 127), cuenta que declamó «El embargo» en un recital de la academia Bilbao, aunque ese año estudiaba con los hermanos maristas.

Otros casos encierran más complejidad que la del simple olvido. Uno muy notable, casi novelesco o cinematográfico, es el de la estancia en la posada de Colmenar Viejo. Afirma el autor que habló con dos muchachos mayores que él, pero no se acuerda de si eran dos o sólo uno. Sostiene que recuerda dos con diferentes formas de vestir o puede que fuera uno que cambiaba de atuendo. Les pone nombres ficticios⁴⁶²: «Si suponemos que eran dos, como sus nombres se han borrado, podemos llamar a uno Alfredo y al otro Mariano» (Fernán-Gómez, 1998a: 157).

El Fernando Fernán-Gómez del presente de la escritura puede sobreponerse en el plano del texto al Fernando Fernán-Gómez de la vivencia y él lo sabe. Nos habla de una casera que durante la guerra llamaba a los sublevados «los militares», lo que lo lleva a concluir que entonces la guerra no parece de monárquicos contra republicanos o de fascistas contra comunistas, sino de militares contra civiles, y se pregunta si esta reflexión la hizo entonces, años después o la está haciendo ahora (Fernán-Gómez, 1998a: 173-174).

Fernando Fernán-Gómez no elude en absoluto la cuestión de los perniciosos efectos del tiempo sobre la memoria, los afronta sin disimulos: «Cuando redacto estas páginas de confusos recuerdos» (Fernán-Gómez, 1998a: 163); «En aquella época había traidores y leales; lo mismo ocurre ahora con los recuerdos» (Fernán-Gómez, 1998a: 173). Cuando cuenta que los civiles debían mostrarles a los soldados durante la guerra la carta de trabajo, reconoce que tal vez no se llamara así (Fernán-Gómez, 1998a: 204). No recuerda si asistió al estreno de *Balarrasa*⁴⁶³ en Madrid, pero sí recuerda que asistió al de Sabadell (Fernán-Gómez, 1998a: 376). Hablando de la lectura del fallo del jurado del Festival de

⁴⁶² Puede que se trate de un ingrediente simbólico introducido por el autor sobre el tema de la Guerra Civil, pues uno de los dos chicos admiraba el comunismo y la URSS y el otro admiraba el fascismo y la Italia de Mussolini: «Pero a veces pienso que era uno mismo que admiraba los dos sistemas sin saber por cuál inclinarse y que de lo único que estaba seguro era de que aborrecía la vieja organización derechista y burguesa» (Fernán-Gómez, 1998a: 157).

⁴⁶³ De José Antonio Nieves Conde (1951).

Cannes, escribe: «Estas cosas resultan siempre un poco confusas y ni tres horas después las recuerda uno bien. Y si cree recordarlas su recuerdo no coincide con el de los demás» (Fernán-Gómez, 1998a: 430). Comenzó a escribir *Los domingos, bacanal* con otro título que no recuerda, once años antes de *Las bicicletas son para el verano* y la hizo definitivamente entre 1978 y 1980, aunque no lo sabe con exactitud (Fernán-Gómez, 1998a: 503). No se acuerda de si el momento final de una comedia a la que va a referirse es el de *Para ti es el mundo* o *La diosa ríe*, ambas de Carlos Arniches. La segunda la leyó, la primera la vio representada en su adolescencia (Fernán-Gómez, 1998a: 613-614). Todas estas vacilaciones contrastan con la fuerza que tienen en ocasiones los recuerdos. Comenta, refiriéndose a su abuela: «Le habría sido fácil decirme que todo lo que está demasiado lejos, como los muertos, los recuerdos y la luna, no puede nunca separarse de nosotros» (Fernán-Gómez, 1998a: 50). En otro momento, asegura: «Están aquellas tardes en la mejor habitación de mi memoria» (Fernán-Gómez, 1998a: 506). El sonido del hielo al mover un vaso de whisky puede producir un efecto parecido al de la magdalena de Marcel Proust: le recuerda un rebaño de ovejas que pasaba por el pueblo de Miraflores al atardecer medio siglo atrás (Fernán-Gómez, 1998a: 554).

A veces, la memoria no le falla, simplemente no conserva recuerdo alguno. De pequeño, el autor dio sus primeros pasos por la Avenida de Mayo de Buenos Aires. Cuando regresó a esa ciudad por motivos profesionales, paseaba en solitario por allí intentando encontrar algún recuerdo en su memoria, pero no sorprendió ninguno (Fernán-Gómez, 1998a: 27). Ha tomado notas a lo largo de su vida y, al releerlas, se sorprende, pues los hechos que dieron lugar a aquellas anotaciones se han hundido en el pozo de la desmemoria (Fernán-Gómez, 1998a: 33). Vivió una temporada en el domicilio materno, un piso del número 4 de la calle General Álvarez de Castro, pero de aquel tiempo no guarda «un recuerdo directo, auténtico, sino un recuerdo de recuerdos» (Fernán-Gómez,

1998a: 35). Fernando Fernán-Gómez incorporó al trabajo a una documentalista que le enviaba «listas de acaeceres» que lo llevaron de sorpresa en sorpresa: había acontecimientos en su vida totalmente olvidados, como si no hubieran sucedido nunca, que parecían inventados. Se fija especialmente en el año 1949, que prácticamente tenía olvidado, y lo descubre por esa labor (Fernán-Gómez, 1998a: 355). El propio autor se sorprende: «De esto, aunque esté perfectamente documentado en la prensa, no tengo la menor idea. Lo he olvidado o nunca sucedió» (Fernán-Gómez, 1998a: 357).

Cuando el vacío en el recuerdo afecta a su trayectoria particular durante la infancia, el problema presenta, en ocasiones, la angustiosa agravante de que no hay manera de solucionarlo. Desconoce por qué vivían su abuela y él en la casa del sastre en el pasaje de la Alhambra. «Lo cierto es que en la edad en que empezó a distraerme hacer recuento de mi vida, ya no tenía a quién preguntárselo» (Fernán-Gómez, 1998a: 38), concluye desalentadoramente. Llega a arrepentirse de no haber preguntado. Sobre una respuesta de su abuela a una de sus preguntas infantiles, afirma que estuvo a punto de interrogarla acerca de por qué se la había dado, pero que era ya muy mayor (Fernán-Gómez, 1998a: 51). No falta alguna ocasión en que no sólo ha olvidado la cuestión de la que se ocupa, sino que ha olvidado incluso si hizo indagaciones alguna vez: «No sé si no me decidí nunca a preguntarlo, o lo pregunté y con el tiempo llegué a olvidar la respuesta» (Fernán-Gómez, 1998a: 38). Más adelante, dirá que si le hizo preguntas a su abuela una mañana de la infancia, las ha olvidado todas (Fernán-Gómez, 1998a: 46). Fernando Fernán-Gómez adopta una postura ética ante los problemas de la memoria: «Si me esfuerzo en reproducir la escena, acabaré inventando, y no es mi deseo, en estas páginas, recurrir a la invención» (Fernán-Gómez, 1998a: 41-42). Prefiere ser sincero en adelante respecto a la escasa fiabilidad de su memoria. Por eso, cuando describe a un santo, afirma: «En mi recuerdo, el color del santo es el azul» (Fernán-Gómez, 1998a: 45).

Una oportunidad magnífica para tratar sobre la credibilidad de la memoria la brinda la ampliación de las memorias de 1998, pues, como ocurre en la segunda parte del *Quijote*, de Miguel de Cervantes, algunos personajes han leído la primera y la comentan⁴⁶⁴. El actor Manuel Alexandre, quien estudió con Fernando Fernán-Gómez sesenta años atrás en la misma escuela de Arte Dramático, afirma que el autor estaba equivocado en sus recuerdos de aquella escuela; y Rafael Alonso, el cual coincidió con ellos en la misma, sostiene que ni Manuel Alexandre ni Fernando Fernán-Gómez estudiaron allí (Fernán-Gómez, 1998a: 571). En un libro de conversaciones con Eduardo Haro Tecglen, publicado pocos meses antes de la redacción de la ampliación, titulado precisamente *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen* (Galán, 1997), el dramaturgo hace referencia a unos hechos sin importancia que sucedieron tras la muerte de Edgar Neville. Isabel, su secretaria entonces, lo corrige: nada de lo que Fernando Fernán-Gómez refiere sucedió ni la gente que él menciona estaba en el velatorio ni un hijo del difunto asistió vestido de morado ni de ningún otro color (Fernán-Gómez, 1998a: 571). El entonces director del teatro Español, Gustavo Pérez Puig, denunció públicamente al autor en el diario *ABC* por embustero, pues algo que éste recuerda referente a él y acaecido en su presencia hace no más de cuatro años es falso⁴⁶⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 571-572). Fernando Fernán-Gómez ha aprendido de manera suficiente la lección. Por eso, cuando al principio de la ampliación de 1998 resuelve continuar con su tarea a pesar de todas las dificultades, matiza cuidadosamente:

en este libro y supongo que en tantos otros del mismo género, no pretende afirmarse que lo narrado sea lo que sucedió, sino cómo lo tiene el autor registrado en su memoria —su frágil, traicionera memoria— o cómo lo recuerda (Fernán-Gómez, 1998a: 572).

⁴⁶⁴ También resulta muy parecida la ampliación, sobre todo en su principio, al final de *El viaje a ninguna parte*, cuando los recuerdos empiezan a ponerse en duda (Fernán-Gómez, 1998a: 575).

⁴⁶⁵ Adviértase, sin embargo, la ironía en sus palabras.

Incluye inmediatamente después de estas palabras un apartado que titula *Fe de erratas. Añadimientos*⁴⁶⁶ (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Algunas de ellas nos interesan particularmente en este momento, como la de la cita inicial de las memorias tomada de Miguel Hernández. El error es producto de haber citado de memoria (Fernán-Gómez, 1998a: 573)⁴⁶⁷. Cuando dice que su abuela lo llevaba a la Puerta del Sol el 14 de abril de 1931 (Fernán-Gómez, 1998a: 14), debe decir el 15 de abril (Fernán-Gómez, 1998a: 573). El párrafo donde se habla de los cafés en los que se reunían los cómicos, perteneciente al capítulo XVII, «Primeros tiempos», sección «Ingreso en una gran compañía» (Fernán-Gómez, 1998a: 263), compuesto por diez renglones, ha dado lugar a discusiones reiteradas entre amigos y compañeros que creían recordar tiempos pasados (Fernán-Gómez, 1998a: 575). Las dudas se refieren a si los cafés se hallaban cerca de la calle Sevilla, si existieron o no, si uno de ellos no había estado siempre en la calle de Alcalá y si otro se llamaba el café Lyon o el Lion d'Or. El autor, para solucionar las dudas, tiene que recurrir al libro de Lorenzo Díaz *Madrid: Tabernas, botillerías y cafés, 1476-1991*⁴⁶⁸ (Fernán-Gómez, 1998a: 575-576). Hay otra rectificación interesante: al mencionar a los componentes del grupo existencialista (Fernán-Gómez, 1998a: 408), omite los nombres de Medardo Fraile y Rafael Sánchez Ferlosio. «Confieso mi olvido y presento mis disculpas a los lectores» (Fernán-Gómez, 1998a: 576). Algunos pasajes de esta sabrosísima sección *Fe de erratas. Añadimientos* no tienen desperdicio:

En el ejemplar que utilizo para redactar estas notas la página 504 aparece doblada por una esquina. Quiere esto decir que en la lectura previa, realizada hace unos meses, encontré en esta página algún error o algo que se prestaba a comentario. Pero no apunté nada, y con el paso del tiempo lo he olvidado y aunque leo y releo la página, no consigo recordar a qué podía referirme. Se me ocurre dejar así la nota por si algún curioso lector quiere entretenerse (Fernán-Gómez, 1998a: 577).

⁴⁶⁶ Curiosamente, aunque consigna las erratas, no están corregidas en la edición que incluye la ampliación.

⁴⁶⁷ Y sin embargo, recuérdese lo dicho en la nota 307.

⁴⁶⁸ Díaz (1992).

El autor asume en la ampliación de 1998 la falibilidad de su memoria hasta el punto de hacer la máxima concesión: «Pero como esto último, ya digo, sólo lo recuerdo yo, debe de ser mentira» (Fernán-Gómez, 1998a: 576). Un escaldado Fernando Fernán-Gómez, contando la sinopsis de un guion, se excusa por anticipado: «Azcona me perdonará las infidelidades de mi memoria, pero creo que, poco más o menos, lo que les oí contar a él y a Estelrich hace unos veinte años era una cosa así» (Fernán-Gómez, 1998a: 581-582). Los problemas con la memoria afectan incluso a acontecimientos muy recientes. Por ejemplo, almuerza con los directivos de Espasa, quienes le aconsejan que relea *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b) por si considera conveniente hacer algunos arreglos. Efectivamente, los hizo pero con el paso del tiempo ha olvidado en absoluto en qué consistieron (Fernán-Gómez, 1998a: 622)⁴⁶⁹.

Adolfo Marsillach manifiesta de vez en cuando en su libro (Marsillach, 2001d) su escasa confianza en la memoria: «esta historia prefiero contarla más adelante en algún capítulo que, si no se me olvida, tendré que dedicarle a mis primas» (Marsillach, 2001d: 34). «Yo tenía un asistente del que luego contaré algo si no se me olvida» (Marsillach, 2001d: 169). «Lo contaré, si no se me olvida, en otro momento» (Marsillach, 2001d: 333). En algún caso, efectivamente se olvida⁴⁷⁰. A veces, reconoce que le falla la memoria. Cuenta que su secretario lo telefoneó a Murcia, y escribe: «no recuerdo si había ido a dar una conferencia» (Marsillach, 2001d: 570). Acerca de este aspecto crucial de la litera-

⁴⁶⁹ En la contracubierta de la edición de su libro de poemas *El canto es vuelo* (Fernán-Gómez, 2002e), escribe el autor: «De *La luz en el prisma*, aunque he rebuscado en mis recuerdos, no he conseguido precisar las fechas», salvo una. Por otra parte, Miguel Mora (1998), en su crónica del acto de presentación de las memorias ampliadas de Fernando Fernán-Gómez (1998a) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, escribió: «el autor dijo ayer, en una presentación sonada, que no le gustan nada los libros gordos y que “es mucho mejor no fiarse de las memorias”». Reprodujo Miguel Mora (1998) palabras textuales del autor: «Manuel Alexandre, él y Rafael Alonso estudiaron juntos hace 60 años en la Escuela de Arte Dramático. “Alexandre recuerda que yo estoy equivocado en mis recuerdos de aquella escuela. Y Rafael Alonso recuerda que ni Alexandre ni yo estudiábamos allí”». Llevado por esa impresión, se refiere el periodista a «la “frágil y traicionera” memoria de Fernán-Gómez».

⁴⁷⁰ Como, por ejemplo, del anunciado relato de su participación en la Junta Democrática, que no llega a materializarse (Marsillach, 2001d: 246).

tura autobiográfica, sentencia: «La memoria, además de selectiva, es injusta» (Marsillach, 2001d: 573).

Antonio Gala se plantea en el prólogo (Gala, 2001l) de sus memorias qué clase de libro es *Ahora hablaré de mí* (Gala, 2001b). Lo define por lo que no es y, entre otras cosas, no es un memorándum. No es una lista de hechos de los que tenga que acordarse, sino una acumulación de los que se acuerda. No es un vademécum que lo haya acompañado y decida ahora dar a la luz (Gala, 2001b: 7). En esas páginas del prólogo, toca el autor un problema teórico de la autobiografía, el de que los recuerdos son susceptibles de utilizarse, se pueden manipular y emplear con un fin:

Es un relato inconexo que sólo con mucha fe ha sido posible reducir a capítulos. Sin embargo, ¿ha bastado la fe? Quizá ella inició la colecta; pero luego la prosiguieron la paciencia y el esfuerzo con que se reconstruyen el paisaje o las flores o los rostros de un puzzle que, al principio, estuvieron dispersos, inconexos y en fichas encima de una mesa: la frágil y enigmática mesa de los recuerdos. No obstante, los recuerdos no son tan inocentes ni tan desvalidos como los fragmentos de un rompecabezas. Son susceptibles de utilizarse como armas defensivas y ofensivas. Y pueden también ser utilizados como ejemplos sonrientes (a mí no me gustan las armas y no entiendo una palabra de ellas), o como pasos oportunos e inoportunos con los que fui haciendo el bastante lamentable camino de mi vida (Gala, 2001b: 7-8).

Una particularidad de Antonio Gala es que recurre a la duda como lo que parece una forma especial de modestia: «En noviembre de 1996, creo recordar, el Teatro me rindió en Alicante un homenaje nacional» (Gala, 2001b: 86). La noche del 23-F de 1981, le entregaban el premio Brasilia en un local del cual no recuerda bien a qué se dedicaba (Gala, 2001b: 174-175). No obstante, la duda genuina también hace acto de presencia. Cuenta una anécdota de un día que viajaba en EE. UU. desde Tulsa, en Oklahoma, a Sant Louis, en Missouri, «o al revés» (Gala, 2001b: 281). En Hong Kong, sufrió un abordaje naval. De haber muerto, se habría llevado una hermosa visión del mundo: aquella misma mañana había visto el Banco de China y de Singapur o algo parecido, no está seguro, creado por Norman Foster (Gala, 2001b: 341).

Duda y precisión pueden llegar a darse la mano: invitado por el director de *Arriba*, que cree que era Enrique de Aguinaga, comenzó a escribir una serie de artículos por los

que le pagaban «cincuenta duros» (Gala, 2001b: 355). Sin embargo, demuestra el autor muy buena memoria con las fechas que suponen un hito importante en su vida: sufrió el 21 de mayo de 1973 una perforación del duodeno y el dolor fue tan intenso que entró en coma (Gala, 2001b: 99); decidió irse a vivir solo a un chalé y, en 1979, María José Loewe fue a ver una casa en la calle Triana, esquina a la calle Macarena (Gala, 2001b: 198), y se mudó a ella, aún sin acabar de reformar, el 18 de agosto de 1980 (Gala, 2001b: 199); mucho antes de eso, recuerda que, tras el éxito teatral, le vino el amor, concretamente, el 29 de diciembre de 1963 (Gala, 2001b: 407).

Jaime de Armiñán no está exento de los problemas del recuerdo en sus memorias (Armiñán, 2000). No sabe si la primera vez que fue a los toros acudió con su padre o con su abuelo Luis (Armiñán, 2000: 40). Visitó con su abuelo Federico Oliver a los hermanos Álvarez Quintero, quienes

vivían en El Escorial, pero yo no tengo la sensación de haber ido tan lejos. Tal vez Joaquín Álvarez Quintero tenía casa en Madrid. Siento ser impreciso, pero me parece que aún vivía su hermana. (...) Supongo que la conversación fue decayendo, que se acabaron los recuerdos de Serafín y las nostalgias sevillanas, y que muy pronto estuvimos en la calle (Armiñán, 2000: 295-296).

En su regreso a las tablas, la madre del autor, Carmita Oliver, debutó en el teatro Lara, en la Corredera Baja de San Pablo, en Madrid; pero el dramaturgo no sabe si antes o después de que operasen a su padre, aunque supone que fue después (Armiñán, 2000: 312). Se marchó a París en noviembre o diciembre de 1944 (Armiñán, 2000: 353).

La duda se torna en desconcierto. Al cabo del tiempo, no consigue recordar exactamente el uniforme de los *gudaris* vascos (Armiñán, 2000: 140). Admite sin más: «No tengo la menor idea de cómo llegamos a Biarritz, ni de qué forma atravesamos la frontera» (Armiñán, 2000: 145); y también: «Llegamos a Biarritz y allí encontramos al abuelo Luis, del que no recuerdo recibimiento alguno, ni bueno, ni malo» (Armiñán, 2000: 146). Volvió otra vez a la escuela en San Sebastián: «Muy poca huella me dejó aquel colegio,

donde apenas recuerdo el nombre de algún compañero y se me han borrado los de las profesoras, porque eran señoritas las maestras» (Armiñán, 2000: 215). De una corrida de toros a la que asistió en la Valencia ya franquista, cuenta que era obligatorio saludar levantando el brazo (Armiñán, 2000: 272). Eso recuerda, porque la lidia en sí se le ha olvidado (Armiñán, 2000: 273). Y un fracaso más: «Lo que no puedo fijar es el teatro donde trabajaba Carmita Oliver, ni el hotel donde paramos, sólo dos o tres días, domingo incluido» (Armiñán, 2000: 332).

No obstante, Jaime de Armiñán demuestra tener muy buena retentiva para las cantidades: su padre, Luis de Armiñán, periodista, pasó de cobrar treinta pesetas por crónica a ganar cincuenta, e ingresaba 333,33 pesetas mensualmente como alférez jurídico (Armiñán, 2000: 210). Su madre, al reincorporarse a la interpretación teatral, firmó un magnífico contrato que le reportaba trescientas pesetas diarias, un dineral entonces (Armiñán, 2000: 312). La entrada de la revista *Todo por el corazón* valía quince pesetas la butaca (Armiñán, 2000: 317). Proporciona el autor detalles del alojamiento en el Club Alpino, en el puerto de Navacerrada, en el verano de 1942: «El Alpino tenía habitaciones de dos camas o de tres, y algunas llamadas individuales (...). Creo que las “camas” costaban tres cincuenta y las “individuales” (...) cuatro pesetas» (Armiñán, 2000: 319). En cambio, sobre los huéspedes de la pensión, reconoce: «También los huéspedes eran curiosos, o estrafalarios, pero renunció a describirlos, porque ahora no atino con la verdad: quizá fueran reales, pero es muy posible que los inventara yo mismo» (Armiñán, 2000: 325).

Y es que el autor se muestra consciente de que el recuerdo funciona mediante unos resortes misteriosos. Así, da el número del teléfono que pusieron en un domicilio de San Sebastián y comenta: «A estas alturas se me olvida el teléfono de mi propia casa y, sin embargo, recuerdo aquél, como también me viene el de Agustina de Aragón, (...), y el de los Bienvenida, en Madrid (...). No cabe duda de que los mecanismos de la memoria re-

tienen datos perfectamente inútiles» (Armiñán, 2000: 208). No es esta la única reflexión sobre el tema: «Si de verdad intentas horadar en los oscuros tiempos de la niñez, surgen sombras y luces imposibles, imágenes sorprendentes, como si fueran inventadas o prestadas. Yo creo que, forzando un poquito la memoria, podríamos describir la tripa de mamá, cuando dormíamos en la oscuridad, quizá viendo antes de tener ojos» (Armiñán, 2000: 284).

A veces, el olvido puede ser un refugio o un alivio. Su madre, Carmita Oliver, fue presionada por Pilar Millán Astray para actuar en *La tonta del bote*, un sainete que le había dado un gran éxito a la actriz y que la autora quería reponer «—un solo día— a beneficio de alguna obra patriótica, pero sobre todo a beneficio de su vanidad» (Armiñán, 2000: 293-294). Carmita Oliver le aseguraba que no podía interpretar a una niña de dieciséis años, pero la autora se empeñaba. Relata así Jaime de Armiñán su impresión de la función: «Me refugiaba en la oscuridad del palco; seguramente sentía vergüenza al ver a Carmita Oliver hacer de Tonta del bote. Nunca hablé con mi madre de aquel episodio y es muy probable que ella también lo borrara de su memoria. Incluso pienso que jamás existió tal función de teatro» (Armiñán, 2000: 294)⁴⁷¹.

Albert Boadella declaró en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004): «La memoria que he utilizado es absolutamente primaria, totalmente espontánea» (Boadella, 2004a: 66). A su obra (Boadella, 2001) se le puede aplicar alguna de las razones que, según André Maurois, conducen a «hacer inexacta y mentirosa» la narración autobiográfica (May, 1982: 90). Cuando rela-

⁴⁷¹ A Jaime de Armiñán parece confortarle —y por partida doble— no ser el único en padecer lagunas mentales: según el testimonio escrito por su padre, el general Emilio Mola, al reencontrarse con él, no se acordaba, o no quiso acordarse, de cuando había sido redactor del republicano *El Heraldo de Madrid* y lo había criticado siendo él director general de Seguridad (Armiñán, 2000: 191).

ta los mimodramas que interpretaba Els Joglars en sus primeros tiempos, escribe: «Pese a la tenaz resistencia que me ofrece la memoria, aún consigo extraer del pudoroso olvido la sinopsis de algunas de las secuencias citadas» (Boadella, 2001: 149)⁴⁷².

Francisco Nieva incurre en sus memorias (Nieva, 2002d) en evidentes fallos a la hora de recordar. Sitúa un acontecimiento en el momento en que su familia se refugió en Sierra Morena para evitar posibles revanchas de los vencedores de la Guerra Civil, «cuando tenía unos doce años» (Nieva, 2002d: 117), lo que, tratándose de alguien que nació en 1924, nos llevaría a 1936 y no a 1939 o después. Un poco más adelante, calcula que esa estancia fue cuando él tenía trece años (Nieva, 2002d: 133), lo que nos trasladaría a 1937⁴⁷³.

A veces la duda se asoma al propio texto. El productor Antonio Redondo, buscaba obras incansablemente. Cree que le había dado a conocer *Pelo de tormenta* (Nieva, 2002d: 446). Recordando el teatro romano de Mérida, afirma que este coliseo tenía para él un gran prestigio desde que era crío, pues, cuando su tío Cirilo del Río era ministro de la República y su padre desempeñaba el cargo de inspector de trabajo en Badajoz, allá por los años 1934 o 1935, se inauguró su reconstrucción con una *Electra* o una *Medea*, traducida y adaptada por Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás (Nieva, 2002d: 469). Lo cierto es que fue *Medea*⁴⁷⁴. Le leyó *Coronada y el toro* a Moisés Pérez Coterillo no recuerda cómo ni cuándo (Nieva, 2002d: 546). Carmen Martín Gaité había visto, no recuerda si en compañía del director de cine José Luis Borau, una representación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, que la había sorprendido

⁴⁷² Por otro lado, acerca de él ha comentado Luis Antonio de Villena (2001): «Albert Boadella quiere hablar pausado —rememorando en la tranquilidad, no diría yo que en el perdón— (...)».

⁴⁷³ Tal vez esos fallos de memoria guarden relación con lo que cuenta el autor de que, en la segunda parte de la Guerra Civil, su padre lo llevó a un pueblo de la sierra de Cazorla y durmieron en la posada (Nieva, 2002d: 101).

⁴⁷⁴ Volveremos sobre este detalle en el apartado «Documentalismo», de la página 697.

(Nieva, 2002d: 551). En cierta ocasión, el autor manifestó «en unas declaraciones o en un artículo» el derecho a montar cualquier obra sin otras razones que porque sí (Nieva, 2002d: 557).

Llama la atención que el autor no se acuerde de algunas cosas, con la buena memoria de la que, en general, hace gala. Aun así, reconoce la necesidad de apoyos para el ejercicio memorístico. El autor termina el libro segundo de *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d) afirmando: «Y, a partir de aquí, estas memorias serán memorias de mis estrenos, que me ayudarán a fijar con más precisión muchos recuerdos, los cuales necesitan polarizarse en una acción que nos haya apasionado mucho» (Nieva, 2002d: 376). Francisco Nieva también escribe por asociación de ideas. En Roma, una anécdota le recuerda otra que asimismo le ocurrió allí y asegura que también la contará, puesto que no piensa dejarse nada en el tintero relativo a la Ciudad Eterna (Nieva, 2002d: 513). No tenemos la certeza de que acabara cumpliendo su propósito.

Fernando Arrabal hace un uso en su diario (Arrabal, 1994c) de una memoria más inmediata y menos problemática en este sentido.

La duda sí atenaza también a Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a): «La Plataforma Democrática —no recuerdo si se llamaba así— agrupaba desde demócratas cristianos a comunistas, monárquicos de don Juan, e incluso anarquistas: muy pronto se la conoció como “Platajunta”» (Armiñán, 1994a: 125)⁴⁷⁵. Refiriéndose a alineaciones futbolísticas, concede, quitando importancia a la exactitud en el dato: «Puede que cometa algún error, pero garantizo el resultado global del producto» (Armiñán, 1994a: 171). Finalmente, se excusa un muy original Jaime de Armiñán por sus fallos al recordar culpan-

⁴⁷⁵ En la Plataforma de Convergencia Democrática no participaron ni los comunistas del Partido Comunista de España (si es que el autor se refiere a esos comunistas —sí, en cambio, los de otras formaciones de extrema izquierda—) ni los monárquicos juanistas (partidarios de don Juan de Borbón, padre del entonces príncipe don Juan Carlos): tanto unos como otros —PCE y juanistas— se integraron en la Junta Democrática. La llamada Platajunta resultó de la posterior unión de la Plataforma de Convergencia Democrática, encabezada por el PSOE, y de la Junta Democrática (Riquer, 2010: 746-748).

do de ellos a la enfermedad de Tropetemeller (Armiñán, 1994a: 197). Llama así a la pérdida senil de la memoria y avisa que achacará a Tropetemeller varios olvidos (Armiñán, 1994a: 197, n. 3). Y así lo hace (Armiñán, 1994a: 206)⁴⁷⁶.

3.2. Los auxiliares de la memoria

George May (1982: 92) clasifica a los autobiógrafos atendiendo al criterio de su uso o no de los auxiliares de la memoria. Hay al menos dos clases de autobiógrafos: los que se ayudan de una documentación (cartas viejas, recortes de periódicos, el diario íntimo) y los que dependen sólo de su memoria, sea por propia elección o por falta de algo mejor. No olvida George May el papel de los modernos auxiliares de la memoria: las fotografías, las películas, los registros sonoros (May, 1982: 93-94)⁴⁷⁷.

Fernán-Gómez utiliza para su trabajo (Fernán-Gómez, 1998a) notas que ha reunido a lo largo de su vida (Fernán-Gómez, 1998a: 33). Por ejemplo, para describir la verberna del Carmen usa unas que tomó en 1946 (Fernán-Gómez, 1998a: 48). Por lo demás, el caso de Fernando Fernán-Gómez resulta singular en un aspecto —ninguno de los autobiógrafos estudiados llega a tal extremo—: para redactar «estas deshilvanadas memorias» ha recurrido a una documentalista, Teresa Pellicer, cuyos servicios ya había utilizado para los datos necesarios sobre el año 1968 cuando escribió para la televisión la serie *El mar y el tiempo*⁴⁷⁸, así como para componer un librito, *Historia de la picaresca* (Fernán-Gómez, 1992ñ). Inició las memorias sin la ayuda de la documentalista, porque la parte de su in-

⁴⁷⁶ Curiosamente, las pocas entradas que proporciona el buscador de Internet Google al introducir este nombre son casi todas de artículos publicados por Jaime de Armiñán en *ABC*.

⁴⁷⁷ La mayoría de los autores que estudiamos incluyen álbum de fotos en sus libros. Estas imágenes juegan un papel como auxiliares de la memoria: ha habido que buscarlas y seleccionarlas.

⁴⁷⁸ También una novela.

fancia dependía más de sus recuerdos⁴⁷⁹. Esta colaboradora se incorporó después al trabajo y le enviaba «listas de acaeceres» que lo llevaron de sorpresa en sorpresa (Fernán-Gómez, 1998a: 355).

En la «Nota final» de la obra, indica el autor los materiales utilizados: le han sido de utilidad los prefacios de Eduardo Haro Tecglen a *Las bicicletas son para el verano* (Haro, 2003), *Los domingos, bacanal y La coartada* (Haro, 1985e); también las entrevistas autobiográficas de José Manuel Martín y Marino Gómez Santos, los libros-homenaje de Manuel Hidalgo (1981)⁴⁸⁰ y Diego Galán⁴⁸¹ y las conversaciones con Juan Tébar (1984)⁴⁸². Además, ha empleado artículos publicados en prensa (Fernán-Gómez, 1998a: 707). Para la ampliación, ha recurrido a entrevistas⁴⁸³: una que le hizo Mauro Armiño, dos de Amilibia y otras de las que no recuerda el nombre del entrevistador. Por último, menciona el espléndido número que le dedicó la revista *Nickel Odeon* (1997)⁴⁸⁴ (Fernán-Gómez, 1998a: 708).

Adolfo Marsillach da a conocer en ocasiones cómo está escribiendo sus memorias (Marsillach, 2001d): «Debía de ser el año 1938 —a lo mejor me equivoco, porque estoy sirviéndome de mi memoria como única documentación— (...)» (Marsillach, 2001d:

⁴⁷⁹ Sin embargo, al principio de la obra la echa en falta y decide contar con ella para resolver la duda de a qué función teatral en la que trabajaba su madre lo llevó su abuela en 1925 (Fernán-Gómez, 1998a: 50).

⁴⁸⁰ Un análisis de las diecinueve películas que hasta la fecha de publicación del libro había realizado Fernando Fernán-Gómez. Completan el volumen algunas opiniones del personaje en entrevistas, dos poemas y dos artículos periodísticos suyos. Incluye una cronología y su filmografía como actor.

⁴⁸¹ Debe de referirse Fernán-Gómez a Galán y Llorens (1984). Se trata de un libro centrado en la actividad cinematográfica del personaje con una filmografía que abarca desde 1943 a 1984, ilustrada con los pósters de las películas y precedida por un texto biográfico de Diego Galán (1984a).

⁴⁸² *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)* (Tébar, 1984), un libro-entrevista. Reseña: Guerrero de Bobadilla (1984). Juan Tébar se refiere a su propio libro en un artículo posterior (Tébar, 1997). Habla de la editorial en la que se publicó y de lo agotado que está. Contrastan estas dos aseveraciones autocríticas: «Lo mejor para mí de aquella entrevista que mantuve con Fernando fueron las horas de charla confortable» y «Lo mejor, para Fernando, es lo obsoleto que se ha quedado el libro» (Tébar, 1997: 178).

⁴⁸³ Él las llama «interrogatorios».

⁴⁸⁴ Véase la nota 401.

54)⁴⁸⁵. Sin embargo, se refiere aquí al período que relata, ya que sabemos que esto no atañe al conjunto de la obra: para escribir acerca de su infancia recupera las fotografías de aquella época con el fin de inspirarse (Marsillach, 2001d: 58). También revela sus fuentes bibliográficas: «Tomo algunos de estos datos del libro que escribió el propio creador de El Trascacho» (Marsillach, 2001d: 123)⁴⁸⁶; para lo relativo al asunto de la huelga de actores, se apoya en un libro, *La huelga de los actores*, de Manuel Vidal (Marsillach, 2001d: 356)⁴⁸⁷; para la crítica del espectáculo basado en la obra *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, toma los datos de una crónica de Fernanda Andura titulada «De Teatro Nacional a teatro público: 1976-1985», aparecida en la *Historia de los teatros nacionales* que editó el Ministerio de Cultura⁴⁸⁸ (Marsillach, 2001d: 395). En otro momento, se referirá a «los recortes de prensa que estoy manejando para escribir estas memorias» (Marsillach, 2001d: 506).

Antonio Gala no es una excepción en el uso de auxiliares de la memoria: «Y también tengo un recuerdo material: yo mismo, en una foto, entre ocho o diez loros y cacatúas: os puedo asegurar que no sé dónde terminan ellos y donde empiezo yo. De eso, me congratulo» (Gala, 2001b: 255). Hace años, cuando estuvo de moda, probó LSD y las dos primeras veces fueron dos éxitos rotundos. Otra experiencia la tuvo en un hotel de Estoril, pero esta dolorosa, porque el resultado fue un amasijo de terrores, espantos, dolores, sensaciones repugnantes. Al salir de la pesadilla, escribió unas líneas que transcribe más o menos por vez primera (Gala, 2001b: 270-271).

⁴⁸⁵ Según Pedro Manuel Villora (2003a), Adolfo Marsillach, quien no creía en la posteridad, no guardaba recuerdos de sus montajes ni recortes de prensa —cuando desempeñó cargos públicos, otras personas lo hicieron por él—, y se lamentó de esto cuando comenzó a escribir sus memorias y comprobó que un archivo le habría solucionado muchos problemas de documentación (Villora, 2003a: 13).

⁴⁸⁶ Muñoz (1981).

⁴⁸⁷ Vidal (1975).

⁴⁸⁸ VV. AA. (1993b).

Jaime de Armiñán cuenta en su haber con un privilegiado auxiliar de la memoria: los textos autobiográficos de su padre, de su madre y de su abuelo, profusamente empleados. Aunque también recurre a otros. Escribe: «Era el 28 de septiembre de 1936 y no se me olvida la fecha, porque mi padre la tenía anotada en una *Historia de la ciudad de Burgos*, de Anselmo Salvá, 1914» (Armiñán, 2000: 151). «Como es lógico, al niño que yo era entonces se le escapaban muchas cosas, pero leyendo después, y aún más hablando con mi padre he vuelto a vivir detalles que fueron fundamentales en mi familia» (Armiñán, 2000: 182). Al tratar de un período misterioso sobre la ofensiva rebelde de Guadalajara, con algo de espionaje, cita un párrafo del libro *Historia militar de la guerra de España*, de Manuel Aznar, publicado en Madrid en 1940. La ofensiva era conocida por el bando republicano y hasta en los periódicos franceses se daban detalles. El padre tiene algo que decir sobre esto (Armiñán, 2000: 182).

El alférez Armiñán —ayudante y amigo del general Aranda— me contó esta historia muchas veces. No viene en ningún libro sobre la guerra civil, ni en los de un lado, ni en los del otro. También se la he oído al general Aranda, en Montalbán, 11, su casa de Madrid. Es un relato auténtico del que nadie quiso hablar después, porque dejaba en entredicho la infalibilidad del Sumo General Franco (Armiñán, 2000: 219).

Las cifras y las cantidades son un curioso acicate de la memoria. Repite el autor varias veces que su padre cobraba treinta pesetas por crónica periodística. Después suben a cincuenta, que se añaden a las 333,33 que ganaba mensualmente como alférez jurídico (Armiñán, 2000: 210). El precio de las localidades en el teatro era de veinticinco pesetas por un palco de platea. Las butacas en promoción valían un dineral; pero los de arriba, por 1,50, podían ver el mejor teatro que entonces se hacía en España (Armiñán, 2000: 311). Su madre firmó un magnífico contrato, trescientas pesetas diarias, un dineral entonces (Armiñán, 2000: 312). Los componentes de una compañía de revista venían de Viena. La revista se llamaba *Todo por el corazón* y la butaca valía quince pesetas (Armiñán, 2000: 317). Cuando describe el Club Alpino, en el puerto de Navacerrada, dice el precio de los

alojamientos (Armiñán, 2000: 319). También emplea el autor el texto de una tarjeta del abuelo Luis de Armiñán dirigida a su madre, Carmita Oliver (Armiñán, 2000: 306). En el colegio, había notas cualitativas al final de mes, con frases breves, y su padre se llevó grandes disgustos hasta que el autor aprendió a falsificar la firma. Reproduce uno de estos boletines de notas (Armiñán, 2000: 323-324).

Albert Boadella (2001), por su parte, revela asimismo y con prontitud sus fuentes. Dice del Bufón el narrador: «Existe un completo archivo de 22.000 folios sobre sus actividades escénicas. La documentación está formada esencialmente por recortes de prensa, aunque también por cartas, documentos, fotos y artículos escritos por él» (Boadella, 2001: 17). Además, en una ocasión hace referencia el narrador como fuente de información a un diario del autor del que no volvemos a saber nada (Boadella, 2001: 21).

Francisco Nieva termina el libro segundo de su libro (Nieva, 2002d) asegurando:

Y, a partir de aquí, estas memorias serán memorias de mis estrenos, que me ayudarán a fijar con más precisión muchos recuerdos, los cuales necesitan polarizarse en una acción que nos haya apasionado mucho. ¿Y qué más importante para un autor y director que su «vida en el arte»? Creo que al final es lo más revelador y lo más digno de contar (Nieva, 2002d: 376).

Por lo demás, no destaca Francisco Nieva por el recurso a la documentación fuera del ámbito de su propia producción; al contrario, traslada al papel sus dudas. Sirva de ejemplo la vacilación al mencionar la reconstrucción del teatro romano de Mérida. Este coliseo tenía para el autor un gran prestigio desde crío. Cuando su tío Cirilo del Río era ministro de la República, su padre desempeñaba el cargo de inspector de trabajo en Badajoz. Sería por los años 1934 o 1935, y se inauguraba la reconstrucción con una *Electra* o una *Medea*, traducida y adaptada por Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Su padre tuvo algo que ver en la organización de aquellos fastos y le con-

tó cosas de aquel día, como que asistió el presidente de la República y el Gobierno en pleno (Nieva, 2002d: 469)⁴⁸⁹.

Fernando Arrabal no recurre en su diario (Arrabal, 1994c) a los auxiliares de la memoria⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Lo cierto es que fue *Medea*, de Séneca, en 1933. Recordó el evento con mayor aproximación a la exactitud en el dato Rafael Alberti en *La arboleda perdida, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)* (Alberti, 2002b: 326-327).

⁴⁹⁰ No obstante, utiliza e, incluso, ensalza los auxiliares de la memoria en otros lugares. En *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, dice el personaje de la madre: «Con qué subitaneidad una foto antigua, una tarjeta, el recuerdo de una de tus frases me llevan a aquella tierra de promisión cuando aún eras “mi niño”» (Arrabal, 2004b: 37). En *Ceremonia por un teniente abandonado* (1998b), escribe: «A los quince años descubrió [Fernando David] una caja escondida en la alacena de su madre. Asombrado y estupefacto, leyó las cartas y los documentos que probaban que su padre no había muerto... que se había escapado tras pasar por varias prisiones... y que había desaparecido. / Sólo pudo leer una vez (¡y tan deprisa!) aquellos documentos. Pero el descubrimiento alzó, irracionalmente, la figura de su padre. Le imaginó como a un Quijote. Como al chivo expiatorio de su tiempo. Como al modelo al que tenía que imitar». «Se propuso elucidar el misterio que encerraba la venta de su padre. Y sobre todo el de su desaparición». «Gracias a un certificado escondido en la alacena de su madre supo que, al estallar en Melilla la guerra civil, su padre había sido detenido y condenado a muerte por “rebelión militar”» (Arrabal, 1998b: 61). «En una carta leyó que, estando su padre en el terrible peñón del Hacho de Ceuta, había intentado suicidarse abriéndose las venas». «El día de su fuga, Burgos estaba cubierta por un metro de nieve. No tenía ningún documento de identidad y sólo iba vestido con un pijama». «En el álbum de fotografías familiar faltaba la suya o, bien, en las fotos de grupo alguien había recortado su imagen» (Arrabal, 1998b: 62). Las fotos guardadas en un sobre están, algunas de ellas, cortadas por la mitad, a otras les falta un trozo (Arrabal, 1998b: 72). Aparece la locomotora con un letrero que el autor puede leer conforme el sol va deteriorando la pintura (Arrabal, 1998b: 89). La locomotora fue un regalo de Reyes Magos. Aparece igualmente la casa —aunque, en la realidad, la casa era de la hermana, aquí se atribuye el regalo también—. En la terraza de la misma, estaba el letrero, que se pudo leer conforme el sol fue borrando la pintura, el mismo letrero que en el tren: «Recuerda a tu papá». «Se lo dije (a ella) y me retiró la locomotora y la casa. Entonces comprendí que las había construido papá. Pero para no enfadarle (a ella), no le dije nada» (Arrabal, 1998b: 90). En las fotografías de Melilla salen ella y él, pero el padre no aparece en ninguna, y cuando él le pide que le muestre a papá en una foto, la madre le responde que no tiene ninguna. Las instantáneas de Ciudad Rodrigo y las de Madrid no están cortadas, sólo las de Melilla. Alguien ha cortado pedazos con tijeras (Arrabal, 1998b: 99). En una nueva alusión al sobre con fotografías, se revela que tenía un rótulo: «Fotografías de Melilla». Una nueva alusión a los recortes con tijeras puede verse en Arrabal (1998b: 122). Entre los documentos que encontró en la alacena, había un certificado que reproducía íntegro el Consejo de Guerra contra su padre (Arrabal, 1998b: 125). «Tras años de infructuosas gestiones, por fin, Fernando David tuvo entre sus manos el segundo proceso de su padre». Reproduce ese proceso, el Consejo de Guerra de Ceuta del 7 de mayo de 1937 (Arrabal, 1998b: 126). Le habla a la madre de los regalos que el padre le envió desde la prisión y que ella camuflaba: la locomotora de juguete que la madre afirmaba haber comprado ella misma en Salamanca, hasta que la capa de pintura desapareció y dejó aparecer el letrero «Recuerda a papá» (Arrabal, 1998b: 182). Le reprocha a la madre que cortara la silueta paterna en las fotos. El encontrar los dibujos, las acuarelas, los óleos, el álbum de fotos, sus tarjetas y todos los documentos secretos escondidos en la alacena le costó una paliza con el metro de madera con aristas de cobre (Arrabal, 1998b: 183). En cuanto a lo de las fotos, para la madre, la interpretación del hijo es errónea, ella tiene sola montones de fotos. Se dejaron de hacer porque eran un lujo y las necesidades de la casa no lo permitían (Arrabal, 1998b: 190). Le pregunta por qué no permitió que le escribiera su hijo, por qué eliminó todas las cartas y tarjetas que le mandaba. Le envió cartas, álbumes de fotos, dibujos, regalos, nada llegó a sus manos ni a su conocimiento (Arrabal, 1998b: 201). «El día que descubrí los documentos de la alacena dejé de ser “niño”» (Arrabal, 1998b: 249). A los catorce años, antes del descubrimiento de la alacena con los documentos sobre el padre, le escribe a la

Jaime de Armiñán se nos muestra a sí mismo en su diario contemplando álbumes fotográficos. Ve una foto de Federico García Sanchiz⁴⁹¹. Tiene un libro de este personaje, con ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada, titulado *Navarra* (García Sanchiz, 1943), y la dedicatoria es para Jaime de Armiñán y Oliver-Cobeña. En ella hace referencia a un paseo en Salamanca en 1936, los dos vestidos de requetés. Siente no tener una foto del momento. «De todas formas, y aunque en estas líneas haya un punto de traidor retintín, yo recuerdo con cariño al “requeté grandote” que me daba nescafé los jueves» (1994a: 296 y n. 1). Según él mismo nos informa, las fotos le están sirviendo para recordar (1994a: 297). «Entre foto y foto vuelve la guerra civil, que tanto marcó a los niños de mi generación» (1994a: 299).

4. OTRAS VOCES, OTROS TEXTOS

4.1. Del yo al nosotros y viceversa

A pesar de ser la literatura autobiográfica la expresión de un yo, que es al mismo tiempo el tema central de la obra, su propia naturaleza como reconstrucción de una trayectoria vital le imprime una condición mucho más plural de lo que en un principio podría sospecharse. El autor, en un afán documentalista, apologético o de otra índole, recurre a toda clase de fuentes e incluye todo tipo de materiales. Hay, por tanto, un efecto polifónico en estas obras, puesto que se prestan sus páginas a distintas voces y se toman ingredientes de distintas procedencias, sobre todo de medios de comunicación.

Fernando Fernán-Gómez reproduce en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) citas de trabajos periodísticos, como una del *ABC* (Fernán-Gómez, 1998a: 40); párrafos de

madre una hermosa felicitación (Arrabal, 1998b: 254) —resulta evidente, por tanto, que existe un antes y un después del descubrimiento de la alacena—.

⁴⁹¹ Federico García Sanchiz (1886-1964), dramaturgo. Tiene entrada en el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* (Gullón, 1993). Fue miembro de la Real Academia Española.

Emilio Romero, de un editorial del *Diario 16*; una crítica de Alfonso Ussía y otra de Carmen Rico Godoy (Fernán-Gómez, 1998a: 562-564). También reproduce (Fernán-Gómez, 1998a: 701-703) el artículo «Muy personal. Sobre Fernando, *El abuelo* y yo», de Cayetana Guillén Cuervo (1997), publicado en *Nickel Odeon* (1997)⁴⁹². Se encuentran, asimismo, en la obra citas textuales de historiadores como Gonzalo Pérez de Olaguer o Carlos Seco Serrano (Fernán-Gómez, 1998a: 152) y definiciones de diccionarios como el de María Moliner (1988) o el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española en la edición de 1984 (Fernán-Gómez, 1998a: 234). Se hace eco de los trabajos de otros autores sobre los temas que él trata, como es el caso de Francisco Umbral (Fernán-Gómez, 1998a: 436 y 440), Francisco Rico (Fernán-Gómez, 1998a: 585-586), Dorothy S. Severin (Fernán-Gómez, 1998a: 587). Incluso cuenta el argumento de una obra teatral a cuya representación ha asistido, *Llama un inspector*, de J. B. Priestley (Fernán-Gómez, 1998a: 590).

En cuanto a trabajos propios, reproduce su artículo *María Luisa en ninguna parte*, aparecido en *ABC*⁴⁹³ (Fernán-Gómez, 1998a: 610-613), y otro publicado en ese mismo diario (Fernán-Gómez, 1998a: 667-670). Recoge, además, las palabras que había preparado para pronunciarlas en el acto de entrega del premio de teatro concedido por la revista *Cambio 16* (Fernán-Gómez, 1998a: 681-682). También concede un lugar en sus páginas a un poema suyo escrito en la juventud (Fernán-Gómez, 1998a: 703-704).

Adolfo Marsillach, por su parte, incluye en sus memorias (Marsillach, 2001d) fragmentos transcritos de un libro de conversaciones con Julian Beck —creador del Li-

⁴⁹² Véase la nota 401.

⁴⁹³ La referencia del artículo es Fernán-Gómez (1996c). Aunque en la sección «María Luisa en ninguna parte» (Fernán-Gómez, 1998a: 610-613) figure en el subtítulo la fecha del 18 de mayo, en el archivo de la página web del periódico el artículo consta como publicado el 26 de mayo. Véase <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Na-vigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1996/05/26/003.html> (consultada el 15 de febrero de 2015).

ving Theatre—, escrito por Pierre Biner (Marsillach, 2001d: 288); titulares periodísticos que aparecieron con motivo del estreno del *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 303); y escenas del propio montaje (Marsillach, 2001d: 306-307). Se reproducen un fragmento de las «Notas sobre el marco histórico de la obra», de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 307); unas frases de un artículo que Francisco Nieva publicó en *Primer Acto* (Marsillach, 2001d: 308)⁴⁹⁴; una cita de un artículo de Lorenzo López Sancho en *ABC* en el que se reconoce la prohibición de la representación de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en provincias y en el que habla favorablemente de la obra (Marsillach, 2001d: 323); un pasaje de un artículo escrito por Pablo Lucas Verdú (1971: 42)⁴⁹⁵ (Marsillach, 2001d: 339); el artículo que le dedica al autor la enciclopedia Larousse (Marsillach, 2001d: 348)⁴⁹⁶; fragmentos de un artículo escrito por Juan Luis Cebrián (Marsillach, 2001d: 356)⁴⁹⁷; otro fragmento de la revista *Vindicación*, escrito por Marisa Hajar (Marsillach, 2001d: 370); y partes de un manifiesto con numerosos firmantes en el que se atacaba al Centro Dramático Nacional (Marsillach, 2001d: 399). Éstos serían materiales ajenos incorporados a las memorias por la relación con su persona y su trabajo.

Adolfo Marsillach, además, introduce con frecuencia en sus memorias (Marsillach, 2001d) momentos seleccionados de entrevistas concedidas por él: de una de los primeros años cincuenta que le hizo el periodista Manuel del Arco (Marsillach, 2001d: 137), de una de Manuel Vázquez Montalbán (Marsillach, 2001d: 258), de la de Vicente Romero para *Pueblo* (Marsillach, 2001d: 322-323), de otra de José Manuel Jirones (Mar-

⁴⁹⁴ Nieva (1968: 19).

⁴⁹⁵ El artículo fue escrito para *España. Perspectiva 1971* (VV. AA., 1971a). Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a: 102) lo incorporó a la biografía que escribió sobre Adolfo Marsillach, de donde el propio autor lo recogió.

⁴⁹⁶ Critica lo que dice de él por falso e inexacto. También rebate en la misma página lo que afirma Augusto M. Torres en el *Diccionario Espasa* (Torres, 1999), dedicado al cine.

⁴⁹⁷ Titulado «El reto al Gobierno» y publicado por el diario *Informaciones*, del que Juan Luis Cebrián era entonces subdirector.

sillach, 2001d: 344), de una sin especificar (Marsillach, 2001d: 369) y de una más con Gonzalo Pérez de Olaguer en la que Adolfo Marsillach habla ya de sus memorias (Marsillach, 2001d: 571). No todos los fragmentos recogidos corresponden a entrevistas hechas a nuestro autor, también se proporciona una respuesta de una del 16 de abril de 1977 en *El Noticiero Universal* hecha al abogado Manuel Jiménez de Parga, asesor jurídico de Adolfo Marsillach en sus diferencias con Fernando Arrabal (Marsillach, 2001d: 385). Pero también incluye fragmentos de materiales propios: de un artículo suyo en la revista *Triunfo* (Marsillach, 2001d: 276-277); de las notas que tomó durante su asistencia a las representaciones del Living Theatre en Londres en 1967 (Marsillach, 2001d: 289-293); del texto que escribió para el programa de mano del *Espectáculo Sartre* (Marsillach, 2001d: 298); del que escribió para el programa de mano de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 306); de un artículo suyo titulado «Nuestra huelga» (Marsillach, 2003da), publicado el 20 de febrero de 1975 en *El Noticiero Universal* de Barcelona y en *Informaciones* de Madrid (Marsillach, 2001d: 358); y del artículo que había escrito para el programa de mano de la ópera *Carmen* de Bizet, que dirigió en Ginebra (Marsillach, 2001d: 525).

Algunos de los textos propios anteriores a la redacción de las memorias e incorporados aquí como materiales de carácter documental constituyen casos especiales. Por ejemplo, el largo pasaje del preámbulo de la orden ministerial por la que se creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico y las citas de los artículos de la misma. A pesar de tratarse de un texto legal, Adolfo Marsillach «asistió» a su redacción (Marsillach, 2001d: 447-448). En el marco de las polémicas mantenidas con otros personajes, aparece una larga cita de José María Rodríguez Méndez —sin revelar la fuente— y luego la respuesta del propio Adolfo Marsillach a un periódico (Marsillach, 2001d: 371). En las páginas dedicadas a las diferencias con Fernando Arrabal, le cede a éste la palabra en alguna oca-

sión en declaraciones suyas a diarios o en textos recogidos de varias fuentes (Marsillach, 2001d: 381-389). También se encuentran citas directas relacionadas con los temas que trata, como la de Francisco Umbral, de su estudio *Valle-Inclán: los botines blancos de pique*⁴⁹⁸ (Marsillach, 2001d: 105); la de un artículo de Jacinto Benavente tomada de un estudio de Francisco Ruiz Ramón (Marsillach, 2001d: 106); la de Dionisio Ridruejo (Marsillach, 2001d: 339); o la de *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda⁴⁹⁹ (Marsillach, 2001d: 362).

Antonio Gala no se muestra proclive a la incorporación en su libro (Gala, 2001b) de colaboraciones ajenas; pero, de su propia producción, reproduce un poema que le escribió a sus perros (Gala, 2001b: 21); una frase de *Petra Regalada* (Gala, 2001b: 81); unos versos amorosos suyos (Gala, 2001b: 111); unas palabras con las que comenzó una intervención en el Instituto del Teatro (Gala, 2001b: 330); y unos versos suyos escritos cuando tenía diecisiete años (Gala, 2001b: 419).

Jaime de Armiñán, en sus memorias (Armiñán, 2000), sí se parece más a Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach en este sentido. Así, reproduce el texto del diccionario de Pascual Madoz⁵⁰⁰ acerca de El Pardo (Armiñán, 2000: 50); fragmentos de una entrevista para el semanario *Estampa* que dos periodistas le hicieron en su casa a su abuela Carmen Cobeña (Armiñán, 2000: 110-111); un pasaje del libro *Historia militar de la guerra de España*, de Manuel Aznar, publicado en Madrid en 1940 (Armiñán, 2000: 182); el texto del telegrama que recibió su abuelo para comunicarle la muerte de su hijo José Manuel, tío del autor (Armiñán, 2000: 186); la descripción del pueblo de Castil Peones en el

⁴⁹⁸ Umbral (1998).

⁴⁹⁹ Castaneda (2002).

⁵⁰⁰ *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (Madoz, 1846-1850).

diccionario de Pascual Madoz⁵⁰¹ (Armiñán, 2000: 194); el texto de una tarjeta del abuelo Luis de Armiñán a la madre del autor (Armiñán, 2000: 306); unas frases de Ramón Serrano Suñer culpando a Rusia de la Guerra Civil española (Armiñán, 2000: 307-308); un artículo de un periódico sobre José Zamora y Vaxeras (Armiñán, 2000: 391); y un texto de una guía del Museo del Louvre (Armiñán, 2000: 395). Además, menciona un libro de casi mil páginas, donde se relata la campaña de Guipúzcoa durante la Guerra Civil y la toma de San Sebastián, vistas desde el lado de los vencedores (Armiñán, 2000: 136); y otro titulado *Historia de la ciudad de Burgos*, de Anselmo Salvá, de 1914 (Armiñán, 2000: 151).

En las memorias de Albert Boadella (2001) encontramos también, aunque en dosis menores, la misma utilización de distintos materiales. Se incluyen en la obra fragmentos de textos propios del autor, como el de un artículo escrito por encargo para «una prescindible revista de la Federación de Municipios» (Boadella, 2001: 13), o como el de uno sobre la figura del artista creador sin indicar la procedencia (Boadella, 2001: 126-127). También se inserta un fragmento de una entrevista sin identificar (Boadella, 2001: 128). Albert Boadella incorpora a sus memorias (Boadella, 2001) escenas de algunos de sus montajes: de *Daaalí* —también un pasaje eliminado de la obra durante los ensayos— (Boadella, 2001: 47-48), de *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (Boadella, 2001: 92-93), y la de las intervenciones del personaje del crítico teatral en *El Nacional* (Boadella, 2001: 208-209). Un ejemplo interesante de incorporación —indirecta en este caso— de materiales bibliográficos a la obra se encuentra en la visita de los estudiantes de Teatro a la casa de El Llorá. Cuando observan los libros, descubren las obras completas de Els Joglars —sólo a partir de *La torna*, puesto que las anteriores prácticamente carecían de

⁵⁰¹ Véase la nota 500.

texto—⁵⁰² y los que hacen referencia a la compañía. *Teledium* (Boadella, 1994c) y *La torna*, los dos montajes más polémicos, originaron sendas obras que aquí se nos dan a conocer: *El Viacrucis de Teledium*, del *exjoglar* Jaume Collell (1985a), y *El cas Boadella: desventures d'un joglar en temps de transició*, de Oriol Malló⁵⁰³ (Boadella, 2001: 412), respectivamente. En alguna ocasión también cita el autor a Eugenio d'Ors (Boadella, 2001: 122).

Francisco Nieva reproduce en sus memorias (Nieva, 2002d) un poemilla insultante de Camilo José Cela contra Carlos Edmundo de Ory (Nieva, 2002d: 42); un poema que éste escribió delante del autor, *Viento de invierno* (Nieva, 2002d: 44-45); y dos de los que él llama «cinco poemas edmundianos», escritos por Ory (Nieva, 2002d: 58-59). De su propia pluma, reproduce el comienzo de la descripción escénica de *Pelo de tormenta* (Nieva, 2002d: 386) y una versión suya de un villancico popular anotado en una de sus novelas por Fernán Caballero.

Más reactio a esta especie de collage que practican los demás autores se muestra el diarista Fernando Arrabal (1994c).

Jaime de Armiñán introduce en su diario (Armiñán, 1994a) diálogos de la película *Al otro lado del túnel* (1994), cuyo rodaje sirve de pretexto para la escritura del mismo (Armiñán, 1994a: 30, 38, 84, 98, 126-127, 136, 167, 187-188, 204, 226, 244-245, 260-261, 267-268, 270, 285-287, 293, 332-333 y 346). Los utiliza de elemento de engarce entre los recuerdos y las digresiones del diario, a modo de transición para regresar al pre-

⁵⁰² Véanse la página 1297 y la nota 2057.

⁵⁰³ Malló (1998). Los acontecimientos políticos acabaron situando en bandos opuestos a Albert Boadella y a Oriol Malló a causa de un manifiesto por un nuevo partido político en Cataluña promovido por una plataforma, Ciutadans de Catalunya, con la participación de Albert Boadella. Oriol Malló publicó por este motivo en el periódico *Avui* un polémico artículo contra dicha plataforma (Redacción, 2005b). En esta fuente, se califica a Malló (1998) de «biografía autorizada» de Albert Boadella. Acerca de tamaño empresa cívica, se ha publicado un libro en catalán (Balanza, 2006).

sente y al ritmo cotidiano del rodaje. Adquieren así los diálogos cinematográficos una función discursiva, pues mantienen el hilo argumental del rodaje del filme.

El autor recurre frecuentemente a textos de muy diversas procedencias: el diccionario de Pascual Madoz⁵⁰⁴ para describir el pueblo de Lanuza (Armiñán, 1994a: 19-20) y para lo que dice sobre Orós Alto (Armiñán, 1994a: 48); el libro *Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes Saavedra. Espejo doctrinal de infantes y de Caballeros*, de su abuelo Luis de Armiñán Pérez⁵⁰⁵ (Armiñán, 1994a: 93); libros y guías de balnearios en busca de información sobre Panticosa (Armiñán, 1994a: 144-145); el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española (Armiñán, 1994a: 297, n. 3); un folleto de la Generalitat de 1934, de donde toma un texto en catalán (Armiñán, 1994a: 340 y n. 4). Reproduce el dramaturgo el contenido del telegrama que le comunicaba a su abuelo la muerte de un hijo suyo —tío del autor— (Armiñán, 1994a: 94), así como textos de periódicos del año de 1992 acerca del supuesto asesinato de un egipcio, ya que, al parecer, encontraron un cadáver en la finca en la que ruedan la película (Armiñán, 1994a: 256-257). Además, reproduce una entrada de payasos sin identificar al autor (Armiñán, 1994a: 307-308). Por otro lado, las mujeres aragonesas le traen a la mente un piropo y lo transcribe (Armiñán, 1994a: 237).

También menciona libros: uno del dramaturgo Federico García Sanchiz, *Navarra* (García Sanchiz, 1943), con ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada (Armiñán, 1994a: 296, n. 1); uno de su padre; una enciclopedia editada en 1961 (Armiñán, 1994a: 296, n. 2); y uno que trata de José María Forqué (Armiñán, 1994a: 301). En cuanto a citas de sí mismo, reproduce un fragmento del guion de su película *El amor del capitán Brando*

⁵⁰⁴ Véase la nota 500.

⁵⁰⁵ Armiñán Pérez (1941).

(Armiñán, 1994a: 90) y menciona su libro *Biografía del circo*⁵⁰⁶ (Armiñán, 1994a: 306, n. 1), así como un segundo libro sobre los *clowns* que se le quedó entre los dedos y que no escribirá nunca (Armiñán, 1994a: 307).

4.2. Lo (auto)biográfico dentro de la literatura autobiográfica

He aquí un aspecto interesantísimo de la intertextualidad para el estudio que nos proponemos y por varias razones: en primer lugar, por la presencia en estas obras de otros textos (auto)biográficos —que vienen a engrosar el material de base y a fortalecer el resultado final—, bien de los propios autores —con lo que ello conlleva de culminación de un esfuerzo autobiográfico anterior—, bien de distintos —con lo que el género se alimenta a sí mismo y adquiere consistencia con sus propios recursos y mecanismos—. También se emiten juicios y reflexiones sobre la escritura autobiográfica ajena, con lo que los autores refuerzan su conciencia de autobiógrafos mirándose en el espejo del género que ellos mismos practican.

Ya hemos estudiado la importancia que la lectura y el estudio de obras de la misma índole que la que él escribe (varias autobiografías, memorias y algún diario) adquiere en el libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a), pues las eleva a la categoría de modelos para resolver sus propias dudas como autobiógrafo y para alegar precedentes en caso de necesidad. Puesto que esta cuestión ha sido estudiada antes con detenimiento⁵⁰⁷, remitimos a él. Sí dejaremos constancia aquí de la utilización por parte del autor de pasajes o de citas directas e indirectas de las obras de los autobiógrafos que toma como punto de referencia. La relación es la que sigue —por el orden en el que aparecen—: Lauren Bacall (1985) en Fernán-Gómez (1998a: 63 y 368), Massimo D’Azeglio (1919-1920) en Fernán-

⁵⁰⁶ Armiñán (1958a y 2014b).

⁵⁰⁷ En el apartado «La reflexión sobre el género», en la página 201.

Gómez (1998a: 67, 116 y 313), Laurence Olivier (1983) en Fernán-Gómez (1998a: 76, 308, 309, 310, 311, 312 y 527), Johann Wolfgang von Goethe (2000) en Fernán-Gómez (1998a: 109), Gilbert Keith Chesterton (2003) en Fernán-Gómez (1998a: 109), María Asquerino (1987) en Fernán-Gómez (1998a: 309, 340, 367 y 565), Charlie Chaplin (1995) en Fernán-Gómez (1998a: 310, 311, 312, 367, 539 y 700-701), Pola Negri (1973) en Fernán-Gómez (1998a: 311 y 366), Juan Goytisolo (1995) en Fernán-Gómez (1998a: 313), Ingrid Bergman (Bergman y Burgess, 1983) en Fernán-Gómez (1998a: 364-365), Georges Simenon (2000) en Fernán-Gómez (1998a: 539 y 565), Pío Baroja (1982) en Fernán-Gómez (1998a: 565), Carlos Saura en Fernán-Gómez (1998a: 565) y Ramón Gómez de la Serna (1998) en Fernán-Gómez (1998a: 700)⁵⁰⁸.

Además, el autor también utiliza otros títulos por un motivo u otro, aunque no los presente como modelo al reflexionar sobre la autobiografía. Así, toma una cita del libro de Santiago Ontañón *Unos pocos amigos verdaderos* (Ontañón y Moreira, 1988) en Fernán-Gómez (1998a: 126); otra de un pasaje de *Contra viento y marea*, de María Luisa Ponte (1993) en Fernán-Gómez (1998a: 613); y una más del diario de Thomas Mann (1987a y 1987b) en Fernán-Gómez (1998a: 671). Una serie autónoma la constituyen las referencias a textos de Enrique Jardiel Poncela, quien, en 1943, escribió uno (Jardiel, 1948a) sobre el descubrimiento de un joven actor pelirrojo en los ensayos de *Eloísa está debajo de un almendro* y su propósito de darle trabajo (Fernán-Gómez, 1998a: 277)⁵⁰⁹. No especifica el autor de cuál se trata cuando alude a uno de los prólogos de Enrique Jar-

⁵⁰⁸ El efecto producido es el de un auténtico diálogo entre textos autobiográficos.

⁵⁰⁹ Juan Antonio Hormigón (1997: 31) recuerda que Enrique Jardiel Poncela publicó sus comedias precedidas de una introducción que se titulaba «Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó...» la obra de que se tratase. En la destinada a *Eloísa está debajo de un almendro* (Jardiel, 1948a) escribió (citamos por Hormigón, 1997: 31): «Entre el grupo de meritorios descubrí un chico pelirrojo llamado Fernangómez [*sic*], en el que creí ver condiciones de actor, y al que me prometí coger por mi cuenta y dar trabajo en el futuro. Para un autor con entusiasmo por el teatro, siempre es una satisfacción encontrar gente nueva, y muy singularmente para mí, ya que la juventud me atrae y me subyuga; pero ésa fue la única satisfacción que me proporcionaron aquellos ensayos totales de *Eloísa*».

diel Poncela en el que éste confiesa su fracaso en un compromiso con el empresario Tirso Escudero (Fernán-Gómez, 1998a: 293); sí concreta más cuando se trata de elogios hacia su persona: se pueden encontrar en los prólogos del dramaturgo a *El amor sólo dura 2.000 metros* (Fernán-Gómez, 1998a: 293) y a *Los ladrones somos gente honrada* (Jardiel, 2004) en Fernán-Gómez (1998a: 296).

Fernando Fernán-Gómez también inserta en la obra varias cartas de su abuela (Fernán-Gómez, 1998a: 325, 326, 327, 328 y 339), seis en total⁵¹⁰. Las dudas acerca de la conveniencia o no de publicarlas tienen fácil solución: no pide permiso a nadie porque ya no hay a quien pedírselo (Fernán-Gómez, 1998a: 328). También publica una de Enrique Jardiel Poncela de 1950 —dos años antes de su fallecimiento— (Fernán-Gómez, 1998a: 443-445). Así, precisamente, se titula la sección donde la incluye, «Carta de Jardiel Poncela» (Fernán-Gómez, 1998a: 442-445), porque debe emplear varias páginas para contextualizarla.

Fernando Fernán-Gómez consigna sus pinitos como autor de literatura íntima: cuando se marchó a Roma para trabajar en *La voce del silenzio / La maison du silence (La conciencia acusa)*, película de Georg Wilhelm Pabst (1952), se comprometió a llevar un diario para la *Revista Internacional de Cine*, dirigida por un contertulio del café Gijón, Manuel Suárez Caso (Fernán-Gómez, 1998a: 385), que acabaría llamándose *Diario de Cinecittà* (Fernán-Gómez, 1952). No sabemos más de él por el autor⁵¹¹. Yendo de camino a Méjico, tuvo que pasar unas horas en Nueva York y las autoridades estadounidenses lo confinaron en un hotel con la prohibición de salir. Decidió entonces emplear esas horas en

⁵¹⁰ Para George May, cuando un autobiógrafo decide insertar en su texto cartas fechadas en la época que está recordando, la garantía de autenticidad, sin ser total, aumenta mucho. A diferencia del diálogo, que tiene por objetivo principal volver más dinámica la narración, las cartas son por lo general introducidas a título documental (May, 1982: 157). Si el diálogo tiende a lo vivo, la carta tiende con frecuencia a la vivencia (May, 1982: 158).

⁵¹¹ Véase la nota 171.

escribir una carta a sus contertulios del café Gijón. Cuando se puso a escribirla, no se le ocurrió nada (Fernán-Gómez, 1998a: 389). No todas las intentonas quedan condenadas al fracaso. Por ejemplo, habla de una breve autobiografía suya, «El olvido y la memoria», publicada por la revista *Triunfo* (Fernán-Gómez, 1981d), que termina cuando acaba la gira de *El alcalde de Zalamea* y la película *Maravillas*⁵¹² (Fernán-Gómez, 1998a: 504). Algunas de estas tentativas son incorporadas a la obra: el viaje a la URSS (Fernán-Gómez, 1987g)⁵¹³, el texto que el autor leyó como apertura de la rueda de prensa para la presentación de su filme *Pesadilla para un rico*⁵¹⁴ (Fernán-Gómez, 1998a: 684-688) narrando los avatares de la producción y el diario de rodaje de esa misma película, elaborado un año antes que el resto de la ampliación (Fernán-Gómez, 1998a: 709).

Este diario constituye el capítulo XLIII del libro, titulado «Diario de una pesadilla» (Fernán-Gómez, 1998a: 625), con su dedicatoria particular. Arranca el lunes 17 junio y abarca cuatro meses, desde junio a septiembre (incluye diez entradas diarias en junio, once en julio, trece en agosto y diez en septiembre —aunque algunos días hay más de una entrada—). En el diario no trata exclusivamente el autor del rodaje de la película, asistimos también a la redacción de artículos para *ABC* y a algunas otras cuestiones cotidianas (Fernán-Gómez, 1998a: 630). Fernando Fernán-Gómez manifiesta claramente su propósito:

Este no es un diario íntimo. Quiero decir que aunque esté compuesto de simples notas de trabajo redactadas al vuelo del ordenador, o de la pluma o el boli, lo escribo con la intención de que se publique. De ahí que me preocupe que muchas de las cosas que consigno carezcan de interés para el lector no profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 642)⁵¹⁵.

⁵¹² De Manuel Gutiérrez Aragón (1980).

⁵¹³ Redactado en 1985 y trasladado al pretérito en 1990 para adecuarlo al conjunto (Fernán-Gómez, 1998a: 537).

⁵¹⁴ De 1996.

⁵¹⁵ Es notable la diferenciación que hace Fernando Fernán-Gómez entre diarios íntimos y diarios destinados a la publicación.

No obstante, el diario está ligado a la película. De hecho, Fernando Fernán-Gómez lo llama «diario de trabajo»⁵¹⁶. Recordemos, por último, algo ya comentado⁵¹⁷: fiel a su afán de preparación, lee el *Diario íntimo*, de Henri Frédéric Amiel (1976), al tiempo que escribe el suyo (Fernán-Gómez, 1998a: 658-660).

Dentro del apartado de los textos biográficos en torno a su persona, informa el autor de un diálogo que mantiene con Juan Tébar (Fernán-Gómez, 1998a: 437)⁵¹⁸. Pero el trabajo de este tipo más mencionado —tal vez por coincidir en el tiempo con su propia labor autobiográfica— es el libro de conversaciones con Eduardo Haro Tecglen recogidas por Diego Galán, publicado «hace pocos meses (escribo en mayo del 98)» (Fernán-Gómez, 1998a: 571), titulado precisamente *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen* (Galán, 1997)⁵¹⁹. Revela algo significativo: en las conversaciones con Eduardo Haro Tecglen para el libro de Diego Galán (1997) no podía evitar la impresión de que se advertía demasiado que hablaban para terceros y que los dos contaban cosas que habían contado siempre (Fernán-Gómez, 1998a: 667)⁵²⁰. Consigna el autor el comienzo de las conversaciones (Fernán-Gómez, 1998a: 675), así como su conclusión (Fernán-Gómez, 1998a: 682).

Finalmente, no debemos pasar por alto uno de los puntos de interés más destacables del libro de Fernando Fernán-Gómez (1998a): ya que se trata de una obra ampliada en años posteriores, el añadido de 1998 convierte a la parte original —suficientemente divulgada y leída— en materia de análisis por parte del autor y otras personas a las que él

⁵¹⁶ La incursión de Fernando Fernán-Gómez en el diario ha sido recibida por Juan Antonio Ríos Carratalá en «Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura» (2003b: 192) con el juicio de que el autor ha utilizado este subgénero «con relativo acierto (...) en la segunda y ampliada edición de sus memorias».

⁵¹⁷ Véase el apartado «La reflexión sobre el género», en la página 201.

⁵¹⁸ *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)* (Tébar, 1984). Véase la nota 482.

⁵¹⁹ Véase la nota 438.

⁵²⁰ Aporta Fernando Fernán-Gómez (1998a: 676) algunas informaciones acerca del trabajo en este libro.

presta su voz. Se establece así un juego muy cervantino, como ya hemos señalado, bastante cercano al de la segunda parte del *Quijote*, en la que los personajes comentan la primera y discuten acerca de su contenido. O sea, la ampliación convierte la edición original en unas memorias autónomas de las que el autor incluso puede convertirse en lector⁵²¹. Este juego literario opera su efecto especialmente al principio de la ampliación, de manera muy particular en la sección titulada «Fe de erratas. Añadimientos» (Fernán-Gómez, 1998a: 572-578). Como el contenido de esa sección afecta directamente a los problemas relacionados con la memoria, esta cuestión ya ha sido comentada⁵²². Por tanto, nos limitamos aquí a dejar constancia de su interés por lo que respecta al objeto de estudio de este apartado. Sí diremos que, desde este punto de vista, el diario de rodaje de *Pesadilla para un rico* (1996) presenta la particularidad de que en él aparecen unos recuerdos profesionales en un momento de ocio para el director (Fernán-Gómez, 1998a: 638-641). Con esto, se riza el rizo en el juego cervantino y ahora tenemos recuerdos autobiográficos dentro de un diario que se halla en el interior de unas memorias⁵²³. Las memorias originales tienen asimismo su presencia en el interior del diario que se incluye en su propia ampliación. Dice de un entrevistador: «me ha hecho muchos elogios de mi libro *El tiempo amarillo*, que parecían sinceros, y eso siempre predispone a favor y relaja» (Fernán-Gómez, 1998a: 656).

Adolfo Marsillach incluye en sus memorias (Marsillach, 2001d) fragmentos autobiográficos suyos transcritos de un «prematureo apunte biográfico» sobre él que escribió Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a: 16-17) en el que fueron recogidos (Marsillach, 2001d:

⁵²¹ Fernando Fernán-Gómez (1998a) declara que se emociona releyendo sus memorias. Le ha ocurrido al llegar a la evocación de la calle de su infancia (Fernán-Gómez, 1998a: 572). En otro caso singular, se encuentra con un párrafo de comprensión dudosa y admite: «Debe de tener algún error sintáctico que hace que no lo entienda ni yo mismo» (Fernán-Gómez, 1998a: 577).

⁵²² En el apartado «La memoria», en la página 238.

⁵²³ También hace alusión al propio diario dentro del diario cuando escribe: «Tengo unas notas de este día que no encuentro por ningún lado» (Fernán-Gómez, 1998a: 654).

68-69)⁵²⁴ textos de los diarios de la época (Marsillach, 2001d: 257-259), unos versos de Luis Romero dedicados a la aventura congoleña del autor que aparecieron en *Ya* (Marsillach, 2001d: 260), un fragmento de un texto escrito por Tico Medina para el diario *Pueblo* (Marsillach, 2001d: 267-268), otro del artículo que le dedica la enciclopedia Larousse (Marsillach, 2001d: 348)⁵²⁵ y le cede la palabra a Fernando Arrabal en un par de ocasiones basándose en declaraciones a periódicos o en textos suyos recogidos de varias fuentes (Marsillach, 2001d: 387). También hay citas indirectas de *Mis andanzas por Europa*, de Charlie Chaplin⁵²⁶ (Marsillach, 2001d: 115), y de *Vueltas al tiempo*, la autobiografía de Arthur Miller⁵²⁷ (Marsillach, 2001d: 459).

En el capítulo titulado «Hollywood, ida y vuelta» (Marsillach, 2001d: 433-440), el autor narra el viaje a Los Ángeles para asistir a la ceremonia de entrega de los premios Oscar. Adolfo Marsillach informa de que se trata de un diario escrito en el instante (Marsillach, 2001d: 432 y 440)⁵²⁸. El capítulo carece de datación alguna y refleja el momento

⁵²⁴ Según informa el propio Adolfo Marsillach en las memorias (Marsillach, 2001d: 69), el texto de Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a) se escribió para una colección que lanzó en 1972 la editorial Dopesa —bajo el título genérico de *Nuestros Contemporáneos*, en la que también figuraban vidas como las de Salvador Espriu, Joan Miró, cantantes, toreros, etcétera, redactor por algunos autores que ahora son de prestigio, como Francisco Umbral—, y sus propios fragmentos autobiográficos tomados de ahí (Pérez de Olaguer, 1972a: 16-17) se habían publicado anteriormente —en los años sesenta— en el diario *Pueblo*, que dirigía Emilio Romero. Ahora bien, aunque Adolfo Marsillach afirme que los ha transcrito de Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a: 16-17), las diferencias textuales son demasiado importantes como para aceptar sin más la fuente propuesta. Incluso la cantidad de dinero que le ofrecieron en La Bodega Bohemia por recitar varía sustancialmente en una y otra versión —«cinco duros» en Marsillach (2001d: 69) y «quince pesetas» en Pérez de Olaguer (1972a: 16)—.

⁵²⁵ Véase la nota 496.

⁵²⁶ Charlie Chaplin (1930). A mitad de camino entre el relato autobiográfico y el libro de viajes, va precedido por una biografía a cargo de Carlos Fernández Cuenca (1930).

⁵²⁷ Curiosamente, Adolfo Marsillach da una referencia muy completa de la edición de la autobiografía de Arthur Miller (1988), publicada en Tusquets en la colección *Andanzas*, con lo cual el círculo se completa, pues se trata de la misma editorial en la que el autor publica sus memorias y la misma colección en la que apareció su primera edición (Marsillach, 1998e).

⁵²⁸ El diario fue publicado como tal en Adolfo Marsillach (1985a) con el título de «Diario de un nominado: Hollywood, ida y vuelta». El título se ha mantenido en las memorias, salvo en la denominación de diario. Más recientemente lo ha reeditado Juan Antonio Hormigón (Marsillach, 2003dq: 669-676).

inmediato de la vivencia del viaje a Los Ángeles⁵²⁹. El hecho de incorporar un diario escrito al suceder los hechos hace que haya una diferencia entre este capítulo y los demás: aparece escrito en presente de indicativo y Adolfo Marsillach va anotando todos los detalles de lo que ocurre diariamente⁵³⁰. Al final del capítulo, Adolfo Marsillach lo llama «impresiones»: «Estas impresiones, un tanto crónica “rosa”, fueron escritas en el año 1985» (Marsillach, 2001d: 440). Otro ejemplo sería el de «Noche de estreno», texto que escribió para un periódico con el fin de relatar el de la nueva versión de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, en el Festival de Almagro en 1994 —primera obra que dirigió para la Compañía Nacional de Teatro Clásico—. No lo redactó en el estreno del Festival, sino en el de Madrid, en el teatro de la Comedia. Este caso es el más parecido que hay en el libro a la utilización de las páginas de un diario para recrear un momento concreto —más, incluso, que el caso de la entrega de los Oscar— y supone, además, una variante interesante de ese recurso (Marsillach, 2001d: 528).

Más arriba hemos aludido a los materiales que emplea Adolfo Marsillach en sus memorias (Marsillach, 2001d) para dar cuenta de las polémicas mantenidas por él con otros personajes. Pues bien: incluye unos pasajes de un libro de José María García Escudero⁵³¹ en el que éste da su versión de un asunto de censura y también su peculiar visión del propio Adolfo Marsillach (2001d: 286). Supone ésta una muestra singular de autobiografía dentro de la autobiografía: contemplamos a Adolfo Marsillach visto por un adversario de Adolfo Marsillach desde un libro autobiográfico dentro de su propio libro auto-

⁵²⁹ Adolfo Marsillach ha mantenido a lo largo del capítulo (Marsillach, 2001d: 433-440) la división del texto propia del diario, pero ha hurtado las fechas. La correspondencia entre éstas y la secciones es la siguiente: «Se coge un plátano», miércoles 20; «Hay que tomar el sol», jueves 21; «El hotel está lleno de argentinos», viernes 22; «Rueda de prensa por la mañana», sábado 23; «¿Qué se puede hacer un domingo en Los Ángeles?», domingo 24; «Ha llegado el gran día», lunes 25; «Últimas horas», martes 26. Se trata, por tanto, del diario de una semana.

⁵³⁰ Un rápido cotejo permite descubrir diferencias textuales entre el diario publicado originalmente (Marsillach, 2003dq: 669-676) y la versión adaptada de las memorias (Marsillach, 2001d: 433-440).

⁵³¹ *Mis siete vidas* (García Escudero, 1995).

biográfico. Se incorpora asimismo la carta de renuncia a la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que escribió el autor, con lo que en la obra está también presente el género epistolar. Adolfo Marsillach publica la respuesta del entonces director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, así como su réplica a dicha contestación (Marsillach, 2001d: 558-560).

Antonio Gala revela en sus memorias (Gala, 2001b) que Lola Membrives le escribía desde Buenos Aires contándole cómo marchaban allí las representaciones de *Los verdes campos del Edén*. Conserva sus cartas (Gala, 2001b: 69). También pone al descubierto que una chica publicaba chismes literarios en el periódico *El Mundo*. Alguna vez lo había metido a él en sus comentarios. En Aguadulce, le dieron al autor un premio de periodismo y quedó con un joven escritor con el que había coincidido allí (Gala, 2001b: 139). Él acudió a tomar el té a su casa en domingo y el dramaturgo atendió en su presencia dos llamadas telefónicas sobre asuntos que requerían discreción: uno, su negativa a que alguien muy conocido escribiera su biografía; otra, la aceptación de la Medalla de Oro de una comunidad autónoma, cuya concesión se haría pública en un par de semanas. Tres días después, las dos noticias aparecieron en la sección de la muchacha en *El Mundo*. Entonces comprendió que el joven escritor firmaba con seudónimo y que él había perdido un amigo (Gala, 2001b: 140). Menciona el autor el diario de José María de Areilza, *Cuadernos de la transición* (Areilza, 1983), redactado en sus cien días en el ministerio de Exteriores, «un exacto y fidelísimo diario»: «Y llega, al final, a la conclusión de que el Rey lo va a nombrar presidente del Gobierno, mientras los lectores, tan sólo con los datos que él les ofrece, llegan a la conclusión de que el Rey le va a dar una patada en el talle» (Gala, 2001b: 172). En el apartamento de la calle de Prim, Antonio Gala escribió un diario inédito: en él, todo son dolores de cabeza, insomnio y, cada día, la acusación de ser un escritor que no escribe (Gala, 2001b: 191). Al salir de una dolorosa experiencia de pesadi-

lla con el LSD en un hotel de Estoril, esbozó unas líneas que transcribe más o menos por vez primera (Gala, 2001b: 270-271). Hablando del dolor, asevera: «Todo sirve, *etiam peccata*: lo escribió Agustín de Hipona, que supo bien, entre el calor, lo que es pecar y qué es crecer por dentro; que supo bien lo que es esa alquimia misteriosa» (Gala, 2001b: 367)⁵³². Desvela el dramaturgo: «Una profesora de una universidad japonesa, que se ocupa en un libro sobre mí, ayer se empestilló en enterarse de quién eres tú, Dama de Otoño, y de cuáles han sido nuestras relaciones amorosas». A esta profesora le habría gustado trabajar en una edición comentada de las cartas de amor del autor. Habría dado cualquier cosa tan sólo por leerlas:

No tengo —he dado toda clase de pruebas— ninguna afición a escribir cartas. Nunca me sentí atraído por el género, ni en mi vida privada ni en la pública. Para mí escribir es una profesión, no un trámite ni una exposición particular de sentimiento. Escribir, para mí, siempre es hacer literatura. Me he carteadado sólo con mis lectores, y de una manera especialísima. Opino que el teléfono le ha sacado ventaja a la correspondencia. Yo envío notas taxativas, no cartas. Las cartas ni siquiera se sabe de quién son: si del remitente o del destinatario; ni se sabe adónde irán a parar, ni cómo serán utilizadas, ni si alguien —¿otro amor de nuestro amor?— acabará por reírse a mandíbula batiente de sus expresiones de pasión o sus reproches de abandono. Además, ¿qué representa una carta?: un estado de ánimo que, lábilmente, puede cambiar al opuesto durante el día que tarda la carta en recibirse. La rapidez del teléfono tiene que corregir, demasiado a menudo, la lentitud de los correos (Gala, 2001b: 425).

Así que le contestó a la investigadora japonesa: «Señorita, yo nunca jamás en mi vida he escrito una sola carta de amor» (Gala, 2001b: 425).

Jaime de Armiñán introduce en sus memorias (Armiñán, 2000) con frecuencia fragmentos de escritos autobiográficos de sus parientes, especialmente de sus padres⁵³³. No se trata de simples citas, los fragmentos pueden llegar a ocupar capítulos enteros⁵³⁴ y su abundancia convierte las memorias (Armiñán, 2000) en una obra polifónica⁵³⁵. Los de

⁵³² Se adivina aquí el conocimiento de las *Confesiones*, de san Agustín (1993).

⁵³³ Reproducidos en letra cursiva para distinguir su redacción de la del autor. Hay una labor de edición: a veces el autor recorta los recuerdos y marca las omisiones con puntos suspensivos entre corchetes.

⁵³⁴ Algunos son muy breves, apenas dos líneas (Armiñán, 2000: 151) o un párrafo (Armiñán, 2000: 203, 293, 305-306, 338, 359 y 384).

⁵³⁵ Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b), se ocupó de ello: «es un libro de memorias peculiar escrito a varias voces. ¿El pudor y la discreción de Armiñán en la vida real explican el ocultamiento del yo y la geminación del discurso narrativo?» (Buezo,

la madre se decantan por el teatro y los del padre por la política. En ambos casos, consti-
tuyen unos testimonios impagables que ofrecen un interés indiscutible⁵³⁶. Explica el autor
que, en 1987, después de la muerte de su padre, su madre sintió el deseo de escribir (Ar-
miñán, 2000: 19). Reproduce lo que escribió, fechado el 18 de agosto de 1987, una carta a
su marido muerto (Armiñán, 2000: 19-20). Comenta el dramaturgo: «Tal vez a nadie le
importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso don-
de todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20). Goza el autor de la enorme fortuna
de contar con los testimonios de sus padres, quienes llenaron cuartillas, cuadernos y dia-
rios (Armiñán, 2000: 20-21). Reproduce un fragmento escrito por su madre que más pare-
ce una página de un diario (Armiñán, 2000: 21). Aclara: «En los últimos años de su vida
mi padre puso en orden muchos de sus recuerdos escritos, y algunos que le dejaron mal
sabor. No son historias de política, ni de guerra, son pequeños lamentos, frustraciones, y
justificaciones. Algunos pertenecen al tiempo oscuro del que yo no puedo saber nada»
(Armiñán, 2000: 37). Reproduce también Jaime de Armiñán una carta de Ramón María
del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós pidiéndole una recomendación para la compañía
de su abuela, Carmen Cobeña, que iba a estrenar *La comida de las fieras*, de Jacinto Be-

2003b: 410). Y continúa: «De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo
se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los
aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela» (Buezo,
2003b: 410-411). Anna Caballé se pregunta en su reseña (Caballé, 2001) cómo escribir el tiempo vivido. El
narrador de un relato de infancia debe afrontar un escollo discursivo de peso: ¿quién habla?, ¿puede ser
acaso la voz de un niño, la de un adulto sin más, la de un adulto fingiéndose un niño? La decisión no resulta
fácil, puesto que de ella depende la credibilidad de un texto autobiográfico: «Y creo que la voz, las voces
que confluyen en *La dulce España*, constituyen el principal atractivo del libro». Considera así las memorias
de Jaime de Armiñán (2000): «Una forma memorialística inédita entre nosotros». Acerca de la polifonía de
voces, comenta: «Armiñán es un hombre (...) con suerte. (...) El resultado es magnífico». La autora parece
envidiar la posesión de los textos autobiográficos de los padres, «los cuadernos de los que Armiñán parece
ser el único depositario».

⁵³⁶ Textos de la madre: Armiñán (2000: 25-32, 38, 42, 77, 301-303, 310-312 y 338). Textos del padre:
Armiñán (2000: 33-35, 39, 63-64, 67, 68, 71-73, 74-75, 78-79, 80-81, 90-91, 92-93, 112-116, 122, 128,
136, 139, 146-148, 151, 163-164, 179-181, 182-184, 191, 191-192, 203, 208-210, 210-211, 215-217, 219-
221, 228-229, 238-239, 239-240, 273-274, 278-279, 293, 304-305, 308-310, 352-353, 359, 375-376, 384,
386 y 396-397).

navente (Armiñán, 2000: 56)⁵³⁷. La emoción del autor ante el legado de sus progenitores se nos hace palpable: «Tengo ante mí los folios que escribió Luis de Armiñán —ya casi sin ver— en su destartalada máquina Olympia, primero revisados por él y releídos cuidadosamente, luego añadiendo algunas correcciones con el pulso y la letra de Carmita Oliver» (Armiñán, 2000: 112). En plena Guerra Civil, llegó a San Sebastián una carta de Madrid de la abuela Carmen Cobeña, de cuyo contenido da noticia el autor (Armiñán, 2000: 133). Reproduce asimismo una crónica de su padre sobre la Nochevieja en el frente, redactada en los arrabales de Madrid durante la Guerra Civil, que quizá se publicó en *El Norte de Castilla* de Valladolid o en *El Heraldo de Aragón* de Zaragoza (Armiñán, 2000: 176-177). Algunos de estos fragmentos le producen una viva impresión. Uno de su madre que evoca la caída del telón en un escenario, le inspira las siguientes líneas, un precioso testimonio de lectura autobiográfica:

Yo nunca había pensado que, al chocar el telón contra el suelo, hace ruido. Y mi madre, como muchas otras cosas, se encargó de enseñármelo sesenta años después de sentirlo. Ahora ese ruido apagado, sordo, ese golpe que levanta un poco de polvo del escenario, me parece que es la línea de la frontera que separa mi niñez de mi adolescencia (Armiñán, 2000: 339).

Además, reproduce varios textos escritos por su abuelo. Encontró en un libro unas cuartillas suyas de 1936 (Armiñán, 2000: 144-145) con el título «Un capítulo de mi vida» (Armiñán, 2000: 143). En una de las páginas de *Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes*, obra de su abuelo Luis de Armiñán Pérez (1941), encontró asimismo una nota en la que éste menciona la muerte de su otro hijo, el tío del autor, José Manuel. También halló la genealogía de los Armiñán desde el padre del tatarabuelo de su abuelo. Cita el dramaturgo la nota del abuelo (Armiñán, 2000: 185). Reproduce otro párrafo del abuelo (Armiñán, 2000: 305-306). Conoció Jaime de Armiñán a Luis Ruiz Contreras (Armiñán,

⁵³⁷ Véase esta carta y lo relacionado con ella en el apartado «Documentalismo», de la página 697. Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 407), subraya el dato de que la carta de Ramón María del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós la conservaba el abuelo Federico Oliver.

2000: 343), autor de unas *Memorias de un desmemoriado* (Ruiz Contreras, 1946) en las que se despachó a su gusto (Armiñán, 2000: 344)⁵³⁸. César González-Ruano, amigo de juventud de su padre, iba con frecuencia a casa. El autor leía y releía sus libros y ha continuado haciéndolo. Por ejemplo, su biografía de Charles Baudelaire (González-Ruano, 1931, 1958 y 2008). Muchos años después, leyó su *Diario íntimo* (González-Ruano, 1970 y 2004a) con mucho cuidado, poco a poco (Armiñán, 2000: 345)⁵³⁹.

Albert Boadella acude en sus memorias (Boadella, 2001: 76-77) al género epistolar: se publica una carta que el autor le escribió al cardenal arzobispo de Barcelona, Narcís Jubany, en el momento de la polémica por *Teledium*. También la que le dirigió el cónsul de Francia en Barcelona al autor con motivo de unas declaraciones suyas en la prensa, con la consiguiente respuesta de éste (Boadella, 2001: 116-118)⁵⁴⁰. El epílogo de las memorias (Boadella, 2001) constituye una pieza aparte y un tanto autónoma. Se construye sobre la base de la autobiografía dentro de la autobiografía: un grupo de jóvenes estudiantes de la escena llega de visita a la casa de El Llorá, adquirida por Els Joglars, cerca de la cúpula de ensayos de Pruit. A este grupo, Jesús Agelet, el actor más antiguo de la compañía en ese momento, les lee páginas de las memorias del Bufón tomando físicamente el libro y abriéndolo. Es el narrador quien lo cuenta, interrumpido textualmente por los pasajes del Bufón que lee el actor.

Francisco Nieva revela en sus memorias (Nieva, 2002d) que su madre también escribía las suyas (Nieva, 2002d: 126). Más tarde, añade otro dato: «Tendría yo doce o trece años cuando mi madre escribía sus memorias y me leía algunos trozos» (Nieva, 2002d:

⁵³⁸ Véase la nota 412.

⁵³⁹ César González-Ruano redactó también unas memorias: *Mi medio siglo se confiesa a medias* (González-Ruano, 1979 y 2004b).

⁵⁴⁰ Anna Caballé aporta en «Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)» (Caballé, 2003b: 167) el dato de que el comentario de Albert Boadella sobre la diplomacia francesa que motivó la carta del cónsul francés en Barcelona, así como la consiguiente réplica del autor, se publicaron en *El Periódico de Cataluña* en abril de 2000.

497). El hecho debió de impresionar vivamente al autor, quien lo reitera una vez más: «Es de señalar que mi madre había leído mucho, que había incluso escrito unas memorias con un estilo objetivo y sobrio, con puntos de ironía muy marcados» (Nieva, 2002d: 546). Relata el dramaturgo una anécdota contada por León Tolstoi en sus memorias juveniles, que él denomina *Recuerdos de infancia y juventud* (Nieva, 2002d: 555)⁵⁴¹. Sobre las actuaciones de Luis Escobar en *El baile de los ardientes*, aporta un dato valioso: «En el espacio que le quedaba libre, entre su aparición al principio y su reaparición al final, escribía sus memorias en el camerino» (Nieva, 2002d: 618)⁵⁴².

Fernando Arrabal, antes de comenzar su diario, publica un largo poema autobiográfico: «14 a 19 de septiembre de 1994» (Arrabal, 1994c: 13-23). La relación epistolar también tiene presencia en su diario: recibe una carta de su hermano Julio (Arrabal, 1994c: 30) y unas cartas de amor anónimas (Arrabal, 1994c: 61); reproduce una suya al pintor francés Jean Benoît (Arrabal, 1994c: 56), un fragmento de una de Alejandro Jodorowsky (Arrabal, 1994c: 265) y describe una que recibe de Michel Butor (Arrabal, 1994c: 65). Más significativa resulta la inclusión de pasajes extensos de *Diarios*, de Stefan Zweig (Arrabal, 1994c: 262), y de *Diario*, de Jules Renard⁵⁴³ (Arrabal, 1994c: 266), con lo que nos encontramos de nuevo ante el tema de la literatura dentro de la literatura, esta vez en su notable variante del diario dentro del diario. Hace Fernando Arrabal un elogio de la epístola y la relación epistolar (Arrabal, 1994c: 92)⁵⁴⁴, con lo que brinda una vez más su pequeña aportación al tema de la escritura autobiográfica dentro de la escritura autobiográfica.

⁵⁴¹ *Recuerdos de León Tolstoi* (1972).

⁵⁴² *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991)* (Escobar, 2000).

⁵⁴³ Jules Renard (1998).

⁵⁴⁴ Incluso evoca una carta de Gustave Flaubert a Hippolyte Taine en 1868.

Fernando Arrabal se interesa también en su diario (Arrabal, 1994c) por la actividad biográfica: comenta un libro escrito por Roy MacGregor-Hastig en 1961 sobre Mao Zedong, *The Red Barbarians*. Pero la biografía que más atención le ocupa es la que se está confeccionando sobre otro personaje: él mismo. Anota el último día en que lo entrevista Ante Glibota para el libro biográfico que prepara sobre él. Se pregunta si no se ha dejado llevar por la logorrea (Arrabal, 1994c: 57). Al hacerse eco de la actividad de su biógrafo, Ante Glibota, y la colaboración entre ambos, nos encontramos de nuevo con el cervantino tema de la literatura dentro de la literatura, en este caso en su vertiente de la actividad biográfica dentro de la actividad autobiográfica —paralelamente a la construcción de la misma índole, aunque ficticia en ese caso, que lleva a cabo Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001)—. De este modo, se nos informa a través de las páginas del diario de las entrevistas que Ante Glibota le hace para el libro que escribe sobre él (Arrabal, 1994c: 38 y 42). Ante Glibota entrevista incluso a la madre de Fernando Arrabal en busca de documentación de su vida, y el autor, informado de ello, reproduce este diálogo:

Osó hacerle esta pregunta:

—En Los dos verdugos, su hijo la pinta como cómplice de los torturadores de su marido. ¿Ha leído usted la obra? ¿Qué piensa de ella?

—¡Es mi niño!— respondió mi madre (Arrabal, 1994c: 181).

También sabemos que selecciona con un amigo las fotografías del libro en presencia de su biógrafo (Arrabal, 1994c: 58).

La actividad de Ante Glibota no se limita a la preparación del libro biográfico, organiza, además, una exposición sobre Fernando Arrabal en el Paris Art Center. Anota el escritor en su diario que Ante Glibota se lleva los últimos objetos para la exposición (Arrabal, 1994c: 65) y expresa el temor de no volver a verlos (Arrabal, 1994c: 66). Para el libro-homenaje paralelo a la exposición, Ante Glibota se dirige por carta a un centenar de

personas, artistas y escritores relacionados con Fernando Arrabal. Y recibimos cumplida información de que casi todos colaboran, desde Milan Kundera a Eugène Ionesco pasando por Milos Forman (Arrabal, 1994c: 111), si bien no en el mismo grado: la actitud de Milan Kundera, que redacta una simple frase (Arrabal, 1994c: 230), contrasta con la de Bernard-Henri Lévy, quien escribe un texto extenso (Arrabal, 1994c: 229), y con estas aclaraciones Fernando Arrabal nos proporciona sutiles informaciones acerca del estado de sus relaciones profesionales. La exposición, titulada *Arrabal Espace*, ocupa una buena parte de las anotaciones del diario, dejando sentir su presencia constantemente⁵⁴⁵. En la intimidad de la reflexión diarística, Fernando Arrabal se plantea el interés de la exposición (Arrabal, 1994c: 79), a cuya inauguración asisten tres mil personas (Arrabal, 1994c: 104). Da cuenta del resultado de su intervención (Arrabal, 1994c: 104) y se deleita contándonos que hizo reír y que se ganó al auditorio (Arrabal, 1994c: 105), hasta el punto de descender al detalle para recoger una pregunta y la consiguiente respuesta que da a un grupo de periodistas españoles. Más adelante, se sufre un robo en la exposición; se llevan objetos personales suyos (Arrabal, 1994c: 145) y alguien, desde Nueva York, por teléfono, se preocupa del saqueo. Esta es la oportunidad de Fernando Arrabal para mostrar su modestia: «¿Cómo es que una noticia tan insignificante llega hasta Nueva York?» (Arrabal, 1994c: 167). A pesar de su irrelevancia, la exposición es motivo de una entrevista para la televisión en el Canal Plus de Francia (Arrabal, 1994c: 214) y Milan Kundera pasa dos horas visitándola, tras las cuales felicita a Ante Glibota (Arrabal, 1994c: 259), quien, por otro lado, no es su único biógrafo: una escritora danesa, Viveca Tallgreen, va a escribir un libro sobre Fernando Arrabal y para ello le hace una larga entrevista a Luce, la mujer del

⁵⁴⁵ Es curioso el énfasis que pone Fernando Arrabal en esta exposición, que se celebra el mismo año que «otra» más famosa, la Expo de Sevilla (1992).

dramaturgo (Arrabal, 1994c: 104). Además, lo filma un cineasta alemán (Arrabal, 1994c: 239)⁵⁴⁶.

Jaime de Armiñán habla en su diario (Armiñán, 1994a) de uno ajeno que añora, que nunca leyó, el de su amigo Manolín Pilares. Desde hacía muchísimos años lo fabricaba en silencio. Le decía que él aparecía tal día y el «Panocha», Fernando Fernán-Gómez, también salía. Nunca se publicará, pero se acuerda de él (Armiñán, 1994a: 1). Reproduce el autor una carta de Ramón María del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós pidiéndole una recomendación para la compañía de su abuela, Carmen Cobeña, que iba a estrenar *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente (Armiñán, 1994a: 104)⁵⁴⁷. Se declara el dramaturgo lector de las *Memorias de Casanova* (Armiñán, 1994a: 106)⁵⁴⁸. Asegura de una mujer que conoce: «Como escribe muy bien lo explicará divinamente en sus memorias» (Armiñán, 1994a: 128). Cuando su padre murió, su madre decidió escribir un *flashback*. Reproduce el autor ese texto (Armiñán, 1994a: 239-244). Comienza: «Cómo fue para mí María Guerrero». Empieza su recuerdo en el año 1918⁵⁴⁹. Su padre, Luis de Armiñán Odriozola, escribió un libro titulado *Vida y novela de un matador de toros. El Papa Negro* (Armiñán Odriozola, 1953): «Se sirvió de los recuerdos personales del torero, que él mismo había escrito a lo largo de sus andaduras taurinas por España y América» (Armiñán, 1994a: 263, n. 2). Reproduce el autor fragmentos del escrito autobiográfico de su madre, Carmita Oliver (Armiñán, 1994a: 283-284). Conserva también muchas cartas de

⁵⁴⁶ Olga Elwess Aguilar destaca en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 250) que en el libro de Fernando Arrabal (1994c) los recuerdos no tienen orden aparente. Algo normal si tenemos en cuenta que se trata de un diario, donde éstos van adquiriendo consistencia o pertinencia mediante la asociación de ideas. Para lo referente al subgénero diarístico, véase el apartado «Diarios», en la página 153. Del orden narrativo se tratará a continuación.

⁵⁴⁷ Véase la nota 537.

⁵⁴⁸ Giacomo Casanova, *Memorias* (1973).

⁵⁴⁹ La rectifica: en realidad, la representación a la que se va a referir se celebró el 9 de marzo de 1922 (Armiñán, 1994a: 239, n. 2).

Luis Ruiz Contreras escritas a su padre, muy aficionado al género epistolar: «Tanto le gustaban algunas que, a veces, las publicaba» (Armiñán, 1994a: 311, n. 3)⁵⁵⁰.

5. EL ORDEN NARRATIVO

George May explica que la mayor parte de las autobiografías tradicionales se escriben según un orden cronológico (May, 1982: 86). Pero repara en que, incluso en los autobiógrafos clásicos que tienen conciencia de atenerse en su narración al orden cronológico, se observa con mucha frecuencia una tentación irresistible a ceder a la asociación de ideas y a la digresión (May, 1982: 81). Existe al menos una razón que explica el rechazo que se advierte hacia el orden cronológico: la adhesión a la realidad hace la narración autobiográfica tan discontinua que se vuelve ininteligible, cuando en verdad no tiene por qué serlo (May, 1982: 86). Mientras escribe, en la conciencia del autobiógrafo los recuerdos se llaman unos a otros, despreciando la cronología. Registrarlos así en la escritura sería, pues, cometer una infidelidad al orden en el que la vida se desarrolla realmente; pero reordenarlos según su cronología pasada sería un artificio igualmente infiel a la verdad (May, 1982: 88-89). George May distingue entre dos momentos: el momento de la experiencia y el momento del recuerdo y el registro escrito. Hay que elegir a cuál someterse. La propia naturaleza de la autobiografía plantea un dilema insoluble: o se impone un orden cualquiera a los recuerdos y se falta a la veracidad, o se renuncia a buscar un orden que no existe en la experiencia vivida y se falta a la inteligibilidad. Pero el autobiógrafo escribe para comunicarse con un lector. Por eso, elige con más frecuencia la primera de estas opciones, resignándose quizás a la infidelidad pensando que es de hecho una condición propia de la autobiografía (May, 1982: 89).

⁵⁵⁰ Véase la nota 412.

El tiempo de la narración de las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) comienza el 11 de junio de 1980, pocos años antes del momento de la redacción del libro⁵⁵¹. Es decir, comienza el relato *in extrema res*, con el rey don Juan Carlos entregándole la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes y estrechándole la mano (Fernán-Gómez, 1998a: 11)⁵⁵². A partir de aquí, basándose en una asociación de ideas⁵⁵³, emprende la narración de su vida con sus recuerdos de hacia los nueve años en adelante —desde que ya es consciente—. Pero, inmediatamente, trata de reconstruir lo que hay antes de ese momento de arranque. Así, por ejemplo, da paso al relato de una investigación acerca de su partida de nacimiento y habla de la oscuridad del mismo (Fernán-Gómez, 1998a: 33-34).

En los primeros capítulos, el orden cronológico no aparece rígido: sigue el autor una mezcla de éste con el asociacionista. Aquél se interrumpe al inicio de la obra en las secciones «Primer recuerdo», «Sobre la cripta de Pombo» y «Lugar y fecha de mi nacimiento» (Fernán-Gómez, 1998a: 30-35); aunque al fin se recupera. Habiéndose referido ya al colegio, retoma otra vez ese recorrido al hablar de las lecturas; e incluso aparece el primer día de escuela (Fernán-Gómez, 1998a: 52). Esta mezcla de orden cronológico y asociacionista queda vinculada a la entrada de personajes, pues la incorporación de uno nuevo suele dar pie a una vuelta hacia atrás (Fernán-Gómez, 1998a: 104). Por ejemplo, contando que le gustaba la hija de una portera, aparece otra vez como si no hubiera sido mencionada; lo mismo que Florentina, presentada al hablar de las criadas, cuando ya antes la habíamos conocido llevándole la cena al teatro a la madre del autor (Fernán-Gómez, 1998a: 120).

⁵⁵¹ Véase sobre el tiempo de la redacción el apartado «El mestizaje de subgéneros», en la página 225.

⁵⁵² Éste parece ser el sentido, el de empezar con el momento culminante del reconocimiento en su carrera.

⁵⁵³ El saludo del Rey lo lleva, por contraste, a recordar la proclamación de la II República.

Por tanto, a la hora de escribir se le plantean a Fernando Fernán-Gómez los problemas señalados por la teoría sobre el orden cronológico —que no siempre es el lógico de la narración autobiográfica, puesto que se requiere saltar hacia atrás y hacia delante para la comprensión del relato—. Por eso, tiene necesidad de referirse a lo que vendrá luego. Veamos unas muestras. Contando que su abuela quiso quedarse con él en Buenos Aires para empezar una nueva vida olvidándose de su marido y de sus hijos, no le queda más remedio al autor que acudir a la anticipación: «Ya se verá más adelante qué motivos tenía para querer olvidarlos» (Fernán-Gómez, 1998a: 28). En otra ocasión, también remite a un momento posterior del relato cuando dice que encuentra un documento porque estaba embarcado en la recuperación de su nacionalidad española⁵⁵⁴, pero que lo referirá en otro momento «más adecuado» (Fernán-Gómez, 1998a: 34). Al comienzo de la ampliación, antes del diario del rodaje de la película *Pesadilla para un rico* (1996), el libro de conversaciones con Eduardo Haro Tecglen se ha publicado hace pocos meses (Fernán-Gómez, 1998a: 571); sin embargo, es después del diario cuando comienzan las conversaciones con Eduardo Haro Tecglen para ese libro⁵⁵⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 675, 676 y 682).

El movimiento contrario a la prolepsis o anticipación es la analepsis o retroceso, con la diferencia de que, por lógica, aquella tiene más sentido al comienzo de la obra, mientras que el *flashback* se impone conforme la narración va avanzando. El autor retorna al momento del viaje transatlántico con la abuela que lo trae de Argentina a España (Fernán-Gómez, 1998a: 35) o regresa al instante en que entró en párvulos (Fernán-Gómez, 1998a: 104). Unos recuerdos van llevando a otros, como el del mal trago de tener que revelar el asunto de su padre, que lo retrotrae a cuando se confirmó el año antes, desde donde da otro salto atrás (Fernán-Gómez, 1998a: 189). Con motivo de las responsabilida-

⁵⁵⁴ Javier Goñi (1997: 186) aporta el dato de que Fernando Fernán-Gómez se hizo español, y como tal apareció en el Boletín Oficial del Estado, un lunes de septiembre de 1984.

⁵⁵⁵ Galán (1997).

des profesionales que ha adquirido, de las que ya no puede escapar como cuando estudiaba, dedica toda una sección al cambio entre la infancia y la edad adulta en la que se incluyen recuerdos infantiles (Fernán-Gómez, 1998a: 204). Al declarar su deseo de entonces de que la función teatral se suspendiera por alguna causa, retrocede para contar una anécdota juvenil (Fernán-Gómez, 1998a: 208). En sus comienzos como actor en la posguerra, se enfrenta con la situación de tener que interpretar un personaje cuyo papel no se sabe recurriendo a la improvisación, lo cual le recuerda otra anécdota similar con un examen de bachillerato, por lo que vuelve a sus años de estudiante (Fernán-Gómez, 1998a: 251). Para narrar la escena más dramática que ha presenciado nunca, se remonta al año 1929, cuando vivía con sus primos en la calle General Álvarez de Castro (Fernán-Gómez, 1998a: 453).

El regreso a la infancia supone el retorno a un paraíso perdido⁵⁵⁶, pero también se regresa al pasado para traer a colación momentos de la vida adulta menos agradables o nada favorecedores. El relato de su divorcio lo conduce al de la vida nocturna en su situación de libertad. Ahí aguarda un decepcionante incidente con Ava Gardner del que el autor no sale muy airoso (Fernán-Gómez, 1998a: 545). En medio de esa vida de farra, un accidente lo obliga a declarar ante la justicia, lo que relaciona con otra situación parecida en el año 1947 (Fernán-Gómez, 1998a: 546-547). También los encargos profesionales constituyen un pretexto para el retroceso: uno de ellos lo obliga a buscar ideas en unas viejas carpetas donde encuentra un proyecto abandonado de cuyas circunstancias informa⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Hay más episodios infantiles (Fernán-Gómez, 1998a: 459 y 554).

⁵⁵⁷ Ese mismo proyecto, *El mar y el tiempo* —véase la nota 478—, da pie a repasar los encuentros del autor con exiliados españoles: uno en Roma en 1952 (Fernán-Gómez, 1998a: 552-553) y otros en París, México y Buenos Aires (Fernán-Gómez, 1998a: 553).

Otro, propuesto por Jaime de Armiñán⁵⁵⁸, le sirve para recordar el pueblo de Miraflores, donde había veraneado medio siglo antes (Fernán-Gómez, 1998a: 554).

El autor se muestra consciente de sus abandonos del orden temporal. En algunas ocasiones, declara su intención de volver al punto de partida, aunque se justifica:

Pero antes quiero permitirme un breve desvío que me parece necesario para que el lector interesado en estos recuerdos comparta conmigo algunas de las inquietudes que me asaltan al escribir el libro (Fernán-Gómez, 1998a: 63).

O se excusa por no poder seguir el orden cronológico: «Traigo a colación todo esto en este lugar, y no en el que cronológicamente le correspondía», escribe al comparar su época de aspirante en el Centro Mariano-Alfonsiano de la Juventud de Acción Católica con otra posterior de afiliado al sindicato de actores de la CNT, cuando, en vez de ir a misa los domingos por la mañana, acudía a la asamblea del sindicato (Fernán-Gómez, 1998a: 235). No tiene empacho el autor en confesar sus equivocaciones: «Pero he cometido un pequeño error que me dispongo a subsanar, ya que si no lo hago resulta incomprensible por qué volví a comenzar como meritorio sin sueldo» (Fernán-Gómez, 1998a: 247). La experiencia lo adiestra en el manejo del orden y aprende a evitar los errores antes de cometerlos y tener que reconocerlos: «Pero estoy a punto de perder el hilo» (Fernán-Gómez, 1998a: 669).

Por último, una curiosidad: si la obra comienza anticipando la recepción de manos del Rey de la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes, las memorias originales terminaban con la misma escena ya completamente dotada de sentido tras completar el recorrido autobiográfico (Fernán-Gómez, 1998a: 565). Esta estructura circular de la obra original se esfumó al adosarle la ampliación de 1998. Un crítico tan sagaz como Juan Antonio Ríos Carratalá no ha pasado por alto el detalle en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 192): «El conjunto resulta así incoherente, pues en aras de una apresu-

⁵⁵⁸ Acabaría siendo *El viaje a ninguna parte*.

rada decisión editorial se pierde la perspectiva inicial que tan brillantes resultados había dado».

Las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) ejemplifican la pertinencia de las tesis de George May (1982). Elige el autor el orden cronológico para la ordenación de su relato⁵⁵⁹, pero encuentra constantes dificultades para respetarlo escrupulosamente. Contando cosas de su padre, acaba refiriéndose a sí mismo —«siempre fui un chico triste y solitario»—, y esta digresión acerca de su personalidad le lleva hasta el presente para hablar de su carácter actual. Entonces, se interrumpe la digresión: «estaba hablando de mi padre» (Marsillach, 2001d: 17). Estas idas y venidas son constantes⁵⁶⁰ y revelan la dificultad que encuentra el autobiógrafo para dominar la manifiesta tensión entre el orden cronológico y la asociación de ideas: «Pero yo no quería hablar de Emilia y de sus pechos africanos. No. No. Yo quería hablar de mi padre» (Marsillach, 2001d: 19). Cualquier palabra, cualquier asunto le sirve al autor de pretexto para extenderse acerca de sus opiniones y de su pensamiento. Cuando cae en la cuenta, vuelve otra vez al origen con la habitual coletilla: «Pero yo empecé hablando de Cercedilla y de una casa que construí para escribir teatro y para conquistar actrices» (Marsillach, 2001d: 23)⁵⁶¹. «Pero, bueno, eso ocurrió unos años después» (Marsillach, 2001d: 42).

Hay anticipos argumentales: dice Adolfo Marsillach que la construcción durante la Guerra Civil de un refugio en el centro de su calle fue una de las empresas más provechosas a las que contribuyó, y cita tareas que vendrán mucho después —la creación del Centro Dramático Nacional, el montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, o su interpretación de

⁵⁵⁹ Blanca Bravo Cela (1999: 142) observa que el orden cronológico corresponde a la trayectoria profesional de Adolfo Marsillach y sus recuerdos privados se derivan del teatro.

⁵⁶⁰ «(...) ese *flash-back* continuo del pasado al presente», lo llama Pereda (1998: 10).

⁵⁶¹ El capítulo «A la tercera... Cercedilla» (Marsillach, 2001d: 21-25) supone una alteración del orden cronológico. Habla de una casa que construyó cuando ya tenía éxito. En el capítulo siguiente vuelve a Barcelona.

Ramón y Cajal— y que, al lado de aquello carecen de importancia (Marsillach, 2001d: 48). Un episodio infantil, el de que sus padres le propusieron enviarlo a la URSS para salvarlo de la guerra, sirve de pretexto para el relato de una anécdota ya de los años noventa del siglo pasado, e incluso a una meditación acerca de cómo podría haber sido su vida de haber aceptado (Marsillach, 2001d: 54-55). Uno de los saltos temporales más importantes tiene lugar cuando refiere la sospecha de que pertenecían a su padre unos libros de autores comprometedores que encontró en su calle al entrar las tropas franquistas en Barcelona —de los que alguien se había deshecho de noche, posiblemente por temor a las consecuencias si lo registraban—. Se adelanta en el tiempo y se apresura a decir que él también tomó precauciones en un momento de miedo durante el franquismo (Marsillach, 2001d: 61). El propio autor se refiere conscientemente al problema: «Pero voy demasiado deprisa. No es que un libro como este deba mantener un riguroso orden cronológico, pero quizá podría detenerme en un par de cosas que me ocurrieron en la Agrupación de Doctores y Licenciados» (Marsillach, 2001d: 70). En conjunto, los capítulos «Un beso y una obra de Zorrilla» (Marsillach, 2001d: 65-73) y «E. A. J. 1 Radio Barcelona» (Marsillach, 2001d: 75-82) no siguen estrictamente el orden cronológico, sino más bien el asociacionista. En el primero, comienza hablando de la educación, luego sigue con la cultura, la II Guerra Mundial, etc. En el segundo, refiere sus comienzos en el cuadro de actores de Radio Barcelona, pero pronto el autor se muestra a sí mismo convertido ya en un actor de éxito. Las llamadas a la rectificación son constantes: «A ver si soy capaz de desarrollarlo todo con cierto orden» (Marsillach, 2001d: 86). «Pero me estoy olvidando de Montse y no debiera» (Marsillach, 2001d: 110). No obstante, estos recordatorios no bastan para evitar las anticipaciones:

Allí presentó Pablo Garsaball, muchos años después El retablo del flautista, una de esas obras que se escribieron para derribar al régimen de Franco ignorando, con admirable puerilidad, que ni Franco ni los suyos iban al teatro (Marsillach, 2001d: 124).

Otro motivo para la asociación de ideas, y uno de los más frecuentes, es la mención de personas: Adolfo Marsillach recuerda a la familia de actores Sabatini, con la que compartió pensión en Madrid, y se detiene en una larga explicación acerca de ellos (Marsillach, 2001d: 128). No sólo los saltos temporales, también las digresiones recuerdan la necesidad de la contención: «Pero me parece que debo regresar a la noche de mi primera representación de *En la ardiente oscuridad*» (Marsillach, 2001d: 139). La táctica de Adolfo Marsillach consiste en llevar rápidamente las historias que van surgiendo hasta el final, sobre todo si se trata de personas —a no ser que vayan a aparecer después, en cuyo caso lo avisa—. Esto sucede cuando conoce a una actriz a la que deja de ver y a la que reencuentra en México muchos años después (Marsillach, 2001d: 158). Es el caso también de César González Ruano: nos lo presenta en el momento en que lo conoce y luego lleva adelante su relación con él hasta su muerte (Marsillach, 2001d: 159). Adolfo Marsillach llega al punto en que le proponen por primera vez dirigir una obra en 1955. Esto da lugar a toda una exposición acerca de la dirección teatral que ilustra con ejemplos, y así nos vemos en 1988, año en que dirige *La Celestina* en el teatro de la Comedia de Madrid (Marsillach, 2001d: 184). El autor no deja de reconocer hasta el último instante que pierde el hilo: «El montaje de *Fuente Ovejuna* —que es de lo que iba a hablar antes de perderme en otras divagaciones— (...)» (Marsillach, 2001d: 524).

Por consiguiente, podemos concluir que Adolfo Marsillach, sobre una sólida base general de orden cronológico, emplea el asociacionismo: unas ideas van llevando a otras ideas, unas personas a otras personas, éstas a los lugares, éstos a aquéllas. Como podrá observarse por los ejemplos que hemos espigado, el trasiego es mucho más evidente en los primeros capítulos de la obra. Con posterioridad, cuando la línea temporal ya ha avanzado, el asociacionismo pasa más desapercibido. Esto se debe a que la madurez se halla en mejor posición para avanzar y retroceder, tiene un mayor «alcance»: el relato de lo

pasado parece la reparación de un olvido de la narración —o una aclaración necesaria para su correcta inteligencia— y lo futuro no queda tan lejos.

Las memorias de Antonio Gala (2001b) siguen un orden temático, por lo que aparecen como únicas en tal aspecto entre las obras de los autores que estudiamos. Este plan de trabajo sólo puede adoptarse conscientemente: «no está escrito en un orden temporal, ni hace apenas referencia a los orígenes ni a la trayectoria de quien lo escribe» (Gala, 2001b: 7). El lector participa de su inseguridad: «Entiendo que es aquí donde cabe el capítulo de las videncias» (Gala, 2001b: 218). La técnica elegida le permite al autor una gran libertad cronológica: el recuerdo puede fluir hacia atrás y hacia delante: hablando de los animales que había en su casa de niño, se viene hasta el presente, dando un salto en el tiempo (Gala, 2001b: 252). No obstante, dentro del orden temático, el autor procura atender al orden temporal: «Ahora llega el momento en que fundo y dirijo *El Árbol*, la sala de arte-club de la calle de Recoletos» (Gala, 2001b: 359).

Todos los capítulos de las memorias (Gala, 2001b) ostentan un título paralelo: «El automóvil y yo», «Los alcaldes y yo», «Los animales y yo», «Los viajes y yo», «Los mercados y yo», etc. Dentro de ellos, se sigue respetando el orden temático mediante un proceso de secuenciación⁵⁶². En «Los médicos y yo», el orden temático llega hasta el detalle, puesto que reúne las anécdotas por especialidades: hay secciones para los oculistas, para el dentista y para los traumatólogos. En «Los escritores y yo», dedica el dramaturgo una sección a los autores extranjeros. «Las artes y yo» resulta fácil de secuenciar: se destinan apartados a la arquitectura, a la música, a la danza, al cine. En «Las ciudades y yo» se reservan secciones a Roma, Florencia, Nápoles, Nueva York, Miami y Canadá, Bagdad, Amán, Damasco, El Cairo, Rabat, Túnez, Estambul, Samarkanda, San Petersburgo,

⁵⁶² Algunas veces, la inclusión de un episodio en un capítulo resulta un tanto traída por los pelos: el discurso a los jornaleros se inserta en el capítulo «El automóvil y yo» porque lo profirió subido encima de un coche (Gala, 2001b: 32).

Viena, Londres, Japón, Bangkok, Hong Kong, China, Grecia, Yemen, Suecia, Helsinki, Copenhague, América central y meridional, México, Bogotá y Lisboa.

Sin embargo, parece también complicado seguir el orden temático estrictamente, difícil de mantener, pues el autor toca asuntos en capítulos a los que no les corresponde. Incluso dentro de este orden se sobrepone la asociación de ideas. Pondremos sólo algunos ejemplos de ello, ya que se encuentran muchísimos⁵⁶³. Así, el autor habla, fuera de los capítulos que les va a dedicar, del Rocío o de supersticiones (Gala, 2001b: 23), de perros (Gala, 2001b: 26-27), de Troylo (Gala, 2001b: 97, 101 y 102), de Zagal (Gala, 2001b: 110), de fármacos (Gala, 2001b: 113), de La Baltasara (Gala, 2001b: 110, 112, 120 y 122), de un homenaje por parte de un congreso de veterinarios (Gala, 2001b: 114), de Zegrí y de Zahira (Gala, 2001b: 120), de un cachorro hembra de mastín llamada Madame (Gala, 2001b: 122), de Alfonso Guerra (Gala, 2001b: 134), de supersticiones nuevamente (Gala, 2001b: 330 y 348⁵⁶⁴), de la droga (Gala, 2001b: 343). El capítulo «Los amores y yo» ofrece el ejemplo más claro de imposibilidad de aplicar estrictamente el orden temático: se impone el asociacionismo.

Jaime de Armiñán comienza sus memorias (Armiñán, 2000) una mañana de 1987, cuando su padre acaba de morir (Armiñán, 2000: 15). No faltan las anticipaciones: en el relato de la infancia, anuncia que su abuelo le hablaría muchos años después, cuando el autor ya empezaba a escribir comedias, del teatro y de sus tiempos (Armiñán, 2000: 56). De un registro en su casa en busca del padre durante la Guerra Civil, escribe: «Muchas veces he hablado con mi madre de este sucedido y ella pensaba que los milicianos trataban de amedrentarla y que, en el fondo, tampoco les importaba mucho encontrar a mi

⁵⁶³ El tema de los viajes es el más claro exponente de la imposibilidad de mantener un estricto orden temático y de cómo se sobrepone el asociacionista. Se encuentran tantos ejemplos de menciones a sus viajes fuera del capítulo dedicado a ellos que no los inventaríamos.

⁵⁶⁴ Aquí se trata de una no referida en el capítulo correspondiente.

padre. No debían de ser mala gente» (Armiñán, 2000: 137). De mayor, se hizo amigo de su abuelo, del que cuenta algunas cosas, incluso que escribieron juntos un guion de cine (Armiñán, 2000: 143). Los ancianos voluntarios que conoció en Salamanca durante la Guerra Civil le traen a las mientes a los que todavía ve acercándose en la calle de Goya a los puestos nostálgicos de objetos franquistas y banderas nazis (Armiñán, 2000: 162). El teatro de la Princesa de Madrid es hoy el teatro María Guerrero (Armiñán, 2000: 167). Federico García Sanchiz «llegó a entrar en la Real Academia Española» (Armiñán, 2000: 167); años después le regaló sus libros (Armiñán, 2000: 168). Salta el autor a 1987, cuando muere el padre (Armiñán, 2000: 173). Los invitaron a un balcón de la Plaza Mayor de Salamanca para ver la presentación de las cartas credenciales del embajador de Adolf Hitler, Wilhelm von Faupel; años después, encontró en los cuadernos de su progenitor escrito su encuentro con aquel diplomático alemán (Armiñán, 2000: 179) y lo reproduce (Armiñán, 2000: 179-181). Escribe el autor: «*La Ametralladora* fue madre de *La Codorniz*, mi semanario favorito, que tanto contribuyó a mantener la risa de los españoles en los muy tristes años de la posguerra» (Armiñán, 2000: 186). Cuenta cómo terminaron las diatribas del general Gonzalo Queipo de Llano en Unión Radio Sevilla (Armiñán, 2000: 187). Vivió en Vitoria en 1937 un suceso extraño que no apareció publicado en la prensa, lo investigó más tarde y consiguió una misteriosa explicación, quizá imposible de probar (Armiñán, 2000: 201); mucho tiempo después, un anciano le contó algo al respecto (Armiñán, 2000: 202). En su momento, se habla de un viaje del padre ya anticipado (Armiñán, 2000: 308). Escribe Jaime de Armiñán: «En París triunfaba una dama joven, la prometidora trágica María Casares, que, como el teniente Amado Granell, nunca quiso renunciar a la nacionalidad española y a la que luego, andando el tiempo y muerto Franco, no le hicimos ningún caso en España» (Armiñán, 2000: 397). Por último, se adelanta el autor al 11 de febrero de 1991, cuando le dijeron que a su madre le habían dado la extre-

maunción. Estando allí en el hospital, se arrepiente de no haber ido a verla más. Desde entonces se lo ha reprochado día tras día, pero ya no tiene remedio (Armiñán, 2000: 404).

El hecho de que en las memorias se inserten textos autobiográficos ajenos, especialmente de los progenitores, sirve de contrapunto. Por ejemplo, en una sección cuenta el autor cómo se quedó la familia tras la partida del padre, quien salió de viaje; a continuación, un texto escrito por éste cuenta cómo se desarrolló ese trayecto (Armiñán, 2000: 71-73). En cuanto a la analepsis, se encuentra alguna de importancia: ante la vuelta de la madre al teatro, considera que debe contar cómo lo había dejado (Armiñán, 2000: 304). Regresa también el autor al 29 de enero de 1908, cuando su madre no había cumplido tres años y su padre tenía ocho (Armiñán, 2000: 304).

Albert Boadella afirma tempranamente en sus memorias:

me siento inducido a viajar hacia atrás con el pensamiento, guiado por la necesidad irremisible de ordenar en unas páginas los recuerdos que me asaltan como destellos en medio del caos. Quizá respetar minuciosamente este desorden sea la forma más legítima de aproximación hacia aquel apócrifo Bufón, siempre tan obligadamente adosado a mi figura (Boadella, 2001: 18).

Sin embargo, el orden que sigue Albert Boadella es cronológico⁵⁶⁵, y ello a pesar de que, curiosamente, con la visita del narrador al nicho del Bufón, comienza por su propia muerte⁵⁶⁶. Al igual que ocurre con las memorias de Adolfo Marsillach (2001d), el orden cronológico se combina con el asociacionista, lo que se observa cuando nos muestra cómo han influido algunos episodios y detalles de su infancia en sus montajes teatrales de adulto. Así, cuando se nos presenta al padre de Albert Boadella despotricando mientras pasaba el vía crucis del Viernes Santo, el narrador explica que de ahí procede la escena de las blasfemias en *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b), que era su padre quien realmente aparecía en escena (Boadella, 2001: 56). De las experiencias de monaguillo narradas por el Bufón, el

⁵⁶⁵ Lo afirma también Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 262).

⁵⁶⁶ Esto se debe a motivos que tienen más que ver con el desdoblamiento narrativo de la obra. Véase el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

narrador pasa al estreno de *Teledium* (Boadella, 1994c) en 1983 —montaje obviamente inspirado en esas experiencias infantiles—, y cuenta entonces todos los avatares de las representaciones: los actos de desagravio, las amenazas de bomba, etc. (Boadella, 2001: 75). Como sucede igualmente en las otras memorias que estudiamos, la infancia se presta más al asociacionismo, puesto que queda por delante mucho recorrido pendiente⁵⁶⁷. No hay desorden, por tanto, como podría pensarse por las palabras de Albert Boadella que manifestaban esa preferencia. Hay, lo mismo que en las otras memorias, un orden cronológico que da pie constantemente a desarrollos asociacionistas. Se menciona una persona, un concepto, un hecho y se van asociando ideas y se van narrando acontecimientos muy posteriores⁵⁶⁸.

Francisco Nieva, en sus memorias (Nieva, 2002d), sigue el orden cronológico sólo relativamente y usa en abundancia tanto la prolepsis como la analepsis. Habla tempranamente de la ruptura que supuso en la madurez la separación de su mujer y de su venida a Madrid desde París, fundamentando en la infancia los orígenes de ese cambio vital en la edad adulta (Nieva, 2002d: 28). Pronto anticipa también la aventura de su vida —su entrada en los estudios de Sevilla Films, su encuentro con el doctor Elías Piterbarg, su viaje a París, su matrimonio con una francesa, su separación y el retorno a España—, así como sus futuros oficios —escenógrafo y figurinista, cartelista, autor dramático, director escénico, articulista y literato— (Nieva, 2002d: 32). En general, tiene tendencia el autor a llevar su relato al presente, se cuente lo que se esté contando (Nieva, 2002d: 51). El orden cronológico da paso al temático. Así, cuando vuelve a la infancia para contar su vida de niño (Nieva, 2002d: 79), los recuerdos del pueblo (Nieva, 2002d: 105), la época en que

⁵⁶⁷ Cuando nos describe a un compañero empollón que había en su clase en el colegio, inmediatamente nos narra un reencuentro que tuvo con él años después (Boadella, 2001: 64).

⁵⁶⁸ Dice Javier Vallejo en su reseña (2001) que el relato cuidadoso de los acontecimientos finaliza hacia 1983, año en el que Albert Boadella cambia de *joglars* y de residencia. Lo que sucede después está apenas esbozado, opina que quizá para dejar las puertas abiertas a otro libro.

vivían en Madrid (Nieva, 2002d: 128). Encontramos capítulos que rompen con el orden cronológico y se acercan más al temático: «El dibujo en la alfombra» (Nieva, 2002d: 35-38), «Matar a un gato» (Nieva, 2002d: 115-120), «Coro de vecinos» (Nieva, 2002d: 138-141), «El suceso de la niñera extraña» (Nieva, 2002d: 146-149). Llega el autor de nuevo a la época en la que conoció a los postistas, en la que apareció Elías Piterbarg y se decidió su viaje y el de Carlos Edmundo de Ory a Francia (Nieva, 2002d: 183). Todo el «Libro tercero», el titulado «Residencia en “el otro”» (Nieva, 2002d: 377-643) se dedica a su quehacer teatral.

Las anticipaciones son constantes: menciona a su bisabuelo paterno y esboza una anécdota suya que contará más extensamente (Nieva, 2002d: 83); hablando de una perrita que vivió diecisiete años con ellos, llega al momento en que Carlos Edmundo de Ory vivía ya en casa (Nieva, 2002d: 119); se ocupará más adelante del significado sentimental y literario de Sofía en su vida y en su obra cuando trate de *La señora Tártara* (Nieva, 2002d: 121); su tía Josefa es una de las protagonistas de *El rayo colgado*, como habrá de contar más adelante con detenimiento (Nieva, 2002d: 124); unas piezas suyas estrenadas en Avignon se representarían más tarde en París en el Théâtre de la Colline; cuenta la historia de un personaje hasta la actualidad y se ve obligado a regresar atrás: «Volviendo otra vez al pasado» (Nieva, 2002d: 211). No es el único ejemplo: «Dejo para el tercer libro de estas memorias un recuento más detallado de cuanto me sucedió después, durante aquel viaje en compañía del americano, y que concierne más significativamente a mi vida literaria y profesional» (Nieva, 2002d: 323). Siente el dramaturgo la necesidad de justificarse: «No puedo excusar esta anécdota porque concierne a la elaboración de un texto escénico, que terminó por definirme todo entero para la crítica y el público: *La carroza de plomo candente*» (Nieva, 2002d: 356). Una vez más, se remite al tercer libro de las memorias para hablar de algo con cierto detenimiento (Nieva, 2002d: 356). Unos hechos

acaecidos en Roma decide que tendrá ocasión de referirlos cuando se ocupe de *La señora Tártara* (Nieva, 2002d: 449). Hace otras promesas semejantes (Nieva, 2002d: 452 y 499). Nuevamente por asociación de ideas, se acuerda de un episodio romano y anuncia que lo contará (Nieva, 2002d: 513). «No dejaré de dar cumplida cuenta de ello», se propone el autor, ya casi acabado el libro (Nieva, 2002d: 611).

Los saltos atrás en el tiempo (Nieva, 2002d: 54) a veces se anuncian —«Me parece que ahora conviene volver atrás, al mundo de mi infancia y de mi adolescencia»—, pero no se justifican (Nieva, 2002d: 72). El capítulo «*La señora Tártara. En alianza con las sombras*» (Nieva, 2002d: 505-541) constituye un ejemplo de analepsis. Por asociación de ideas, trae a colación el dramaturgo recuerdos infantiles que no contó al narrar la niñez (Nieva, 2002d: 586). El capítulo «*El baile de los ardientes: un triunfo de dos filos*» (Nieva, 2002d: 602-621) vuelve al tiempo que pasó en Sicilia, cuando compuso esa obra. Al ocuparse de *Los españoles bajo tierra*, retrocede al cambio de directores de escena que afectó a José Estruch (Nieva, 2002d: 623). Comprobamos con sorpresa que la historia de su padre y su matrimonio con su madre la cuenta en las páginas postreras del libro (Nieva, 2002d: 641).

El diario de Fernando Arrabal (1994c) sigue también un orden asociacionista sobre la base de un orden cronológico: al relato de los sucesos cotidianos se van yuxtaponiendo anécdotas y recuerdos suscitados por asociaciones de ideas. Sin embargo, al tratarse de un diario y no de un relato con argumento, y al ser el período de tiempo vital abarcado sensiblemente menor al de la autobiografía —unos meses solamente—, el efecto sobre el orden general se percibe menos en el conjunto, que es más abierto.

En el diario de Jaime de Armiñán (1994a) abundan las anticipaciones: hablará de Graus en su momento (Armiñán, 1994a: 3) y más tarde se ocupará de su plaza (Armiñán, 1994a: 5); otro día, de la Guerra Civil (Armiñán, 1994a: 46); deja para luego referirse a

una escena delicada (Armiñán, 1994a: 53); sobre el título de la película, ya se dirá algo (Armiñán, 1994a: 226). También son frecuentes las asociaciones de ideas: su manía de recomendar fármacos (Armiñán, 1994a: 44) lo lleva a un recuerdo de su infancia (Armiñán, 1994a: 45); al ver unos perros, evoca a sus mascotas (Armiñán, 1994a: 55); al escuchar música clásica, rememora que iba a conciertos con una chica (Armiñán, 1994a: 74); el abandonado pueblo de Lanuza le trae al presente momentos de su familia y de la Guerra Civil (Armiñán, 1994a: 92); van a rodar una escena en una estación, lo que motiva un recuerdo de su niñez (Armiñán, 1994a: 100); como ruedan en una finca que fue del conde de Romanones, se extiende acerca de este personaje (Armiñán, 1994a: 255); reproduce textos de periódicos del año de 1992 sobre el supuesto asesinato de un egipcio, porque en dicha finca encontraron un cadáver (Armiñán, 1994a: 256-257); por celebrarse el día de Todos los Santos, habla de cementerios (Armiñán, 1994a: 303). A veces, un recuerdo brota dentro de otro recuerdo: al revivir el anuncio de la muerte de un tío suyo en 1937, le viene a la mente un bombardeo en Salamanca en el que él lo protegió. En cuanto a las analepsis, en ocasiones siente la necesidad de sujetarse: «Pero olvidemos el flash back [*sic*]» (Armiñán, 1994a: 100).

6. LA VOZ NARRATIVA

Lo más original de las obras aquí estudiadas es, sin duda, el desdoblamiento narrativo en las memorias de Albert Boadella (2001)⁵⁶⁹. En ella, se alternan dos voces en este cometido: una, en primera persona, corresponde al personaje del Bufón; otra, en tercera persona, a un narrador sin identificar. El narrador, cuando habla, se refiere al Bufón; en cambio, el Bufón, cuando habla, se refiere a sí mismo. De esta forma, el personaje del

⁵⁶⁹ No hay nada semejante en las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), Adolfo Marsillach (2001d), Antonio Gala (2001b) y Jaime de Armiñán (2000) ni en los diarios de Fernando Arrabal (1994c) y Jaime de Armiñán (1994a).

Bufón escribe unas memorias y el narrador una biografía. Ambas voces se diferencian tipográficamente.

George May, comentando la autobiografía de Henry Adams, afirma que el empleo de la tercera persona no es más que uno de los procedimientos visibles puestos en marcha a fin de crear una distancia entre el objeto y el sujeto, entre el personaje contado y el que cuenta (May, 1982: 74). Hay otras autobiografías que rompen con la narración en primera persona y la mezclan con pasajes en tercera persona (May, 1982: 75). Para Philippe Lejeune, la autobiografía, tal como se practica hoy en día, le debe mucho al modelo biográfico, y también, sin duda, a la novela, tanto en lo que se refiere a sus aspectos más tradicionales como a sus investigaciones más recientes. La mayoría de los juegos a los cuales se entregan los autobiógrafos contemporáneos son un tímido eco de las investigaciones de los novelistas modernos sobre la voz narrativa y la focalización. Sin embargo, la autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo ni salir de sus límites. Sólo puede fingir (Lejeune, 1994: 98). Dentro del marco de un género como la autobiografía, el uso de la tercera persona produce un efecto chocante: leemos el texto dentro de la perspectiva de la norma que transgrede. La tercera persona casi siempre se utiliza de forma contrastable y local en textos que usan también la primera persona. La alternancia de la tercera y de la primera persona produce un sistema de oscilación y de indecisión que permite eludir lo que cada una de las dos presentaciones tiene inevitablemente de artificial o de parcial (Lejeune, 1994: 107-108).

En la contracubierta de las memorias de Albert Boadella (2001), ya se anuncia en un texto anónimo el «ingenioso juego de dos personajes» y se resalta que, a través de él, el autor hace «el autorretrato cruelmente sincero de su propia vida». Una parte del libro

está escrita en texto normal —la voz del narrador⁵⁷⁰— y otra parte en negrita y entrecorrida —la voz del Bufón—⁵⁷¹. Esta última estaba originalmente en catalán en la edición bilingüe⁵⁷². Para Anna Caballé (2003b), *Memorias de un Bufón* es «obra de un autor nacido en Barcelona (en 1943) y por tanto habituado al ejercicio del bilingüismo», y se publicó inicialmente en castellano y catalán «con significativas variantes» (Caballé, 2003b: 165) a las que dedica una nota explicativa:

En la edición catalana (y original) el desdoblamiento del personaje se refleja en el uso del castellano y catalán a lo largo del libro de un modo muy poco habitual: las dos lenguas yuxtaponiéndose y reflejando la conducta bilingüe que se vive en Cataluña con relativa naturalidad. Sin embargo, los usos de una y otra lengua responden a una realidad política y social diglósica durante años. Así, mientras el narrador que relata en tercera persona y de forma objetiva los hitos principales de la vida de Boadella se expresa en un cuidado castellano (única lengua oficial durante el franquismo), una voz en primera persona va trufando el texto de comentarios, empleando para ello la lengua materna, un catalán coloquial y directo más en contacto con el mundo interior del personaje y que le sirve para la expresión de los aspectos más íntimos e incluso inconfesables (por ejemplo, su afición a la venganza) (Caballé, 2003b: 165, n. 4)⁵⁷³.

Villena (2001) comenta este juego de personajes:

Los XIX capítulos del libro —en los que incluyo el «Epílogo»— están escritos (y es un acierto) a dos voces: en negrita los textos o la propia voz del Bufón (Boadella)⁵⁷⁴ y en letra regular, al-

⁵⁷⁰ Así lo ha llamado también Anna Caballé (2003b: 165, n. 4) y, además, «narrador distanciado» (Caballé, 2003b: 165).

⁵⁷¹ No deja de ser significativo este bilingüismo como expresión lingüística de la dualidad de voces narrativas. En este juego de voces, las memorias de Boadella, tras la máscara del Bufón, se materializan en catalán, mientras que el comentario del narrador que las enmarca y analiza se produce en castellano. Es de destacar que, frente a la edición en castellano, no haya una edición en catalán, sino una bilingüe en ambos idiomas.

⁵⁷² La ficha técnica de la edición en castellano atribuye su traducción a Josep Maria Arrizabalaga (Boadella, 2001: 6), personaje varias veces mencionado en la obra. Viejo amigo del autor desde los tiempos del taller de orfebrería, ayuda a Boadella a escribir la carta de respuesta al cardenal-arzobispo de Barcelona, Narcís Jubany, con motivo de la polémica por *Teledium* (Boadella, 1994c), montaje del que Arrizabalaga fue asesor litúrgico (Boadella, 2001: 76). Además, compuso las canciones para *Cruel Ubris. Espectacle de veu i moviment, en dues parts* (Boadella, 2001: 207), el himno de *Olympic Man Movement* (Boadella, 2001: 366) y evitó el naufragio de *Mary d'Ous* (Boadella, 2001: 213).

⁵⁷³ Resulta sumamente importante el testimonio de Anna Caballé como lectora al tratarse de una catalanoparlante. Interesa, por tanto, una opinión tan autorizada. Nótese en sus palabras el matiz de queja por lo que cada lengua asume en el reparto de papeles. El Bufón es un personaje más zafio y rastrero que el narrador —más analítico, en cambio, racional y ponderado— y es precisamente el que se expresa en catalán.

⁵⁷⁴ Francisco Ernesto Puertas Moya ha resaltado perspicazmente en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 335, n. 2) esas palabras del libro (Boadella, 2001: 21) en las que el narrador dice que al Bufón, cuando nació, lo llamaron Albert. Así pues, el narrador identifica al Bufón con Boadella.

*ternándose siempre, avanzando en el tiempo, pero también con continuos anticipos o flash backs, escribe en tercera persona, distanciándose, un narrador o biógrafo que apostilla o aumenta las palabras de ese Bufón, al que conoció muy de cerca, y que ya ha desaparecido*⁵⁷⁵.

Si Villena (2001) asocia más directamente a Boadella con el Bufón, Anna Caballé lo relaciona con las dos voces: «El autor (...) se desdobra en dos personajes, uno de los cuales, narrador distanciado, visita al otro, llamado el Bufón, en el cementerio donde este último está enterrado» (Caballé, 2003b: 165).

Efectivamente, la intervención del narrador comienza con una visita al cementerio de Jafre, donde yace el Bufón en un nicho en el que reza la inscripción «Bufón General del Reino» (Boadella, 2001: 15)⁵⁷⁶. No es extraño si se considera que el papel del narrador es el de un biógrafo, y los biógrafos escriben sus libros sobre personajes ya fallecidos, sobre vidas ya concluidas (May, 1982: 192)⁵⁷⁷. Dice el narrador que su relación con el Bufón pasó por distintas fases: ha vivido junto al Bufón durante muchos años, ha compartido con él su vida (Boadella, 2001: 16)⁵⁷⁸. El siguiente pasaje es muy revelador acerca de esta complejidad de la personalidad:

el Bufón gustaba de mover un títere que había creado a su imagen y semejanza, el cual era utilizado como diana de las embestidas exteriores, para preservar mejor su intimidad. En este sentido, el hecho de asignarse el apodo «Bufón», tan lejos de su estilo teatral, era una argucia más para confundir al adversario, que así le catalogaba despectivamente en un epígrafe erró-

⁵⁷⁵ No es el único que elogia esta técnica, también Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 262): «*Memorias de un bufón* desarrolla un ingenioso juego narrativo, en el que alternan fragmentos en primera y tercera personas. Este juego de personajes permite a su autor desdoblarse en una doble mirada, alternando opiniones “serias” con una perspectiva crítica y humorística sobre su propia vida, lo que le hace posible distanciarse y no tomarse a sí mismo demasiado en serio (argucia genial con la que logra escapar al defecto del autobombo al que siempre se arriesgan las autobiografías)». Sin embargo, Molero de la Iglesia (2003: 485) subraya la inevitabilidad de este proceder: «En modo alguno podrían ser monológicas ni monolíticas las memorias de quien vive de la impostura».

⁵⁷⁶ Podemos rastrear a lo largo de la obra el posible origen del personaje del Bufón. Por ejemplo, en los momentos de polémica: «Nunca más sería considerado un artista serio, dramaturgo, humorista o lo que fuere, sino sólo un Bufón repulsivo, insolidario y aprovechado, que en la primavera del 78 perdió la compostura» (Boadella, 2001: 317).

⁵⁷⁷ No le falta razón a Molero de la Iglesia (2003: 475) cuando juzga que los textos del Bufón son preexistentes, puesto que el narrador los comenta. Es así al menos en el plano de la ficción, ya que no en el de la escritura, como se comprobará al final del apartado.

⁵⁷⁸ Afirma el narrador: «Estos juegos laberínticos de un individualista compulsivo complican sustancialmente el acercamiento a las más tenues luces personales de su vida» (Boadella, 2001: 17).

neo. De esta forma, empadronado definitivamente como títere, sentía su libertad menos vulnerable (Boadella, 2001: 17).

La actitud del narrador con el Bufón es, como ya queda sugerido, crítica. En esto consiste, evidentemente, una de las ventajas del juego de personalidades. Por ejemplo, el narrador le atribuye al Bufón

un cierto sentimiento de autocomplacencia, que, a veces de manera discreta, y otras no tanto, irá manifestándose a lo largo de su carrera escénica, dejando entrever un talante un poco petulante, no tan sólo referido a su persona, sino más específicamente a su condición de artista. Puede decirse que parecía cándidamente convencido de la trascendental importancia del arte como instrumento corrector de los instintos primarios, y consecuentemente, de su propio papel en la tarea (Boadella, 2001: 22).

El personaje del narrador está construido de forma paródica más o menos sobre la base de un psicoanalista⁵⁷⁹: las explicaciones que da caminan en el sentido de un análisis psicológico del personaje. Es el que se encarga de conectar las travesuras infantiles o los rasgos de la personalidad del Bufón con su actividad profesional posterior. Relaciona su pandilla infantil con Els Joglars, diciendo que aquí también demostró su ingenio para mantener el liderazgo (Boadella, 2001: 63). Acerca del porqué se dedicó a la actividad teatral, afirma el narrador: «sospecho que en su decisión influyó (...) un firme propósito de perpetuar el juego como necesidad vital» (Boadella, 2001: 119).

El recurso del desdoblamiento de la voz narrativa le ofrece a Boadella indudables ventajas. Una de ellas es evitar el problema de la inmodestia. Marsillach, por ejemplo, se ve obligado a recurrir de vez en cuando a fórmulas atenuadoras. Boadella no lo necesita. El narrador puede elogiar el trabajo del Bufón, aunque no siempre se use este recurso y aunque también el segundo se alabe a sí mismo⁵⁸⁰. El narrador dice, por ejemplo, que, a pesar del escepticismo del Bufón, se conservan reseñas periodísticas entusiastas con el

⁵⁷⁹ Su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermsilla, 2004) —véase la nota 44—, se tituló precisamente «Autobiografía y psicoanálisis gratuito» (Boadella, 2004a).

⁵⁸⁰ Como al mencionar «una de las escenas más brillantes de *Virtuosos de Fontainebleau*» (Boadella, 2001: 370).

trabajo mímico de Els Joglars (Boadella, 2001: 148). Se refiere asimismo sin tapujos a la brillantez de las imágenes escénicas del *Olympic Man Movement* (Boadella, 2001: 365). Otra ventaja es la de poder evitar la autocrítica y la confesión vergonzante. Y aunque no siempre recurra a este recurso o no lo explote totalmente —el Bufón se autocrítica y no elude la confesión— está bien empleado y se justifica:

El estreno de Barcelona significó para el Bufón el primer aviso sobre el terreno que pisaría en el futuro en aquella ciudad. Su reacción ante la patente muestra de fría indiferencia es fácilmente imaginable; como de costumbre, contraatacaba con una serie de gestos infantiles e incoherentes, destinados a reparar el orgullo herido (Boadella, 2001: 329).

Tenemos, pues, una solución ingeniosa para la autocrítica, tanto la positiva como la negativa. Otra ventaja es la de la superación de la discontinuidad entre los sucesivos yoes de una persona. El autobiógrafo no siempre ha sido la misma persona, pero es su yo actual el que escribe. ¿Hasta qué punto es fiel ese yo de la escritura a los que le han antecedido y hasta qué punto es contradictorio con ellos? La técnica de Boadella aporta una solución. Pongamos un ejemplo. El Bufón se lamenta: «ciertamente no teníamos que haber vuelto a esta Cataluña actual afectada por el virus de la endogamia que ha convertido sus símbolos en algo aborrecible». Entonces el narrador cuenta que a principios de los setenta esta no era su opinión: la actividad de la compañía en el resto de España consistía en reivindicar la existencia de una cultura catalana reprimida por el franquismo. Concluye el narrador que la vida teatral despreocupada le hacía ver visiones al Bufón, y una de estas visiones era la de una Cataluña idealizada (Boadella, 2001: 172). Ahora bien, no es tanta la diferencia en el fondo entre el Bufón y el narrador, con lo cual ambas voces se asemejan bastante. El Bufón también ejerce de psicoanalista: «Mirándolo en la distancia del tiempo, tengo la impresión de que desencadené un mecanismo inconsciente dirigido a enfriar mi afecto, para protegerme de la eventualidad de sus fabulaciones» (Boadella, 2001: 191). Cuando se abordan los problemas con el elenco de *La torna*, el narrador sos-

tiene que las diferencias el Bufón las podría haber evitado interviniendo a tiempo. A continuación, el Bufón se pronuncia en el mismo sentido (Boadella, 2001: 271).

El epílogo de la obra es una pieza aparte y un tanto autónoma que constituye un caso especial. Está construido sobre la base de la autobiografía dentro de la autobiografía: un grupo de jóvenes estudiantes de la escena llega de visita a la casa de El Llorá, adquirida por Els Joglars cerca de la cúpula de ensayos de Pruit. A este grupo, Jesús Agelet, el actor más antiguo de la compañía en ese momento, les lee páginas de las memorias del Bufón tomando físicamente el libro y abriéndolo. Es el narrador quien lo cuenta, interrumpido textualmente por los pasajes leídos del Bufón. Este juego de perspectivas tan interesante, tan cervantino, es un truco para sintetizar todo lo que queda de materia narrativa en una sola sección y así abreviar, no se sabe si por voluntad propia o por imposición editorial. Concluyendo ya el epílogo, el narrador coincide con el grupo de estudiantes y observa al actor Jesús Agelet enseñándoles la cúpula. El libro finaliza con una coda que es responsabilidad del Bufón. Molero de la Iglesia (2003) ha analizado esta fórmula conclusiva:

Pero el inventario de su memoria dará aún otra vuelta de tuerca en el epílogo, haciendo una póstuma desrealización del personaje revanchista, para dotarlo de mayor profundidad y razón. Si bien tal justificación no la suscribirá el distanciado cronista del Bufón, sino que cederá la palabra al personaje de Jesús Agelet, para evitar la responsabilidad de dignificarse por el acto autobiográfico, será éste de todos modos el efecto que produzca, pese a llegar por persona interpuesta al lector (Molero de la Iglesia: 2003: 486).

También Molero de la Iglesia (2003) ha ensayado una explicación de conjunto para este desdoblamiento narrativo al hablar del juego de duplicidades que subyace en los diversos niveles de las memorias:

afrontamos un discurso organizado por la doblez, desde el contrapunto vocal de la función narradora y la ambigüedad que embarga el plano de la expresión (...), hasta las manifestaciones de una conciencia geminada, que se reconoce a la vez en el comediante de la cotidianidad y en un carácter reactivo a la informalidad (Molero de la Iglesia, 2003: 485).

El propio Boadella ha apuntado la motivación del uso de esta técnica narrativa en Moret (2001): «La tercera persona me permite una distancia más crítica para evitar que

me salga un panegírico o un libro que intente justificarlo todo». Y también: «En esos dos personajes interviene en parte la dramaturgia». Pero donde ha profundizado y con más detalle sobre el desdoblamiento narrativo empleado en sus memorias ha sido en su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermsilla, 2004):

En el 2000 [sic] empiezo las primeras páginas y soy preso de un ataque de terror. Jamás había escrito sobre mí mismo. Los escritores no tienen ningún problema con ello⁵⁸¹, pero para los que nos escudamos detrás de unos personajes o detrás de unos actores resulta muy angustioso. Siento además que lo que estoy escribiendo no me representa. Y por lo tanto me doy cuenta de que tengo que construir un protocolo especial, encontrar alguna fórmula en la cual me sienta representado. Es decir, que esta primera idea de ir relatando lo que a uno le sale tranquilamente de la mente compruebo que no funciona literariamente, quizá hubiera funcionado para un lector, pero yo no me veía reflejado para nada (Boadella, 2004a: 68).

En marzo utiliza casualmente unos versos de Lope de Vega en su actividad pedagógica que le sugieren una posible solución. Son los versos que cita al principio de las memorias:

*Voy por la senda del morir más clara
y de toda esperanza me retiro;
que solo atiendo y miro
adonde todo para,
pues nunca he visto que después viviese
quien no murió primero que muriese⁵⁸².*

«No lo entiendo demasiado bien porque soy muy zoquete para estas sutilidades, pero más o menos trato de ver por dónde va». «Lo interpreto en el sentido de que si uno no se coloca en esa situación *post mortem*, no es posible establecer una distancia sobre su propia vida». Por eso comienza sus memorias en el cementerio de Jafre, que es el pueblo donde vive, delante del nicho donde supuestamente él reposa. «Y a partir de aquí hablo en tercera persona y me considero desaparecido» (Boadella, 2004a: 68).

⁵⁸¹ No podemos dejar de llamar la atención sobre esta afirmación: Boadella, al enfrentarse a los problemas de la escritura autobiográfica, interpreta que le salen al paso por no ser un escritor. Realmente, los problemas a los que se enfrenta son universales y han preocupado igualmente a los literatos.

⁵⁸² Es la estancia número 18 —versos 103-108— de la «Égloga a Claudio», de Lope de Vega (1998: 700).

Al narrar en tercera persona me alejo excesivamente del supuesto lector y me doy cuenta de que tengo que introducir la primera. Se me ocurre un juego doble: en catalán para la primera persona y en castellano para la tercera. Es decir, escribo un libro bilingüe, en parte por lo que significa en Cataluña este asunto del bilingüismo, pero también para subrayar de paso la referencia política que viene a representar dicha situación. Mi vida infantil está marcada por un bilingüismo total cuando me relacionaba con mis abuelos maternos (Boadella, 2004a: 68-69).

Su abuelo nació muy cerca de Huesca y su abuela en la franja aragonesa, junto a Lérida, donde se habla catalán. Los dos convivieron durante cincuenta años hablando el uno en castellano y la otra en catalán, y sólo se intercambiaban los idiomas para insultarse.

Mediante este proceder tan próximo y natural en mi vida encontré la solución para construir un juego de dos personajes y sobre todo para que estas memorias no se me convirtieran en un «autobombo», que es uno de los problemas más graves del género. Ciertamente, en primera persona yo lo justifico todo y en tercera me coloco —como teatralmente— dentro de un personaje para conseguir mirarme con una cierta distancia, por lo tanto puedo ser en algunos momentos crítico, incluso ácido conmigo mismo, y, en otros, simplemente tratarme con indiferencia. No encontré una fórmula mejor para intentar que las memorias no se convirtieran en la justificación de todos mis hechos, o sea, por lo menos intenté no escribir para la posteridad (Boadella, 2004a: 69).

El único autor del corpus que se aproxima en algo a esta peculiaridad de las memorias de Boadella (2001) es Francisco Nieva en las suyas (Nieva, 2002d). Anna Caballé (2003b) relaciona el juego de voces de aquél con Nieva porque hay al principio del libro de éste una observación en cursiva, dos párrafos, que ella reproduce, y nosotros también:

debo advertir que el argumento del libro no puede ser más sencillo: El que luego fue conocido escenógrafo y dramaturgo Francisco Morales Nieva, nacido el 29 de diciembre de 1924, muy especialmente iniciado por su propia madre en el cultivo de las Bellas Artes, dedicó la mayor parte de su juventud al empeño de hacerse admitir como artista plástico. En la raya de la madurez cambió repentinamente de oficio y se dedicó al teatro y a la literatura el resto de su vida. Se casó y divorció una sola vez.

Así de simple. ¿Para qué más? Bueno. Pues por debajo de esa planicie corría como un ancho río de serpientes (Nieva, 2002d: 14).

Comenta Anna Caballé:

Así —curiosamente el mismo recurso que encontramos en Boadella—, escrito con dos tipos de letra que muestran dos voces: una —la cursiva— es la voz del narrador oficial que registra los pocos datos incontestables de una vida; la otra, responsable del relato, es considerada como una coda al relato oficial. La coda por supuesto, ocupa todo el libro. Los dos párrafos son complementarios. Mientras el primero comprime al máximo una trayectoria vital seleccionando unos pocos ítems biográficos (nombre, fecha de nacimiento, formación, profesión, matrimonio), dispuestos cronológicamente; el segundo recurre a la literatura para definir metafóricamente la trama emocional que ha sustentado esos ítems dándoles continuidad y sentido (s) (Caballé, 2003b: 169).

7. LAS DIGRESIONES

Los autores estudiados no se limitan a seguir el relato más o menos lineal de sus vidas. Las digresiones y las reflexiones parecen ingredientes consustanciales a este tipo de obras: nadie puede narrar su vida coherentemente sin dar a conocer su pensamiento y sus puntos de vista.

Podríamos definir en este terreno a Fernando Fernán-Gómez como un autobiógrafo discreto que domina muy bien en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) el arte de dosificar las digresiones, las cuales suelen ser moderadas y pertinentes. Hay que llegar a la ampliación de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a), con un carácter mucho más heterogéneo que la obra original, para encontrar digresiones que resalten significativamente en el contexto de la narración autobiográfica; pero, hasta entonces, los comentarios y las reflexiones, interesantes y muy bien hilvanados, parecen una parte consustancial del recuento de su vida. Es lo que ocurre con la digresión que suscita el nombre de una sala de cine, que nos permite enterarnos de la prohibición por el régimen de Francisco Franco del empleo de palabras extranjeras para nominar locales públicos (Fernán-Gómez, 1998a: 23). Fernando Fernán-Gómez trata de la influencia que tuvieron las criadas en su formación y diserta entonces sobre lo poco indicados que son los padres a veces para educar niños, explicando por qué opina de esta manera (Fernán-Gómez, 1998a: 117). También hay una extensa digresión sobre el amor (Fernán-Gómez, 1998a: 307-308), aunque está directamente relacionada con la problemática que el autor plantea en su libro acerca de la naturaleza de la autobiografía.

Alguna vez, consciente de que se aparta del hilo del relato, manifiesta la necesidad de retomarlo. Cuando habla de la evolución de la manera de aplaudir del público joven, se recomienda a sí mismo: «Volvamos a donde estábamos» (Fernán-Gómez, 1998a: 527).

Ya en la ampliación, aparece la diferencia. Ahora tropezamos con digresiones largas por cualquier pretexto: sobre la amistad, antes de hablar de la muerte de su amigo Manuel Pilares⁵⁸³ —un par de párrafos— (Fernán-Gómez, 1998a: 578); sobre el punto de vista narrativo, en comparación con el dramático, a cuenta de las peripecias de un montaje de *La Celestina*, el cual también le sirve para abordar el tema del humor en esta obra y la influencia del público en la marcha de los espectáculos⁵⁸⁴ —y que pasa a la sección siguiente— (Fernán-Gómez, 1998a: 585-587); sobre la similitud entre los modos de gobernar y los modos de amar —que abarca un par de secciones— (Fernán-Gómez, 1998a: 593-595).

Adolfo Marsillach se deja llevar fácilmente en sus memorias (Marsillach, 2001d) en cualquier oportunidad que le permita extenderse sobre algún tema de interés cercano a su profesión⁵⁸⁵ —la psicología de los actores (Marsillach, 2001d: 21-22), su negativa opinión sobre el espectáculo musical (Marsillach, 2001d: 30), el carácter lúdico de la cultura (Marsillach, 2001d: 65), la inteligencia de los actores (Marsillach, 2001d: 110), la publicidad (Marsillach, 2001d: 442), las subvenciones al teatro (Marsillach, 2001d: 486), la televisión (Marsillach, 2001d: 533)— o sobre algún tema más relacionado con su persona y sus inquietudes vitales —el acento catalán (Marsillach, 2001d: 34), el sentimiento que le producen las fotografías (Marsillach, 2001d: 57), la revolución cubana (Marsillach, 2001d: 251), el poder (Marsillach, 2001d: 486), los hijos (Marsillach, 2001d: 501)—. La extensión es variable: las hay que continúan en otra página y también las breves. Y en ocasiones, más que breves, fugaces: «Fue una lástima —la muerte es siempre una equivo-

⁵⁸³ Manuel Pilares, seudónimo de Manuel Fernández Martínez, nacido en Pola de Lena (Asturias), en 1921 y fallecido en Madrid en 1992 (Herederó y Santamarina, 2010: 409).

⁵⁸⁴ El propio Fernando Fernán-Gómez reconoce que es una digresión, aunque él la llama «esta divagación».

⁵⁸⁵ Ha escrito Juan Antonio Hormigón (2003a: 42): «El pausado recorrido por su vida profesional le permite desgranar una extensa serie de reflexiones al hilo de las diferentes andanzas y episodios que cuenta. En cierto modo configuran un breviarío sobre la práctica escénica, el sentido del arte, la cultura y su dimensión sociológica. Constituyen en conjunto un apretado compendio de sus opiniones sobre la materia».

cación lastimosa— que mi abuelo Adolfo falleciera en 1934, cuando yo tenía apenas seis años» (Marsillach, 2001d: 36).

Antonio Gala suspende con frecuencia en sus memorias (Gala, 2001b) el relato de su vida para ofrecernos explicaciones acerca de lo narrado (Gala, 2001b: 32 y 352-353) o excursos aclarativos o pinceladas sobre personas (Gala, 2001b: 68, 170, 183, 192, 210 y 293), entre las que se incluye él mismo (Gala, 2001b: 61, 330 y 390). Presentan sus memorias (Gala, 2001b) cierta tendencia a la reflexión, cierto carácter sapiencial⁵⁸⁶. El capítulo «Las artes y yo» (Gala, 2001b: 288-306) se presta a algunas de estas típicas meditaciones galianas, en este caso sobre estética (Gala, 2001b: 288-289). El capítulo «El dolor, la alegría y yo» (Gala, 2001b: 363-374) se aparta del modelo narrativo y cae en el terreno de lo conceptual y lo meditativo; también las dos primeras secciones (Gala, 2001b: 397-400) del capítulo «Los amigos y yo» (Gala, 2001b: 397-403); y varias de las del capítulo «Los amores y yo» (Gala, 2001b: 404-426), en las que expresa su teoría del reparto de papeles en el amor entre el amante y el amado (Gala, 2001b: 406-407) o niega la utilidad de la lírica para referirse a ese universal sentimiento (Gala, 2001b: 407-408), entre otras consideraciones tan características del autor acerca del tema —también característico del autor—, motivadas aquí por la preparación de su antología *Poemas de amor* (Gala, 1997f).

El caso de Jaime de Armiñán interesa porque en sus memorias (Armiñán, 2000) divaga menos que en su diario (Armiñán, 1994a). Sirva de ejemplo la digresión que se permite al hablar del nombre del Athletic de Bilbao: asegura que la manía de Francisco Franco de impedir los nombres extranjeros llegó al cine y le hizo un daño gravísimo. Al principio, las películas se proyectaban en versión original, la mayoría en inglés. Entonces,

⁵⁸⁶ Por ejemplo: «La generalización, para el bien y para el mal, me parece un error que suele beneficiar a los peor dispuestos» (Gala, 2001b: 94).

el Caudillo hizo obligatorio el doblaje por decreto para preservar el «idioma del imperio» y, de paso, se cargó al cine español. El «idioma del imperio» allanó el camino del cine americano y descargó a Hollywood del trabajo de conquista (Armiñán, 2000: 334).

La misma clasificación que la de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) podría hacerse con la vena reflexiva de Albert Boadella en las suyas (Boadella, 2001): se ocupa de temas vinculados con su profesión⁵⁸⁷ y de otros relacionados con sus opiniones o con su personalidad⁵⁸⁸.

En las memorias de Francisco Nieva (2002d), las digresiones se imbrican estrechamente con la trama del relato autobiográfico hasta el punto de que resulta difícil considerarlas algo aparte. Más que servirle de distracción del relato, las usa para teorizar sobre lo que cuenta. Así, al afirmar que Carlos Bousoño nunca recibió la respuesta universitaria y académica a nivel europeo de Roland Barthes, opina que, en España, los grandes reconocimientos oficiales y públicos son como losas tumbales y, en nuestro país, el verdadero reconocimiento viene de unos cuantos y de ahí no se puede pasar. Y sentencia: «Encuentro ridículo quejarse» (Nieva, 2002d: 325). La presencia de Yukio Mishima en Venecia lo lleva a reflexionar sobre el teatro No japonés (Nieva, 2002d: 326-327). Se extiende el autor acerca de la relación entre la vida y el arte a cuenta de la influencia en su obra de un amigo suyo, a quien llama el «caballerito de la Muerte» (Nieva, 2002d: 356). También teoriza más adelante al plantearse la relación entre el subconsciente y el consciente en la creación artística (Nieva, 2002d: 545).

El libro de Fernando Arrabal, al tratarse de un diario (Arrabal, 1994c), carece de la línea argumental de las anteriores. El autor dispone de una mayor libertad para la digresión, libertad que el dramaturgo no desaprovecha en absoluto. Fernando Arrabal diserta y

⁵⁸⁷ Los políticos y la cultura (Boadella, 2001: 184 y 421), el cine y los actores (Boadella, 2001: 269).

⁵⁸⁸ El canto lírico (Boadella, 2001: 28), la pedagogía moderna (Boadella, 2001: 232), la política en general (Boadella, 2001: 422), el elogio de la vida rural (Boadella, 2001: 428).

se pronuncia sobre todo y sobre todos. Cualquier pretexto es válido para exponer su pensamiento, yendo de un extremo al otro de los más variados campos. Sin entrar ahora en el inmenso aparato culturalista, que comentamos en otra parte⁵⁸⁹, Fernando Arrabal se hace eco de los hallazgos de los restos del hombre de los hielos (Arrabal, 1994c: 39); medita sobre la panorámica de París que contempla desde lo alto de una terraza de un edificio (Arrabal, 1994c: 41); habla de sus viajes en avión (Arrabal, 1994c: 44), del calor en Madrid (Arrabal, 1994c: 45), del sexo (Arrabal, 1994c: 52), del paraíso terrenal (Arrabal, 1994c: 80), de la Europa de Maastricht (Arrabal, 1994c: 83), de las monedas europeas y del simbolismo de los colores (Arrabal, 1994c: 91), de la festividad del 12 de octubre (Arrabal, 1994c: 29), de las elecciones presidenciales en EE. UU. (Arrabal, 1994c: 143), de las beatificaciones de clérigos fusilados durante la Guerra Civil española (Arrabal, 1994c: 157). Dentro de este abanico tan variado de temas, predominan los sugeridos por la actualidad informativa; Fernando Arrabal alude constantemente a los titulares de los periódicos.

Jaime de Armiñán anticipa en las primeras páginas de su libro (Armiñán, 1994a) su voluntad de no ceñirse, a pesar de tratarse del diario del rodaje de una película, a las reglas establecidas de «el diario de al bordo»: «Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas, buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas» (Armiñán, 1994a: 2). No obstante estos propósitos iniciales, a veces se llamará la atención a sí mismo para volver al presente: «Pero olvidemos el flash back [*sic*]» (Armiñán, 1994a: 100). El rodaje de la película le permite aclaraciones didácticas sobre su trabajo⁵⁹⁰ —sazonadas de anécdotas —el guion (Armiñán, 1994a: 39-40, 116, 117, 118 y 119), el fotofija (Armiñán, 1994a: 78, n. 2), la jirafa (Armiñán, 1994a: 129, n. 3)— y comentarios

⁵⁸⁹ Véase el apartado «El culturalismo», en la página 677.

⁵⁹⁰ Algo que parece encontrarse en la base de la escritura del diario, operando como una finalidad del mismo con vistas a su publicación.

cinematográficos (Armiñán, 1994a: 116; 117-118; 135, n. 2; 220, n. 4; 251, n. 1; y 338) y literarios (Armiñán, 1994a: 118). Consigna incluso los vacíos: durante una espera en el rodaje, contempla el cielo en busca de quebrantahuesos (Armiñán, 1994a: 29). La abstracción puede quedar interrumpida por algún hecho cotidiano: la digresión sobre los guionistas y los guiones (Armiñán, 1994a: 116-119) acaba cuando le traen un café y una tostada (Armiñán, 1994a: 119). Los excursos no siempre son tan voluntarios como los tocantes a la técnica cinematográfica, a veces parecen más casuales: habla de personajes históricos (Armiñán, 1994a: 142, 202, 203 y 255), de hechos históricos (Armiñán, 1994a: 159 y 208), de literatura (Armiñán, 1994a: 251-253), de arte (Armiñán, 1994a: 310), de sí mismo (Armiñán, 1994a: 308).

En el diario de Jaime de Armiñán (1994a), las digresiones tienden a la organización: el conjunto se ve jalonado por notas a pie de página del propio autor en las que éste aclara aquello que considera necesario de lo que en el texto principal se trata. Las hay sobre sus familiares (Armiñán, 1994a: 100, n. 2; 103, n. 1; 224, n. 1; 252, n. 3; y 263, n. 1 y n. 2), sobre escritores y publicaciones (Armiñán, 1994a: 50, n. 3; 57, n. 2; 65, n. 2; 104, n. 2; 214, n. 2; 225, n. 3; 232, n. 2 y n. 3; 235, n. 4; 271, n. 2; 284, n. 1; 294, n. 3; 296, n. 1; 306, n. 1; 310, n. 3; y 316, n. 2), sobre actores y gentes del teatro y del cine (Armiñán, 1994a: 25, n. 1; 27, n. 2; 35, n. 1; 158, n. 1; 162, n. 6; 172, n. 1; 181, n. 4; 239, n. 3; y 243-244, n. 5), sobre las particularidades del mundo del espectáculo (Armiñán, 1994a: 123, n. 1; 163, n. 7; 240, n. 4; y 284, n. 2), sobre personajes varios (Armiñán, 1994a: 27, n. 3 y n. 4; 42, n. 3; 64, n. 1; 74, n. 1; 80, n. 3; 107, n. 4 y n. 5; y 296, n. 2) y sobre los asuntos más variopintos —la fórmula del «Douglas-Fairbanks cock-tail» (Armiñán, 1994a: 27, n. 3), la receta del alioli (Armiñán, 1994a: 41, n. 2), un restaurante de Córdoba (Armiñán, 1994a: 59, n. 3), el Kursaal (Armiñán, 1994a: 95, n. 5), dos recetas de cocina

(Armiñán, 1994a: 144-145, n. 5), así como recuerdos suyos (Armiñán, 1994a: 228, n. 4; 269, n. 1; 290, n. 2; y 301, n. 4) —.

8. TÓPICOS AUTOBIOGRÁFICOS

8.1. La sinceridad

¿Son sinceros estos autores? No podemos saberlo, pero sí fijarnos en la importancia que le conceden a la sinceridad. Según George May, toda autobiografía, desde el momento en que es una obra literaria, se convierte por eso mismo en sospechosa de infidelidad a la verdad de todos los días (May, 1982: 101). El autobiógrafo no puede escapar del presente en el que escribe a fin de recuperar plenamente el pasado que narra. La sinceridad constituiría un falso problema (May, 1982: 102-103). Como todo ideal, el de la sinceridad puede convertirse en un final al que nos dirijamos; pero, en el dominio autobiográfico, como en cualquier otro, alcanzarlo no parece fácil. Esta conclusión, un lugar común, constituye el eterno reproche de los críticos de la autobiografía (May, 1982: 105).

Fernando Fernán-Gómez se impone a sí mismo un código ético al escribir sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a); aunque sin ingenuidades, reconociendo las limitaciones con las que se va a enfrentar en su empresa⁵⁹¹. Se encuentran comentarios en su obra en los que aflora su particular visión del problema. Escribe cuando sopesa alguna triquiñuela para no repetir la narración de sus recuerdos de la Guerra Civil⁵⁹²:

⁵⁹¹ Fernando Fernán-Gómez escribió: «La memoria me sirve de anecdotario, de suma de recuerdos. Recordar es divertirme, porque recordar es mentir» (F[ernández]-S[antos], 1999). Samuel Amell, quien recoge la cita anterior de *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 155), se pregunta en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 124-125): «Entonces, ¿qué es lo que podemos creer del texto que Fernán-Gómez nos ofrece? ¿recuerda éste los acontecimientos tal y como fueron o los varía para ofrecer al lector una imagen en su opinión más positiva de sí mismo? Este tipo de preguntas siempre es difícil de contestar, pero creo que en el caso de Fernando Fernán-Gómez los textos mismos contienen una serie de elementos que nos ayudan a esclarecer su significado final» (Amell, 2003: 125).

⁵⁹² Ya aparecen en *Las bicicletas son para el verano*.

Este procedimiento me parece rechazable por dos razones: la primera, porque tiene algo de engaño, y, como ya creo haber dicho más arriba, procuro en estas páginas prescindir de los engaños o limitarlos al mínimo (Fernán-Gómez, 1998a: 115).

Cuando toca contar lo que no ha conocido de primera mano, lo advierte⁵⁹³:

Al llegar a este punto debo relatar un episodio que he reconstruido posteriormente sobre la base de retazos de un lado y de otro, frases cazadas al vuelo, conversaciones medio secretas, y de cuya veracidad, por tanto, no puedo responder. Tengo a mi favor la ventaja de que a nadie puede importarle que fuera tal como lo cuento o de distinta manera (Fernán-Gómez, 1998a: 96-97).

En el marco de su reflexión constante sobre la naturaleza de la autobiografía, tomando a sus modelos como punto de referencia, se asombra de la sinceridad de otros autobiógrafos:

me resulta difícil comprender la clase de compromiso que Laurence Olivier había adquirido consigo mismo o con los lectores, que le obligaba a vencer el asco que le producía ser tan explícito al tratar esa materia, en un libro que no parece tan rigurosamente sincero cuando en él se reflejan aspectos de la vida profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 312).

Cuando le regala *Memorias de un hombre sin importancia*, de Tomás Álvarez Angulo (1962), le hace notar el director de cine José Luis García Sánchez que hay un bache en el libro de unos quince años, justamente pasada la madurez, de los que Tomás Álvarez Angulo no cuenta nada. José Luis García Sánchez le dice que debió de ocurrir algo en su vida que juzgó el autobiógrafo preferible no narrar. Fernando Fernán-Gómez considera ésta otra enseñanza de las que recibe del libro (Fernán-Gómez, 1998a: 479-480)⁵⁹⁴. La reflexión cobra sentido nuevamente cuando comienza la ampliación de la obra. Después de una serie de planteamientos, decide seguir adelante: «Todo, menos dejar de escribir esta ampliación una vez que me he comprometido a ello. Y menos, contar lo que no quiero contar» (Fernán-Gómez, 1998a: 572).

⁵⁹³ Pone mucho cuidado a la hora de reproducir rumores. Hablando del productor Cesáreo González, comenta: «Incluso se decía —no puedo garantizar que fuera verdad— que entraba fácilmente en El Pardo» (Fernán-Gómez, 1998a: 349).

⁵⁹⁴ Aunque discrepa de su amigo al considerar que, siendo cierto que el bache oscuro está en el libro de Tomás Álvarez Angulo (1962), posiblemente existió también en la vida del hombre

Si el tema de la sinceridad se afronta con realismo cuando se trata de la propias memorias, en cambio, no tiene límites, cuando su objeto es el propio protagonista: «Llegué en aquellos años a ser como galán el más feo, y como actor cómico el menos gracioso» (Fernán-Gómez, 1998a: 416); «no es este sitio adecuado para profundizar, ni estoy yo capacitado para ello» (Fernán-Gómez, 1998a: 463). Sin embargo, la sinceridad no siempre es desfavorable a su persona, porque, respecto al homenaje que le dedicaron en el Festival de Cine de Huelva, deja a un lado falsas modestias y afirma que podía considerarse merecido si se tributaba por una larga vida de trabajo (Fernán-Gómez, 1998a: 486). Extrañamente, no acude a la ceremonia de entrega de los premios Goya en la que obtuvo cuatro estatuillas con *El viaje a ninguna parte*; pero no pone excusas para su ausencia de la misma: simplemente, informó a la Academia de que no pensaba asistir por su desagrado hacia esos actos en los que se esperan durante horas unos premios que se eligen entre una terna (Fernán-Gómez, 1998a: 561-562). El Fernando Fernán-Gómez de la ampliación se muestra más ducho que el de la primera parte, más decidido en todo. No tiene ningún empacho en revelar la trastienda de una rueda de prensa que inició leyendo un texto propio:

Para elaborar esta exposición copié unas cuantas preguntas de diversos interrogatorios a los que se habían sometido directores extranjeros en la prensa francesa. Luego respondí las preguntas a mi modo, aunque para algunas respuestas casi me sirvieron las de aquellos directores. Después suprimí las preguntas o las incluí en las respuestas. Por eso quedó todo un tanto deshilachado. Cuando terminé de pronunciar la exposición, los periodistas hicieron algunas preguntas en la misma línea, sin plantear problemas, sin agresividad, a mí, a Carlos Larrañaga y a Beatriz Rico. Ninguno encontramos dificultades en contestar (Fernán-Gómez, 1998a: 688)⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ Fernando Fernán-Gómez, en la «Nota final» a *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985i: 211), admite que no fue muy original en el tema de la comedia, que pertenece a algo que ya constituye un género, el del teatro-juego, y tiene resonancias de Huizinga. Opinó Juan Antonio Ríos Carratalá en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 189) que Fernando Fernán-Gómez ha creado escuela con sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). Dice de la autobiografía de Concha Velasco (Arconada, 2001): «Sigue a su admirado Fernando Fernán-Gómez en el callar cuando es oportuno, incluso a riesgo de defraudar a algún lector conocedor de determinados episodios de su trayectoria personal».

El autor que más complejidad demuestra en este sentido es Adolfo Marsillach en sus memorias (Marsillach, 2001d). Fiel a una verdad suya propia, alude a ella cuando se define con relación a otros libros autobiográficos: «estaría faltando a la verdad —a “mi verdad”— si escribiese que recuerdo con horror mi paso por aquel colegio religioso» (Marsillach, 2001d: 40). Podemos observar el excepcional escrúpulo que lo obliga a la sinceridad en este pasaje:

Nadie me acompañaba, lo cual fue una suerte y una elección: no quería que otra persona me distrajesse porque había ido a «estudiar». (...) (Bueno, puede que alguien me acompañara y me sirviese de traductor o traductora, pero me niego a mencionarlo o mencionarla porque su solo nombre me fastidia.) (Marsillach, 2001d: 289).

Adolfo Marsillach no parece en paz hasta que admite la verdad. No es la única vez que muestra ese talante: «Ignoro las razones. (Y si las sé me las callo.)» (Marsillach, 2001d: 297). El afán de sinceridad también puede provocar un efecto humorístico: «¿Y por qué Antioquia, y no Antioquía, viejísima ciudad turca, capital del reino Seléucida? (El dato lo tuve que buscar antes en una enciclopedia.)» (Marsillach, 2001d: 334). La sinceridad también puede presentarse en forma de autenticidad al enfrentarse el autor a inmediatas dificultades:

Y ahora tengo que andarme con mucho ojo porque, en el café que todavía existe en los bajos del Teatro María Guerrero, preparando con Pilar el reparto de un próximo guion, conocí a la que hoy es mi mujer. La anécdota no ofrecería mayores riesgos si no fuese porque yo —como ya he confesado en algún capítulo— escribo a mano y es ella quien pasa mis folios al ordenador. Estoy seguro de que he sobrevivido a otras censuras más amenazadoras pero..., en fin..., la tranquilidad doméstica tiene su precio (Marsillach, 2001d: 354).

Efectivamente, pronto se comprueba que sus temores no eran infundados:

Mi mujer —Mercedes Lezcano— me previene, con una mal fingida indiferencia, de que, por lo que estoy escribiendo en estas memorias, va a parecer que soy —o he sido— un obseso sexual. Intento defenderme. Creo que no tiene razón (Marsillach, 2001d: 363).

Y también: «Mi mujer vuelve a atacar y dice que todo eso son excusas y que en este libro se va a descubrir de qué pie cojea. Podría ser» (Marsillach, 2001d: 363). Adolfo Marsillach se llega a plantear la honestidad de escribir la necrológica de una persona que está viva cuando en *ABC* le pidieron una anticipada a la muerte de José María Roderó (Marsi-

llach, 2001d: 512). Incluso pide a los lectores: «Agradecería que se creyese mi sinceridad» (Marsillach, 2001d: 560)⁵⁹⁶.

Antonio Gala se muestra en sus memorias (Gala, 2001b) reservado con los nombres de personas: no identifica a una primera actriz con la que tuvo un accidente de carretera (Gala, 2001b: 17), a una amiga (Gala, 2001b: 18), a un actor de cine (Gala, 2001b: 23) y a bastantes otros personajes, escritores incluidos (Gala, 2001b: 30, 44, 49, 64, 97, 118, 171, 174, 224-225, 249, 269, 278, 293 y 404). A algunos sí los identifica —a veces sólo con los nombres de pila, sin apellidos— (Gala, 2001b: 24, 159, 218, 223 y 262-263), como a su amiga Ángela (Gala, 2001b: 110). En cierta ocasión, en la misma página aparecen personajes identificados y no identificados (Gala, 2001b: 24). Revela el autor dónde vivían él mismo (Gala, 2001b: 47, 64, 97 y 175) u otras personas (Gala, 2001b: 29). Uno de los capítulos del libro se titula, precisamente, «Mis casas y yo» (Gala, 2001b: 186-204). En él va dando los domicilios que ha tenido en Madrid. Se menciona constantemente en las memorias (Gala, 2001b) La Baltasara, su finca de Málaga.

El autor vivió en la calle Prim, junto a las obras del teatro Marquina: «En realidad, la primera vez que trabajé en el teatro fue en esas obras, de peón». La causa de que no sostuviera ese apartamento fue que, en el descanso del mediodía él subía allí. Los compañeros de trabajo lo descubrieron, lo creyeron un señorito y consiguieron que se largara. Abandonó el apartamento y vivió en una modesta pensión sostenido por una amiga cuyo incógnito ha guardado siempre. *Los verdes campos del Edén* se pudo ensayar cuando la

⁵⁹⁶ Esta actitud ha merecido la atención de Blanca Bravo Cela (1999: 142), quien afirma que Adolfo Marsillach parece no olvidarse nada, tan sólo de algún que otro comentario. Insinúa que lo silenciado no resulta pertinente. El resto queda, pues, completo y sincero. Sostiene que se supone el autoengaño, en cuanto que todo criterio selectivo lo lleva implícito; pero la mentira, al menos la pública, queda anulada por las continuas referencias temporales que sitúan la acción siguiendo un orden cronológico más que riguroso. Opina que la obra se convierte en una reflexión extensa, madura y cargada de sinceridad (Bravo, 1999: 141). También Pereda (1998: 10) juzga que el libro «rezuma ferocidad, humor, ninguna autoconmiseración, una suerte de sinceridad que el memorialismo (...) suele escamotear, y que aquí aparece con toda la fuerza de la convicción propiamente teatral».

compañía teatral concluyó la representación de *Los caciques*, de Carlos Arniches: «Yo no había visto esa comedia ni casi ninguna otra: mi economía era muy restrictiva» (Gala, 2001b: 64). A su primera obra, porque, unos días después de estrenada, trajo el amor a su vida (Gala, 2001b: 67): «Baste decir ahora que no tenía nada que ver con el teatro» (Gala, 2001b: 68). Se refiere a su amiga más antigua y la más fiel de todas llamándola la Dama de Otoño⁵⁹⁷. En la época en la que el autor padeció una peritonitis, había sufrido también un abandono sentimental, pero tampoco da el nombre de la persona (Gala, 2001b: 98)⁵⁹⁸. Para sobrevivir, ejerció algunos oficios, aparte del de peón de albañil en la construcción del teatro Marquina: repartidor de una panadería, camarero en un bar de Vallecas (Gala, 2001b: 155). Hay temas que quedan velados en las memorias, como el del fin de su colaboración con el periódico *El País*: «Prefiero no hablar de la causa que la rompió: una confusión intencionada entre la libertad de expresión y las economías personales» (Gala, 2001b: 167). Aceptó dar un mitin porque el político que se lo pidió admitió su motivación: «La sinceridad siempre me ha movido, incluso conmovido» (Gala, 2001b: 179-180).

No falta en el libro alguna ocasión en la que vemos al autor sincerándose intensamente. Por ejemplo, cuando hace una interpretación muy curiosa del sentido de la Navidad partiendo de una figura de su belén familiar infantil, la del posadero que, a través de la ventana, niega la posada. Piensa que la Navidad es para los marginados, para los que no sirven más que para el escándalo, la risa o el escarnio (Gala, 2001b: 352-353): «Los hermanos de oprobio y de desdén, a partir de ese momento, a partir de esa posada que se cierra, tenemos muy buena compañía. Digo tenemos porque ya entonces me imaginaba

⁵⁹⁷ Volverá a aparecer (Gala, 2001b: 294).

⁵⁹⁸ El dramaturgo oculta sistemáticamente la identidad de sus parejas sentimentales en las memorias (Gala, 2001b: 103, 193, 211, 286, 294, 338, 353, 357, 388, 389, 391, 392, 395, 403 y 417).

que, entre ellos, iba yo...» (Gala, 2001b: 353). O cuando menciona «aquel primer desastre tempestuoso», recién salido de la adolescencia:

El desastre que llevó al solitario que aún no era a esconderse en sí mismo para siempre, tirando a la basura, por inútil, mi libretita de direcciones y teléfonos. Crecí desde abajo, desde allí, desde el estercolero al que me habían arrojado los mismos que me vitoreaban. (...) Sobreviví con mayor fuerza, con la capacidad de ilusión alicortada, con una deslumbrante revelación sobre mí mismo, sobre mi vida —que no iba a ser ningún jardín de rosas— y también sobre los demás con sus debilidades despreciables y sus prejuicios de granito (Gala, 2001b: 366).

En Sevilla, se compró un crucifijo viejo de ébano y plata: «Lo perdí no sé dónde. Sí sé dónde pero no lo diré jamás...» (Gala, 2001b: 391)⁵⁹⁹.

Jaime de Armiñán informa en sus memorias (Armiñán, 2000) con bastante exactitud de los lugares donde han vivido él y sus parientes y amistades (Armiñán, 2000: 25, 34, 36, 40, 41, 50, 97, 157, 196, 219, 234, 266, 297, 299, 324, 325 y 344)⁶⁰⁰ y aporta valoraciones económicas aproximadas o cifras exactas —precios, sueldos, etc.— (Armiñán, 2000: 34, 36 y 327). Incluso da el número del teléfono que pusieron en una casa de San Sebastián (Armiñán, 2000: 208).

El autor se muestra sensible ante la autenticidad que se les pueda conceder a su relato o a sus afirmaciones:

El alférez Armiñán —ayudante y amigo del general Aranda— me contó esta historia muchas veces. No viene en ningún libro sobre la guerra civil, ni en los de un lado, ni en los del otro. También se la he oído al general Aranda, en Montalbán, 11, su casa de Madrid. Es un relato

⁵⁹⁹ Se queja Juan Antonio Ríos Carratalá en «La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo» (Ríos Carratalá, 2002d: 126): «Es el caso, por ejemplo, de un Antonio Gala, que ni en sus recientes memorias ni en otros escritos que conozco ha citado su esporádica actividad como guionista en películas que nada prestigioso añaden a su carrera. Todos conocemos sus éxitos como responsable de algunas series televisivas que le aportaron una popularidad compatible con el interés cultural de sus trabajos. Pero también fue guionista de películas ajenas a lo que por entonces estaba creando en otros ámbitos: *Digan lo que digan* (1967), al servicio de Raphael, y *Esa mujer* (1968), igualmente al servicio de Sara Montiel con un guión donde resulta imposible encontrar algo del ya por entonces joven autor teatral». Escribió Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 253, n. 25) que Antonio Gala califica sus memorias de «falso libro» (Gala, 2001b: 8) precisamente por la subjetividad manifiesta en los temas abordados. Se vuelve a quejar Juan Antonio Ríos Carratalá en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 195) de las memorias de Antonio Gala (2001b): «ni una palabra se dice de unos profesionales cuya actividad se suma a la larga lista de silencios que se dan en una obra demasiado calculada por parte del autor».

⁶⁰⁰ La primera parte de las memorias se llama «Las casas de Madrid» (Armiñán, 2000: 23-59) y el autor titula los capítulos con los nombres de las calles.

auténtico del que nadie quiso hablar después, porque dejaba en entredicho la infalibilidad del Sumo General Franco (Armiñán, 2000: 219).

Hay voluntad de sinceridad en el relato de la sustracción del libro en el piso de José Miaja en la Capitanía General de Valencia (Armiñán, 2000: 270-271). En él había, entre otras firmas, la de un premio Nobel, no dice quién. Del nombre del cirujano que operó a su padre, da sólo las iniciales (Armiñán, 2000: 312).

El caso de Jaime de Armiñán ofrece un interés añadido porque estudiamos dos obras suyas, las memorias (Armiñán, 2000) y el diario (Armiñán, 1994a), y algunos episodios se narran en ambas, por lo que podemos compararlos. El caso más interesante lo encontramos en la anécdota de la lluvia de entradas de los toros en Valencia. En las memorias lo sorprenden sus padres (Armiñán, 2000: 272), mientras que en el diario dice que nadie se había enterado de aquella maldad (Armiñán, 1994a: 274)⁶⁰¹.

Igualmente, la sinceridad ha merecido algún comentario por parte de Albert Boadella, si bien fuera de la obra: en las memorias (Boadella 2001), asegura, se muestra sincero y crítico consigo mismo, aunque «escondiendo esos cadáveres que todos tenemos dentro del armario»⁶⁰². Donde más se ha extendido el autor sobre esta cuestión, aportando informaciones sumamente valiosas, ha sido en su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004). Explicó:

Pero en el momento en que uno escribe la propia vida en literatura mediante algo tan concreto como la palabra, me pareció quedar al descubierto, completamente desnudo, y la sensación de desprotección y vergüenza fue realmente notable. Ahora lo voy superando lentamente y a medida que se van vendiendo más libros, me siento algo más tranquilo porque por lo menos se

⁶⁰¹ Creemos que la experiencia positiva de la recepción del diario (Armiñán, 1994a) animó al autor a profundizar en la experiencia autobiográfica en las memorias (Armiñán, 2000). Se observa una evolución en el sentido de que las segundas manifiestan mayor seguridad y muestran un trazo más confiado.

⁶⁰² Algo más sabremos a continuación de esos ocultamientos. Sostuvo en una entrevista: «“Lo escribí”, afirmó, “por una necesidad de contar muchas cosas, pero sin autobombo”» (Gallo, 2001).

compensa con la rentabilidad. Mi reacción pudorosa se justifica porque, en general, salvo alguna excepción que después les contaré, he sido notablemente sincero (Boadella, 2004a: 66).

Efectivamente, cuenta esos casos excepcionales en los que ha faltado a la sinceridad; pero las razones que aduce para haber guardado silencio —razones de orden práctico— resultan francamente convincentes e ilustran muy bien la responsabilidad a la que se enfrenta un autobiógrafo⁶⁰³. Lo confiesa abiertamente: «Hay también detalles que no he querido poner para evitar un perjuicio a terceros» (Boadella, 2004a: 76). Da cuenta el autor de estos casos. Estando los miembros de Els Joglars en la cárcel por la condena de *La torna*, tenían permisos de fin de semana. En uno de ellos, un actor entabló una relación con una chica y se despidió a las seis de la mañana diciéndole que se tenía que marchar para ingresar en prisión. Le explicó que formaba parte de Els Joglars. Entonces ella le reveló que su padre era el juez militar (Boadella, 2004a: 76). Insiste el autor:

Seguramente si hubiera tenido ochenta o noventa años lo hubiera escrito, porque uno está ya de vuelta de todo, pero uno de los problemas prácticos que surgen al escribir unas memorias a los cincuenta y siete años es que hay mucha gente en activo y a cada paso tienes la impresión de perjudicar a terceras personas. También he tenido que pensar los posibles procesos o demandas judiciales (Boadella, 2004a: 76).

Cuando Els Joglars protestó por el estado de la carretera Vic-Olot poniendo un decorado que representaba un cementerio con los nombres de los miembros del Consejo Ejecutivo de la Generalitat en los nichos, se formó un jaleo muy grande. Incluirlo en el libro habría supuesto reconocer directamente la participación, y el secretario de la Presidencia, que también figuraba con el nombre de su amante, es un personaje con muy malas pulgas. «Por lo tanto, hay cosas que he tenido que callar para no tener que partir las querellas con la editorial» (Boadella, 2004a: 76). Pero le resta importancia el autor a estas servidumbres en comparación con la validez general del conjunto:

Éstos son los parásitos, las pequeñas inconveniencias. Hay quienes me preguntan si lo he puesto todo. Hombre, pues todo no. Me he guardado cosas pero, insisto, no son únicamente las

⁶⁰³ Lo más positivo de todo es que el autobiógrafo en cuestión fuese después invitado a un congreso universitario donde pudo exponer estos reveladores pormenores.

cosas de simple protección personal sino también las que pueden significar perjuicios a terceros (Boadella, 2004a: 76).

Algo que tampoco recoge en el libro para evitar querellas es su convicción de que el General Auditor del consejo de guerra contra Els Joglars fue uno de los responsables de la bomba que se colocó en *El Papus* en 1975 (Boadella, 2004a: 78)⁶⁰⁴. Albert Boadella concluye su intervención en el congreso universitario con estas sentidas palabras:

Literariamente no creo que estas memorias tengan demasiada calidad, porque no soy un hombre de literatura, tampoco ello ha sido mi intención esencial, pero sí les puedo asegurar que desde el punto de vista de la sinceridad, del dolor que me ha supuesto contar algunas cosas y de la terapia resultante, para mí han sido extraordinariamente positivas; si sirven para algo más, pues ¡bingo! (Boadella, 2004a: 79).

En el título de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002d), late el deseo de sinceridad⁶⁰⁵. Escribe el autor al principio de la obra:

Estoy hablando en general, pues es evidente que algunos diarios y libros de memorias son grandes piezas literarias que han hecho mis delicias en diferentes tiempos (...) Y lo más curioso es que hasta pueden ser falsos y totalmente engañosos, pergeñados con suma habilidad; pero aquello que nos atrae en estos libros es pura seducción literaria, puro ángel y atractivo de la escritura.

(...) El estilo de un escrito lo determina el propósito material de su objetivo, y mi objetivo es precisar hechos biográficos de la forma más exacta y veraz que pueda y sin ocultar en algunos casos el componente sexual, algo que se elude o se oculta con eufemismos de difícil interpretación. Un hombre se compone de muchas piezas, y echar un velo de humo sobre algo tan definitorio como es esto equivale a una superchería sobre la propia entidad del autobiógrafo. Y así se puede decir de él: «Hemos conocido a alguien que, en el fondo, no es nadie y le parece muy oportuno y necesario ocultarlo». Esto no hace sino confirmarme que un individuo que se confiesa tan en falso «es bastante peor» que yo.

No trato, pues, de resucitar emociones —que el tiempo ha ido desgastando mucho—, sino los sucesos que fueron suscitando emociones muy específicas, y por qué fueron o de qué modo fueron interpretadas, asumidas o trascendidas por mí. Las cosas fueron «como yo las vi» y, si me obligo a ser sincero, solo habré de contar «las cosas como fueron». Este «ensimismamiento» no es fácil, pero esa dificultad me alienta y me afirma más en el deseo de hacerlo así hasta el final de un libro que solo aspira a ser testimonial y ruega que se le tome por tal (Nieva, 2002d: 13-14).

⁶⁰⁴ Aunque hay una alusión a ese atentado (Boadella, 2001: 274) en el diálogo entre militares imaginado por Albert Boadella, «Reconstrucción n.º 1» (Boadella, 2001: 273-276), sobre la base de informaciones mayoritariamente facilitadas al autor por Federico de Valenciano —su abogado— y Fernando San Agustín, un comandante miembro del CESID amigo personal de él y de su mujer (Boadella, 2001: 276).

⁶⁰⁵ Lo indicó Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003b: 685): «Hace pocos meses que aparecía en nuestras librerías el libro de memorias de Francisco Nieva. Con el título de *Las cosas como fueron*, su autor viene marcando ya la intencionalidad de contar las anécdotas de su vida y de su oficio sin tapujos, creando así, desde el principio, la imagen de un personaje que se sabe con éxito y reconocimiento. No en vano alude a su condición de Académico de la Lengua al final de la obra».

Lo poco que pueda tener de novelesco su vida lo conforman algunos hechos dispersos y aislados por el ambiente moral y físico en que se producen. No guardan esos hechos la menor unidad entre sí. Se necesita mucha distancia para lograr extraer un resumen definitivo de una personalidad, su aspecto positivo o negativo⁶⁰⁶. Muchos caracteres se definen en gran parte por las circunstancias de su nacimiento y educación y, por eso, no piensa omitirlas; no para interpretarlas, sino para someterlas al juicio del lector (Nieva, 2002d: 21).

Habla desde el primer momento el autor de sí mismo de una forma muy desinhibida: con su padre tuvo una relación compleja, también se sentía enamorado de él, al igual que de su madre; ella le enfatizaba tanto al padre, que ahí encuentra el autor el origen de su naturaleza bisexual (Nieva, 2002d: 27). La sinceridad, sin embargo, tiene límites: no se da el nombre real de la monja llamada en el libro *Sor Leches* ni el del general que lo recomendó para evitar el servicio militar (Nieva, 2002d: 171). No se revela tampoco la identidad del famoso intelectual y político republicano que vivía exiliado en Londres, de cuya sobrina se enamoró (Nieva, 2002d: 175)⁶⁰⁷. El asunto de la sinceridad es motivo de reflexión explícita en las memorias (Nieva, 2002d): al haberse casado con una funcionaria del Centro de Investigaciones de Francia, vivió anécdotas curiosas con los paquetes que les hacían recoger, de los que luego supieron que llevaban los elementos de la primera bomba atómica francesa (Nieva, 2002d: 230). Esto han llegado a ponérselo en duda, en su familia le han dicho que no se lo creen y él se ha sentido molesto. Por tanto, en la propia obra queda constancia de que el autor se muestra preocupado por la credibilidad de lo que narra: «Así se puede llegar a pensar que muchas de las cosas que cuento en estas memo-

⁶⁰⁶ Encontramos aquí también un rasgo de sinceridad, ya que manifiesta el autor que no pretende aplicarle a su vida al principio la perspectiva que puede tener de ella al final (Nieva, 2002d: 21).

⁶⁰⁷ Más adelante, tampoco dirá el nombre de una notable escultora milanesa con la que el autor mantenía relaciones en una casa alquilada a Ezra Pound (Nieva, 2002d: 254).

rias revisten un evidente carácter de falsedad, y mi propósito inicial de “contarlo todo” como fue queda desmentido por esas cosas de todo punto imposibles y que suceden de otro modo en la realidad» (Nieva, 2002d: 231).

Se plantea el autor, ya avanzada la redacción de la obra, la necesidad de justificarse por su sinceridad:

Bien sé que se puede decir de mí: este hombre carece de pudor biográfico, este hombre no tiene dignidad. Pero ¿es que alguien puede pretender trazarse una autobiografía digna sin mentir, una autobiografía o unas memorias vestidas de etiqueta, disfrazadas de dignidad, sin ser más abominable y decididamente más aburrido que yo? Pues sí, hay quienes lo hace, y, con ello, «quedan muy bien» (Nieva, 2002d: 282-283).

Y también:

Pese a mis errores y desgracias, siento la vanidad rebelde de haber gozado de una suerte no merecida según los constrictores de la vida y los moralistas del sacrificio. Nietzsche y Wilde presiden ese tribunal que me juzgue con alguna justicia y sonría ante la idea de que solo en aquel clima de felicidad y hedonismo pude hacer y escribir cosas portadoras asimismo de felicidad. No son escrúpulos de ningún tipo, sino la simple comprobación de que una vida desarreglada y nada ejemplar puede llegar a ser fecunda y dichosa a la vez (Nieva, 2002d: 314-315).

He aquí otro ejemplo: «La vida es demasiado profusa, recargada de eventos de todo tipo, y si nos propusiéramos examinarlos todos, no tendría fin nuestro trabajo. Pero unas memorias “sinceras” no admiten jamás una selección. Obligan a estampar la verdad y ¡cuántas verdades nos conturban, nos avergüenzan o nos duelen!» (Nieva, 2002d: 355). Se reafirma también en sus propósitos iniciales: «Pero me he propuesto contar las cosas como fueron con la mayor honradez y sinceridad» (Nieva, 2002d: 505). No se halla solo el autor en su empresa, cuenta con un valioso apoyo, el de Pere Gimferrer: «Incluso indicaciones tuyas para la redacción de estas memorias me han servido para redondearlas con recuerdos y situaciones que pensaba callar por prudencia. Escrúpulos familiares y otros escrúpulos, que no las presentarían tan sinceras y tan directas, dentro de su gran complejidad subjetiva» (Nieva, 2002d: 593).

Comenzó el autor una carrera de premios iniciada en Francia con uno que no se merecía, una especie de accésit del Singer-Polignac a la creación artística de una «joven

promesa», y cuenta por qué se lo concedieron en realidad (Nieva, 2002d: 333). En algún caso sí revela intimidades de alguna persona mencionada con nombre y apellidos (Nieva, 2002d: 339). En una de estas ocasiones, el autor se resiste a dar el nombre, como ocurre con quien él llama «el caballero de la Muerte» (Nieva, 2002d: 355). En Nueva York, una chica se enamoró de él, pero renunció a ella porque su lujo particular sólo se lo puede permitir para él solo (Nieva, 2002d: 409-410). Revela que el personaje del príncipe Tomás de *La carroza de plomo candente* se basó en su amigo «el caballero de la Muerte», el mismo que se llevó a Lanzarote. Ese utilizar continuamente el «na» era suyo: decía que no le gustaba «na», que no le importaba «na», que no quería «na», etc. A continuación, da sus siglas, J. M. (Nieva, 2002d: 450). Poco después, lo llama por su nombre, José María, y, finalmente, en una nota adicional a pie de página, revela plenamente su identidad y las circunstancias de su fallecimiento (Nieva, 2002d: 451-452)⁶⁰⁸. Acepta estoicamente el dramaturgo la falta de éxito de *Delirio del amor hostil*: «Lo único que se puede hacer en estos fracasos es dejar que pase el chaparrón con el mejor ánimo posible». Su íntimo amigo Ginés Liébana le removía la herida: «Yo, para olvidar tanta compasión, me fumaba un porro tras otro y esto aumentaba mi ánimo depresivo». Escribía Ginés Liébana cartas a José Luis Alonso diciéndole que no debía programar en el teatro María Guerrero *Coronada y el toro*. El propio José Luis Alonso se lo advirtió. Sin embargo, «paradójicamente no le guarda el menor rencor». (Nieva, 2002d: 468). Se fue a la playa de Calpe unos días invitado por un amigo y no escribió, aunque se llevó la máquina, porque hizo una vida mundana, frívola: la moda, lucir un esqueleto bronceado. O sea: «todo lo que fuera hacer el indio» (Nieva, 2002d: 609). Considera cumplida su misión en el párrafo final:

También desde mi punto de vista literario, el hombre nace para dar testimonio de sus «restos», de su naturaleza de muerto embalsamado y luego sepultado en un estante. Todo pasa a ser an-

⁶⁰⁸ Al producirse su muerte en abril de 2000, el autor, en plena redacción de las memorias (Nieva, 2002d), se siente libre de hacerlas públicas.

tiguo y eterno, que es tiempo en conserva. Ninguna rosa seca, entre las páginas de un libro, resucita jamás, eso es bien cierto. Pero ahí está, muerta, si bien testificando que estuvo viva, que nació fragante y erguida bajo la caricia del sol. Esto y no más es lo que han querido transmitir estas memorias: yo estuve vivo y todo lo vi como os lo cuento (Nieva, 2002d: 643)⁶⁰⁹.

En nada destaca, en cambio, en este aspecto el diario de Fernando Arrabal (1994c).

Jaime de Armiñán se pronuncia sobre el tema ya en la primera página de su diario (Armiñán, 1994a): «Siempre me han dado envidia de la peor aquellos que, en épocas lejanas, o ahora mismo, escribieron o escriben diarios. Se necesita una enorme disciplina, pausa, reflexión apresurada y, sobre todo, sinceridad» (Armiñán, 1994a: 1). Da la dirección de la casa en la que vivían en Madrid (Armiñán, 1994a: 104)⁶¹⁰. Aprovecha la oportunidad para mostrarse agradecido con los que trabajaron en el rodaje en la catedral de la película que motiva la redacción del diario: «Ya sé que resulta un poco cursi manifestar sentimientos, pero es la pura verdad quien los dicta» (Armiñán, 1994a: 210). No le impor-

⁶⁰⁹ Escribió Rafael Conte en su reseña (Conte, 2002): «Ahora, al borde de los ochenta [años], Nieva nos asesta estas monumentales “memorias”, que se presentan a la vez como una especie de *summa* o como un testamento que deseamos bastante anticipado, donde su narratividad se dispara en todas las direcciones (hasta en las fantásticas) hasta perforar los límites de sus propias verdades y las de su bien acreditada imaginación que tanto y tan bien las enriquece». Y también: «no abundan —sobre todo ahora— novelas tan fastuosas como estas *Las cosas como fueron*, aunque no lo fueran así nunca del todo, como se debe». Opinó Anna Caballé (2003a: 146): «Muchos textos autobiográficos tienen su origen en el deseo manifiesto de un autor o dramaturgo de iluminar su obra mediante una indagación abierta en su vida personal (...). Cuando ese ejercicio autobiográfico, complementario a la obra e igualmente creativo, se lleva a cabo siendo su autor consciente de la trascendencia de su empresa —hacer explícito el cañamazo de la que surgió— el resultado puede ser magnífico. Lo es, sin reservas de ninguna clase, en el caso de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron*. Nada que ver con la retahíla de personajes y anécdotas de antiguos libros, o con el relato pazguato y pusilánime de quien preserva los aspectos más conflictivos de su vida en la recámara del disimulo y la ocultación. Tratándose de Nieva además, un autor barroco y excéntrico (en el mejor sentido), resulta difícil imaginarse que el producto final de sus memorias sea un libro de contenido escueto. Por el contrario, el libro sobrepasa peligrosamente las 600 páginas de letra menuda a lo largo de las cuales Nieva se toma su tiempo para exponer los hechos de su vida y, sobre todo, la trama emocional en que se fundaron». Y también: «El episodio de su ruptura matrimonial y su inmediato regreso a España es uno de los pasajes más vibrantes del libro y permite comprender que la autenticidad en un relato de estas características elude cualquier criterio moral, sólo hace referencia al ámbito de las relaciones íntimas» (Caballé, 2003a: 147). Observó Jesús Rubio Jiménez en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 143) a propósito de las memorias del dramaturgo (Nieva, 2002d): «La escritura introduce la mentira, la ficción y sin ella no es posible desvelar la trama secreta de una vida. Es ella la que permite descubrir el sentido de los acontecimientos, los hitos relevantes».

⁶¹⁰ Algo que volverá a suceder con la de sus padres o con la de sus abuelos (Armiñán, 1994a: 262; 269, n. 1; y 315)

ta reconocer que no sabe algo: «Yo siempre estoy dudando, y para no decir vulgaridades y mucho menos, moralidades, dejemos el tema en manos más expertas» (Armiñán, 1994a: 215).

8.2. El autorretrato

Decía Weintraub (1991) que, cuando la intención predominante es la de desvelar la naturaleza y la estructura misma de la personalidad, el autor fácilmente tenderá hacia el autorretrato más que a la autobiografía.

Fernando Fernán-Gómez sencillamente evita el autorretrato en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). En las pocas incursiones que realiza en ese terreno, utiliza el humor, a veces cáustico. Cuenta que, en el viaje en barco que le trajo de niño con su abuela de vuelta de Buenos Aires a España, tuvo una enfermedad grave en el cuello o en la garganta que un médico alemán le curó por medio de una operación urgente. Escribe: «Años más tarde, al considerar mi comportamiento con algunos empresarios y algunas mujeres, he pensado si aquel médico no me operaría de meningitis» (Fernán-Gómez, 1998a: 29). Después de una noche de parranda, algunos de sus acompañantes sufrieron un accidente de tráfico. Su declaración ante la justicia le sirve para presentarse a sí mismo ante los lectores como un ingenuo (Fernán-Gómez, 1998a: 545-547). Esta anécdota lo lleva a otra, también suya con la justicia, donde no mejora la presentación de sí mismo (Fernán-Gómez, 1998a: 547-548). Sin embargo, Fernando Fernán-Gómez, acostumbrado a la fama y a la celebridad, no es tan cándido como quiere aparentar cuando así posa.

Más interesante para nosotros es el dato de que, simplemente, no cree en el autorretrato autobiográfico. Le niega toda validez en ese sentido y también al retrato biográfico:

Tampoco he procurado hacer a lo largo de estas páginas un retrato mío que se pudiera parecer a la imprecisa realidad. Creo que en esta labor el autobiografiador, que supuestamente trabaja desde dentro, está tan abocado al fracaso como el biógrafo, que trabaja objetivamente desde fuera (Fernán-Gómez, 1998a: 564-565).

Recurre a sus modelos para confirmar su opinión: Georges Simenon dedica muchas páginas de sus *Memorias íntimas* (Simenon, 2000) a rechazar las imágenes que de él han trazado los que han intentado retratarlo por escrito, y muchas más dedica Pío Baroja (1982) al mismo empeño, quien encuentra absolutamente desacertado todo lo que se ha dicho de él (Fernán-Gómez, 1998a: 565). Comparándose con ellos, si él dialogara con alguien que hubiera leído sus memorias —afirma al final de la versión original— y por su lectura creyera conocerlo, comprobaría cuánto había de erróneo (Fernán-Gómez, 1998a: 565).

No obstante, incluso un escéptico confeso en la materia como Fernando Fernán-Gómez no puede evitar pinceladas de autorretrato, por muy escasas que sean, como cuando afirma que no heredó el natural abierto y espontáneo de su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 566) o como cuando sostiene esto otro:

Una de mis intenciones prioritarias cuando dirijo una película, cuando escribo un libro o un artículo o, cuando como ahora, doy ciertas explicaciones, es «no estar a la moda». Le tengo prevención a la moda (Fernán-Gómez, 1998a: 686).

Adolfo Marsillach sí hace en sus memorias (Marsillach, 2001d) frecuentes paradas en el terreno de la autodefinición: «siempre fui un chico triste y solitario» (Marsillach, 2001d: 17). «Revisando mi historial en el oficio de la interpretación —también en el de la dirección escénica—, compruebo que he sido siempre un personaje polémico» (Marsillach, 2001d: 69). Este reconocido carácter propio da pie a una declaración más extensa:

Yo no nací polémico, naturalmente. Y, sin embargo, casi todo lo que he hecho y lo que continuo haciendo acaba provocando una agitada controversia. Me he acostumbrado tanto a la discusión que, cuando no se produce, me decepciono. Les debo más a mis enemigos que a mis amigos: ellos me han proporcionado el estímulo necesario para llevarles la contraria. Y como, encima, casi siempre les he vencido... Hay que elegir bien a nuestros contrincantes. Conviene que sean selectos, pero inferiores. De lo primero me encargo yo y de lo segundo, ellos (Marsillach, 2001d: 70).

A veces exhibe un cierto relativismo: «Actúo según mi conciencia, pero ¿es mi conciencia la medida de todas las cosas?» (Marsillach, 2001d: 53). Algo de pudor ante la fama y la repercusión pública de su persona aparece también en determinados momentos de la obra: «deduzco, con sorpresa, que, desde muy joven, lo que yo pudiese decir sobre mí mismo parecía despertar cierto interés. ¿Por qué? Lo ignoro» (Marsillach, 2001d: 69). No tiene el autor ningún inconveniente, si viene al caso, en proporcionar una imagen de sí mismo desmitificadora o poco heroica. Mientras asistía a una representación teatral de un renombrado actor catalán estalló lo que en ese momento parecía una bomba, aunque no era más que un petardo puesto en los lavabos. Narra así su reacción:

en cuanto escuché la explosión, salí corriendo hacia el vestíbulo del local, y, en menos de cinco minutos, se me pudo ver en la terraza del bar-restaurant Navarra tomándome —era casi verano— un granizado de limón. Cuántos pies aplasté y cuántas cabezas machaqué en mi frenética huida es un dato sobre el que las hemerotecas no se ponen de acuerdo (Marsillach, 2001d: 81).

En contraposición, tampoco muestra el menor empacho en referirse a su propio éxito: «por mucho o poco que intente disimularlo, es evidente que soy un ganador. Con mala conciencia, pero lo soy» (Marsillach, 2001d: 29). «Empecé a fabricarme una fama de triunfador que todavía arrastro y que ha acabado por resultarme pesadísima» (Marsillach, 2001d: 275). Aunque a veces asoma un leve matiz exculpatorio: «Tuvimos un enorme éxito como ya he tenido la inmodestia de comentar» (Marsillach, 2001d: 78). En alguna ocasión, el referirse a su condición de triunfador da lugar a una reflexión interesante:

Todos nos construimos un personaje. El mundo (...) es de los impostores. La celebridad no pasa de ser, en el fondo, un fingimiento. ¿Quién se esconde detrás de un individuo famoso? ¿Cuál es su verdad y cuál su apariencia? (Marsillach, 2001d: 519)⁶¹¹.

⁶¹¹ A pesar de estas dudas de Adolfo Marsillach, su autorretrato es muy certero, a juzgar por las afirmaciones de Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*: «En este sentido destacan los comentarios sobre Adolfo Marsillach, visto por sus compañeros de manera similar a la conscientemente asumida por el actor barcelonés para su imagen pública (...). Timidez, seriedad, frialdad, espíritu polémico, profesionalidad... son rasgos que configuran esta última y también los primeros que recuerdan quienes coincidieron con él y lo reflejan en sus memorias» (Ríos Carratalá, 2001a: 133).

El más propenso de todos nuestros autores al autorretrato es, sin duda alguna, Antonio Gala (2001b). Nos lo brinda en numerosas ocasiones y salpimentado con humor. Cuando quiso aprender a conducir, le decían los profesores de la autoescuela que desembragase y él contestaba: «¿Delante de usted? De ninguna manera». Lo invitó don Santiago, el director de una autoescuela a una copa en un bar y comenta que ambos parecían dos personajes de Azorín. Le aseguró don Santiago que no iba a aprender a conducir nunca (Gala, 2001b: 14). Cambió de autoescuela y se encontró con idéntico diagnóstico. En la época de la segunda autoescuela, el autor trabajaba en un guion de cine con el director Luis Lucia (Gala, 2001b: 15). Éste quiso enseñarlo a conducir y todo desembocó en un episodio cómico (Gala, 2001b: 16). El autorretrato humorístico es constante: el autor escribe con rotulador porque el salto tecnológico más grande que ha dado ha sido pasar de la pluma estilográfica al rotulador (Gala, 2001b: 51). El montaje de *Las cítaras colgadas de los árboles* comenzaba con un realismo muy crudo: la matanza de un cerdo casi crucificado. Para ilustrarse, lo llevaron a una y él se desmayó (Gala, 2001b: 80). En una muestra de ironía implacable ejercida sobre sí mismo, escribe: «Me habría chiflado que me empastaran una muela, o que me sacaran una del juicio, pero no fue preciso; ahora me alegro: por la muela y también por el juicio: lo único que me faltaba es que me hubiesen sacado un poco del poquito que tengo» (Gala, 2001b: 96)⁶¹². Cuando se hizo la prueba del sida, confundió el VIH con el VHS de los vídeos. El médico le dijo que, en cuanto a lo del VIH, «por descontado», negativo. Eso lo molesta. Se pregunta si tan viejo es o tan idiota para no poder correr el riesgo: «¿Tan ajeno estaba al combate que ni siquiera podía perderlo?» (Gala, 2001b: 109). Puede llegar a ser inmisericorde consigo mismo: nos revela que padece alergia al ciprés y, sin embargo, vive en una finca cuajada de cipreses (Ga-

⁶¹² Fernando Fernán-Gómez también infravalora en sus memorias su propia inteligencia, pero Antonio Gala lo supera con creces.

la, 2001b: 112). Cuando nació su hermano pequeño, lo informaron de que la cigüeña le había traído un hermanito. Le preguntaron si quería verlo y él respondió que no, que quería ver la cigüeña (Gala, 2001b: 143). En la reválida de séptimo, la que cerraba el Bachillerato y abría las puertas de la universidad, obtuvo un sobresaliente. Le concedieron el premio extraordinario y con ese motivo su padre le pegó, porque fue a comunicárselo loco de contento y él le preguntó que si para eso lo había despertado. El dramaturgo incluso le pone un nombre a sus características peculiaridades: narra una anécdota, que él llama «una galada», porque, entre los suyos, se llama así a una de sus meteduras de pata, cosa frecuente en él (Gala, 2001b: 178). El autor, que siente un fervor total por los animales en general, no sólo por los perros (Gala, 2001b: 250), cuenta una mala experiencia que tuvo de niño, porque su padre lo llevó a cazar (Gala, 2001b: 253). No le gustan los zoológicos. Habla del de Nueva York, en el Bronx (Gala, 2001b: 254). «Y también tengo un recuerdo material: yo mismo, en una foto, entre ocho o diez loros y cacatúas: os puedo asegurar que no sé dónde terminan ellos y donde empiezo yo. De eso, me congratulo» (Gala, 2001b: 255). Hasta el carnaval de 1981 no se enteró de lo que era una raya (Gala, 2001b: 266). Lo que más lo ha perturbado es un narguile que se fumó cerca de Estambul, cuando escribía *La pasión turca*: «No se ha hecho la miel para la boca del asno» (Gala, 2001b: 269). En EE. UU., dio una gira de conferencias durante un par de meses por diferentes universidades. A menudo coincidía con José Luis Aranguren, quien alardeaba de conocer el inglés, pero lo equivocaba de destino. Le escribió Aranguren en un papel, para su uso en los aeropuertos, que el portador de la nota era deficiente mental y que se lo acompañase a la puerta correspondiente a su embarque. Las azafatas lo subían a una silla de ruedas y lo empujaban hasta su puerta (Gala, 2001b: 281). No ahorra el autor ningún detalle de su torpeza: «Me he caído, al saltar de un fuera borda, llegado a Algeciras, a un mar lleno de aceitazo y de mugre, con una bandeja de pasteles en la mano que le llevaba a la abuela

de mi anfitrión» (Gala, 2001b: 284). Lo invitaron a ver la Exposición Velázquez en el museo del Prado cuando todavía estaban colgando los cuadros y, en un momento en que estaba solo con los operarios, lo dejaron que tocara y besara *Venus del espejo*. Se lo facilitaron incluso (Gala, 2001b: 296-297). En El Cairo, en una ocasión se presentó en su hotel un miembro del gabinete de prensa del entonces presidente Hosni Mubarak que venía a comunicarle la concesión de la entrevista por él solicitada. Él no la había solicitado, pero se le antojó una ordinariez decirlo y acudió a ella (Gala, 2001b: 331). En el transcurso de la misma, Mubarak no lo dejó hablar. El autor no lo intentó siquiera, se dedicó a tomar nota de lo que veía (Gala, 2001b: 332). El encargado del protocolo lo informó de que el presidente estaba encantado con él por su receptividad, su inteligencia y su atención. Lo invitaba a una cena privada para seguir charlando. A media tarde el autor tomó un avión (Gala, 2001b: 333). En una de sus visitas a Praga, encontró en el hotel montado una especie de altar escalonado con flores ante un busto de Lenin. Le recordó tanto a los altares de mayo que se santiguó haciendo una genuflexión. Pasó detenido unas horas hasta que se comprobó que iba a recoger un premio de televisión otorgado por el capítulo «El doncel de Sigüenza», de la serie *Paisaje con figuras* (Gala, 2001b: 337). No sabe muy bien por qué, se lo invitaba muchísimo a casas particulares y a las fiestas de las embajadas. Supone que era por su buen aspecto (Gala, 2001b: 355). En una de esas ocasiones, en una nunciatura, un señor alto, adivinando su estado de ánimo, le hizo una seña para que se acercara y, detrás de unas cortinas, sacó una petaca y le ofreció un par de tragos de whisky. A la salida, le preguntó el nuncio qué le había parecido Charlton Heston. Él preguntó si es que estaba allí y el nuncio le respondió que era el que lo había invitado a beber detrás de la cortina (Gala, 2001b: 357).

El virtuosismo de Antonio Gala alcanza su paroxismo cuando relata, desdramatizándolos, momentos de auténtico peligro: «Al franquismo casi póstumo le habíamos co-

gido el tranquilo, por fin, la mayor parte de los creadores. Para mí, no obstante, faltaba lo peor por llegar». Escribió en *Sábado Gráfico* «Viudas» (Gala, 1976d), artículo del que, afirma, se hicieron más fotocopias de lo que pueda imaginarse nadie. «Arias Navarro, *Carnicerito de Málaga*, pregonó su odio visceral hacia mí, e insinuó que era el momento de levantar la veda». Se comenzó a ver una pintada: «Antonio Gala, serás ejecutado». Se marchó de su casa porque aparecían clavadas en la puerta navajas de barbero. Se trasladó al domicilio de un amigo que vivía en el barrio de Salamanca. Allí resistió cuatro días: «era la *zona nacional*, imbécil de mí». Regresó a El Viso (Gala, 2001b: 167). Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, ministro de Justicia, lo llamó un 15 de noviembre para decirle que se ocultara el día 20 —al que llama «Día del dolor» por conmemorarse en él el aniversario de la muerte de Francisco Franco—, que no era aconsejable que anduviese por Madrid. No sabe refugiarse, no sirve para eso. Se fue a Toledo: «Hace falta ser idiota». Si no se dejó el pellejo allí, fue porque Dios no quiso (Gala, 2001b: 169). Insistió el ministro en que desapareciera y se fue a corregir unas galeradas nada menos que a Guadarrama, otro nido de aguiluchos derechistas:

Estaba en el Arcipreste de Hita, sentado a la sombra de una pineda, por la mañana, cuando vi unas sombras acercarse. Debían de ser cuatro. No vi más. Cuando volví en mí tenía puesto un zapato solo: el otro, sin desabrochar, había salido despedido, y el reloj también. El zarandeo debió de ser de abrigo. Me había llevado al campo un bastón de caña de Malaca y puño de asta que, inexplicablemente pesaba mucho. A costa de mis huesos supe la causa de tal peso. Me lo rompieron encima y salió su ánima, y a punto estuvo de salir la mía: una barra de hierro de un centímetro de diámetro. Conservo todavía ese memento: el yerro está doblado de chocar contra mí. Estuve algún tiempo en un hospital y, al salir, todavía llevaba morados los ojos y hematomas por todas partes (Gala, 2001b: 169).

Un momento de peligro posterior fue el del intento de golpe de Estado del 23-F, en 1981: «Del golpe o alpargatazo se venía susurrando entre los iniciados». A través de los mandos del Partido Comunista, el autor se había enterado de que una de las cien personas que tenían en cartel los golpistas era él. El 20 de febrero le dijo por teléfono una voz, que él reconoció, aunque no era la voluntad de esa voz, que estaba entre los quince primeros que los golpistas iban a eliminar. «Fue un gran ascenso y un gran honor el que me hacían».

Estaba trabajando en su estudio en Madrid cuando, a las seis y veinte de la tarde apareció su amigo Marcos y le anunció que, viniendo en un taxi, había escuchado en la radio que había entrado la Guardia Civil en las Cortes y que había un golpe de Estado. Como supuso que no lo creería, había llevado al taxista y, efectivamente, allí estaba el hombre para certificar que era verdad (Gala, 2001b: 174). En Hong Kong sufrió un abordaje naval. De haber muerto, se habría llevado una hermosa visión del mundo: aquella misma mañana había visto el edificio del Banco de China y de Singapur o algo parecido, no está seguro, creado por Norman Foster (Gala, 2001b: 341). En Puerto Rico, lo dejaron un día en la playa de los morfinómanos y allí se le acercó un lugareño con un alfanje enorme. «Supe que iba a morir decapitado y tuve curiosidad por el nombre de mi asesino». No lo iba a decapitar; en realidad, lo habían enviado para que le cortara algunos cocos (Gala, 2001b: 346).

Sin embargo, no todo es jovialidad. También, en ocasiones, despuntan la queja y cierto amargor, aunque sin perder nunca la bonhomía: lo expulsaron de dos colegios mayores; del primero, por indisciplina, por ponerle cohetes al administrador durante las cenas.

Del segundo colegio me expulsaron porque les parecía demasiado brillante y perturbaba el nivel medio de los colegiales. Supongo que habría otra razón. Ya estoy acostumbrado a que, en mi vida, haya siempre razones subrepticias: para rebajar mis notas en mis ejercicios de Abogado del Estado, por ejemplo, o para separarme de la Cartuja... Siempre he pensado que Dios es mucho menos prudente que los hombres, religiosos o laicos (Gala, 2001b: 151).

Sobre las consecuencias de su participación en la campaña por el no en el referéndum sobre la OTAN de 1986, anota: «Cantantes que me habían acompañado y precedido en ese mitin cenaron con González aquella misma noche. Hay cosas que no llego a comprender del todo, y lo que no comprendo me produce repugnancia moral. Quizá porque yo sea más derecho que un tiro, y no haya que serlo tanto, y la verdad sea curva...» (Gala, 2001b: 182). Incluso apela el autor a la comprensión de sus seguidores:

Ruego al lector que separe, como yo ahora los párrafos, mis borracheras de las que no lo son. Y que no deje de suponer, como yo ahora, que se trataba, en primer lugar, de un estado angustioso, en el que alguien hace no lo que quiere hacer sino algo muy distinto, y se reconoce ali-quebrado, desmerecido gravemente por la vida, y lo intenta olvidar. Y que tampoco el lector eche en saco roto que mi estado de salud no era bueno; que nunca me he alimentado ni por asomo bien cuando estuve solo; que aprovechar que tenemos un agujero en la cara para echarnos comida dentro me parecía entonces, y me parece ahora, una ordinarietà... No sé por qué considero menos ordinario beber que comer, quizá por la monotonía, el aburrimiento y la irredenta fealdad que supone masticar y mover las mandíbulas, lo mismo que las vacas por mucho arte y buena educación que se le eche (Gala, 2001b: 358-359).

Tampoco parece exactamente un ingenuo el autor cuando considera conveniente pronunciarse sobre poesía:

*Los del grupo⁶¹³ traían a los grandes poetas de entonces a dar recitales en el salón de actos de un instituto. Yo fui a uno de Vicente Aleixandre. No saqué nada en limpio. Primero, porque entendía poco de poesía, si es que de poesía entiende alguien; segundo, porque ya entonces opinaba que poesía no es comunicación, o no lo es al principio, sino vía de conocimiento: antes de comunicar hay que saber qué se comunica; y tercero, porque me parecía casi risible la postura de los poetas, tan altaneros conmigo, y tan sumisos con el señor de fuera. Debo reconocer que nunca pertenezco, ni entonces ni después, a la brillante corte de Aleixandre. Siempre lo vi lejano, artificial y paternalista. Me presentaron a él cuando llegué a Madrid, como un acto obligado, igual que si se tratase de la Virgen de la Almudena. No me acuerdo ni de quién lo hizo. Pero no volví más a aquella casa hasta una desgraciada noche en que me llevó Fernando Quiñones. Le caímos como un tiro, porque Quiñones, a pesar de mi recomendación, no había advertido de la visita. El poeta estaba con un portugués, Eugenio de Andrade, que le traía su libro *As maos e os frutos*. Quizá éste opinaba como yo, o se aburría, porque nuestra turbulenta entrada le pareció divertida. Por el contrario, Aleixandre era un frigorífico. Nos invitó a una copa de vino y a unas almendras. Fernando se las comió todas en un momento. Salió la conversación de Lorca, y Fernando, no sé si bebido o tumultuoso de por sí, gritó:*

—Bendita sea la madre que lo parió. Hay que ver lo que echó esa mujer por el jigo.

Y, ya en el extremo de la indecencia, se quitó un zapato y me lo tiró riendo a carcajadas. Yo se lo devolví con tan mala puntería que volqué una pantalla de luz. Aquello no tenía arreglo. Nos largamos enseguida porque además ni había vino ya ni almendras (Gala, 2001b: 231-232)⁶¹⁴.

Más adelante, recuerda: «Otro de los poetas que llevaron los de Cántico fue Dámaso Alonso. Con él conectaba yo mejor y conocía bien gran parte de su obra. Cuando volví a encontrármelo, por descontado, no recordaba haberme visto nunca. Fue en el palacio de la Zarzuela, en una copa ofrecida por los Reyes, antes de la reforma» (Gala, 2001b: 232). Se encontraba presente también la mujer de José María Valverde, María Luisa Gefael, her-

⁶¹³ Se refiere al grupo Cántico, de Córdoba.

⁶¹⁴ No obstante, la candidez retorna al relato cuando cuenta Antonio Gala que el portugués los alcanzó a unos cien metros de la casa de Vicente Aleixandre, le dedicó al autor otro ejemplar de su libro y le pidió que desayunase con él en el Hotel Palace a la mañana siguiente. Gala admite que era entonces un ingenuo, pero Fernando Quiñones le abrió los ojos de una patada y entonces declinó la invitación (Gala, 2001b: 232).

mana de la mujer de Luis Felipe Vivanco. Comenta: «Allí estaban todos. Yo los miraba desde lejos, con la sospecha de que el verdadero fuego de los dioses no era susceptible de arder en semejantes pebeteros. Es decir, seguía siendo un niño» (Gala, 2001b: 232).

Jaime de Armiñán evita sutilmente en sus memorias (Armiñán, 2000) el autorretrato —salvo en lo tocante a su condición de voyerista—. No hay en ellas nada que pueda considerarse como tal.

En la contracubierta del libro de Albert Boadella (2001), se hace una afirmación prometedora para el posible lector (y comprador): se dice que la obra es un autorretrato cruelmente sincero. Más interés presenta a este respecto el juego de personajes narradores con que se construyen las memorias, ya que una de sus evidentes ventajas es la de disfrazar de descripción objetiva lo que no es sino un autorretrato⁶¹⁵. Conviene, pues, fijarse atentamente en las observaciones que el narrador hace del Bufón. Escribe, por ejemplo, que

ante los medios, solo se refería a [su infancia] para comentar aspectos anecdóticos, como podían ser sus años de monaguillo, algunas tropelías por el barrio, o el descubrimiento del teatro a través de su hermano, cantante de zarzuela. Todo lo demás, lo mantenía discretamente fuera de exhibición. (...) Algunos complejos de clase le acompañaron por lo menos hasta bien entrado en la cuarentena, edad que coincide con su época de mayor desarrollo profesional y social (Boadella, 2001: 20).

Otra afirmación a cargo del narrador es ésta: «Contribuyó más al agnosticismo del Bufón haber experimentado por dentro la tramoya religiosa que su vivencia en un entorno familiar comecuras» (Boadella, 2001: 76). En su propósito de psicoanalizar al Bufón, revela, refiriéndose a su primera boda, que «era presa de graves complejos que le impedían desahogar sus impulsos naturales con total tranquilidad» (Boadella, 2001: 153). No se le escapa al fino olfato del narrador el extraño pudor que aparta al Bufón de cualquier exhibicionismo externo de carácter místico-artístico (Boadella, 2001: 370).

⁶¹⁵ Esta característica de la obra de Boadella se ha estudiado con más detalle en el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

Sin embargo, a pesar del desdoblamiento narrativo y de las ventajas que ello conlleva a la hora de caracterizar al personaje central desde fuera tan cómodamente como lo permite una supuesta objetividad, el Bufón no renuncia al privilegio de autorretratarse. Son muy variadas las alusiones a sí mismo, tanto directas como indirectas. Por otro lado, la afición psicoanalítica no es exclusiva del narrador: el Bufón dice que el recuerdo infantil de un coche de juguete arrojado por él a un pozo hoy clausurado de aquella casa de la infancia, que «debía de ser para mí como la continuación del claustro materno» (Boadella, 2001: 23), le sirve para construirse una imagen de su propia muerte y los restos sepultados de su propio cuerpo (Boadella, 2001: 24). Con respecto a su profesión, comenta el Bufón, al hablar del montaje *Mary d'Ous*, que se considera muy refractario del tipo de personalidad de los entusiastas de la obra y más bien simpatiza con los que se atrevían a manifestar su total incompreensión (Boadella, 2001: 226). Sin embargo, con lo que más acierta el Bufón es con su canto a la vida rural frente a la vida urbana. Se alegran él y su mujer de que sus hijos vayan a una escuela unitaria con menos medios que una escuela urbana, cosa que no preocupa a los lugareños, porque estas personas no ambicionan tener un hijo ministro, como ocurre con los padres de los niños de los autocares de Barcelona. En la comarca en la que vive, ministro es sinónimo de bandido (Boadella, 2001: 362).

El caso de Francisco Nieva es especial y vamos a tratar este aspecto en más de una ocasión, pues sobrepasa sobradamente en sus memorias (Nieva, 2002d) los límites de un simple autorretrato. Sí haremos aquí algunas breves apuntaciones. Por ejemplo, finaliza un capítulo de su libro con un párrafo interesante: «Así termino tan dilatado y confidencial relato en los albores de la vejez y, cuando ya no queda más que contar, quiero creer con cierta garantía que, quien haya podido arribar al final de este libro, puede pagarse de

haberme conocido a fondo» (Nieva, 2002d: 382)⁶¹⁶. «Con fruición y prolijidad cuento estas cosas por ser todavía como un nuevo rico del éxito, cuando debiera estar tan de vuelta. Pero asumo “con toda humildad” mi condición de vanidoso» (Nieva, 2002d: 387). Y, sin embargo, asume sin complejos el punto de vista —bastante crítico, por cierto— de un hipotético lector:

A mí este Paco Nieva no acaba de caerme simpático. Es un asesino banal, de intención y de hecho. No puedo decir cuántas veces se repite la palabra éxito, como un constante leitmotiv de su vida: unas veces parece un petulante y un exhibicionista. Y otras veces un despistado, rezumante de ingenuidad. (...) quiere magnificar su vida, ¡el pobre! (...) Y encima presume de «haber visto a Dios» y aprovechado tal circunstancia para mostrarlo en el teatro. Se necesita ser fantasmón para llegar a ese extremo ridículo y blasfemo. Pero, si estas memorias se publicasen, no escapará de un juicio justo y, antes que nada debiera declararse «culpable», porque profundamente lo es (Nieva, 2002d: 643).

Singular es la impresión —cosa habitual, tratándose de él— que causa al lector el autorretrato que Fernando Arrabal hace de sí mismo en su diario (Arrabal, 1994c). Comienza ya en el poema introductorio hablando sin reparo alguno de su inteligencia, de la que dice que es (Arrabal, 1994c: 20):

*la facultad que sobrellevar me permitiría
la fatalidad de ser hijo de mi padre.*

También de su talento (Arrabal, 1994c: 22):

*Cuando sentencias provocho y rabietas
no me molesta el anatema
de los que más mandan.
Que aun valiendo poco o nada
más valgo
que el más valioso de los mandamases.*

Alude a sí mismo con la perífrasis «autor de *Carta a Franco*»⁶¹⁷ y se autocalifica como el «“quijote anarquista y heterodoxo” que imaginan afectuosamente que soy» (Arrabal, 1994c: 28). Parece confirmar esta última apreciación el hecho de que, cuando su mujer va a votar, él cae en la cuenta de que nunca se ha inscrito en un colegio electoral y nunca ha

⁶¹⁶ Se encuentra, por tanto, en las antípodas de Fernando Fernán-Gómez (1998a).

⁶¹⁷ Fernando Arrabal escribió, efectivamente, una *Carta al general Franco* (Arrabal, 1972d), que envió a su destinatario en 1971 sin recibir respuesta alguna (Berenguer, 1979a: 26).

votado, y tiene ya sesenta años (Arrabal, 1994c: 86). A veces, el autorretrato se hace indirectamente: «Mi hermano me entregó el retrato que me ha hecho al óleo. Me parece una obra de arte, y ¡tan anticonformista por su realismo figurativo! Mi cara refleja lo que soy: un desesperado..., pero no un angustiado» (Arrabal, 1994c: 46). Tampoco faltan los referentes literarios en su autorretrato, como cuando relaciona la misoginia de Michel de Montaigne con su propia continencia erótica y exclama: «¡Qué tremenda educación recibí!» (Arrabal, 1994c: 62). Fernando Arrabal parece no querer ahorrarnos ningún detalle de su propia personalidad: revela que en una época fue postulante de la Compañía de Jesús —seis meses que él llama «casi paradisíacos»— (Arrabal, 1994c: 110), manifiesta su rechazo del metro como medio de transporte (Arrabal, 1994c: 126), menciona su tuberculosis (Arrabal, 1994c: 126 y 135), su obsesión por la puntualidad (Arrabal, 1994c: 204) y recuerda que ganó en equipo el campeonato de Francia de ajedrez (Arrabal, 1994c: 213). Incluso sus momentos de relax encuentran cabida en su diario, como en la anotación en que nos cuenta que ha dedicado la tarde a escuchar tangos (Arrabal, 1994c: 224).

Si Jaime de Armiñán no se autorretrataba en sus memorias (Armiñán, 2000), algo sí deja entrever en su diario (Armiñán, 1994a), lo que puede indicar que este subgénero autobiográfico se presta más a ese detalle. Durante el rodaje de la película que da pie al diario, Teo Escamilla baja al desayuno después de haber pasado muy mala noche. El autor le recomienda un fármaco: Armiñán tiene esa manía, como otras personas que conoce (Armiñán, 1994a: 44). El autor fue un niño enclenque, nieto único hasta los ocho años (Armiñán, 1994a: 45). Siempre ha sido tímido y de natural callado, con tendencia a silenciar emociones (Armiñán, 1994a: 115). Incluso llega a permitirse este arranque: «Con humildad (...), pido perdón a los rojos y a los nacionales, a los liberales y a los carlistas, a los hugonotes y a los católicos, a los del Sur y a los del Norte, a las brujas y a Torquemada: habré metido la pata, pero debo asegurar y aseguro, que yo —en ocasiones— le digo

las verdades al barquero, aunque se hunda el mundo» (Armiñán, 1994a: 220). En otra ocasión, suena el teléfono. No le gusta, pero es incapaz de ignorarlo; y envidia mucho a sus amigos, como Fernando Fernán Gómez, que pueden escuchar una llamada y no atenderla (Armiñán, 1994a: 308). «Todo esto lo digo en voz alta, hablando solo. Y me preocupa. Algunas veces, por la calle, también hablo solo, y es una señal malísima. En esas tristes y ridículas ocasiones tarareo para disimular y aún resulta más ridículo, al menos a mis ojos. Debe ser cosa [*sic*] de la edad o de la soledad» (Armiñán, 1994a: 308).

8.3. La autojustificación

George May (1982: 37) sostiene que, en la carrera de su autor, la autobiografía no sólo es la obra de madurez, sino la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede. Para George May (1982: 47), la apología puede definirse como la necesidad de escribir con el fin de justificar en público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron. Los autores que estudiamos no quedan libres de esta necesidad de utilizar de vez en cuando la escritura autobiográfica para autojustificarse.

Pocas páginas y energías dedica Fernando Fernán-Gómez a esta tarea en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). En el aspecto personal, únicamente se detiene en el rechazo que de los doce a los catorce años sentía por su abuela⁶¹⁸, con la cual era esquivo. Se intenta justificar entonces hablando de la psicología de un adolescente (Fernán-Gómez, 1998a: 297). En lo profesional, sólo un par de asuntos lo conducen al terreno de una autojustificación ora vacilante, ora fina y sutil. Lo que más parece afectarlo es su participación en películas de éxito durante el franquismo, pero este asunto lo abordaremos más adelante⁶¹⁹. La otra cuestión que, excepcionalmente, empuja a Fernando Fernán-

⁶¹⁸ La otra mujer, junto con su madre, de las dos a las que dedica la obra.

⁶¹⁹ En el apartado «Ideología», en la página 397.

Gómez a autojustificarse es la visita que le hizo a Wenceslao Fernández Flórez para hablarle en favor de *Esa pareja feliz* por petición de Juan Antonio Bardem y Luis Berlanga, puesto que el escritor pertenecía a la junta clasificadora de películas:

Era la primera vez en mi vida que hacía una gestión de esa índole. Mi timidez se exacerbó ante tal demanda. Por otro lado, creía que el pedir recomendaciones, el darlas, el participar en grupos, el intrigar un poco, el pertenecer a sociedades de bombos mutuos, eran signos de madurez. Y también de normalidad, de equilibrio. Estaba mal no hacer por los amigos lo que uno podía hacer (Fernán-Gómez, 1998a: 381).

Adolfo Marsillach se exculpa a sí mismo profesionalmente en sus memorias (Marsillach, 2001d) cuando lo cree necesario, diciendo, por ejemplo: «Todos los actores son impúdicos por naturaleza y no existe motivo alguno para que yo sea la excepción» (Marsillach, 2001d: 41). Motivos que Adolfo Marsillach encuentra para una autojustificación son el haber hecho un anuncio de cava (Marsillach, 2001d: 444) o el haber incluido a su hija Blanca en la representación de una obra teatral (Marsillach, 2001d: 502). Hay ocasiones en que se resiste a continuar lo que parece resultarle una penosa actividad: «Bueno, no quiero seguir más en este diván en el que me he tumbado sin que nadie lo me exigiese» (Marsillach, 2001d: 453). También se niega en algún momento a dar demasiadas explicaciones: «No voy a relatar las razones que me forzaron a prescindir de Maya Plisetkaya, pero sí creo que puedo decir que no fue un capricho ni una ligereza» (Marsillach, 2001d: 489). Tratándose de determinados temas, hace su aparición el hastío:

Todos fuimos víctimas y, al mismo tiempo, cómplices involuntarios de una situación política de la que parecía imposible no salpicarse: el cine era mediocre, el teatro aséptico, el periodismo domesticado, la literatura adormilada y la televisión pues, bueno, ¿para qué insistir? (Marsillach, 2001d: 269).

Antonio Gala no desaprovecha la ocasión que le ofrece su libro (Gala, 2001b) para poner algunas cosas en su sitio. Una de las escasas fiestas públicas que ha pregonado, porque es muy reacio a ello, ha sido la del Corpus de Granada. Cobró bastante menos de lo que suele: «pero, al día siguiente, los periódicos, respondiendo a la adversa fama granadina, se llevaron las manos a la cabeza por considerar aquella cantidad un verdadero

robo a mano armada. Poco después apareció *El manuscrito carmesí*, traducido a no sé cuántos idiomas y con más de cincuenta ediciones. Fue mi modo de devolver, con creces, lo que entonces me pagaron. Creo que estamos en paz Granada y yo» (Gala, 2001b: 44-45). En cuanto al renombre que tiene de ser el escritor que más cobra, Luis Carandell lo llamaba «el Vengador», porque, donde otros se conforman con un detalle —con el cenicero de plata, por ejemplo— él pide un millón de pesetas (Gala, 2001b: 247). Da las razones de por qué cobra tanto: para su mala salud supone un verdadero trastorno tener que viajar y, por tanto, las compensaciones económicas tienen que ser muy elevadas. Por otra parte, cree que la cultura hay que respetarla y la forma de consideración en nuestra sociedad es pagar bien (Gala, 2001b: 248).

Al llegarle el turno a su relación con las drogas, se justifica con el argumento de que toda la humanidad se droga, siempre se ha drogado (Gala, 2001b: 264). Asegura que la aversión a la droga es una herencia de EE. UU., producto de la xenofobia, porque se identificaban las drogas con las etnias: el opio con los chinos, el alcohol con los europeos. La globalización, aparte de por la música y otros factores, ha entrado por la drogadicción. La burocracia antidroga posiblemente esté financiada por la propia droga y por quienes la comercializan. Si la droga mata, más matan la circulación, el paro, etc. Desde luego, mata menos que las guerras. Se dice que los drogadictos son antisociales. El autor también es antisocial. Lo que los hace así es la sociedad y no la droga (Gala, 2001b: 265). Repite que la lucha antidroga está subvencionada por los narcotraficantes, quienes son los más interesados en la prohibición, que sube el precio. La droga es algo congénito con el ser humano y, bien llevada, es una ayuda espléndida y un elemento multiplicador y enriquecedor (Gala, 2001b: 266).

En cuanto al alcohol, algo tiene que decir. No sabe muy bien por qué, se lo invitaba muchísimo a casas particulares y a las fiestas de las embajadas. Supone que era por su

buen aspecto. Comía de prestado: «Fue en esa época cuando nació la calumniosa murmuración de que yo estaba alcoholizado. Juro que no es cierto: es que no comía lo suficiente para neutralizar los efectos del beber» (Gala, 2001b: 355). Apela a la benevolencia del público:

Ruego al lector que separe, como yo ahora los párrafos, mis borracheras de las que no lo son. Y que no deje de suponer, como yo ahora, que se trataba, en primer lugar, de un estado angustioso, en el que alguien hace no lo que quiere hacer sino algo muy distinto, y se reconoce aliquebrado, desmerecido gravemente por la vida, y lo intenta olvidar. Y que tampoco el lector eche en saco roto que mi estado de salud no era bueno; que nunca me he alimentado ni por asomo bien cuando estuve solo; que aprovechar que tenemos un agujero en la cara para echarnos comida dentro me parecía entonces, y me parece ahora, una ordinariéz... No sé por qué considero menos ordinario beber que comer, quizá por la monotonía, el aburrimiento y la irredenta fealdad que supone masticar y mover las mandíbulas, lo mismo que las vacas por mucho arte y buena educación que se le eche (Gala, 2001b: 358-359).

Insiste, por si ha quedado alguna duda: «Lo que tenía entonces y tengo hoy claro es que beber no me gusta». Aún encuentra otro motivo para el infundio que pretende desmentir: ha llegado a entender algo de vinos. Es Embajador de los vinos de Montilla, Cosechero de Honor de los de Rueda y Cofrade de los de Rioja; pero el vino, en realidad, no le gusta, le gustan más las palmas, la situación, la compañía (Gala, 2001b: 360).

Jaime de Armiñán, en vez de ofrecernos autojustificaciones en sus memorias (Armiñán, 2000), nos informa de las de su progenitor: «En los últimos años de su vida mi padre puso en orden muchos de sus recuerdos escritos, y algunos que le dejaron mal sabor. No son historias de política, ni de guerra, son pequeños lamentos, frustraciones, y justificaciones. Algunos pertenecen al tiempo oscuro del que yo no puedo saber nada» (Armiñán, 2000: 37).

No son pocos los momentos que Francisco Nieva dedica en sus memorias (Nieva, 2002d) a justificarse a sí mismo. Medita sobre este tema, que parece suscitar en él el suficiente interés como para entregarse a una de sus escasas reflexiones sobre el género que practica. Afirma que muy pocas vidas tienen forma —contempladas desde el punto de vista de su narración, y en eso coincide con los teóricos de la autobiografía—. A la vida,

la forma se la dan las novelas, las biografías tendenciosas, las hagiografías, las justificaciones personales (Nieva, 2002d: 21). Roza el concepto de pacto autobiográfico que acuñó Philippe Lejeune (1994), aunque para mostrar su rechazo a comprometerse con algo parecido. Se pregunta quién es capaz de consignar todas las cosas mínimas y determinantes de su biografía y quién es capaz de dar un fiel retrato de sí mismo:

No me siento obligado a arrepentirme de nada ni justificarme de nada y no siento el menor deseo de exhibir mis contradicciones con la sociedad formulista y domada, pero estoy completamente seguro de que todo se confiesa por elipsis y oblicuamente, por mucho que disimulemos. Así pues, creo que en mi obra estoy todo yo y que en ella subyace la forma más fiel de unas memorias (Nieva, 2002d: 32-33).

«Así, objetivado, convertido en objeto literario, me encontraba más... presentable, plenamente justificado y defendido por ese traje bien cortado o que yo me esmeraba en cortar lo mejor posible» (Nieva, 2002d: 37). No se le escapa que, con esa decisión, puede defraudar a sus lectores. Anticipándose a las pullas que le puedan sobrevenir, mezcla autocrítica y autodefensa, apelando incluso a la autoridad de los considerados padres del género autobiográfico:

Bien sé que se puede decir de mí: este hombre carece de pudor biográfico, este hombre no tiene dignidad. Pero ¿es que alguien puede pretender trazarse una autobiografía digna sin mentir, una autobiografía o unas memorias vestidas de etiqueta, disfrazadas de dignidad, sin ser más abominable y decididamente más aburrido que yo? Pues sí, hay quienes lo hacen, y, con ello, «quedan muy bien». No fue este el propósito de san Agustín ni el de Rousseau. Con todas las diferencias de valor, mi propósito vale tanto como el suyo y mis vergüenzas son mucho más que mis virtudes, pero pienso que, en este plano definitivo, «por sus vergüenzas los conoceréis» mucho mejor que por sus pudores (Nieva, 2002d: 282-283).

Se pregunta Francisco Nieva, cuando se dispone a efectuar el repaso de su carrera como dramaturgo, si tiene derecho un autor a analizar y justificar su obra literaria ante el público. Efectivamente, lo tiene, porque ya se está analizando y justificando desde el momento en que comienza a escribir. Si el autor posee una idea de sí mismo desmesurada, al cabo de muy poco tiempo se podrá comprobar —una idea desmesurada al creer haber expresado más de lo que su obra literaria contiene— (Nieva, 2002d: 383).

Descendiendo de lo teórico al terreno del texto, no es raro en Francisco Nieva el uso del verbo *confesar*. Por ejemplo, confiesa que, si su aspecto y parte de su personalidad pueden atraerle el afecto de la gente, debe advertir que «mi neta capacidad de hacer el mal es superior», y se justifica: «por sobrecarga inicial en el duro y beligerante medio en el que se me educó» (Nieva, 2002d: 16). Una noche, de madrugada, no le abrió la puerta a quien él pensaba que era Leopoldo María Panero. Abrirle habría supuesto interrumpir su trabajo. Comprende ahora que Panero podría haberse encontrado mal y lo más caritativo habría sido ocuparse de él, pero no estaba seguro de quién era quien llamaba en realidad. Sin embargo, consciente de que no hay excusas, admite: «Ya he dado muestras en mi vida de pasar por encima de todo para satisfacer mi egoísmo» (Nieva, 2002d: 345).

Consideremos el siguiente análisis:

En suma, me quedaba por comprobar que la juventud provinciana española, nacida y educada en el clima social y moral de la dictadura, ofrecía una imagen interior algo raquítica y estereotipada, seres atormentados de rebeldía, pero igualmente conscientes de su impotencia, al no lograr cambiarse a sí mismos de la noche a la mañana adoptando posturas miméticas de la sociedad americana o anglosajona y, por contraste paradójico, un ideario filocomunista, en conflicto añadido por ciertos escrúpulos de la fe católica y la moral de sus castos padres. Muchos pasaron por la droga y enfermaron de sida. Se puede hablar de una generación sacrificada por tan largo interregno dictatorial y represivo (Nieva, 2002d: 359).

El sentido que tienen estas frases es que se dispone a presentarnos al millonario norteamericano Stanley Siger, cuyo padre había encargado a Ígor Stravinsky la famosa misa de réquiem para los funerales de su esposa, la madre del millonario: «Stanley hacía traer de la casa Lyon's de Londres enormes contenedores de caviar, que se consumía en el mismo recipiente rodeado de hielo y con cuchara grande, como las gachas en La Mancha» (Nieva, 2002d: 360). Esto lo cuenta en un capítulo en el que ha explicado que César Manrique se había dedicado a construir en Lanzarote, aprovechando los terrenos naturales, auténticas casas paradisíacas para millonarios. El autor y su «joven amigo provinciano», a quien Francisco Nieva denomina «el caballero»⁶²⁰, fueron invitados a pasar allí una tempora-

⁶²⁰ Véase la nota 245.

da. Su amigo entró en crisis debido a su conciencia de izquierdas. Donde se encontraban nada tenía que ver con el apocalipsis social que bullía en su cabeza, sino con el impune paraíso de algunos. Se pregunta el autor si es que lo tomaba como una injusticia: «Pues ya podía estar de vuelta y tenerlo asumido, porque es algo que se nos va haciendo evidente desde la cuna, que “hay ricos en el mundo” y sus más hedonistas ensueños se convierten en realidad». El diálogo que esta actitud provoca entre los demás personajes presentes en la escena resulta sarcástico: alguien inquires qué le pasa a ese muchacho y otro contesta que es un chico profundo, muy de izquierdas, y le preocupan mucho los seres. El primero pregunta qué seres (Nieva, 2002d: 361). Por el contrario, el autor no siente remordimientos: «Yo me encontraba allí muy a gusto, pensando que todo aquello se daba en la España de Franco y yo tenía un primo que era sacerdote del Opus. También recordaba a mis buenos amigos de la izquierda, los pobres “hijastros” de España. Me importaba un bledo que la humanidad se salvase o no a manos del capital o del soviét». Y continúa:

Propóngase usted escribir poemas escénicos de grandes dimensiones, hacer grandes montajes de época, escribir novelones de quinientas páginas y hágalo desde un pisito del barrio de la Concepción, honestamente casado, con hijos, un carné de partido y un comportamiento social irreprochable, a ver qué le sale. Yo tampoco reclamo un público todo él compuesto de personas decentes (Nieva, 2002d: 362).

Al principio de un capítulo, Francisco Nieva se excusa por la prolijidad de las páginas siguientes, pero son la memoria de otra victoria personal que no puede sino atribuir a un estado de furor autoafirmativo arteramente disimulado y cauto. Su valor es relativo, no quiere demostrar que fuese nadie excepcional, ni el salvador del teatro de su país, sino exponer las argucias de un hombre en estado de alerta para realizarse. Otra vez había recurrido al «chico listo» y, en esta ocasión, se lo encontró desalmado, dispuesto a rebasar los límites. Quizás estaba exento de escrúpulos, debido a la exitosa superchería de la dirección de *Es bueno no tener cabeza* y *Don Giovanni*, y pensó que todo le sería permitido, puesto que daba siempre buenos resultados sin reclamaciones. Se justifica: no tenía

otros medios ni otras oportunidades para estrenar. Decían con un poco de guasa que él era un hombre del Renacimiento. Tuvo que forzar esas representaciones. Le dictó el instinto de conservación lo que tenía que hacer (Nieva, 2002d: 430). El kilométrico título de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* lo justifica con el título de la obra *Marat-Sade*⁶²¹, de Peter Weiss (Nieva, 2002d: 432). Imagina el autor otra posible crítica: «Parece estar usted muy contento de sus hazañas cerebrales». Él replica: «Pues sí, soy vanidoso». Pero enseguida se justifica: «Esta vida es una continua batalla y, si no contamos nuestras victorias, no tenemos gran cosa que contar, dando por supuesto lo que tiene la vida de derrota continua» (Nieva, 2002d: 423). Y aún tiene respuesta para una hipotética crítica más cuando piensa que alguien le objeta: «Ahora, ¿qué pretende hacernos creer, (...) que tiene poderes, intuiciones proféticas y demás?». Ante esto, se explica: intuiciones geniales las tienen muchísimas personas que no son unos genios. «¿Qué menos que yo haya tenido alguna bajo una fuerte tensión psíquica?» (Nieva, 2002d: 505).

Una grave cuestión que se le plantea es la de contar su divorcio. Sentía que para alcanzar su meta artística tenía que dejar a su esposa, no funcionaría aquello. ¿Y cómo hacérselo comprender? (Nieva, 2002d: 299). Compara su situación con su mujer, Geneviève, con la de Carlos Edmundo de Ory con la suya, Denise, quien trataba a aquélla. Alguna vez ambas cambiaron impresiones en el sentido de que esos españoles pelambrones no les daban mucha satisfacción. Denise llegó a manifestar que algún día echaría a Ory (Nieva, 2002d: 300). Romper no era sólo renunciar a su mujer, sino que también dejó mucho más: sus decorados para *La plaza Real*, de Pierre Corneille, con la joven facción del Teatro Nacional Popular, de Jean Vilar, interpretada por Catherine Deneuve, que no

⁶²¹ *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade.*

se pudo realizar. Además, se había ganado la confianza de Jean Jacquot y de André Veinstein, director de la Bibliothèque de l'Arsenal, así como de otros *sorbonnards* de prestigio, y dejaba para siempre la posibilidad de su primera puesta en escena para un festival de teatro en la abadía de Royaumont, porque Jacquot, viendo sus disposiciones para lo escénico, había posibilitado, con la participación económica de la Sorbona y del Institut d'Études Hispaniques, del que era director su amigo Charles Aubrun, que realizase el montaje, la versión, la dirección escenográfica, el vestuario y la iluminación de *Los dos ciegos*, de Juan de Timoneda, en francés. Su nueva carrera se habría comenzado a deslizar sostenida por gentes de un alto valor intelectual como investigadores del teatro. Rompió violentamente con todo ello, una renuncia de todo punto demencial, acuciado por su ciega y posesiva mujer. Ahora era necesario volver a empezar (Nieva, 2002d: 300).

Otro episodio doloroso, éste ya en nuestro país, fue el de *Los españoles bajo tierra*. Tenía José Estruch alguna ilusión por dirigir. En la España del franquismo, solicitaron el apoyo de los menos poderosos, que eran los suyos, porque a los otros les era más difícil llegar y, además, a Estruch y a Nieva les repugnaba tratar de convencer a un ente cerril y ensobrecido por el cargo o por su fama popular. Antonio Redondo, un productor muy ligado a José Luis Alonso, que era entonces director del teatro María Guerrero, buscaba obras incansablemente. Sabiendo lo que se traían entre manos, se adelantó y propuso producirla (Nieva, 2002d: 446). José Estruch no compaginaba con Antonio Redondo, era imposible. José Luis Alonso, quien consideraba un riesgo atractivo dirigir alguna comedia de Francisco Nieva en aquel momento, se ofreció a Antonio Redondo para dirigir si fallaba José Estruch, pero no *Los españoles bajo tierra*, para no herir a éste, sino *La carroza de plomo candente*, que a él le gustaba más (Nieva, 2002d: 447). Se cerró el trato, Antonio Redondo produciría *La carroza de plomo candente*, dirigida por José Luis Alonso (Nieva, 2002d: 448). Ahora el dramaturgo descarga su conciencia:

Yo también era un vendido, porque necesitaba estrenar —si no, ¿para qué escribía?—, y tuve que notificarle a Estruch el cambio de planes. ¿Por qué formar bandería entre iniciados y menos iniciados, cuando es imprescindible estrenar?

«Pues sí. La vida es un juego duro», se pudieron decir cínicamente. Pero bien sé que lo herí de un modo profundo. Amando y conociendo de veras a aquel fino espíritu, heroico y ardiente, de una fidelidad sin tacha y de una tan infrecuente elegancia moral —que me excitaba, que me iluminaba y me dirigía—, mi acción era declaradamente asesina de los sentimientos más nobles y me cargó para siempre con el peso de la traición, porque fue muchas veces mi maestro, mi confidente y mi consejero imprescindible.

El instinto práctico y de conservación nos hace «malos», y la propia maldad, cuando es tan consciente y tan deliberada, siempre avergüenza y siempre deja un recuerdo que no se borra, que no desaparece nunca. Vista desde fuera, mi reacción era éticamente aceptable, si aceptamos un mundo en el que rige el interés y la preservación de la vida; pero vista del lado de nuestra conciencia —de la mía— es señal de algo negativo y tanático. Quién sabe si yo no hubiera sido «mucho mejor» sin el éxito que me esperaba. Hay laberintos íntimos que no tienen salida (Nieva, 2002d: 448).

Y continúa: «Si yo no estrenaba, perdía mi carrera, porque ya me era difícil aguantar con la escenografía al nivel rutinario de Madrid y era conveniente que me ocupase de algo que era en mí mucho más definitorio. Me sentía autor no de unas cuantas obras hechas no como un *amateur* entendido, sino de muchas. Ya era momento de ir estrenando alguna, pues el tiempo no pasa en balde y yo había ido madurando muy lentamente» (Nieva, 2002d: 448).

Jaime de Armiñán deja clara en su diario (Armiñán, 1994a) su opinión acerca del papel que juega la autojustificación en la literatura autobiográfica:

Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones. Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrito con ajos tiernos, que a nadie va a interesar. Lo que pasa es que ya no me tengo que justificar de nada —objetivo principal de los libros del género aludido— ni apoyar en sus páginas doctrina alguna, otro objetivo, y que cuento las cosas según me vienen a la pluma, como si lo hiciera ante un grupo de amigos. Tal vez esa voluble intención me redima (Armiñán, 1994a: 276).

Escribe Albert Boadella, comentando sus propias memorias (Boadella, 2001) en su ponencia en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004):

Ciertamente, en primera persona yo lo justifico todo y en tercera me coloco —como teatralmente— dentro de un personaje para conseguir mirarme con una cierta distancia, por lo tanto

puedo ser en algunos momentos crítico, incluso ácido conmigo mismo, y, en otros, simplemente tratarme con indiferencia. No encontré una fórmula mejor para intentar que las memorias no se convirtieran en la justificación de todos mis hechos, o sea, por lo menos intenté no escribir para la posteridad (Boadella, 2004a: 69).

Y, sin embargo, no por ello es una excepción entre nuestros autores en este sentido. Al relatar su primera estancia en la cárcel (Boadella, 2001: 286-287), empieza ya a dar las razones que justificarán su comportamiento posterior: por un lado, tenía enfrente al Ejército, y no era cuestión de echarles un pulso a los militares «para mayor gloria de los revolucionarios de psicodrama». Por otro lado, estaban sus «bienintencionados colegas», convirtiéndolo inconscientemente en futuro mártir glorioso, al tiempo que traicionados por los partidos de izquierda, los cuales no querían implicarse con el tema: no tenía madera de héroe. Más tarde, comienza a montar *La Odisea*:

Desde el primer día de trabajo me di cuenta de que contaba con un magnífico grupo de comediantes, con lo que se encendieron todas mis esperanzas de realizar un montaje brillante, para hacer caer de culo a todos aquellos honorables ciudadanos que me querían ver borrado del país (Boadella, 2001: 330).

Albert Boadella se justifica diciendo que, sin estas bajezas, el altruismo del arte no sería bastante para trabajar.

George May (1982: 47) opina que la necesidad que impulsa al autobiógrafo a redactar su propia apología es más urgente cuando siente que ha sido calumniado. Así, Fernando Arrabal da entrada en su diario a una periodista que todavía reproduce viejas falsedades como la de que él defendía al general Francisco Franco (Arrabal, 1994c: 188)⁶²². Fuera de este terreno de la defensa propia, lo más cerca que vemos a Arrabal de la autojustificación es cuando anota que Milan Kundera pasa dos horas en su exposición en el Paris Art Center y al final de su visita felicita a Ante Glibota, el organizador de la misma. Escribe Arrabal: «Sin la sal de mi propia vanidad, ¿no resultarían sosos mis días?» (Arrabal, 1994c: 259).

⁶²² Véase la nota 893.

8.4. La autocrítica

No eluden estos autores la autocrítica, tanto en lo referente a su profesión como a lo personal.

Fernando Fernán-Gómez cuenta en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que discutió con el productor de una película rodada fuera de Madrid que se alargó mucho. No quería terminarla. Cuando el otro le preguntó qué tenía que hacer en Madrid, contestó que ir al café Gijón, y concluye: «Con esto no pretendo demostrar que yo fuese entonces un hombre muy equilibrado» (Fernán-Gómez, 1998a: 363). Con respecto a su trabajo, su profesionalidad hace que reflexione conscientemente sobre lo que no ha funcionado. Critica su cine, como es el caso de la película *La vida por delante*, que tenía sobre todo un sentido para él: satirizar la chapuza española, explicar que la gente no trabaja por amor al trabajo, sino para salir del paso. Sin embargo, esta idea previa no aparece bastante en el filme por su torpeza como director (Fernán-Gómez, 1998a: 433). También reconoce los fallos de su teatro. La obra que disecciona más a fondo es *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1998a: 503)⁶²³. Asimismo, los de su narrativa: para los lectores de revistas de sala de espera, los personajes de *¡Stop! Novela de amor* pueden resultar en su mayoría estereotipados, aunque en principio no fuera esa su intención (Fernán-Gómez, 1998a: 667). Una periodista le preguntó por qué en casi todo lo que escribía abundaban los guiños al lector. Aunque dice no entender del todo qué son «guiños al lector», supone que es un defecto que no ha conseguido corregir, que está mal visto y que proviene de su deformación profesional como actor de teatro, de la costumbre de actuar confabulándose con el público (Fernán-Gómez, 1998a: 667). Un elemento interesante es la aparición de alguien imaginario que interpela críticamente al autor en un diálogo también supuesto. En este

⁶²³ Véase en el apartado «Fernando Fernán-Gómez (1921-2007)», en la página 1268, la sección dedicada al autor.

caso, le pregunta a Fernando Fernán-Gómez su inventado interlocutor cómo es que no se ha dado cuenta de que su trabajo ha sido un fracaso, porque no le ha dado el dinero y el éxito suficientes (Fernán-Gómez, 1998a: 73).

A veces, la autocrítica se expresa con crudeza, como es el caso de Adolfo Marsillach en sus memorias (Marsillach, 2001d). Lo hace en su doble condición de actor y de director escénico:

las actrices y actores somos profesionalmente poco serios y personalmente más bien inconsistentes; los directores nos suponemos tocados por el dedo de la divinidad mientras dejamos los escenarios repletos de cadáveres de chicos y chicas a los que hemos ido fusilando uno a uno con la metralleta de nuestro orgullo y de nuestra ineptitud... Mientras, un falso concepto de la cultura va propiciando el caos y la ignorancia. El manto protector de «lo cultural» cubre todas las insulseces y disfraza todos los disparates. La mediocridad ambiental fomenta la indiferencia y la confusión. Los espectadores bostezan pero lo hacen con gusto porque admiten que el tedio va incluido en el precio de la localidad. En nombre del gran patrono de la cultura, nadie —bueno, pocos— distingue el gato de la liebre. Por eso los ratoncillos se suben a las estanterías (Marsillach, 2001d: 198).

Asimismo, al afirmar: «en el año 1972, cuando se estrenó *Sócrates* (...), yo me creía un renovador del teatro español» (Marsillach, 2001d: 344).

En otras ocasiones, la autocrítica atañe más a lo personal: «También en el Lara programé —mi afán suicida por ir contracorriente empezaba a alejarme de la realidad— una obra de Alfonso Sastre» (Marsillach, 2001d: 207). «Los triunfadores —me incluyo— tienen —tenemos— una irremediable propensión a la soberbia» (Marsillach, 2001d: 184)⁶²⁴.

Antonio Gala recurre al humor en su libro (Gala, 2001b) como resorte para disparar la autocrítica. Sufrió el 21 de mayo de 1973 una perforación del duodeno y tuvo un dolor tan intenso que entró en coma (Gala, 2001b: 99). Su episodio fue noticia en las emisoras y en los diarios: «Yo era joven, querido, creo, y suscitador de mucha confianza, que

⁶²⁴ De la autocrítica ejercida por Adolfo Marsillach, ha podido comentar Juan Antonio Hormigón en «Memoria de Marsillach» (2003b: 138) que «no es en absoluto de circunstancias, sino análisis sopesado y sincero de tormentas y azares en que se vio inmerso o actitudes que pudo adoptar», y también: «A lo largo de las páginas del libro, Marsillach adopta con frecuencia un tono autocrítico que posiblemente sorprenderá a muchos lectores, sobre todo a aquellos que hayan aceptado una imagen preconcebida de su persona» (Hormigón, 2003a: 42).

quizá para algunos haya defraudado» (Gala, 2001b: 102). Comenta de las endoscopias: «una televisión metida por la boca (no querías caldo, pues toma tres tazas)» (Gala, 2001b: 103). A escondidas de su médico, se marchó a los carnavales de Cádiz: «Es decir, me comporté como un imbécil y un irresponsable» (Gala, 2001b: 103). Los acontecimientos posteriores a la publicación en *Sábado Gráfico* de su artículo «Viudas» (Gala, 1976d) tras la muerte de Francisco Franco, a pesar del peligro, se narran cómicamente con un componente autocrítico —hábil combinación de la cual se obtiene una pose entre ingenua y encantadora—. Se comenzó a ver una pintada: «Antonio Gala, serás ejecutado». Huyó de su casa, porque aparecían clavadas en la puerta navajas de barbero. Se trasladó al domicilio de un amigo que vivía en el barrio de Salamanca. Allí resistió cuatro días: «era la *zona nacional*, imbécil de mí». Regresó a El Viso (Gala, 2001b: 167). No sabe refugiarse, no sirve para ello. Probó en Toledo: «Hace falta ser idiota» (Gala, 2001b: 169).

Doce sociedades protectoras de animales llevan su nombre en España, pero vive una contradicción: le gustan los toros (Gala, 2001b: 260). Si bien empezó a ir poco, hasta que ha dejado de asistir a las corridas después de la última, en la cual vio morir al animal desde el callejón (Gala, 2001b: 261). En Sapporo pasó una semana entera y en ella escribió las notas de un libro de poemas, *La falsa ceremonia*, porque vivió algo parecido a un amor apresurado y depredador (Gala, 2001b: 338). Revela cómo cortó: en un aeropuerto se perdió entre la multitud. Fue la primera vez que hizo algo así y espera que jamás se repita (Gala, 2001b: 339).

La escasa autocrítica que hallamos en las memorias de Jaime de Armiñán (2000) se limita a reconocer que fue un niño pedante que había recorrido la literatura rusa a instancias de su tío Federico Oliver (Armiñán, 2000: 359).

En el caso de las memorias de Albert Boadella (2001), la autocrítica es una de las beneficiadas por el juego de personalidades⁶²⁵: el narrador puede ser crítico con el Bufón⁶²⁶. En algunas de sus ciertamente originales (auto)críticas, está presente la vocación psicoanalítica del narrador, quien cree percibir en el Bufón

un cierto sentimiento de autocomplacencia, que, a veces de manera discreta, y otras no tanto, irá manifestándose a lo largo de su carrera escénica, dejando entrever un talante un poco petulante, no tan sólo referido a su persona, sino más específicamente a su condición de artista. Puede decirse que parecía cándidamente convencido de la trascendental importancia del arte como instrumento corrector de los instintos primarios, y consecuentemente, de su propio papel en la tarea (Boadella, 2001: 22).

Y también está presente la vocación psicoanalítica en el siguiente ejemplo:

De nuevo aparece su típica reacción; incapaz de enfrentarse a aquel cúmulo de desventuras con una actitud meditada, el Bufón da rienda suelta al impulso visceral; en vez de refrigerar prudentemente el clima adverso, aumenta su temperatura hasta incendiar sus propias naves. Es verdad que tenía todos los motivos para quejarse del desprecio de sus conciudadanos, pero sin olvidar que también él con sus maneras expeditas había tirado mucha leña al fuego (Boadella, 2001: 317).

O bien en este otro:

El estreno de Barcelona significó para el Bufón el primer aviso sobre el terreno que pisaría en el futuro en aquella ciudad. Su reacción ante la patente muestra de fría indiferencia es fácilmente imaginable; como de costumbre, contraatacaba con una serie de gestos infantiles e incoherentes, destinados a reparar el orgullo herido (Boadella, 2001: 329).

Está hablando de la época en la que, en la cultura catalana, se creó una polémica en torno al autor. Cuando el grupo actuaba en Barcelona, según informa el narrador, el Bufón no salía a saludar y se quedaba entre bastidores dando compulsivos cortes de manga durante los aplausos:

⁶²⁵ Esta característica de la obra de Boadella se ha estudiado con más detalle en el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

⁶²⁶ El autor es plenamente consciente de la potencialidad de este recurso: «Ciertamente, en primera persona yo lo justifico todo y en tercera me coloco —como teatralmente— dentro de un personaje para conseguir mirarme con una cierta distancia, por lo tanto puedo ser en algunos momentos crítico, incluso ácido conmigo mismo, y, en otros, simplemente tratarme con indiferencia» (Boadella, 2004a: 69). Curiosamente, en el mismo Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004) en el que fueron pronunciadas esas palabras, usó el autor una variante del interlocutor imaginario empleado por Fernando Fernán-Gómez, la de convertir en tal a su auditorio: «Ustedes pensarán “pero, señor Boadella, no se haga el taimado, si usted es un sinvergüenza que en el teatro se ha desmadrado hasta la saciedad y ha transgredido sobre lo humano y lo divino...”» (Boadella, 2004a: 66).

El hecho de que arremetiera precisamente contra los que asistían a sus obras y las aplaudían hace patente lo absurdo de su forma de proceder; es que, puestos a reaccionar irracionalmente, al Bufón no le ganaba nadie (Boadella, 2001: 330).

Este planteamiento narrativo de la voz desdoblada parece pensado a propósito para poder resolver el tema de la autocrítica sin caer en la confesión vergonzante —aunque a veces caiga—, y, a pesar de que a lo largo de la obra no sea tanta la diferencia entre la perspectiva del narrador y la del Bufón y solamente en algunos casos como los señalados esta división de voces cumpla tal función, está idóneamente empleado el sistema y se justifica su uso.

También, como en el caso de Adolfo Marsillach, las autocríticas se deslizan del terreno profesional al personal. En cuanto a lo primero, cuenta que José Luis Gómez lo invitó a que hiciera en Alemania una serie de televisión para enseñar español, pero no pasó las pruebas. Haciendo gala de una modestia infrecuente en Adolfo Marsillach, escribe: «yo no era un buen actor» (Boadella, 2001: 195). Opina que le fallaba el mecanismo de identificación física con los personajes (Boadella, 2001: 214). En cuanto a lo segundo, al referirse a la angustia que le produce el pasado, que le hace deshacerse de cualquier vínculo que lo ate a él, dice el narrador: «Habrán ocasiones en las que alguien le acusará de hacer lo mismo con las personas» (Boadella, 2001: 23). Algunas autocríticas abordan la actitud no siempre consecuente en lo ideológico, como cuando se casa por la Iglesia para no enfrentarse a los padres de su mujer, que eran muy católicos, y, en cambio, se enfrenta a los suyos propios, sobre todo a su padre, que no entiende que haya que formalizar papeles (Boadella, 2001: 152). La evolución ideológica que experimenta con el paso del tiempo motiva duros comentarios, como cuando se refiere a un cierto asco de sí mismo al recordarse disfrazado con el «uniforme de moda» de los «demagogos de la subversión progresista»: «Resumiendo, no comprendo todavía qué enigmáticas razones me llevaron a pasar tanto tiempo atado a una íntima convivencia con mis más profundos enemigos»

(Boadella, 2001: 154). Curiosamente, a pesar del eficazísimo —a estos efectos— desdoblamiento de la voz narradora, el Bufón también se autocritica, sin dejar en exclusiva esta tarea para el narrador:

Ahora bien, no había manera de abandonar el campo de la inconsciencia; seguía incapacitado para prever que aquellos nuevos sentimientos que cuestionaban los tópicos creados por el antifranquismo me enfrentarían de manera radical a una mayoría de mis conciudadanos (Boadella, 2001: 341).

Francisco Nieva es, sin duda, de todos los autores que estudiamos, el que se presta en sus memorias (Nieva, 2002d) una autocritica más implacable. Hasta puede hablarse, en su caso, de manifestaciones de un complejo de culpa. Véanse estos ejemplos: «¿Cómo no me dio un cólico de esnobismo agudo, parecido al cólico miserere? Era lo que mejor puede definirse como un hombre superficial». «Era como un deporte gratificante, que luego me hacía dormir a pierna suelta» (Nieva, 2002d: 282).

Bien sé que se puede decir de mí: este hombre carece de pudor biográfico, este hombre no tiene dignidad. Pero ¿es que alguien puede pretender trazarse una autobiografía digna sin mentir, una autobiografía o unas memorias vestidas de etiqueta, disfrazadas de dignidad, sin ser más abominable y decididamente más aburrido que yo? Pues sí, hay quienes lo hacen, y, con ello, «quedan muy bien». No fue este el propósito de san Agustín ni el de Rousseau. Con todas las diferencias de valor, mi propósito vale tanto como el suyo y mis vergüenzas son mucho más mías que mis virtudes, pero pienso que, en este plano definitivo, «por sus vergüenzas los conoceréis» mucho mejor que por sus pudores (Nieva, 2002d: 282-283).

El segundo capítulo del libro tercero, «Residencia en “el otro”», se titula «Autocrítica y definición» (Nieva, 2002d: 383-396). A una cierta altura de su relato, se excusa de la prolijidad de las páginas que siguen. Su valor es relativo, no pretende demostrar que fuese nadie excepcional ni el salvador del teatro de su país, sino las argucias de un hombre en estado de alerta para realizarse. Dedicó calificativos muy duros para el montaje de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*, como «abuso de confianza» y «acto de bandidaje» (Nieva, 2002d: 430). El montaje de *La carroza de plomo candente*, producida por Antonio Redondo y dirigida por José Luis Alonso, da pie a una autocritica severa:

Yo también era un vendido, porque necesitaba estrenar —si no, ¿para qué escribía?—, y tuve que notificarle a Estruch el cambio de planes. ¿Por qué formar bandería entre iniciados y menos iniciados, cuando es imprescindible estrenar?

«Pues sí. La vida es un juego duro», se pudieron decir cínicamente. Pero bien sé que lo herí de un modo profundo. Amando y conociendo de veras a aquel fino espíritu, heroico y ardiente, de una fidelidad sin tacha y de una tan infrecuente elegancia moral —que me excitaba, que me iluminaba y me dirigía—, mi acción era declaradamente asesina de los sentimientos más nobles y me cargó para siempre con el peso de la traición, porque fue muchas veces mi maestro, mi confidente y mi consejero imprescindible.

El instinto práctico y de conservación nos hace «malos», y la propia maldad, cuando es tan consciente y tan deliberada, siempre avergüenza y siempre deja un recuerdo que no se borra, que no desaparece nunca. Vista desde fuera, mi reacción era éticamente aceptable, si aceptamos un mundo en el que rige el interés y la preservación de la vida; pero vista del lado de nuestra conciencia —de la mía— es señal de algo negativo y tanático. Quién sabe si yo no hubiera sido «mucho mejor» sin el éxito que me esperaba. Hay laberintos íntimos que no tienen salida (Nieva, 2002d: 448).

No confiaba el autor en la vida en un momento de plenitud, no confiaba en el porvenir cuando éste se le abría: «En suma, aprovechar los restos del naufragio —supuestamente el mío— valiéndose de lo primero que nos saliera al paso, sin un programa definido y hasta con una laxa moral, como puede comprobarse testimonialmente» (Nieva, 2002d: 448).

A partir del triunfo socialista en 1982, ocurrió algo no previsto: «Cantidad de autores de un cierto prestigio y nada enemigos a la sazón del socialismo fueron apartados de un modo raro, para que entrase gente nueva sin méritos que superasen a los otros, y les fue infinitamente difícil por muy diferentes motivos». «Aquí comenzó para mí, ni siquiera “un declive”, sino la súbita caída en picado y en un hoyo profundo». Una vez, en casa de Nuria Espert, se reunió un buen número de personas que se declaraban de izquierdas «tanto como me había declarado yo». El autor mantuvo allí una actitud algo desafiante. Bajo la iniciativa de José Monleón, se trataba de hacer un escrito donde aquellos profesionales se manifestaran afectos al PSOE y fundaran en él toda su esperanza por la renovación del teatro español (Nieva, 2002d: 555). El autor no firmó y tampoco se mordió la lengua: preguntó por qué había que ponerse a los pies de ningún partido. Debieron pensar que era un loco o un simple y que había ido a meter la pata. «Fue un repentino acto de soberbia y de manifiesto desprecio hacia la ambigüedad interesada del mensaje». No pudo reprimir

su reacción, porque sintió despecho al comprobar lo poco que le había servido para definirse cuanto llevaba escrito y había hecho en el teatro. Podría haber formulado de otra forma sus palabras. Se pregunta qué noble y estúpida confianza en sí mismo le llevó a desafiar tan directamente la ambición de sus compañeros. Creyó llegado el momento de decir lo que pensaba por sentirse en democracia, como si fuese Miguel de Unamuno, para probar qué era aquello de dar la nota (Nieva, 2002d: 556).

Eduardo Haro Tecglen vio inoportuno que se programase *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas. El dramaturgo manifestó públicamente el derecho a montar cualquier obra sin otras razones que porque sí. Fue una imprudencia más (Nieva, 2002d: 557). Sobre *Corazón de arpía*, considera que presentar aquellas cosas sin haberse trabajado al público requerido fue «una prueba “de altivez”, del todo improcedente, un mayúsculo error» (Nieva, 2002d: 597). Tiene el dramaturgo plena conciencia del efecto que causó *El baile de los ardientes*, el «triumfo de dos filos», como lo llama en el título del capítulo en el que se ocupa de él (Nieva, 2002d: 602-621). Escribe: «Ser autor de la comedia y dueño de cambiarla a tu gusto cuando te apetezca, hasta en el curso de las representaciones —además de haberlo sido de los decorados y de la música—, es de una extrema comodidad. Esa autosuficiencia y ese “poder hacerlo todo” suscitaba comentarios irónicos». Las críticas de las que se muestra consciente lo acusan de acaparador, de que padece delirios de grandeza. Pero los demás se consuelan pensando que no llegará lejos, que sólo es un autor de vanguardia y que ésta pasa pronto de moda y no es popular. El autor piensa que él podía hacer todo eso y le salía bien, que muchos lo habían hecho mejor que él, pero que sus críticos no los conocían: «Para el baremo del teatro español, yo me situaba insolentemente por encima de todos y se lamentaba que no hubiera regla sindical que prohibiese tales excentricidades. Les ha costado mucho admitirlo, me lo han discutido hasta el final» (Nieva, 2002d: 616).

Cuando se refiere a su exmujer, madame Escande, la autocrítica adquiere dramatismo: «No trato de hacerme la víctima; el que se vende se deja comprar y el que es así tragado se deja tragar» (Nieva, 2002d: 212). Se pregunta si él era un tunante a la fuerza, quién sabe si por una innata propensión al mal. Compara sus circunstancias con las de las mujeres que se prostituyen o las de los inmigrantes que tienen que aceptar lo que sea para no ser repatriados, así que hizo definitivamente suya la idea de su personaje Silverio, la de resignarse a parecer feliz cuando ya no le quedaba otra ilusión. Cada vez se fiaba menos de su talento como pintor y ya no confiaba en su destino (Nieva, 2002d: 213). Una crítica de arte le recomendó presentarse en la Biennale de Venecia y su mujer, con sus influencias, casi obligó al comisario González Robles «a exponer dos de mis cuadros más grandes y más desacertados» (Nieva, 2002d: 249). Afirma el autor que le habría gustado tener descendencia con Adriana Marcello, «hijos que llevarían sangre de los Nieva y Hurtado de Mendoza, mezclada a la de Benedetto Marcello. Se necesita ser cabronazo y presuntuoso, después de tan calculada extinción de mi propia descendencia “legítima”» (Nieva, 2002d: 282).

Francisco Nieva da cabida en sus memorias (2002d) a una especie de interlocutor imaginario —como ya vimos hacer a Fernando Fernán-Gómez— que le pregunta por qué se mete tanto con la modernidad y con la vanguardia. Él contesta: «yo solo trato de definir las cosas como algo que pasó y ya no tienen por qué prolongarse más, convertidas en superstición religiosa y en venero de tópicos» (Nieva, 2002d: 207). Más adelante, lo interroga de nuevo y el autor responde: «—¿Todas estas cosas le han pasado a usted? / —No me han pasado tantas cosas, solo que las recuerdo muy bien» (Nieva, 2002d: 278). En otra ocasión, el interlocutor imaginario le espeta: «Parece estar usted muy contento de sus hazañas cerebrales». El autor replica: «Pues sí, soy vanidoso» (Nieva, 2002d: 423). Después, el interlocutor imaginario le reprocha que supone una gran carencia no querer exhi-

bir el menor entusiasmo político. Él lo niega: «El hombre es la política, y al hombre y la mujer los conozco bien. Les temo, que no es poco decir, como yo mismo he sido de temer. Y aun pude que lo sea» (Nieva, 2002d: 456). El interlocutor imaginario tiene una objeción: le pregunta qué pretende hacernos creer, ¿que es usted un brujo que con poderes e intuiciones proféticas? El autor se explica: intuiciones geniales las tienen muchísimas personas que no son unos genios. «¿Qué menos que yo haya tenido alguna bajo una fuerte tensión psíquica?» (Nieva, 2002d: 505). Y continúa la discusión entre ambos (Nieva, 2002d: 505). Aún volverá a aparecer esta figura en Nieva (2002d: 529 y 539).

El autor llama al interlocutor imaginario «ese abogado del diablo que todos podemos llevar dentro y que representa a la sociedad desdeñosa y hostil». Pues bien: el «abogado del diablo» interviene una vez más, ahora para reprocharle la importancia que le da el autor a todo cuanto hace y al hecho de que glose su propia obra, como si fuera la de un William Shakespeare o un Pedro Calderón de la Barca, quienes quizás no glosaron su obra porque no se tenían en tanto como él. Francisco Nieva se pregunta: «¿Tengo yo la suficiente importancia para escribir estas memorias y solicitar con ellas algo de atención hacia mi obra y mi vida particular? ¿No es demasiada pretensión?» (Nieva, 2002d: 572). El interlocutor imaginario le objeta que le conceda tanta importancia a las críticas, a lo que el autor contesta: «Le doy toda la importancia que tienen, no diré que me desbaraten si son malas, pero no me hacen maldita la gracia, como le puede ocurrir a cualquiera. Y, en cuanto a dar las gracias por las críticas buenas, aunque sean buenísimas, me parece que no se debe hacer. El que quiera picar, que pique» (Nieva, 2002d: 620). En otra intervención, le objeta que glose esas nostalgias de museo o de biblioteca y de mundos privados e íntimos (Nieva, 2002d: 626). En una más, le reprocha que, al final, se sienta satisfecho y feliz, vencedor y vengado (Nieva, 2002d: 639). Probablemente, la intervención del interlocutor imaginario más interesante sea ésta:

A mí este Paco Nieva no acaba de caerme simpático. Es un asesino banal, de intención y de hecho. No puedo decir cuántas veces se repite la palabra éxito, como un constante leitmotiv de su vida: unas veces parece un petulante y un exhibicionista. Y otras veces un despistado, rezumante de ingenuidad. (...) quiere magnificar su vida, ¡el pobre! (...) Y encima presume de «haber visto a Dios» y aprovechado tal circunstancia para mostrarlo en el teatro. Se necesita ser fantasmón para llegar a ese extremo ridículo y blasfemo. Pero, si estas memorias se publicasen, no escapará de un juicio justo y, antes que nada debiera declararse «culpable», porque profundamente lo es (Nieva, 2002d: 643).

A lo que el autor responde: «Pero ¡si ya lo he dicho mil veces! Me declaro culpable» (Nieva, 2002d: 643).

De los autores estudiados, el menos propenso a la actitud autocrítica es Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c). Cuando más cerca lo vemos de cuestionarse a sí mismo, es cuando anota en él el último día en que lo entrevista Ante Glibota para el libro biográfico que está escribiendo sobre su figura. Se pregunta si no se ha dejado llevar por la logorrea (Arrabal, 1994c: 57).

Jaime de Armiñán recoge en su diario (Armiñán, 1994a) que, en Graus, conoció al capitán de la Guardia Civil y le pidió ayuda para rodar en la carretera. El autor es consciente de que habló con él «con despreciable sonrisa halagadora» (Armiñán, 1994a: 6). Una mañana, se despierta con muy mala conciencia, porque ha sido malo: el día antes, durante el rodaje, fue muy injusto con el actor Rafael Alonso (Armiñán, 1994a: 183). Hablando de sus hijos, escribe: «Pido perdón por hacer públicas estas ternezas y ya sé que quedaría mucho mejor, y mucho más moderno decir: odio a mis hijos y vomito sobre la tumba de mis padres» (Armiñán, 1994a: 205). Cuando se casó con Elena Santonja, bendijo la unión el padre Federico Sopena, con copa de Perico Chicote y en la iglesia de la Ciudad Universitaria. «Todo un récord de pedantería», sentencia (Armiñán, 1994a: 216).

8.5. La confesión

George May (1982: 110) sostiene que el modelo de san Agustín (1993), reforzado por el de Jean-Jacques Rousseau (1997), explica que sus seguidores continuaran en sus

obras la tradición de las confesiones vergonzosas. Esta tradición de la confesión mortificante laicizada no se limita a los discípulos y descendientes inmediatos de Jean-Jacques Rousseau (1997): en las generaciones posteriores, André Gide o Paul Verlaine las retomaron también a su manera (May, 1982: 113). En opinión de George May, las grandes autobiografías que rechazan esa forma de apreciar o juzgar la labor autobiográfica están censuradas (May, 1982: 114-115).

También los autores analizados aquí muestran sentimientos muy propios de las confesiones públicas, como la autoinculpación y el arrepentimiento, con lo que conllevan de humillación pública. Fernando Fernán-Gómez se muestra dispuesto al principio de sus memorias (1998a) a exponer con cierto desparpajo también lo menos positivo o lo poco presentable. Sirva como botón de muestra la siguiente enumeración de desdichas de su abuela materna:

Ya que la mujer tuvo tantos disgustos por cuestiones que consideraba graves, la tuberculosis del padre, la orfandad, el hambre, el fracaso de la Primera República, el adulterio, doce embarazos, diez hijos muertos, un hijo presidiario, una hija seducida y madre soltera, la separación matrimonial, un nieto bastardo, el reumatismo, la piorrea, la deformación desde los treinta años, la dictadura del general Primo de Rivera, no debía de estar dispuesta a llevarse berrinches por fruslerías sin importancia (Fernán-Gómez, 1998a: 39).

Asimismo, cuenta otro episodio escabroso de su infancia, la prisión de su tío Carlos, director de banco (Fernán-Gómez, 1998a: 104 y ss.), a quien más tarde describe con tintes negativos (Fernán-Gómez, 1998a: 299). También adopta esa actitud de confesión pública con los asuntos propios y no sólo con los de sus parientes. Durante la guerra, cuando se produjo el primer bombardeo de Madrid, tuvo una reacción muy poco lucida (Fernán-Gómez, 1998a: 165). No sólo la relata, sino que afirma: «Yo era un cobarde», lo que contrastaba con los personajes de las novelas de aventuras que él leía (Fernán-Gómez, 1998a: 166). De hecho, sólo encuentra dos actos heroicos en su vida, ambos al final de la guerra: no matricularse en el Sindicato Español Universitario al ingresar en la universidad (Fernán-Gómez, 1998a: 256) y hacer caso omiso al comisario que en la Dirección General de

Seguridad lo conminó a presentarse en la caja de reclutas (Fernán-Gómez, 1998a: 257)⁶²⁷. En el terreno de sus relaciones familiares, parece arrepentirse el autor cuando reconoce que, saltándose las clases de verano, robaba a las dos mujeres —su madre y su abuela— el dinero que costaban las asignaturas y el libro de texto. Por toda disculpa, sólo encuentra la siguiente: «Pero era imposible comportarse de otra manera» (Fernán-Gómez, 1998a: 251). Más claro es el arrepentimiento cuando dice que de los doce a los catorce años sentía despreciable a su abuela y era esquivo con ella (Fernán-Gómez, 1998a: 297).

En lo profesional, encontramos algunas revelaciones, como el error que considera que fue montar una obra de Pedro Laín Entralgo, *Cuando se espera*, aunque el error perjudicó más a Pedro Laín Entralgo. Si bien las razones para poner la obra en escena fueron válidas, se señala a sí mismo como el único culpable (Fernán-Gómez, 1998a: 472). Con respecto a la gira de *El alcalde de Zalamea*, escribe que lo que lo estimulaba a salir al escenario era el dinero y no Konstantín Stanislavski, y llega a afirmar: «Lo confieso» (Fernán-Gómez, 1998a: 501)⁶²⁸. En algún caso, además, confiesa que estaba deseando que una obra suya se representase (Fernán-Gómez, 1998a: 502)⁶²⁹. En lo referente a su actividad cinematográfica, reconoce que apartó imprudentemente a una actriz, Beatriz Rico, de un papel en una película porque una señora le dijo que era gorda y muy mayor (Fernán-Gómez, 1998a: 606). Una última confesión atañe a las propias memorias: el poema sobre los viejos incluido en el capítulo XLVII no es del todo original, sino un ejercicio de estilo que glosa en verso libre un fragmento de prosa de Miguel de Unamuno (Fernán-Gómez, 1998a: 709).

⁶²⁷ Lo significativo no es que sean actos heroicos realmente, pues motivos tenía para comportarse como lo hizo en ambos casos, sino el que reconozca que sólo encuentra dos.

⁶²⁸ No está del todo claro que haya que creer en esto a pies juntillas a Fernando Fernán-Gómez: pocas líneas más arriba dice que siente la satisfacción de ser invadido por el personaje —en los momentos en que eso se consigue— y también habla del aplauso, que es otra recompensa.

⁶²⁹ *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f).

No obstante, todo lo anterior palidece ante un fantasma que recorre el libro y que el propio autor llamará «La sombra del padre», título del capítulo XVIII. Fernando Fernán-Gómez se muestra marcado por el secreto de su nacimiento. Es dolorosamente consciente ya en la infancia de su condición de hijo sin padre. Uno de los momentos más emotivos de la obra lo aporta el momento en que el autor, de niño, le preguntó a su abuela dónde estaba su papá y ella le contestó: «En España» (Fernán-Gómez, 1998a: 96). Pero el niño pronto adquiere lucidez. En el consulado, regularizando su situación como ciudadano argentino para poder examinarse oficialmente⁶³⁰, la abuela habló con el diplomático procurando que el nieto no la oyera. Esfuerzo baldío: «Ya sabía yo lo que era; pero así como los mayores tenían que procurar que no me enterara, tenía yo que procurar que creyesen que no me había enterado» (Fernán-Gómez, 1998a: 24). Más adelante se pregunta por la actitud de su abuela:

No sé si lo hacía así porque, como casi todas las personas mayores, creía que los niños no se enteran de nada, o porque, mujer más lista que muchas otras, consideraba conveniente que su nieto se fuese enterando de todo poco a poco (Fernán-Gómez, 1998a: 30).

Su abuela no le habló de su padre hasta que el autor cumplió los nueve años. Esto fue motivo de disgusto para su madre, que habría querido que lo dejaran en la creencia de que había muerto. Enumera en unas pinceladas lo poco que sabe de su padre (Fernán-Gómez, 1998a: 76). Su abuela tomó por costumbre enviarle al padre una foto del hijo cada año y éste encontró unas fotos de aquél guardadas por Carola, su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 220). Su padre tenía mujer e hijos (Fernán-Gómez, 1998a: 283).

Relata la historia de la relación entre su madre y su padre, aunque no revela el nombre de él (Fernán-Gómez, 1998a: 97). En cierta ocasión le encuentra su madre un parecido con su progenitor. Esa referencia es dolorosa y guarda silencio (Fernán-Gómez, 1998a: 101). La figura del padre es, pues, una ausencia que provoca tensión, silencio y

⁶³⁰ Véase la nota 554.

retramiento. Cuando se decidió que el autor se pusiera a trabajar, pensaron en su nombre artístico (Fernán-Gómez, 1998a: 185). Su madre le insinuó que se pusiera otro apellido y él entendió que ella daba por supuesto que no le agradaría llevar el materno, «pues eso sería proclamar mi origen turbio». Fernando Fernán-Gómez decidió apellidarse como ella. Creyó que era lo que esperaba y a su madre le pareció muy bien (Fernán-Gómez, 1998a: 186). La ausencia del padre es recordada por cualquier motivo. Cuando habla de Wolfgang Amadeus Mozart, se compara con él: «No tenía yo ningún padre músico que me hubiera inculcado el sentido de la armonía desde mis más tiernos años, y bien que le eché de menos» (Fernán-Gómez, 1998a: 217)⁶³¹. El autor llegó a tener una cierta relación con el padre, aunque distante. Lo vio actuar en los escenarios en dos ocasiones, una con doce años y otra recién terminada la guerra (Fernán-Gómez, 1998a: 282). La única vez que el padre se dirigió a él lo hizo a través de un intermediario (Fernán-Gómez, 1998a: 283). Acudió Fernando Fernán-Gómez a la cita que le pidió el gerente de la compañía teatral donde trabajaba su padre y el intermediario le propuso que viviera con su progenitor y su familia siempre que dejase a su madre y a su abuela, de las que le habló muy mal (Fernán-Gómez, 1998a: 285 y ss.).

El hecho de no tener padre ha sido para el autor causa de situaciones incómodas. Debido a una orden por la cual todos los extranjeros estaban obligados a presentarse ante la policía, lo interrogaron acerca del progenitor y Fernando Fernán-Gómez debió contestar que no lo tenía. Ante la insistencia de los policías, se declaró hijo natural, pero se sintió muy afectado (Fernán-Gómez, 1998a: 188)⁶³². En cierta ocasión en que la compañía teatral de su padre actuaba en Madrid, un actor le preguntó por qué no trabajaba en ella.

⁶³¹ Antes ya se comparó con Laurence Olivier (1983): si éste hablaba de la tacañería de su padre, él no puede censurar al suyo, porque poco supo de él.

⁶³² Ya antes había vivido otro momento de angustia al rellenar un formulario para poder recibir el sacramento de la confirmación (Fernán-Gómez, 1998a: 189-191).

Le resultó muy embarazoso, porque entre su padre y él no existía relación alguna (Fernán-Gómez, 1998a: 276)⁶³³. No obstante, se aprecia una evolución propia de la edad. Cuando le extendieron el certificado de haber recuperado la nacionalidad española, el funcionario de la oficina le preguntó el nombre del padre y él, que ya se sentía libre de las angustias de su adolescencia y de su juventud, respondió que no tenía padre, que era hijo natural, de madre soltera, y que no estaba reconocido. El funcionario le propuso que dijese cualquier nombre, que el que pusiera sería a partir de entonces y para siempre el nombre de su padre. Dio el nombre de Fernando, lamentando que esta reforma legal no la hubiesen hecho cuando él tenía nueve años, con lo cual vuelve a confesar el sufrimiento pasado por este motivo (Fernán-Gómez, 1998a: 540-541). Poco después de verlo actuar en el teatro donde trabajaba su amigo Manuel Alexandre, en 1942, el padre murió en un accidente (Fernán-Gómez, 1998a: 287). Como hemos podido comprobar, esta delicada cuestión está presente a lo largo de todo el libro.

Recién fallecido Fernando Fernán-Gómez, Rosana Torres desveló el secreto en un artículo publicado en el diario *El País*, titulado «La feroz María Guerrero y la saga familiar del cómico» (Torres, 2007a):

Su padre, nunca definitivamente reconocido, fue Fernando Díaz de Mendoza Guerrero. De manera transversal, el propio Fernán-Gómez reconoció este hecho en su libro de memorias, El tiempo amarillo⁶³⁴. Basándose en testimonios de varios de los más íntimos amigos del actor, el escritor Marcos Ordóñez también lo insinuó en La ronda del Gijón⁶³⁵ (...).

Pero hoy, dos días después de su muerte en Madrid, a los 86 años, se puede decir definitivamente con el beneplácito de su viuda, la también actriz Emma Cohen. El dato no es superfluo, pues esto convierte a Fernán-Gómez en nieto de la gran actriz María Guerrero, casada con Fernando Díaz de Mendoza, actor y aristócrata.

El primer hijo de ambos se llamó Fernando, como su padre, y se hizo actor, como su madre. De joven cayó perdidamente enamorado de Carola Fernán-Gómez. Pero la temible y dominante María Guerrero nunca aprobó la relación. Incluso llegó a expresar su firme oposición a que sus hijos salieran (tuvo otro, de nombre Carlos) con una actriz.

⁶³³ Sí se colocó en ella su amigo Manuel Alexandre en 1940 (Fernán-Gómez, 1998a: 282).

⁶³⁴ Fernando Fernán-Gómez (1990f, 1995t, 1998a y 2006a).

⁶³⁵ Ordóñez (2007a y 2013e).

Para acabar con el amor entre ambos jóvenes consiguió que se contratase a Carola Fernán-Gómez en un espectáculo que partía para una larga gira por América. Ya era tarde. Para entonces, la joven estaba embarazada del gran Fernando Fernán-Gómez.

Sólo cuando María Guerrero falleció en 1928, Fernando Díaz de Mendoza hijo se atrevió a pedir la mano de Carola. De nuevo, era irremediamente tarde. Carola Fernán-Gómez nunca aceptó casarse con el hombre del que un día estuvo enamorada. El despechado novio terminó uniéndose con su prima la actriz Mariquita Guerrero, a la que Fernando Fernán-Gómez nunca dirigiría la palabra.

Lo que sí aceptó la madre del director de El extraño viaje fue que año tras año su padre biológico le llevara tela de paño para hacerle un abrigo. Hubo, con todos [sic], más intentos de acercamiento. Cuando Fernán-Gómez era un adolescente, su padre le invitó a mudarse a su casa. El larguirucho actor en ciernes nunca aceptaría la invitación. Ni siquiera se pensaría el ofrecimiento, según contó a sus amigos muchos años después. La historia tuvo un trágico punto y aparte cuando Fernando Díaz de Mendoza Guerrero falleció en un naufragio en 1942.

El tiempo que, ya se sabe, pone las cosas en su sitio, ha acabado retratando la verdadera personalidad de la abuela paterna. La intransigente María Guerrero nunca quiso reconocer a su nieto⁶³⁶.

Adolfo Marsillach se muestra proclive en sus memorias (Marsillach, 2001d) a la confesión y, consciente de su actitud, la llama por su propio nombre⁶³⁷. No obstante, se percibe claramente la diferencia de grado que hay entre unas confesiones y otras: van desde el arrepentimiento y el bochorno al escepticismo acerca de su utilidad. En relación con el sexo opuesto exclama tempranamente: «Soy machista, ¡lo confieso, lo confieso!» (Marsillach, 2001d: 42). Expone doloridamente su incapacidad para manifestar sentimientos y emociones: «No sé en qué maldito colegio o en qué nefasto libro aprendí a aparentar una serenidad y a mantener una distancia supuestamente protectoras» (Marsillach, 2001d: 519)⁶³⁸. La mezcla de relación sentimental y profesional es frecuente causa de arrepentimiento. Refiriéndose a la que mantuvo con una mujer de la que oculta el nombre bajo las siglas E. C. —aunque dice que en realidad se llama E. B.—, confiesa un acto de nepotis-

⁶³⁶ En cuanto se reveló la verdadera identidad del padre, la prensa se hizo eco (COLPISA y Tapia, 2007). También la recoge Francisco Gutiérrez Carbajo en la introducción (Gutiérrez Carbajo, 2012: 12) a su edición de *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez (2012).

⁶³⁷ Escribe Juan Antonio Hormigón (2003a: 43): «Quizás el depurado y estrujante ejercicio de la narración autobiográfica le permitió mostrar sin cortapisas, sentimientos y emociones a los que se acude escasamente en la conversación o la intervención pública. En el sustrato de esas memorias de excelente añada, aflora siempre un cierto grado de confesión».

⁶³⁸ Juan Antonio Hormigón (2003a: 43) confirma estas palabras de Adolfo Marsillach, aunque también fue testigo de su solidaridad, su generosidad y su compañerismo.

mo: la contrató sin tener pruebas de su talento. Lo considera vergonzoso, pero estaba enamorado (Marsillach, 2001d: 311). En otra ocasión admite: «Sería injusto —y poco creíble— jurar que me empujaron: no rehúyo la dosis de responsabilidad que me corresponda. Fue una torpeza y lo acepto». Las despedidas son causa de arrepentimiento: «No fue un bonito final, lo reconozco. No se lo merecía. Lo siento» (Marsillach, 2001d: 338). También hace ver la inutilidad del arrepentimiento: «No pretendo justificarme. Me porté mal, pero ¿qué sentido tendría hoy pedir disculpas?» (Marsillach, 2001d: 346). Aunque en este terreno, no todo es negativo: «acababa de conocer el sabor del éxito. Y el de los labios de Tere, que no se me olvide confesarlo» (Marsillach, 2001d: 198).

Lo relacionado con sus parientes es asimismo motivo de una confesión detallada:

Lo lamento. No me he portado bien con la familia de mi madre. Adopté con todos ellos una postura distante y altiva muy poco generosa. Es verdad que mis inquietudes y las suyas nunca coincidieron y que me resultaba casi imposible establecer entre nosotros una mínima corriente de interés mutuo, pero también es cierto que de una parte de esta áspera incomunicación era yo el responsable porque, inevitablemente, me consideraba superior. Yo soy conocido, salgo en los periódicos, hablo por la radio, aparezco en la televisión, tengo amigos ministros —bueno, ahora ex ministros—, almuerzo o ceno con presidentes de gobierno, me invita el Rey a su Palacio de Oriente... Caí en la despreciable tentación de avergonzarme de unas personas que —me guste o no me guste— han recorrido a mi lado un tramo fundamental de mi existencia. Ellos —todos—, por lejanos que los sienta y aunque haya olvidado —a propósito— dónde apunté su número de teléfono y aunque nunca, nunca más vuelva a verlos —quizás alguno se asome piadosamente a mi entierro—, forman el básico cauce de mi biografía. Y eso, está ahí como una piedra (Marsillach, 2001d: 44).

Cuando su madre enferma de muerte, se arrepiente de haber sido cruel con ella. También admite su remordimiento (Marsillach, 2001d: 351). Su propia descendencia es motivo de sus confesiones, si bien indirectamente: «Ahora que mis hijas no me oyen —aunque, quizá, me lean— me siento en la obligación de confesar que no fui un buen estudiante» (Marsillach, 2001d: 65).

La conciencia política, unida al ejercicio de su profesión, también da pie a algunas confesiones. Cuenta la anécdota de una regañina de Juan Antonio Bardem por rodar una

película que alababa a la policía franquista (Marsillach, 2001d: 139)⁶³⁹. Más tarde, llama la atención el remordimiento de conciencia político de Adolfo Marsillach:

las gentes de teatro de Latinoamérica se estaban planteando cómo unir en la práctica el pensamiento con la acción. Fue algo que nunca olvidé y que influyó muchísimo en mi trabajo cuando volví a España. Mi conocimiento directo de aquella América me marcó definitivamente. Quizá —y lo siento— no siempre supe estar a la altura de aquella huella (Marsillach, 2001d: 334).

Otras veces es únicamente la actividad profesional la que da origen a algunas confesiones:

¿Por qué dirigí una obra que no me interesaba⁶⁴⁰ y, encima, con un actor que no lo era? Antes de que ustedes se enzarzen en una estéril polémica sobre los inconfesados motivos que me impulsaron a hacerlo, me apresuro a contarles la verdad: acepté el encargo por miedo (Marsillach, 2001d: 271).

Una de ellas atañe a otro autor objeto de nuestro estudio: «Debo ser sincero: Arrabal se equivocó, pero nosotros también. Todos, todos nos equivocamos» (Marsillach, 2001d: 387). Algunas de las confesiones más sentidas son las relacionadas con errores cometidos con amigos. Refiriéndose a Jaime de Armiñán, dice: «Me parece que debo confesarlo: durante del rodaje de *Al servicio de la mujer española* me porté muy mal con Jaime». «Me abochorna esta confesión, pero opino que las memorias también sirven para sentir vergüenza de uno mismo» (Marsillach, 2001d: 391). Otro amigo perjudicado fue José Luis Alonso. Adolfo Marsillach programó una obra de teatro, *Antes que todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca, que él tenía pensado estrenar: «José Luis se enfadó conmigo. Tenía razón. Debí pedirle permiso. Mal, muy mal» (Marsillach, 2001d: 461).

Una de las confesiones más singulares, y la más vergonzosa de todas, es la de la esperpéntica aventura del Congo. Dice: «De entre todas las tonterías que he hecho en mi vida hay una de la que me arrepiento de un modo especial. Ocurrió en el año 1960 y su recuerdo todavía me avergüenza» (Marsillach, 2001d: 255). La cuestión es peor aún, pues se ve obligado a reconocer que unas crónicas del viaje al Congo publicadas en el periódico

⁶³⁹ *091, policía al habla* (1960), de José María Forqué.

⁶⁴⁰ *Las personas decentes me asustan* (1964), de Emilio Romero.

co eran inexactas. En este caso, la transgresión es de tal naturaleza, que necesita buscar una excusa:

En unas crónicas que publiqué en el diario Pueblo aderecé mi modesta odisea con algunas anécdotas que dramatizaban la historia, pero que no se ajustaban a la realidad. Lamento haberlo hecho. Supongo que me venció mi deformación teatral (Marsillach, 2001d: 267).

Antonio Gala tiene la gallardía de exponer en las memorias (Gala, 2001b) sus anatólogicas meteduras de pata. El alcalde de Ciudad Real se había excusado para no presentar una representación. Se oyó un rebuzno y el dramaturgo le preguntó a un concejal si no le había dicho que el alcalde no podía venir. Éste, que se encontraba detrás, le dijo que sí, pero que había dejado un momento a su madre para saludarlo (Gala, 2001b: 50). Una tarde lo telefoneó Concha Piquer para proponerle que escribiera la letra de un musical con su vida: «Yo me estremecí, preví los jardines en que podría meterme; no me atrajo el proyecto; no sirvo para escribir por encargo; y me dije que lo mejor era quitármelo de encima, sin darle largas, de una vez para siempre». «Tamayo quería matarme luego. Nunca me he arrepentido de haber obrado así» (Gala, 2001b: 91). En cierta ocasión, alguien lo llamó «llorón de perros». Puede que tenga razón, pero no se avergüenza de ello (Gala, 2001b: 118). Hablando de Manuel Alcántara, revela: «Quizá sería preciso confesar que, tanto Manolo como yo, éramos —él levemente, yo no— ayudados por alguna señora» (Gala, 2001b: 239). En Sapporo, pasó una semana entera y vivió algo parecido a un amor apresurado y depredador (Gala, 2001b: 338). Cortó huyendo: se perdió entre la multitud de un aeropuerto —por primera vez y espera que jamás se repita— (Gala, 2001b: 339). No sabe muy bien por qué, se lo invitaba muchísimo a casas particulares y a fiestas de embajadas. Comía de prestado: «Fue en esa época cuando nació la calumniosa murmuración de que yo estaba alcoholizado. Juro que no es cierto: es que no comía lo suficiente para neutralizar los efectos del beber» (Gala, 2001b: 355). Sin embargo, más adelante, confiesa: «En resumen, con o sin misterio, fue una temporada en que bebía más de la

cuenta» (Gala, 2001b: 358). Para escribirle el monólogo de la segunda parte de *Los verdes campos del Edén* a Rafaela Aparicio la misma tarde en que se lo pidió José Luis Alonso, se compró una botella de coñac: «Me puse, de hecho, malísimo, aunque escribí el monólogo» (Gala, 2001b: 359). Tiró la botella de coñac por el retrete. «A pesar de todo, sale, como bebida de toda la escala social, en *Los verdes campos...*» (Gala, 2001b: 359). Y zanja la cuestión: «Lo que tenía entonces y tengo hoy claro es que beber no me gusta» (Gala, 2001b: 360). Ha llegado a entender algo de vinos. Lo nombraron Embajador de los vinos de Montilla, Cosechero de Honor de los de Rueda y Cofrade de los de Rioja; pero el vino, en realidad, no lo complace, le atraen más las palmas, la situación, la compañía (Gala, 2001b: 360).

Jaime de Armiñán parece en sus memorias (Armiñán, 2000) poco dado al arrepentimiento por sus travesuras infantiles, más bien las cuenta divertido. Su padre había sido amigo en su juventud de la familia de Julio Romero de Torres, sobre todo de Rafael, un hijo del pintor. Unos años después de la muerte del artista, Córdoba seguía de luto. El autor acudió al museo Romero de Torres con su madre. Confiesa que a él le daban un poco de vergüenza los desnudos (Armiñán, 2000: 76). Le gustaban las ilustraciones de Gustavo Doré del infierno de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri, porque los pecadores «a veces estaban en pelotas» (Armiñán, 2000: 100). De las películas largas que vio el año 1936, se llevó la palma *Vampiresas 1933* (Armiñán, 2000: 111)⁶⁴¹. En ese filme descubrió el género musical y también experimentó alguna impresión de tipo sexual (Armiñán, 2000: 112). Tuvo que hacer un viaje a San Sebastián con una familia de vecinos. Al marido le había gastado una broma con unos petardos simulando un atentado: el autor iba aterrizado pensando que lo acusarían por ello (Armiñán, 2000: 123). Se alojaron en Vitoria con esa familia. Tuvo miedo de que de un momento a otro saliera a relucir el atentado

⁶⁴¹ *Vampiresas 1933* (1933), de Mervyn LeRoy.

(Armiñán, 2000: 196). Revela su preocupación antes de confesarse para la primera comunión, puesto que no tenía pecados (Armiñán, 2000: 204)⁶⁴². En el cine, lo atraían Carole Lombard, Ginger Rogers y «aunque me molesta tener que admitirlo he de decir que también me gustaba el bailarín Fred Astaire» (Armiñán, 2000: 223). Otra pequeña chiquillada con final feliz: «Una tarde encontré en una librería una foto de mi rubia favorita⁶⁴³. Tuve que sisar dos pesetas, pero me la compré. Nunca le había quitado dinero a mi madre y aquello me alteró un poco, hablo del gusanillo de la conciencia, pero pronto olvidé el caso, sobre todo porque era dueño de un tesoro que me compensaba la fechoría». Al descubrir la imagen, su madre se llevó una sorpresa; pero reaccionó bien, lo abrazó. Comprendió que ya le gustaban las mujeres (Armiñán, 2000: 226). En San Sebastián, durante la Guerra Civil, también iba al teatro, porque casi todas las compañías de la zona nacional pasaban por allí. Lo impresionó Conchita Piquer, no olvidará la turbación que le produjo semejante belleza. Cantaba aquella canción de *Ojos verdes*: «apoyá en el quicio de la mancebía...» (Armiñán, 2000: 226). Una diablura pudo resultarle más onerosa: «También tomé la costumbre de abrir los bolsos de las visitas y sustraer pequeñas cantidades de dinero, y nunca fui descubierto, porque supongo que las amistades de mi madre —si es que lo sospechaban— no se decidían a denunciar al pequeño delincuente» (Armiñán, 2000: 237).

Un par de acciones vergonzosas —o no— en Valencia merecen aparecer por partida doble en las memorias (Armiñán, 2000) y en el diario (Armiñán, 1994a). La primera la cometió en la Capitanía General de la ciudad del Turia, a la que tuvo acceso acabada la Guerra Civil. Entró en la antigua alcoba del huido general José Miaja y descubrió sobre la mesa del despacho un álbum de cuero con un retrato del militar en la portada. Se trataba

⁶⁴² Jaime de Armiñán es de los pocos autobiógrafos de los que estudiamos que alude al acto religioso de la confesión, junto con Albert Boadella —véase la nota 652—.

⁶⁴³ Carole Lombard.

de un libro de firmas dedicado a él por extranjeros, incluida la de algún premio Nobel. Se lo llevó y lo guardó. Lo conservó hasta los dieciséis años más o menos. Su padre se lo llevó a su abuelo Luis y éste se lo regaló a su amigo Natalio Rivas, académico de la Historia. A la muerte de éste, según sus noticias, fue a parar con todo su archivo a la Real Academia de la Historia (Armiñán, 2000: 271). La otra fechoría valenciana consistió en organizar una lluvia de entradas para los toros. Se encontraba solo en el Hotel Metropol. Abrió la ventana y vio mucho tránsito. Se hallaba enfrente de la plaza de toros, cerca de la estación de ferrocarril, por lo que había bastante gente que iba y venía. Encontró los tacos de los tiques guardados por su padre y no se lo pensó. Lo sorprendieron sus progenitores⁶⁴⁴. Su madre se puso furiosa y su padre estuvo a punto de mandarlo a San Sebastián (Armiñán, 2000: 272).

Hubo en casa de sus padres una criada joven, de veinte años, y él la espío una noche por el ojo de la cerradura para verla desnudarse. Al día siguiente, ella había puesto algodón en el agujero (Armiñán, 2000: 291)⁶⁴⁵. No tan atrayente le pareció, al principio, contemplar a su madre encima de las tablas:

Siento la emoción que me produjo mi madre cuando apareció en el escenario, casi un sobresalto, una mezcla de orgullo y de vergüenza. Y sobre todo, la turbación que sentí al verla en brazos de un hombre —que no era mi padre— susurrando palabras de amor, y ella le correspondía. Menos mal que en aquellos años las comedias eran inocentes y las escenas de amor apenas sugeridas, pues ni un beso permitía la censura (Armiñán, 2000: 313-314).

El autor tenía entonces quince años y unos meses y sentía celos del primer galán de la compañía, Vicente Soler: «Me obligaba a pensar que aquél era el trabajo de Carmita Oliver, pero en el fondo lo sentía espeso y repugnante. Si ella hubiera seguido haciendo teatro y yo me criara en un camerino, aquellas escenas de amor me parecerían normales y,

⁶⁴⁴ En el diario anotó que nadie se había enterado de aquella maldad: «Por un milagro, o yo que sé, nadie advirtió que el billete había disminuido en unos cientos de localidades y pude ir a los toros» (Armiñán, 1994a: 274). Posiblemente, la experiencia de la recepción del diario lo animara a culminar la confesión en las memorias.

⁶⁴⁵ Ya en el diario había mostrado el autor su condición de voyerista precoz (Armiñán, 1994a: 74 y 269, n. 1).

quizá, yo mismo hubiera terminado siendo cómico, como Carmen Cobeña, mi tío abuelo Benito, mis tías e incluso mis bisabuelos». Finalmente, la costumbre acabó disipando sus celos (Armiñán, 2000: 314). Viviendo en el Hotel Nueva York con su familia, intentó espiar también a las señoras por el ojo de la cerradura. Lo pillaron a la primera (Armiñán, 2000: 315)⁶⁴⁶. Acudió con su tío Pepe al teatro Coliseum de Madrid, al final de la Gran Vía. Allí debutó una compañía venida de Viena con la revista *Todo por el corazón* (Armiñán, 2000: 316-317):

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos, a excepción de cuando miraban por las cerraduras, claro está. Nada en común con nuestras pobres coristas, de pálida tez, mal comidas, triste expresión, voz de gato, tapadas hasta las rodillas por las cucarachas de la censura. El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

En el colegio, repartían notas cualitativas al final de cada mes con frases breves. Su padre se llevó grandes disgustos, hasta que el autor aprendió a falsificar la firma (Armiñán, 2000: 323-324). Residieron su padre y él en una habitación de la pensión Delfina de Madrid, que daba a la Gran Vía. En el edificio de enfrente, en una casa de modas, las maniquís se desnudaban con la ventana abierta. El autor las espiaba con unos prismáticos de artillería alemanes de la guerra de la casa Zeiss, con escala numérica (Armiñán, 2000: 326)⁶⁴⁷. Al contar en clase que se marchaba a Francia, le dijeron en el colegio que en París iba a ver muchas «tías en pelota». Él tenía ese objetivo secreto, asistir a un espectáculo de variedades con mujeres desnudas. Acudió al Casino un sábado por la tarde en una sesión llamada *matiné*, que otras veces se decía *vermú* (Armiñán, 2000: 379). En Madrid, había conocido a un señor que trabajaba en una distribuidora y visionaba el material con

⁶⁴⁶ Ya lo reveló en el diario (Armiñán, 1994a: 74), aunque allí no aclaró que lo sorprendieron. Es la segunda vez que en las memorias amplía un poco más su confesión.

⁶⁴⁷ Por tercera vez, suelta más prenda que en el diario (Armiñán, 1994a: 269, n. 1).

doblaje. Había una sala de proyección privada para unas veinte personas. En una de las películas que contempló con su familia en esa salita, Veronica Lake se desnudaba; pero, al final, no se veía nada. Jaime de Armiñán culpaba de ello a la censura. Sin embargo, en París, comprobó que Veronica Lake hacía lo propio (Armiñán, 2000: 365). En el liberado París—no en el sentido bélico—, había junto al Sena unas piscinas improvisadas y la gente se daba un chapuzón con minúsculos trajes de baño. Él hacía fotos con una cámara Leika y a nadie parecía importarle (Armiñán, 2000: 391)⁶⁴⁸. Describe la mañana en que se declaró el final de la II Guerra Mundial y el júbilo en las calles de París. Lo arrastraron a una celebración de los vecinos en un restaurante, los cuales cantaron *La Marsellesa*. Se emocionó mucho después con la escena de la película *Casablanca* y tuvo que disimular las lágrimas para no hacer el ridículo (Armiñán, 2000: 398). Confiesa que llora sin remedio cada vez que vuelve a contemplarla (Armiñán, 2000: 399). Termina el autor las memorias con la secuencia del 11 de febrero de 1991, cuando le comunicaron por teléfono que a su madre le habían dado la extremaunción. Allí, en el hospital, se arrepiente de no haber ido a verla más: «Desde entonces me lo he reprochado día tras día, pero ya no tiene remedio» (Armiñán, 2000: 404).

El de Albert Boadella (2001) es un caso singular, puesto que el desdoblamiento narrativo⁶⁴⁹ le permite librarse de la confesión haciendo aparecer toda la culpa o todo lo negativo a la manera de críticas del narrador al Bufón. Y así es en algunos casos. Asegura el narrador que las gamberradas que hacía el Bufón de niño podían considerarse delictivas con las atenuantes de la edad y la inexistencia de provecho material de los actos (Boadella, 2001: 55). También afirma de un Bufón que ya no es tan niño:

⁶⁴⁸ El niño voyerista, que se había agenciado unos prismáticos Zeiss con el fin de ganar capacidad de visión para su placer oculto, empezó a tomar fotos en público con una Leika y, andando el tiempo, acabaría siendo un gran director de cine.

⁶⁴⁹ Esta característica de la obra de Albert Boadella se ha estudiado con más detalle en el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

El desarrollo de estos episodios crematísticos hace patente que la personalidad un tanto picaresca del Bufón no ofrecía demasiada resistencia a poner en juego formas poco ortodoxas para salir de los atolladeros en que él mismo se metía (Boadella, 2001: 305).

No obstante, éstos son los pocos textos en que el narrador cumple esa función. Los pasajes del Bufón no sólo no están exentos de la confesión, sino que son los que cargan con la mayor parte de la tarea, lo que podría demostrar la íntima relación entre la actitud autobiográfica y el arrepentimiento público.

Los ámbitos a los que afecta éste son, como en Adolfo Marsillach, todos los órdenes de la vida de una persona, empezando por la familia, donde encontramos la confesión más singular, la que concierne al propio origen: cuenta el Bufón que, ya muy mayor, su madre le explicó que no había aceptado la sugerencia de abortar que le había hecho el padre (Boadella, 2001: 21). La personalidad de *enfant terrible* del Bufón también repercute en el ámbito educativo: «Mientras estaba en la escuela del señor Fort, mi hipocresía no tenía límites, parecía el niño más angelical de todos» (Boadella, 2001: 55)⁶⁵⁰. Esto es algo que repetirá cuando refiera que su padre le reprendió por integrarse en los *scouts*: «No le faltaba razón, pues mi hipocresía no tenía límites» (Boadella, 2001: 119). En lo referente a su propia familia, admite su egoísmo, que se delata en el poco espacio que había dedicado a Marta, su primera mujer. De hecho, cuando ella se va de gira y él se queda solo, dice que no cambió su vida (Boadella, 2001: 244). También afirma: «En resumidas cuentas, no tengo más remedio que reconocer mi total irresponsabilidad a la hora de ejercer la función educadora de padre solícito» (Boadella, 2001: 232).

El relato de su actividad profesional desemboca a menudo en la confesión: «la necesidad de matar a los padres artísticos me ha hecho cometer muchos pecados de ingratitude» (Boadella, 2001: 122). El Bufón declara sin rodeos, hablando de los orígenes como mimos de Els Joglars, que «al principio, la mayoría de las escenas eran copiadas de Mar-

⁶⁵⁰ La diferencia con otros autores consiste en que esta confesión está desprovista de arrepentimiento o de humillación pública.

ceau⁶⁵¹, y también de alguna otra compañía famosa» (Boadella, 2001: 148). Su reacción ante la polémica creada por su huida a Francia, le lleva a declarar: «Reconozco que mi manera de reaccionar no fue una gran demostración de tolerancia» (Boadella, 2001: 315).

También la postura política es objeto de confesión, esta vez vergonzante, en la que llega a utilizar ambos términos: «Confieso con toda franqueza, y también con cierta vergüenza, que después de estas gilipolleces teníamos la ingenua impresión de contribuir a la destrucción del mundo burgués» (Boadella, 2001: 177). En una ocasión, el hecho resiste toda posibilidad de justificación: cuando salió de la cárcel, prometió hacer gestiones en favor de sus compañeros, pero una vez fuera lo olvidó todo. El que la gente de dentro sepa que al que sale no le gusta acordarse para nada de la cárcel no lo excusa. No estuvo a la altura de un estafador que fue amigo suyo y lo estuvo protegiendo (Boadella, 2001: 337-338)⁶⁵².

Albert Boadella relaciona la confesión con el psicoanálisis en el comentario que hizo de sus propias memorias en su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004):

Sin darme cuenta me vi metido en lo que he llamado este vía crucis de la memoria, vía crucis en algunos momentos, y en otros, una simple experiencia de psicoanálisis gratuito extraordinaria, porque, eso sí, a medida que escribía, sentía que estaba haciendo una confesión pública. Tenía la misma sensación de aquellas veces —pocas veces— en que me había confesado sin esconder pecados, una sensación de enorme placidez. Había vaciado totalmente mi intimidad a un extraño. Por tanto, yo aconsejo a todos los ciudadanos que si no tienen la costumbre de ir a confesarse, escriban sus memorias. Si no las publican es igual, pero que las escriban, por lo menos de cara a su terapia personal (Boadella, 2004a: 67).

Francisco Nieva escribe ya al principio de sus memorias (Nieva, 2002d):

⁶⁵¹ Marcel Marceau, mimo francés nacido Marcel Mangel (Estrasburgo, 22 de marzo de 1923-Cahors, 22 de septiembre de 2007).

⁶⁵² Albert Boadella relata su relación con el rito religioso de la confesión católica en clave esperpéntica (Boadella, 2001: 105-108). Ese pasaje de las memorias dio pie a un comentario jugoso desde el punto de vista de la construcción de la narración autorreferencial en «Autobiografía y psicoanálisis gratuito» (Boadella, 2004a: 71-72), su aportación al Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004).

Estoy hablando en general, pues es evidente que algunos diarios y libros de memorias (...) hasta pueden ser falsos y totalmente engañosos, pergeñados con suma habilidad; pero aquello que nos atrae en estos libros es pura seducción literaria, puro ángel y atractivo de la escritura, aunque su autor no fuera ningún dechado de virtudes personales.

(...) El estilo de un escrito lo determina el propósito material de su objetivo, y mi objetivo es precisar hechos biográficos de la forma más exacta y veraz que pueda y sin ocultar en algunos casos el componente sexual, algo que se elude o se oculta con eufemismos de difícil interpretación. Un hombre se compone de muchas piezas, y echar un velo de humo sobre algo tan definitorio como es esto equivale a una superchería sobre la propia entidad del autobiógrafo. Y así se puede decir de él: «Hemos conocido a alguien que, en el fondo, no es nadie y le parece muy oportuno y necesario ocultarlo». Esto no hace sino confirmarme que un individuo que se confiesa tan en falso «es bastante peor» que yo.

(...)«Nadie declara en contra suya», se puede argumentar. No siempre es así. Existe una necesidad de confesión. ¿Podíamos suponer que toda confesión ha de ser necesariamente mentira? (Nieva, 2002d: 13-14).

Volverá a emplear el término que aquí nos ocupa muy poco después, al escribir que no le importa confesar que siempre ha tenido miedo y una sensación constante de marginalidad, de estar incumpliendo sus deberes, los que le imponía la sociedad biempensante:

Una rara conciencia de «chico malo» que, al fin, no dejaba de ser «un chico listo». He vivido haciendo «novillos», saltándome el colegio en masturbaciones y diabluras, pero siempre con una sutil pesadumbre y el vago temor a ser reprendido. Sin embargo, he resistido hasta el fin, como un buen chico malo. Malo y con miedo, como natural equilibrio compensatorio (Nieva, 2002d: 15).

En la página siguiente confiesa que, si su aspecto y parte de su personalidad pueden atraerle el afecto de la gente, debe advertir que «mi neta capacidad de hacer el mal es superior» (Nieva, 2002d: 16). Asegura: «Tiene uno que ser muy simple para estar plenamente contento de su propia vida». Él, desde luego, no lo está. Muchos caracteres se definen en gran parte por las circunstancias de su nacimiento y educación y por eso no piensa omitirlas; no para interpretarlas, sino para someterlas al juicio del lector: «Y que me juzgue, que juzgue las materiales dimensiones de mi culpabilidad» (Nieva, 2002d: 21). Se pregunta Francisco Nieva quién es capaz de consignar todos los aspectos mínimos y determinantes de una vida y quién es capaz de dar un fiel retrato de sí mismo: «No me siento obligado a arrepentirme de nada ni justificarme de nada y no siento el menor deseo de exhibir mis contradicciones con la sociedad formulista y domada, pero estoy completa-

mente seguro de que todo se confiesa por elipsis y oblicuamente, por mucho que disimulemos» (Nieva, 2002d: 32-33). Se muestra consciente el autor de este componente de la escritura autobiográfica: «no me aparto de una sincera voluntad de confesarme en varios planos» (Nieva, 2002d: 37). Revela una singular visión casi redentora o religiosa de la literatura: «Parece que todos mis pecados y faltas entran sucios por un buzón y salen lavados y planchados por otro, ahora convertidos en estilo. Ese juego desinfectador y enfatizador de mí mismo me gustó mucho desde el principio y me envié en ese curioso purgatorio» (Nieva, 2002d: 37)⁶⁵³.

Y comienza el desfile de personajes. La relación con su madre resultó muy compleja. Muy posesiva, lo convirtió a él en su confidente, un amante hecho a su medida por ella misma. Los demás percibían algo (Nieva, 2002d: 24). Sigmund Freud parece que vino para explicar este tipo de matriarcado. La sociedad burguesa estaba enferma de puritana represión en el orden social por codicia y ansia de poder y por debajo latía el denso río de serpientes (Nieva, 2002d: 26). Ese río de serpientes no lo engulló a él, pero hoy el autor puede confesar que engulló para siempre a toda su posible descendencia (Nieva, 2002d: 27). Ya de mayor, en Francia, se casó por pura necesidad con una divorciada que trabajaba de administradora civil agregada al Centro de Investigaciones Científicas Francesas, hija del doctor Escande —pariente del famoso actor Maurice Escande, secretario perpetuo de la Comédie Française—. Se llamaba Geneviève Escande (Nieva, 2002d: 49). Gracias a su matrimonio, Francisco Nieva entró en París en sociedad. No se vio en aquel largo período con Carlos Edmundo de Ory, ya que no lo podía mezclar con ese mundo con el cual se relacionaba, que habría pensado muy mal de él. El hombre práctico y pru-

⁶⁵³ La decisión de contar se mantiene avanzado ya el relato, a pesar de haber degustado los contratiempos de la escritura autobiográfica: «La vida es demasiado profusa, recargada de eventos de todo tipo, y si nos propusiéramos examinarlos todos, no tendría fin nuestro trabajo. Pero unas memorias “sinceras” no admiten jamás una selección. Obligan a estampar la verdad y ¡cuántas verdades nos conturban, nos avergüenzan o nos duelen!» (Nieva, 2002d: 355).

dente había despertado y temía, con razón, que la locura de Carlos Edmundo de Ory sólo podía servirle a Carlos Edmundo de Ory. No parecía prudente verse con el poeta gaditano, puesto que el autor aspiraba a un éxito material y le horrorizaba sufrir, ese sufrimiento que, en cambio, tanto estimulaba al otro (Nieva, 2002d: 296). Sostiene Francisco Nieva que su mujer, Geneviève Escande, se quedó embarazada como una forma de atraparle. El autor impuso su ultimátum: o abortaba o él se volvía a España (Nieva, 2002d: 214-215). A los nueve años de casados, rompió radicalmente con su matrimonio y con todo un complejo mundo de relaciones y de intereses. Prefería ser un mendigo a pactar con situaciones que podían limitarlo peligrosamente (Nieva, 2002d: 223). Su mujer, al ver amenazada de nuevo su propiedad, se quedó encinta y volvió a abortar por exigencia suya (Nieva, 2002d: 223-224). Se encontró en una situación tal que la idea del suicidio se le hizo muy familiar (Nieva, 2002d: 224). Siente que para alcanzar su otra meta tenía que dejar a su mujer, que no funcionaría aquello. ¿Y cómo hacérselo comprender? (Nieva, 2002d: 299). Esa etapa por fin concluye: «Terminó coléricamente, farsesca y calamitosamente». Admite: «Soy consciente de lo brutal y salvaje de esta reacción mía» (Nieva, 2002d: 300).

Uno de esos planos en los que se proponía confesarse el autor (Nieva, 2002d: 37) es el intelectual. No oculta que, durante el internamiento en el hospital para librarse del servicio militar obligatorio, intentaba descifrar la *Crítica de la razón pura*, de Immanuel Kant, de la que no entendía ni una palabra (Nieva, 2002d: 168). En el terreno de la personalidad, admite su vanidad, aunque equilibrada por su humildad, y hasta llega a pensar que su vida ha sido más interesante anecdóticamente que su obra (Nieva, 2002d: 228). Confiesa que necesitaba del éxito como del aire que se respira (Nieva, 2002d: 448). La práctica de la confesión conduce por último al autor al reconocimiento de su culpabilidad. Imagina a un hipotético lector haciéndose las siguientes reflexiones:

A mí este Paco Nieva no acaba de caerme simpático. Es un asesino banal, de intención y de hecho. No puedo decir cuántas veces se repite la palabra éxito, como un constante leitmotiv de su vida: unas veces parece un petulante y un exhibicionista. Y otras veces un despistado, rezumante de ingenuidad. (...) quiere magnificar su vida, ¡el pobre! (...) Y encima presume de «haber visto a Dios» y aprovechado tal circunstancia para mostrarlo en el teatro. Se necesita se fantasmón para llegar a ese extremo ridículo y blasfemo. Pero, si estas memorias se publicasen, no escapará de un juicio justo y, antes que nada debiera declararse «culpable», porque profundamente lo es (Nieva, 2002d: 643).

A lo que el autor responde: «Pero ¡si ya lo he dicho mil veces! Me declaro culpable (Nieva, 2002d: 643)⁶⁵⁴.

Que la confesión es inherente a la actividad autobiográfica, lo demuestra el caso de Fernando Arrabal, un autor tan poco inclinado al reconocimiento oprobioso, quien, además, escribe un diario (Arrabal, 1994c), no una autobiografía propiamente dicha. Confiesa que inventó un seudónimo, Gilles Saint Gilles, para sus vodeviles, porque al principio no quería firmarlos (Arrabal, 1994c: 142); o que un artículo de *Diario 16* sobre Jean Cortot lo escribió en realidad Severo Sarduy, sólo el título era suyo (Arrabal, 1994c: 261). Más dudosa, a la vista del contexto en que se halla, es la irritación que dice provocarle la exposición sobre él en el Paris Art Center: «Me pregunto si no fue un error aceptar esta exposición» (Arrabal, 1994c: 145)⁶⁵⁵.

Jaime de Armiñán confiesa sin ambages en su diario (Armiñán, 1994a) que de niño, en el Hotel Nueva York y en el Club Alpino, espiaba a las señoras mirando por el ojo de la cerradura; y en casa también a la chacha Paquita. «Eran los tiempos en que yo iba

⁶⁵⁴ No sólo Francisco Nieva siente la necesidad de confesarse, también alguno de sus personajes. En su novela *La llama vestida de negro*, Cambicio, el narrador, admite: «puesto a confesarlo todo, no tengo otro remedio que consignarlo, con toda la desvergüenza que emplea Rousseau para dar cuenta de sí mismo» (Nieva, 1995b: 110). Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 142), cita las memorias del dramaturgo (Nieva, 2002d: 14): «Existe una necesidad de confesión»; «He buscado lo suficiente en mí mismo» y «en ese curioso purgatorio» (Nieva, 2002: 37). Concluye: «La escritura para Nieva es una forma de conocimiento, de justificación y en cierto modo de redención de culpas» (Rubio Jiménez, 2003: 142). La obra artística sublima las culpas (Nieva, 2002: 36), exorciza temores (Rubio Jiménez, 2003: 142-143).

⁶⁵⁵ En un texto tan marcadamente autobiográfico —véase el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809— como el que cierra *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258), escribe el hijo a la madre lo que no deja de ser una confesión: «Cuando nos precipitó, atados, quise dejar de llamarte “mamá”. / Cómo me costó, entonces, pronunciar tan dulce palabra» (Arrabal, 1998b: 257).

para degenerado» (Armiñán, 1994a: 74). En el Madrid de posguerra, su familia vivió en la Gran Vía, entonces Avenida de José Antonio, en una pensión. El autor tenía unos prismáticos de campaña alemanes y veía desnudarse a las maniquís de una modista de enfrente (Armiñán, 1994a: 269, n. 1)⁶⁵⁶.

Una de las mañanas del rodaje de la película que motiva la escritura del diario (Armiñán, 1994a), se despierta el autor con muy mala conciencia porque ha sido malo: el día anterior se portó injustamente en el plató con el actor Rafael Alonso (Armiñán, 1994a: 183). También siente remordimientos por la muerte en soledad de su madre, Carmita Oliver Cobeña, en el hospital. Él iba a verla los domingos y murió sola (Armiñán, 1994a: 238).

Cuenta que le falta un libro que adquirió hace ya muchos años de forma no muy ortodoxa —en el pecado se lleva la penitencia (Armiñán, 1994a: 271)—: al acabar la Guerra Civil⁶⁵⁷, su padre, corresponsal en el bando nacional, los llevó a Valencia a su madre y a él a pasar unos días. Por razones que ignora, entraba y salía en y de la Capitanía General de Valencia como quería (Armiñán, 1994a: 271-272). No entiende cómo nadie lo ponía de patitas en la calle. Así, llegó a colarse en la antigua alcoba del general republicano José Miaja, escapado en los últimos momentos de la guerra del general Francisco Franco, quien lo habría fusilado gustosamente (Armiñán, 1994a: 272). El curioso niño descubrió en la mesa, cerca del teléfono, un libro con cubierta de cuero repujado. Se acercó y lo observó: las guardas tenían los colores de la II República. En las primeras páginas, rezaba: «Las Brigadas Internacionales al heroico defensor de Madrid». Encontró allí las grandes firmas de cuantos estuvieron en la guerra: Ernest Hemingway, André Malraux, Mijaíl Koltsov, el general Emilio Kléber. Luego, las rúbricas de los anónimos brigadistas

⁶⁵⁶ Insistiría en revelarnos su temprana inclinación en las memorias (Armiñán, 2000: 291, 315 y 326).

⁶⁵⁷ Esta historia la narraría también en las memorias (Armiñán, 2000: 271).

internacionales. «Me guardé el libro, lo escondí y me lo llevé a casa», admite. Lo tuvo algunos años como un tesoro ilegal. Un día, su abuelo lo descubrió y se lo regaló a Natalio Rivas, pretextando que, por ser académico de la Historia, en sus manos se hallaría mejor el volumen. Supone el autor que, a la muerte de don Natalio Rivas, acabaría en la Real Academia de la Historia (Armiñán, 1994a: 273).

Cometió otra maldad en Valencia, casi en la línea de Guillermo, el héroe de Richmond Crompton. Su padre se encargó de organizar dos corridas de toros a las que asistirían las tropas vencedoras. En la habitación del hotel se encontraban los tacos de las entradas recién salidos de la imprenta. Al autor se le ocurrió arrancarlas y lanzarlas a la calle. Había que ver a la gente cómo se lanzaba en busca de los boletos. Tiró uno cientos de localidades (Armiñán, 1994a: 273-274)⁶⁵⁸.

8.6. La infancia y la iniciación

Para George May, la razón fundamental que explica el interés y el placer que nos produce el leer las autobiografías de los otros consiste en que la narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud la de reflejar también, aunque de otra manera, la de su lector. Según él, esta función ha sido percibida con mayor o menor agudeza por muchos de sus practicantes. Llama a esto «la paradoja fundamental de la autobiografía» (May, 1982: 125-126). Entre los muchos temas autobiográficos que se prestan a este fenómeno, el recuerdo de la infancia y de la adolescencia resulta, sin duda, el que se configura más espontáneamente. En el ser aún no del todo formado por su entorno o su cultura, la potencia de la universalidad se encuentra más elevada. El instinto del autobiógrafo armoniza entonces con el gusto del lector. En el primero existe la necesidad de resucitar y eternizar un pasado desaparecido y particularmente querido y, en el segundo, el placer de

⁶⁵⁸ Lo reiteraría después en las memorias (Armiñán, 2000: 272).

reencontrarse en otro y de tranquilizarse acerca de su propia normalidad (May, 1982: 127). Los muy escasos testimonios de lectores que se poseen confirman la intuición de los autobiógrafos respecto al privilegio que constituyen los recuerdos de infancia (May, 1982: 128).

Fernando Fernán-Gómez habla abiertamente en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) del paraíso que constituyen el mundo de la infancia y el verano (Fernán-Gómez, 1998a: 24). Llega a declarar: «La calle del General Álvarez de Castro (...) fue entonces mi paraíso y es hoy mi paraíso perdido» (Fernán-Gómez, 1998a: 25). El capítulo III termina con una frase interesante: «No sabía entonces que habría de perder más de media vida tratando de encontrar momentos de felicidad como aquellos» (Fernán-Gómez, 1998a: 61). La toma de conciencia de las responsabilidades que ha adquirido cuando comienza a trabajar en el teatro, y de las que ya no puede escapar como cuando estudiaba y se iba de clase, lo lleva a añorar la infancia (Fernán-Gómez, 1998a: 204). En los capítulos iniciales, la figura materna es sustituida por la abuela. La falta de padre y la vida itinerante de la madre actriz hacen que aquélla sea la auténtica protagonista de su niñez⁶⁵⁹. Casi todas las intervenciones en estilo directo son suyas y participa en prácticamente todos los diálogos. Se produce una verdadera antítesis entre la abuela y la madre: la primera es el afecto presente; la segunda, lo distante: «Para mí mi abuela era la ternura, el calor, la compañía; mi madre, el misterio, la lejanía, la belleza»⁶⁶⁰ (Fernán-Gómez, 1998a: 44). Los primeros capítulos están dedicados a la abuela: es el personaje maravilloso, fascinante, lleno de humanidad y de sabiduría. Destaca especialmente su pericia a la hora de tratar al niño. El

⁶⁵⁹ Olga Elwess Aguilar observa en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 250, n. 20) cómo el personaje de la abuela es rememorado con ternura en todo el libro. Escribe Francisco Rico (2003: 11) que la abuela es «la heroína y desde luego la figura más atractiva de *El tiempo amarillo*».

⁶⁶⁰ Nótese el paralelismo entre las tres series de sustantivos.

ejemplo más claro quizá sea la anécdota de la imagen de San José, que da lugar a uno de los momentos más logrados de las memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 45).

No tarda en aparecer la iniciación sexual, siendo niño aún, en los brazos de una voluptuosa actriz (Fernán-Gómez, 1998a: 32). Aborda también Fernando Fernán-Gómez el relato de iniciación, concretamente a través de un compañero suyo de clase que tenía hermanos mayores: «Daba muchos paseos con él, arriba y abajo de nuestra calle, enterándome de lo que era el mundo de los mayores, del que él lo sabía todo, a través de sus numerosos hermanos» (Fernán-Gómez, 1998a: 18-19)⁶⁶¹.

En las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) se reproducen los esquemas de los relatos de la infancia y de la iniciación —el despertar a la vida, el descubrimiento del sexo contrario—: «Nací, como ya he dicho, en una calle de Barcelona que se llama Avenida Mistral», así introduce el relato del nacimiento, de la infancia, los orígenes (Marsillach, 2001d: 27). Una larga enumeración descendente culmina con el 18 de julio, la Guerra Civil y el primer cadáver que contempla, y el capítulo concluye: «Era tan necesario crecer deprisa que no tuve tiempo de pensar en otra cosa» (Marsillach, 2001d: 37). Más adelante, se sigue cumpliendo el esquema de la infancia del que habla la teoría sobre la autobiografía. Presenta a una criada que le enseña los pezones (Marsillach, 2001d: 19) y el descubrimiento del sexo anatómico (Marsillach, 2001d: 44). El primer beso no llega hasta la página 72.

Antonio Gala se nos presenta a sí mismo en sus memorias (Gala, 2001b) como un niño lector. Aceptó a los doce años con agrado las gafas porque él quería ser mayor, rechazaba la infancia (Gala, 2001b: 95). Titula un capítulo de sus memorias «Mis edades y yo» (Gala, 2001b: 141-160). Cuando vuelve la cara atrás, descubre a un niño enfrascado

⁶⁶¹ No todos aprecian la importancia de este aspecto de la escritura autobiográfica. Mora (1998) recoge unas palabras de Fernando Fernán-Gómez sobre la infancia en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a): «yo siempre la he tenido muy presente; y me han dicho que también es un defecto».

en un libro: «En los momentos en que arreció el temporal y ladró el mundo alrededor con excesiva fuerza; en los momentos en que la envidia, sin que supiese que tal era su nombre, lanzó al aire sus dentelladas, algunas de las cuales acertó con mi corazón, yo me escapé por los sigilosos pasillos de la lectura, y me consolé allí». Pero no idealiza esa etapa: «No quería yo regresar a mi niñez, no la viví como un paraíso: eso es un invento de los que luego no fueron felices, y prefieren echar de menos una edad de oro, un refugio de oro que perdieron pero que fue suyo del todo un día...». Su padre lo castigó una vez a no salir un fin de semana siendo él niño y entonces se puso a escribir, porque no tenía otra cosa que hacer, la historia de un gato. Su padre entró, le cogió el papel y lo leyó y le dijo que podía salir si quería. Cuando su padre murió, encontraron en su cartera de bolsillo un papel doblado, el de esa inicial historia escrita por el autor: «Fue la primera vez que percibí la utilidad de la literatura». Había servido para que le levantaran el castigo: «Y recuerdo una soledad imposible, cuando mi dios, del que yo era su dios, es decir, mi madre, volvió la cara a mirar a otros hijos, o a su marido, o el orden de la casa, o el terrible empujón de la muerte del primogénito...» (Gala, 2001b: 141). «Pero sucedía que a mí los niños, los demás niños, me repateaban: con sus bromas sin gracia, sus empujones, su ininteligible violencia y sus risotadas tontas y a deshoras. Yo estaba deseando ser mayor». Cuando nació su hermano pequeño, le dijeron que la cigüeña le había traído un hermanito. Le preguntaron si quería verlo y él respondió que no, que quería ver la cigüeña. De pequeño, en su casa había servicio y ésta era la conexión con el mundo real, el puente levadizo (Gala, 2001b: 143).

Habla el autor de su primer amor de la adolescencia (Gala, 2001b: 146). Revela que vivió un intento de suicidio de adolescente. Cuando cumplió doce años, pidió unas llaves de casa para salir. Nadie dijo nada y se las dieron. Esto lo molestó, ya que nadie se había ocupado. Cuando salió, no supo adónde ir (Gala, 2001b: 147). Insiste en ese amor

infantil real, no platónico, pues habla de besos a hurtadillas (Gala, 2001b: 148). Parece tratarse de un compañero de colegio al que llama «quien compartía conmigo el mundo» (Gala, 2001b: 149). Sueña con la casa de su niñez (Gala, 2001b: 186). Cuenta una mala experiencia cuando su padre lo lleva a cazar (Gala, 2001b: 253). Ya con cuatro años, en su primera visita al Museo del Prado, se extasiaba ante los cuadros que le gustaban (Gala, 2001b: 290)⁶⁶².

Cita Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000) unos versos de un poema que le recitaba su madre cuando él apenas sabía hablar. Ella jugaba con él dándole voz a una marioneta que llama la Enfermiza (Armiñán, 2000: 36). Cuando nació, había un perro en su casa, Pascual. Su tío lo expulsó para que no perjudicase al niño. Reproduce el autor un texto autobiográfico de la madre sobre su parto (Armiñán, 2000: 38). No sabe si la primera vez que asistió a una corrida de toros fue con su padre o con su abuelo Luis. Pasaron a vivir con el abuelo Federico, la abuela Carmen y la bisabuela Julia en la calle de Agustina de Aragón (Armiñán, 2000: 40). El autor aprendió a leer en la casa de El Pardo (Armiñán, 2000: 51). Su madre se llevó allí cuentos, libros de poesía que le recitaba despacito, tratando de que entendiera el significado de los versos; se los repetía muchas veces para que se le quedasen en la memoria las estrofas completas. Casi siempre Rubén Darío, los poemas que le gustaban a ella y los que pensaba que le iban a llamar la atención por el argumento, como *Los motivos del lobo* (Armiñán, 2000: 51-52). También le recitaba a los hermanos Machado, Antonio y Manuel, o de memoria a Santa Teresa de Ávila, que se aprendió de pequeña, o los versos que había oído de labios de su madre —la

⁶⁶² Para Olga Elwess Aguilar en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 250), Antonio Gala desmonta el tópico del paraíso perdido, tan querido por Jaime de Armiñán (2000: 404-405). Cita las memorias de Antonio Gala (2001: 142) cuando afirma que no quería regresar a su niñez, que no fue un paraíso.

abuela del autor, Carmen Cobeña— en el teatro Español, como *La moza de cántaro*⁶⁶³ (Armiñán, 2000: 52).

En el momento de ir al colegio, lo mandaron al Instituto Escuela, heredero de la Institución Libre de Enseñanza, al final de la calle de Serrano, en el que había régimen de coeducación. Recoge algunas de las ideas de Francisco Giner de los Ríos (Armiñán, 2000: 58). Cuando llegó a la escuela, ya había leído *Pipo y Pipa y Pinocho contra Chapete*, de Salvador Bartolozzi⁶⁶⁴ (Armiñán, 2000: 59). Su padre había sido en su juventud amigo de la familia del pintor Julio Romero de Torres, sobre todo de un hijo, Rafael. El autor visitó el museo Romero de Torres con su madre. Le produjeron un poco de vergüenza los desnudos (Armiñán, 2000: 76). Vio una película, *La vida privada de Enrique VIII*⁶⁶⁵, y se dedicó a imitar al protagonista a la hora de comer (Armiñán, 2000: 85). Le gustaba el tomo del Infierno de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, ilustrada por Gustavo Doré, porque los pecadores a veces aparecían desnudos (Armiñán, 2000: 100). Lo pasó muy bien y se rio en una comedia de Pedro Muñoz Seca, muy amigo de su abuelo Federico. No recuerda el título de la pieza, pero sí al actor, Mariano Azaña, pequeño, delgado y de voz ronca, al que después de la guerra vio trabajar muchas veces y siempre le gustó. Se pasó dos meses imitando a un personaje que hablaba en esa obra de una forma especial (Armiñán, 2000: 110). Un día fueron a casa dos periodistas para hacerle una entrevista a su abuela Carmen Cobeña para el semanario *Estampa* y él apareció también en las fotos (Armiñán, 2000: 110). De las películas largas que vio el año 1936, se llevó la palma *Vampiresas 1933*⁶⁶⁶ (Armiñán, 2000: 111), con la que descubrió el género musical y también tuvo alguna impresión de tipo sexual (Armiñán, 2000: 112). Una amiga de su madre

⁶⁶³ De Lope de Vega.

⁶⁶⁴ Sobre Salvador Bartolozzi, véase la nota 1490.

⁶⁶⁵ De Alexander Korda (1933).

⁶⁶⁶ *Vampiresas 1933* (1933), de Mervyn LeRoy.

le habló mal de los canes —él tenía una perra de compañía, Chiki—. Le aseguró que con ellos peligraban los niños: «Por supuesto, no serían aquéllas sus palabras exactas, pero sí el sentido que revelaban, y que yo advertía como una amenaza» (Armiñán, 2000: 198). Cuenta su primera comunión. Su madre se negó a la foto tradicional de estudio «e hizo divinamente» (Armiñán, 2000: 203). Asistió a la escuela otra vez en San Sebastián: «Muy poca huella me dejó aquel colegio, donde apenas recuerdo el nombre de algún compañero y se me han borrado los de las profesoras, porque eran señoritas las maestras» (Armiñán, 2000: 215).

En 1938 no vinieron los Reyes Magos (Armiñán, 2000: 217). Le gustaban Carole Lombard, Ginger Rogers y «aunque me molesta tener que admitirlo he de decir que también me gustaba el bailarín Fred Astaire» (Armiñán, 2000: 223). «Una tarde encontré en una librería una foto de mi rubia favorita⁶⁶⁷. Tuve que sisar dos pesetas, pero me la compré. Nunca le había quitado dinero a mi madre y aquello me alteró un poco, hablo del gusanillo de la conciencia, pero pronto olvidé el caso, sobre todo porque era dueño de un tesoro que me compensaba la fechoría». Su madre se llevó una sorpresa al descubrirlo, pero reaccionó bien: lo abrazó. Comprendió que ya le gustaban las mujeres (Armiñán, 2000: 226). En San Sebastián también asistía al teatro, porque casi todas las compañías de la zona nacional pasaban por allí⁶⁶⁸. «También tomé la costumbre de abrir los bolsos de las visitas y sustraer pequeñas cantidades de dinero, y nunca fui descubierto, porque supongo que las amistades de mi madre —si es que lo sospechaban— no se decidían a denunciar al pequeño delincuente» (Armiñán, 2000: 237).

Entre las fotografías que ilustran las memorias, se encuentran una del autor con sus padres en julio de 1928; dos suyas de niño, una en 1931 y otra en 1934 (Armiñán,

⁶⁶⁷ Carole Lombard.

⁶⁶⁸ Se tratará el tema en el apartado «Los primeros espectáculos», de la página 877.

2000: 255); y dos del autor en Cercedilla en el verano de 1934 —en una aparece solo y en otra con su familia— (Armiñán, 2000: 256). Reflexiona el autor: «Si de verdad intentas horadar en los oscuros tiempos de la niñez, surgen sombras y luces imposibles, imágenes sorprendentes, como si fueran inventadas o prestadas. Yo creo que, forzando un poquito la memoria, podríamos describir la tripa de mamá, cuando dormíamos en la oscuridad, quizá viendo antes de tener ojos» (Armiñán, 2000: 284). Había en la casa familiar una criada joven, de veinte años, y él la espío una noche por el ojo de la cerradura y la vio desnudarse. Al día siguiente, ella había puesto algodón en el agujero (Armiñán, 2000: 291). Refiere cierta conversación a la que asistió: «La abuela Carmen chistó un poco escandalizada, me miró de reajo, y luego hizo un gesto como diciendo “hay cosas que el niño no debe saber”. Por supuesto, el niño no se enteraba de nada» (Armiñán, 2000: 293). El autor vio actuar por primera vez a su madre y recuerda «la turbación que sentí al verla en brazos de un hombre —que no era mi padre— susurrando palabras de amor, y ella le correspondía. Menos mal que en aquellos años las comedias eran inocentes y las escenas de amor apenas sugeridas» (Armiñán, 2000: 313-314). El autor tenía quince años y unos meses. Sintió celos del primer galán de la compañía, Vicente Soler:

Me obligaba a pensar que aquél era el trabajo de Carmita Oliver, pero en el fondo lo sentía espeso y repugnante. Si ella hubiera seguido haciendo teatro y yo me criara en un camerino, aquellas escenas de amor me parecerían normales y, quizá, yo mismo hubiera terminado siendo cómico, como Carmen Cobeña, mi tío abuelo Benito, mis tías e incluso mis bisabuelos (Armiñán, 2000: 314).

La costumbre acabó disipando sus celos (Armiñán, 2000: 314). En el Hotel Nueva York intentó espiar también a las señoras por el ojo de la cerradura, pero a la primera lo pillaron (Armiñán, 2000: 315). Lo impactó el debut en el Coliseum de los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316), con *Todo por el corazón*, en la que las coristas aparecieron —por poco tiempo— ligeras de ropa (Armiñán, 2000: 317). La pensión Del-fina daba a la Gran Vía y en la casa de enfrente había una casa de modas en las que las

modelos se desnudaban con la ventana abierta. Él las miraba con unos prismáticos (Armiñán, 2000: 326).

El niño Armiñán empezaba a abandonar su infancia: vendió los cuentos de *Pipo y Pipa y Pinocho* y *Chapete*, de Salvador Bartolozzi, así como las novelas de Emilio Salgari, para hacerse socio del Real Madrid (Armiñán, 2000: 326). Elige el autor un símil teatral para plasmarlo: «Yo nunca había pensado que, al chocar el telón contra el suelo, hace ruido. Y mi madre, como muchas otras cosas, se encargó de enseñármelo sesenta años después de sentirlo⁶⁶⁹. Ahora ese ruido apagado, sordo, ese golpe que levanta un poco de polvo del escenario, me parece que es la línea de la frontera que separa mi niñez de mi adolescencia» (Armiñán, 2000: 339). Era un niño pedante y había recorrido la literatura rusa a instancias de su tío Federico Oliver: León Tolstoi, Fiódor Dostoievski, Leónidas Andréiev, Iván Turguéniev, Antón Chéjov (Armiñán, 2000: 359). Aun así, el intelecto no eclipsaba la pulsión erótica. En una sala de proyección privada asistió con su familia a la proyección de una película en la que Veronica Lake se desnudaba, pero al final no se veía nada. Culpó entonces a la censura, si bien en París entró en un cine con la esperanza de contemplar la escena completa; pero Veronica Lake hacía en París lo mismo que en Madrid (Armiñán, 2000: 365). En un festival taurino en Arganda del Rey, una chica del pueblo se rozaba con él. Su padre lo advirtió y se lo llevó a otro burladero donde se encontraba don José Ortega y Gasset (Armiñán, 2000: 374). Sus compañeros del colegio le habían dicho que en París iba a ver muchas «tías en pelota» y él tenía ese objetivo secreto, contemplar un espectáculo de variedades con mujeres desnudas. Asistió al Casino un sábado por la tarde en una sesión llamada *matiné*, que otras veces se decía *vermú*. Llenaban el teatro soldados de todas las nacionalidades (Armiñán, 2000: 379). Finalmente, concluye

⁶⁶⁹ Se trata de un comentario sobre un texto autobiográfico de la madre (Armiñán, 2000: 338).

el autor: «Carmita Oliver fue La Dulce España para el niño Paupico, que sólo tenía una patria: su propia infancia» (Armiñán, 2000: 404-405)⁶⁷⁰.

Albert Boadella introduce en sus memorias (Boadella, 2001) claramente desde el principio la cuestión social en el relato de sus orígenes. Nació, según él mismo nos dice, en la calle Padua de Barcelona. Allí pasó su niñez. La casa, a pesar de estar en un barrio burgués, desentonaba y, al terminar la Guerra Civil, su familia quedó, como otras familias de perdedores, en la más absoluta pobreza (Boadella, 2001: 20). El narrador advierte que las actividades infantiles del Bufón superaban con mucho el nivel de pillería de los chavales de aquella época y lo explica por la edad de los padres, que más que padres eran casi abuelos (Boadella, 2001: 56). Tampoco falta el descubrimiento anatómico del sexo (Boadella, 2001: 87) y el de los impulsos sexuales (Boadella, 2001: 89). En esto vemos que se acerca a la autobiografía clásica.

⁶⁷⁰ En la sobrecubierta de las memorias (Armiñán, 2000) se lee: «Convencido de que la verdadera patria es la infancia de cada uno, Jaime de Armiñán nos brinda el extraordinario itinerario de sus primeros años hasta llegar a la juventud y, con él, el agridulce retrato de un país atrapado en un tiempo convulso». Anna Caballé (2001) llama al libro: «un relato de infancia, la prodigiosa memoria de un niño que ya no lo es pero que da la impresión de seguir habitando aquel tiempo desaparecido». Escribe: «Es curioso cómo para muchos autobiógrafos la explicación de su infancia parece la consecuencia de una elección mucho más esencial». Se pregunta la autora cómo escribir ese tiempo vivido. El narrador de un relato de infancia debe afrontar un escollo discursivo de peso: ¿quién habla?, ¿puede ser acaso la voz de un niño, es la de un adulto sin más, es la de un adulto fingiendo que es un niño? La decisión no es fácil, porque de ella depende la credibilidad de un texto autobiográfico. Recoge Catalina Buezo Canalejo (2003b: 405) una cita de Jaime de Armiñán, de cuando la madre se encuentra en el hospital: «Carmita Oliver, con los ojos abiertos, no me dejaba cumplir catorce, al cerrarlos me llegaron a traición los sesenta y cuatro» (Armiñán, 2000: 404). Ahí comprende, en ese epílogo, que su madre fue para él La Dulce España, que únicamente tuvo una patria, la infancia, y que sólo depende de uno el que el dulce de la vida no amargue: «La Dulce España es el territorio de los sueños infantiles, que incluso existen en tiempos de necesidad, a la vez que un ámbito onírico que se convierte en real en uno de los episodios de la serie *Juncal*, donde aparece una pastelería con este nombre. La Dulce España es asimismo el paraíso mutilado de los mayores, que influyen en el niño Jaime, hijo único que crece entre adultos, como el protagonista-narrador de *La hora bruja*, filme en buena parte autobiográfico» (Buezo, 2003b: 405). Y continúa: «*La dulce España* es un libro de memorias peculiar escrito a varias voces. (...) De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela. Porque para el niño Armiñán la guerra y sus horrores son una traición a los valores de padres y abuelos, una toma de actitud política y, a la vez, un período de iniciación solitaria en el mundo de los adultos: en el Armiñán adolescente que comete pequeños robos, fuma y acude en solitario a lugares de diversión se funden los rasgos del pícaro con los del futuro artista» (Buezo, 2003b: 410-411).

Francisco Nieva trata muy pronto en sus memorias (Nieva, 2002d) de un trauma de su infancia que le hizo ver las cosas bajo una lente que deformaba la verdad objetiva. Se autojustifica: «Pero ¿qué puedo hacer, si ahora esa lente propiamente dicha, deformada y deformante soy yo?» (Nieva, 2002d: 15). Comprende el autor que muchos caracteres se definen, en gran parte, por las circunstancias de su nacimiento y educación y por eso no piensa omitirlas, no para interpretarlas, sino para someterlas al juicio del lector: «Y que me juzgue, que juzgue las materiales dimensiones de mi culpabilidad». En los tres o cuatro primeros años de la vida, tan determinantes para el desarrollo de un carácter, él tuvo en poco tiempo una noción consecutiva de lo paradisíaco y de lo infernal (Nieva, 2002d: 21). Habla del severo trauma, consecuencia negativa de los comienzos muy positivos, pues su desgracia consistió en un exceso de amor. Se refiere a los hijos del amor, de los que se habla muy positivamente, algunos de ellos ilegítimos, sin tener en cuenta que también hay hijos del amor legítimos y que pueden ser un problema en sí mismos. Por eso va a exponer su trauma determinante y temprano. Su vida la define muy pronto el humano drama de la voluntad, definido en cuatro trazos por Thomas Mann en un ensayo en el que alude a Arthur Schopenhauer. En su caso, su voluntad se vio tempranamente espoléada por encima de lo deseable en el desarrollo de un individuo normal. Su madre le dio el pecho hasta los tres años, cuando él ya hablaba. Ella se resistía, aunque al final acababa cediendo (Nieva, 2002d: 22). Considera que su padre veía al niño como un amante que no le hacía sombra, un tercero. Cuando la madre le daba de mamar, ya a los tres años, al mismo tiempo compartía con él confidencias sobre su padre, así que le echó encima toda la neurosis que no descargaba con personas adultas. Así el autor pasaba del paraíso al infierno infantil (Nieva, 2002d: 23). La relación con su madre, muy posesiva, se convirtió en muy compleja: se volvió su confidente, un amante hecho a su medida por ella misma. Los demás percibían algo: «Cierto es que las deplorables huellas de todo esto, mediante

un largo trabajo de sublimación, se convirtieron en el perfil más acusado de mi obra» (Nieva, 2002d: 24). Del chantaje emocional que utilizaba su madre para dominarlo, comenta: «Ha sido el más dilatado monólogo que he escuchado en toda mi vida». La madre veía al niño como su amante sublimado. Por eso le relataba en su más realista crudeza lo que no le podía contar ni a un cura ni al psiquiatra (Nieva, 2002d: 25). Su progenitora no se sentía muy contenta con el aspecto físico infantil de su hijo. A veces, lo maquillaba con colorete en las mejillas, igual que un artista dueño de su obra que la retoca. Lo acosaba continuamente si cogía algo de peso. No le gustaba físicamente, no respondía a su ideal. Recurre el autor a Sigmund Freud, quien parece que vino para explicar este tipo de matriarcado. La sociedad burguesa estaba enferma de puritana represión en el orden social por codicia y ansia de poder, y por debajo latía el denso río de serpientes (Nieva, 2002d: 26). Ese río de serpientes no lo engulló a él, pero hoy puede confesar que engulló para siempre a toda su posible descendencia. También con su padre mantuvo una relación compleja, se sentía asimismo enamorado de él. Su madre se lo enfatizaba tanto que ahí encuentra él el origen de su naturaleza bisexual. Mucho tiempo después de la muerte de su padre, descubrió que parecía una fotocopia casi de su personalidad, «obligado a lucir y brillar por imperativo de mi madre» (Nieva, 2002d: 27). Aquella infancia abrasadora lo convirtió en poeta dramático, aunque pudo haberlo convertido en un asesino. De hecho, confiesa que comprende a los homicidas:

Cierto que mi madre, por dentro, fue lo que se dice «una mujer tremenda». Ese tremendismo femenino constituye uno de los fundamentos de mi teatro, que se refleja en especial en los tipos que denomino «madres-cenagosas», que solo exteriormente parecen responder al tipo literario de La Celestina. Tomado muy desde dentro y desde la serenidad y la distancia, resultó ser uno de los mejores puntales de mi dramaturgia (Nieva, 2002d: 29).

Más adelante, necesita el autor regresar a los inicios: «Me parece que ahora conviene volver atrás, al mundo de mi infancia y de mi adolescencia». Su familia lo ha nutrido de un anecdotario que, en gran medida, ha ido pasando más o menos trascendido a su

obra (Nieva, 2002d: 72). El autor utiliza sus recuerdos de la infancia como material fragmentado (Nieva, 2002d: 73). Una estampa típica de su pueblo la considera un cuadro del pintor Darío de Regoyos (Nieva, 2002d: 79): «a través de las ventanas bien cerradas, yo veía a los mascarones de pueblo, tremebundos, haciendo toda clase de extravagancias» (Nieva, 2002d: 80). Los carnavales de su pueblo le recordarán después las pinturas negras de Francisco de Goya o los cuadros de José Gutiérrez Solana (Nieva, 2002d: 81). Revela que el personaje principal de su novela *Granada de las mil noches* representa a una vieja criada de la familia que él conoció de niño (Nieva, 2002d: 91).

Bastante avanzadas ya las memorias (Nieva, 2002d), vuelve Francisco Nieva a evocar la casa de la familia en Valdepeñas, que heredó su madre. Habla de «el pequeño paraíso de mi infancia» (Nieva, 2002d: 494). El autor fue el primer hijo a los nueve años de casados sus padres. Tuvieron primero un niño que nació muerto y durante ese tiempo no quisieron más, hasta que lo necesitaron y vino él (Nieva, 2002d: 496). Lo bautizaron en la plaza de toros de su pueblo —la misma que inspiró *Coronada y el toro*—, que tanto lo impresionó en la infancia: «Ese mundo, aquella casa, el cuidado y el cariño que recibí en mis primeros años, ejerció un misterioso influjo sobre cuanto he soñado o escrito. Toros, brujas, diablos, hadas madrinas, misas, entierros y ceremonias pueblerinas. El sol y la violencia, lo primitivo y lo divino. Todo tan cerca, tan intensamente vivido de verdad, insuflado en la sangre». Él no hubiera sido el mismo de no haber nacido en aquel ambiente. En su hogar «se leía mucho, se escribía, se escuchaba música, se hablaba de teatro». Deja constancia el autor del buen instinto estético de sus padres: «Me enseñaban a ver el mundo y su espectáculo en perspectiva, en encuadres que lo enfatizaban» (Nieva, 2002d: 497)⁶⁷¹.

⁶⁷¹ Escribe Rafael Conte en su reseña (Conte, 2002): «Lejos de toda vanguardia, Nieva encuentra la razón fundamental de las sinrazones o desenfrenos de su vida y obra en su primera infancia (...) y en su

Poco dado es Fernando Arrabal a la rememoración de su infancia en su diario (Arrabal, 1994c) —salvo un par de excepciones más relacionadas con otros apartados— y el subgénero que practica tampoco la propicia.

Ya en la sobrecubierta del diario de Jaime de Armiñán (1994a), entre las fotografías, aparece una foto de sus padres con él de pequeño, anunciando la importancia que se le va a conceder a sus orígenes en el libro. Pronto comienzan los recuerdos de infancia de un niño enclenque, nieto único hasta los ocho años. Sus parientes lo cuidaron por esto de ser nieto único como a «una preciada porcelana» (Armiñán, 1994a: 45)⁶⁷². Su familia lo abrigaba cuando sus amigos ya iban en camiseta y éstos se burlaban de él, toda una humillación. No veraneaba en la playa porque a sus pulmones les sentaba mejor el aire de la sierra (Armiñán, 1994a: 46). En el Hotel Nueva York y en el Club Alpino, espiaba a las señoras mirando por el ojo de la cerradura, y en casa también a la chacha Paquita (Armiñán, 1994a: 74).

9. POSES DE PAPEL

9.1. Ideología

9.1.1. La política

9.1.1.1. Los dramaturgos y la política

Es ésta que nos ocupa ahora una cuestión crucial para la creación literaria y artística cuyo análisis general ha hecho correr ríos de tinta. Los autores objeto de nuestro estu-

bisexualidad aquí orgullosamente enarbolada (hasta la exageración, quizá, pues busca dicha heterodoxia en la juventud de su propio padre, pronto desaparecido de su vida)».

⁶⁷² También comenta que el terror que a los cómicos les produce el destino de sus hijos le hizo tomar a su tío Federico Oliver el camino de la Medicina (Armiñán, 1994a: 45, n. 1).

dio confirman en sus obras hasta qué punto se trata de un aspecto sensible. El despliegue de posicionamientos, aclaraciones, revelaciones, precauciones y demás vaivenes anímicos —a menudo contradictorios y viscerales en no pocas ocasiones—, pone de manifiesto de manera reveladora hasta qué extremo son complicadas las relaciones entre los artistas, la gente del mundo de la cultura o los intelectuales, de un lado, y las ideologías y el poder político de su tiempo, de otro —y más en un período convulso como el que les tocó en suerte a ellos—. El diagrama de sus posturas políticas oscila entre la sinceridad y el cálculo personal, entre la veracidad y la pose interesada, entre la defensa y el ataque. La tendencia dominante es la de no reconocer evolución ideológica y camuflar los cambios de postura bajo el manto disculpador de la ingenuidad. Las memorias de Marsillach (2001d) y Boadella (2001) ofrecen un interés añadido por mostrarnos un importante testimonio, ya que el primero ha sido un colaborador del PSOE y el segundo un militante activo del mismo partido en una época clave en la trayectoria de esa fuerza política y en la historia del país⁶⁷³. Sin embargo, abordaremos antes, y aparte, el estudio en este sentido de Fernando Fernán-Gómez (1998a), ya que presenta en esta faceta unas características diferentes de las de los otros autobiógrafos.

9.1.1.2. Fernando Fernán-Gómez y la política: el extraño viaje

El caso de Fernando Fernán-Gómez es probablemente el más llamativo de todos los estudiados. Destaca, sobre todo, la pasmosa franqueza con que se expresa en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). Ya el niño que fue Fernán-Gómez se encontraba sometido a las influencias de las dos Españas: su abuela era republicana⁶⁷⁴ y socialista; su madre, monárquica. Esto creó en él en la infancia dudas políticas que llama «la división de

⁶⁷³ Tampoco deja Arrabal (1994c) de lado en su diario su postura ante la política del momento, aunque sea excepcionalmente y para referirse a lo que a él mismo le atañe. Véase más adelante la página 498.

⁶⁷⁴ Volverá a repetirlo más adelante (Fernán-Gómez, 1998a: 566).

mi pensamiento». La madre culpaba, por ejemplo, de la ausencia de público en los teatros a la proclamación de la República. Insiste el autor: «Empezaban a nacer mis dudas políticas» (Fernán-Gómez, 1998a: 21). Su familia materna era de «liberales, republicanos, en fin, de izquierdas» (Fernán-Gómez, 1998a: 82). Comienzan los vaivenes: «a mí las razones de mi abuela para protestar siempre me parecieron más válidas que las de mi madre para estar conforme». Sin embargo, su abuela insistía en vestirlo de pobre, mientras que su madre era partidaria de disfrazarlo de muchacho rico, y en eso estaba con la segunda (Fernán-Gómez, 1998a: 143-144). No obstante, resiste la influencia ideológica de la derecha porque había frecuentado de joven a los folletinistas —como Eugenio Sue— y por los artículos de *El Socialista* que le leía en voz alta su abuela (Fernán-Gómez, 1998a: 143).

Entonces llega la Guerra Civil, que a Fernando Fernán-Gómez lo sorprendió de vacaciones con su abuela en una posada de Colmenar Viejo. Allí conoce a dos muchachos mayores que él, aunque no se acuerda de si eran dos con diferentes formas de vestir o uno solo que cambiaba de aspecto ⁶⁷⁵. Uno de los dos admiraba el comunismo y la URSS; el otro, el fascismo y la Italia de Mussolini: «Pero a veces pienso que era uno mismo que admiraba los dos sistemas sin saber por cuál inclinarse y que de lo único que estaba seguro era de que aborrecía la vieja organización derechista y burguesa» (Fernán-Gómez, 1998a: 157). En Colmenar Viejo, la abuela y el nieto llegaron a temer por sus vidas (Fernán-Gómez, 1998a: 158). La consecuencia ideológica es inmediata y no se hace esperar: allí, en aquella situación, el autor se siente partidario de la derecha debido a las circunstancias (Fernán-Gómez, 1998a: 159). Cuando habla con los dos muchachos, se siente más inclinado hacia el admirador del fascismo por una causa: porque si se ponía del lado del comunismo, podría llegar a ser un obrero en un país de obreros; pero si se ponía del lado

⁶⁷⁵ Ya hemos apuntado la posibilidad de que este episodio se trate de un elemento simbólico introducido por el autor. Véase la nota 462.

del fascismo, sería un señorito en un país de señoritos, y las experiencias de su barrio lo llevaban a creer que a las chicas les gustaban más los señoritos que los obreros (Fernán-Gómez, 1998a: 159-160). No obstante, uno de los dos muchachos de Colmenar Viejo le presta *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque (1988) (Fernán-Gómez, 1998a: 160).

De nuevo en Madrid, durante la guerra, en su casa se escuchaba de noche —con precauciones— Radio Burgos (Fernán-Gómez, 1998a: 194). Su madre trabajaba en el Madrid republicano y estaba contenta con eso, pero se consideraba enemiga del sistema, de la Junta de Espectáculos, de los sindicatos y de la CNT, que la había amparado y la había empleado. Hasta el momento de sacarse el carné de actor, Fernán-Gómez estuvo yendo, por consejo materno, a estudiar declamación en una escuela de Arte Dramático que acababa de organizar también la CNT (Fernán-Gómez, 1998a: 195). El sindicato le ordenó finalmente presentarse en el teatro Eslava para incorporarse a la compañía (Fernán-Gómez, 1998a: 200). Describe el autor la escuela de teatro de la CNT en la que estudió, las actividades (Fernán-Gómez, 1998a: 211); hace recuento de sus lecturas de los libros de una biblioteca de un palacio incautado por el sindicato (Fernán-Gómez, 1998a: 213). Sin embargo, en la sección «La piedad», habla de cuando era aspirante en el Centro Mariano-Alfonsiano de la Juventud de Acción Católica⁶⁷⁶, de cuando iba a misa los domingos por la mañana. Compara esta situación con la otra de afiliado al sindicato de actores de la CNT: en vez de ir a misa los domingos por la mañana, acudía a la asamblea del sindicato (Fernán-Gómez, 1998a: 232-235). Más adelante, dice que ser actor le daba un cierto «prestigio pintoresco» entre sus condiscípulos de Filosofía y Letras, y el ser estudiante se lo daba en el teatro y en el centro de Acción Católica al que en 1940 aún pertenecía (Fernán-Gómez, 1998a: 291).

⁶⁷⁶ Ya mencionado anteriormente por el autor (Fernán-Gómez, 1998a: 139).

Una vez finalizada la contienda, el autor, según declara sin ningún rodeo, iba por Madrid hacia el centro de la ciudad y respondía al saludo fascista alzando el brazo al grito de «¡Arriba España!» y contestando «¡Arriba!» (Fernán-Gómez, 1998a: 240). Lo único parecido al descargo de conciencia es su testimonio de que a algún que otro soldado del ejército republicano que volvía desarmado también lo abrazaban y el vencido, como él, también gritaba «¡Viva Franco!» y «¡Arriba España!» (Fernán-Gómez, 1998a: 241). Se dispuso el autor a afiliarse al SEU al ingresar en la universidad, porque, frente al catolicismo político y el monarquismo, se sentía «más partidario de los difusos programas de Falange». Llegó a dar su nombre, si bien una escena que no le gustó lo disuadió y se marchó (Fernán-Gómez, 1998a: 256). Y ahora vuelven los vaivenes: se incluye a sí mismo en el grupo de

los neutrales, los que en el Madrid republicano nos sentíamos más bien de derechas por la actitud de los revolucionarios, y que en la iniciada posguerra la actitud de los vencedores iba transformando en izquierdistas (Fernán-Gómez, 1998a: 261).

No faltan demostraciones de que esto último es así. Las enumeraremos. Hubo izquierdistas que dijeron que *La vida por delante* era la película más de oposición al régimen que se había rodado hasta entonces, y algún crítico católico protestó, porque estaba hecha «como si Dios no existiera» (Fernán-Gómez, 1998a: 434-435). En 1963, participó Fernán-Gómez en la redacción de una carta al ministro de Información preguntándole si en Asturias se torturaba a los mineros que protestaban. Al día siguiente, la prensa se volcó contra los firmantes: «A partir de ese momento, yo era rojo». Sufrió represalias por eso: «Como resultado de aquello en la Dirección General de Seguridad me pusieron mala nota» y, durante mucho tiempo, tener en regla la documentación, salir de España y entrar de nuevo fue un martirio para él. Su nombre estuvo prohibido en Radio Nacional y en Televisión algunos años. Tampoco se lo podía contratar, hasta que Jaime de Armiñán, tiempo después, consiguió que le levantaran el sambenito (Fernán-Gómez, 1998a: 461). Durante el

franquismo, la revista *Triunfo* era el oráculo de muchísimos, entre los que él se incluía (Fernán-Gómez, 1998a: 469). Cuando llega al momento de la muerte de Francisco Franco, cuenta que no hubo aquí revolución de los claveles ni explosión de alegría como en Portugal: «El champán lo tomamos en privado» (Fernán-Gómez, 1998a: 481).

Y, sin embargo, obsérvese la intencionalidad claramente visible que subyace en las siguientes palabras —sagazmente citadas por Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 127)—, publicadas por el dramaturgo en un artículo periodístico titulado «Prohibida la historia» (Fernán-Gómez, 1986t y 1987bf) tras una enumeración de temas que en la posguerra se consideraban intocables:

Si cualquiera de estos temas no los prohibía la censura oficial, estaban mal vistos por la otra censura, la de la policía cultural de la izquierda. No podían, aunque quisieran, enfrentarse a las autoridades los directores, productores, guionistas interesados en estos asuntos. Y no querían, aunque pudieran, caerle mal a la izquierda (Fernán-Gómez, 1987bf: 12)⁶⁷⁷.

De hecho, en cuanto a consideraciones ideológicas, la mayoría se las inspira el comunismo⁶⁷⁸. Al referirse a la oposición comunista al franquismo y proponer su propio concepto de revolución, sostiene que «siempre» —ése es el adverbio utilizado— le ha parecido más justa la economía socialista que la liberal. Sin embargo, enfría notablemente su apasionamiento momentáneo: «no es este sitio adecuado para profundizar, ni estoy yo capacitado para ello». Guarda un recuerdo de su paso por la CNT: puede que el anarquismo no sea viable, concede; pero no se puede comprobar, puesto que no se está experimentando

⁶⁷⁷ Esta posición equidistante no ha dejado de inspirar algún elogio, como el de Juan Miguel Lamet en su reseña de *El tiempo amarillo* (Lamet, 1997: 206), quien encuentra que Fernán-Gómez «es sencillamente un hombre con sentido común que sabe que la verdad y la mentira nunca están repartidas por bandos y que practica en su vida el arriesgado ejercicio de la independencia». Cuando Ros Berenguer (1996a) trata el tema de la ideología de Fernán-Gómez, apunta que la escasa bibliografía crítica sobre su obra está de acuerdo en reconocer la ambigua actitud mantenida por el actor, la de evitar las rotundas apologías políticas. La autora pretende matizar esta posición, porque, a su juicio, las críticas no se atienen del todo a la veracidad de los hechos (Ros Berenguer, 1996a: 284-285).

⁶⁷⁸ Este aspecto de su pensamiento político se estudiará más adelante, en el apartado «El comunismo», de la página 508.

(Fernán-Gómez, 1998a: 463). Cuando se ha intentado probar, los locos atrevidos han sido exterminados por la derecha y por la izquierda (Fernán-Gómez, 1998a: 464). Se pueden encontrar en sus memorias más huellas de esta influencia (Fernán-Gómez, 1998a: 321 y 461)⁶⁷⁹.

Hay una revelación curiosa en el relato de su actividad teatral durante el franquismo (Fernán-Gómez, 1998a: 494): le encargó al poeta José Méndez Herrera la adaptación de *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner, y a los pocos días recibió la noticia de que el teatro Español lo había programado y le ofrecían el papel protagonista. No aceptó, entre otros motivos profesionales, porque él se había propuesto acentuar en el montaje el lado político de protesta contra el franquismo que se podía obtener de aquella obra —como lo había hecho con *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen—, y ese aspecto se perdería en un teatro oficial, como pasó con *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller —que el autor renunció a montar—. Ésta es una de las escasísimas referencias en Fernán-Gómez (1998a) a la intención política en su teatro, que tanta importancia adquiere en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) y de Albert Boadella (2001). Pero más relieve que por eso lo tiene por la confesión que acompaña a la anécdota: quería acentuar

⁶⁷⁹ Por otro lado, resulta muy esclarecedor lo que cuenta Diego Galán (2004: 54): «Chávarri se sorprendió de que se le hubiera ofrecido a él dirigir [*Las bicicletas son para el verano*] toda vez que el autor de la obra es un reconocido director de cine y de teatro. Así se lo contó a Enrique Alberich en *Dirigido por...: "Fernán-Gómez dijo que no quería saber nada de la película. Incluso se extrañaba de que quisiéramos consultarle aspectos del guion. Cuando él había adaptado al cine a Mihura, o a cualquier otro escritor, no se le había ocurrido preguntarle qué le parecía esto o aquello, porque ya imaginaba que lo que estaba haciendo con su obra le iba a sentar fatal". Y así fue, en efecto, según ha confesado Chávarri: "Al acabar el guion nos dijo que habíamos quitado media obra, lo cual era cierto. Lo habíamos hecho porque no disponíamos de tiempo ni de presupuesto necesarios para hacer una película de más de hora y media. Tuve la sensación de que Fernando se había quedado con cierto resentimiento respecto a la película. Una vez, en un viaje que tuvimos la oportunidad de hacer juntos, le pregunté qué pasaba realmente. Me contó que le daba la sensación de que habíamos quitado de la historia todo aquello que se refería al anarquismo, que a él le interesaba mucho"».*

el lado político de protesta contra el franquismo que se podía obtener de aquella obra «por fidelidad a mis indecisas ideas y por cálculo un tanto picaresco»⁶⁸⁰.

9.1.1.3. Triunfar durante el franquismo

Hay una cuestión que afecta de manera fundamental a estos dramaturgos que ya están en situación de publicar sus recuerdos. Por motivos de edad, hicieron su carrera o gran parte de ella durante el régimen de Franco. Algunos se encuentran indiscutiblemente en las antípodas del mismo o simplemente fuera de su órbita; pero otros fueron escritores o profesionales —actores, directores, cineastas— de éxito en esos decenios, incluso adquirieron entonces la condición de famosos. Esto hipoteca sus trayectorias —y, por tanto, el relato que hacen de las mismas— en la medida en que los coloca ante una delicada situación: ¿cómo explicar su éxito en un régimen con el que no se identificaban ni política ni moralmente? No se debe olvidar que las autobiografías se escriben para la autopromoción y se publican para ser vendidas, lo que convierte en su beneficiario al autor y en su destinatario al gran público. En este sentido, la mentalidad general atribuye de manera espontánea el éxito profesional en un contexto determinado a los que nadan a favor de la corriente. No resultaría creíble sin más, por tanto, el relato de una oposición al régimen

⁶⁸⁰ Este último comentario no debe llamarnos a engaño. Compruébese la afirmación hecha a Juan Tébar (1984: 46), también recogida por Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 123): «El amor, el trabajo y la opresión de los políticos sobre el individuo me parecen las cosas más importantes de mi vida». Monjas (2007) informó de que la capilla ardiente de Fernando Fernán-Gómez en el Teatro Español de Madrid se dispuso así: «el escenario, negro y rojo, en cuyo centro se colocó el féretro rodeado por una bandera anarquista». F[ernández-Santos] y Torres (2007) también resaltaron el detalle: «En el escenario se instaló el féretro cubierto por una bandera anarquista». En su necrológica de Fernando Fernán-Gómez, Galán (2007b) se refirió a él en estos términos: «el ácrata que siempre fue». Acerca de los orígenes de la orientación política del autor, escenificada en el acto final —podríamos decir con propiedad—, véase lo revelado por él mismo en Fernán-Gómez (2007a): «y aún recuerdo al hombre [el tío Carlos] esforzándose en explicarme la diferencia entre sindicalismo y socialismo. Y cómo yo debía ser anarco-sindicalista, la FAI, porque los socialistas, el PSOE, estaban vendidos al capitalismo».

sin contemplaciones, combinada, paradójicamente, con una fulgurante carrera profesional, así como con el ascenso social.

La postura fácil es la que adopta Juan Miguel Lamet (1997: 206), quien expresa su decepción, pues esperaba algo más que anécdotas y frases exculpatorias sobre la participación de Fernando Fernán-Gómez en las películas que le dieron fama, como *Botón de ancla* o *Balarrasa*; pero Juan Antonio Ríos Carratalá se ocupa con más detenimiento de este asunto. En un trabajo (Ríos Carratalá, 2000b) previo a *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a), estudia cuatro obras autobiográficas de actores (Fernando Fernán-Gómez, 1998a; Adolfo Marsillach, 1998e; Miguel Gila, 1995 y 1998; y Francisco Rabal, 1994) centrándose en tres ideas, de las que nos interesan ahora mismo dos: el posibilismo y la adaptación a la realidad de estos actores al ejercer profesionalmente durante el franquismo, así como su recuperación crítica del pasado, tan distinta de aquella otra más nostálgica y edulcorada. Para Juan Antonio Ríos Carratalá (2000b), por un lado, sus diferencias ideológicas con la realidad circundante las relegaron a la vida privada. Como mucho, asomaron en su trabajo. No hicieron entonces una labor de oposición ni pretenden luego en sus memorias hacerse pasar por héroes, pero de alguna forma se manifiesta en su labor profesional esa diferencia ideológica. Por otro —y esto es interesante—, precisamente estos cuatro autores, que son los que incorporan en sus memorias la crítica a la sociedad de su época, son a su vez los mismos que siguen en activo hasta el último momento, mientras que los que prefieren la nostalgia edulcorada son hoy en día prácticamente unos fantasmas del pasado. Es difícil estar en desacuerdo con Juan Antonio Ríos Carratalá (2000b), especialmente cuando contrapone a estos cuatro actores la maltrecha figura del fracasado:

Dejo al margen casos tan desdichadamente representativos en este sentido como el reflejado en las memorias del cantante y actor Miguel Molina, que pertenece a una generación anterior

educada en la II República y mal acomodada en un franquismo en el que se vio abocada a ocupar el lugar del perdedor (Ríos Carratalá, 2000b: 25)⁶⁸¹.

Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), su libro dedicado a las autobiografías escritas por actores, destaca a dos de ellos en este aspecto, ambos objeto de nuestro estudio: Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (1998e). Merece la pena seguir de cerca el análisis de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), aunque sólo sea por lo que atañe a los dos. Dice Juan Antonio que ellos —y otros—

mantuvieron una relación crítica y distanciada con respecto al país y el momento histórico en el que se dieron muchos de sus triunfos: la España franquista. El éxito no supuso para ellos el adormecimiento del sentido crítico, que les llevó a menudo a mantener posturas distantes con respecto a la cultura oficial de la época. (...) Ninguno de ellos se identificó con una España de la que percibían sus limitaciones en todos los sentidos. (...) Evocan una época que no les provoca una aniquiladora nostalgia, tampoco un rechazo total que resultaría demagógico. La analizan como una etapa donde ellos trabajaron y triunfaron dentro de unos límites estrechos, demasiado estrechos a pesar de su relativa situación de privilegio.

En ese marco buscaron la forma de hacerse un hueco, de sobrevivir mediante un difícil equilibrio entre sus aspiraciones y sus necesidades. Ese obligado posibilismo enriquece unas obras donde no se da la épica del enfrentamiento total, poco compatible con las manifestaciones actuales del género, sino la comedia o el drama de una cotidianidad (Ríos Carratalá, 2001a: 51-52).

Sigue Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 52) diciendo que las dificultades crean interés para el lector, y en algunas de estas obras las hay de todo tipo en relación con el período franquista: la censura, la pobreza del teatro y el cine, el aislamiento cultural, etc. Fernán-Gómez (1998a) y Marsillach (1998e) —entre otros— hacen alusión a la circunstancia de interpretar papeles contrarios a lo que nos transmiten de su personalidad sin acentuarla como algo propio de una experiencia vital en la que tales situaciones no eran exclusivas de su profesión. El precio pagado por la necesidad de trabajar y de hacer carrera era caro para quienes estaban lejos del franquismo, por lo menos por lo que dicen en sus libros. Ejemplo de esto sería la actuación en los papeles de curas interpretados por agnósticos como Fernán-Gómez o Marsillach: ninguno en sus memorias o en sus entrevistas se queja

⁶⁸¹ Realmente el artista se llama Miguel de Molina, y su autobiografía es Molina (1998).

de unas circunstancias ante la que apenas cabía otra alternativa (Ríos Carratalá, 2001a: 126-127). En opinión de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 127)

no deja de ser lamentable para ellos la enorme dificultad de encontrar una cierta identidad entre lo que hacían y lo que sentían, entre su personalidad y la de unos papeles que sólo asumían por profesionalidad.

De hecho, encontramos actitudes, comportamientos, mentalidades, que relacionamos con una transgresión siempre posible, aunque peligrosa, en la estrecha España del franquismo (Ríos Carratalá, 2001a: 141). Marsillach es uno de los autores que, amparados en el reconocimiento público —y conscientes de vivir en una España distinta—, dan cuenta de unas trayectorias donde la transgresión fue una constante (Ríos Carratalá, 2001a: 142).

El desafío para estos cómicos era atravesar [la frontera entre los ganadores y los perdedores de la guerra] sin traicionarse a sí mismos: aceptando todas las contradicciones, pero con un posibilismo vital basado en la firme voluntad de mantener una mentalidad poco compatible con los tiempos (Ríos Carratalá, 2001a: 144-145).

Sobre Fernán-Gómez y Marsillach dice concretamente Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 145-146):

Tenían una vaga idea que les alejaba vitalmente del nuevo régimen, pero sin una conciencia política que sólo vendría algunos años después cuando su éxito profesional empezaba a ser una realidad (...) intentaron hacerse un hueco en la nueva situación y buscaron los medios de triunfar dejando para la intimidad los posibles planteamientos ideológicos o políticos, aunque los mismos estuvieran implícitos en buena parte de sus trabajos. (...) había una sensibilidad, una mentalidad que antes o después iba a marcar su distanciamiento definitivo con respecto a lo que representaba el franquismo.

Lo más importante era

la percepción de la pequeñez, de la mediocridad del mundo artístico en el que se desarrollaron durante la larga posguerra (...). Personas inquietas, con un espíritu renovador en su trabajo, con un impulso más que notable... pronto tuvieron la conciencia de ser la excepción. (...) Ese desasosiego, ese inconformismo todavía un tanto vago porque el aislamiento en que vivían apenas les permitían entrever alternativas, fue madurando poco a poco hasta convertirse en una actitud crítica hacia su entorno. Una actitud silenciosa en el ámbito de lo público, implícita en parte de sus creaciones, pero que es la base de esa reflexión que culmina en sus memorias, pero empieza mucho antes cuando se plantean el porqué de las limitaciones que sufren.

(...) Todos ellos buscaron el éxito (...). Y lo alcanzaron relativamente pronto, aunque no les evitó altibajos e incluso períodos difíciles tras haber gozado del aprecio de la crítica y del público. (...) No se acomodaron. Algunas de las películas dirigidas por Fernando Fernán-Gómez, algunas de las obras teatrales puestas en escena por Adolfo Marsillach (...) indican que la «fórmula» del éxito no era tal para ellos. Por su rápido desgaste, pero también por su

voluntad de buscar nuevas vías en un panorama cultural que les venía estrecho. Y pagaron, a veces muy caro, esa voluntad renovadora y transgresora gracias a la cual han quedado algunas películas o representaciones teatrales que siempre se citan como la excepción que confirma la mediocre regla de la época (Ríos Carratalá, 2001a: 146-147).

Observemos ahora cómo tratan esta cuestión los propios autores. A Fernán-Gómez (1998a) le llegó la popularidad con *Botón de ancla*, película en la que interpretaba un personaje cómico, el de un guardiamarina que al final se moría. Después le ofrecieron el papel de militar juerguista y borracho que se mete a cura y al final muere también en el filme *Balarrasa*. La polémica surgió inevitablemente. El mismo autor lo cuenta con ironía:

Hace algunos años, a finales del régimen franquista, cuando la mayoría de los españoles eran de izquierdas, quiero decir poco antes de descubrirse que la mayoría eran monárquicos de derecha, algunos periodistas me preguntaban agresivamente, dadas mis tendencias, cuál era mi opinión sobre aquel tiempo en que me había especializado en películas de cura y militar (Fernán-Gómez, 1998a: 330).

La respuesta es sumamente profesional: «Fue la consagración, dentro de lo que cabe». «Siempre he estado muy satisfecho, muy orgulloso de haber interpretado aquellos papeles de curas y militares» (Fernán-Gómez, 1998a: 331). Como decimos, la respuesta es profesional, pero no basta; siente la necesidad de justificarse. *Botón de ancla* es considerada por la crítica propaganda militarista de la posguerra. La defiende. Puede que eso fuera, que el alto cargo del Ejército que promovió que se rodase tuviera esa intención; pero los profesionales del cine querían imitar las comedias americanas de ambiente militar. Los profesionales intentaban ensayar lo que habían aprendido como espectadores del cine americano⁶⁸². Eso sí, tomando la Guerra Civil de una forma superficial y desde el punto de vista de los vencedores (Fernán-Gómez, 1998a: 350). Cuando rodó *Botón de ancla*, él ya era partidario del cine trascendente⁶⁸³. Pero la oferta le pareció bien porque veía más fácil alcanzar el éxito y salir de las estrecheces por lo cómico que por el drama intelectual

⁶⁸² Menciona títulos de películas de este tipo: *Escuadrilla*, *Raza*, *Harka*, *¡A mí la legión!*, *Alhucemas*.

⁶⁸³ Cita un par de títulos: *Embrujo* y *La sirena negra*.

(Fernán-Gómez, 1998a: 351). Después aceptó de mala gana *Alas de juventud* —una especie de imitación de *Botón de ancla*—, porque se consideraba un profesional y decidió no rechazar ninguna oferta mientras no hubiera alcanzado la riqueza (Fernán-Gómez, 1998a: 362). La razón de que le encomendasen el papel en *Balarrasa*, una película de curas, era que había protagonizado *La mies es mucha*, de José Luis Sáenz de Heredia. No niega el autor el carácter de cine de propaganda religiosa de esta película, pero duda de la oportunidad del cine y el teatro como propaganda: no cree que sean muy eficaces ni tampoco que nadie se haya hecho cura por ver *Balarrasa* o películas de curas, ni que nadie haya roto con su amante por ver películas donde se defiende el matrimonio. Recurre para demostrar su afirmación al argumento de que ha habido mucho cine de delincuentes, siempre contra los delincuentes, y sigue habiendo delincuentes (Fernán-Gómez, 1998a: 373).

Marsillach (2001d) lleva a cabo un esfuerzo considerable a lo largo de sus memorias por presentarse a sí mismo como hombre progresista y de izquierdas (Marsillach, 2001d: 66, 216)⁶⁸⁴, pero tropieza en su empeño con esta dificultad que estamos comentando de haber sido un profesional de éxito durante el franquismo. No deja de ser consciente de que sus manifestaciones ideológicas pueden prestarse a interpretaciones. Lo admite sin rodeos alguna vez:

cuando leo en algún periódico reaccionario alguna columnilla injuriosa contra mí, me acuerdo de mi padre y coincido en que ambos —él y yo— somos gentes del mismo grupo: «rojos» o «nacionales» según la mala fe de quien nos examine (Marsillach, 2001d: 51).

Se percibe un cierto escepticismo desengañado en esta afirmación, ya que, se le adscriba al bando que se le adscriba, va a ser criticado por ello.

Un aspecto curioso de esta cuestión es el conflicto que parece producirse entre sus afinidades electivas y sus lealtades personales. De José María Pemán dice: «Sería injusto que hablase mal de él» (Marsillach, 2001d: 203). Después de contar una anécdota muy

⁶⁸⁴ Destaca Blanca Bravo Cela (1999: 142) que «el panorama sociopolítico que ha acompañado su peripecia vital aparece explicado en acotaciones directas y sumamente críticas desde su perspectiva izquierdista».

simpática, concluye: «No sería honesto por mi parte que no hiciera el mínimo esfuerzo de olvidar las distancias políticas que pudiesen separarnos» (Marsillach, 2001d: 205). Esto mismo se repite con otros personajes del franquismo. Por ejemplo, con Victoriano Fernández Asís, un director de Televisión Española del que comenta que despertaba muchas antipatías. Recoge algunas críticas que había contra él; sin embargo, considera desleal consigo mismo sumarse al coro de sus detractores (Marsillach, 2001d: 230). En algunos casos, las relaciones personales fraguadas durante esa época sí que se ven afectadas por cuestiones ideológicas. Cuenta cómo se enfrió su relación con José María Gironella porque éste le pidió intervenir en un libro suyo titulado *100 españoles y Franco* (Gironella, 1979) y Marsillach no aceptó: «Supongo que no quise decir todo lo que pensaba de Franco por motivos de oportunidad o de inoportunidad políticas» (Marsillach, 2001d: 238). Y, hablando de la pareja formada por Laura Valenzuela y José Luis Dibildos, opina: «En nuestro distanciamiento habrán influido, de nuevo, razones políticas: primero fueron íntimos de Rafael García Serrano, después de Jaime Capmany y por ahí...» (Marsillach, 2001d: 242).

Tampoco pretende Marsillach reinventar su pasado y presentarse como algo que no fue:

Algunas veces he dicho —y es verdad— que no tengo vocación de ex combatiente, de manera que no voy a presumir de lo que no he hecho: nunca he militado en algún [sic] partido político clandestino durante el franquismo —tampoco después—, nunca me he movido en los pasadizos de la clandestinidad —con excepción de mi apoyo a la Junta Democrática, que tal vez cuente en otro capítulo—, nunca he estado en la cárcel ni siquiera [sic] me han detenido... (Marsillach, 2001d: 246).

Recordemos también unas palabras suyas ya citadas anteriormente:

Todos fuimos víctimas y, al mismo tiempo, cómplices involuntarios de una situación política de la que parecía imposible no salpicarse: el cine era mediocre, el teatro aséptico, el periodismo domesticado, la literatura adormilada y la televisión pues, bueno, ¿para qué insistir? (Marsillach, 2001d: 269).

Pero cuando más equilibrios en la cuerda floja —ceranos al *mea culpa*— se ve obligado a efectuar el autor al relatar su actividad profesional durante aquellos años es cuando llega al momento en que acepta un cargo durante el franquismo:

Una mañana me llamó José María García Escudero (...) para ofrecerme la dirección del Teatro Español. Estábamos ya en el año 1966. (El Teatro Español pertenecía entonces al Ministerio de Información y Turismo y aún no lo regentaba, como ahora, el Ayuntamiento.) Lo dudé mucho. Por un lado la oferta era tentadora, pero por otro... dirigir un teatro oficial tenía sus ventajas y sus inconvenientes. Yo venía de la empresa privada y me molestaba pasar a depender de un organismo institucional al servicio de un régimen político con el que no coincidía. No me gusta atribuirme méritos que nunca tuve. No tengo vocación —lo he dicho varias veces— de ex combatiente. Nadie me había perseguido, nadie me impidió trabajar... Soporté los mismos atropellos que la mayoría de mis colegas... No soy un héroe. Ni mi carácter ni las circunstancias me empujaron a serlo. Me resistía a aceptar la dirección del Español por una cuestión de piel. Los problemas de piel —la sensibilidad, el tacto o el olor que se presienten— son tan determinantes en el amor como en la política. ¿Puedo decir que García Escudero era una persona desagradable? No, en absoluto. Y sin embargo... Son sensaciones que no se pueden explicar porque no tienen explicación alguna. Acepté dirigir el Teatro Español con la intuición de que me estaba equivocando. Y, como pude comprobar inmediatamente, me equivoqué (Marsillach, 2001d: 278-279)⁶⁸⁵.

En parecida situación se coloca a sí mismo el autor cuando cuenta que se planteó volver a trabajar en Televisión Española:

¿Qué hacer? ¿Negarme en nombre de unos supuestos políticos que de momento no pasaban de su pura formulación teórica? Fui de los que creímos en la eficacia de nuestro trabajo aun contando con todas las presiones y con todos los equívocos. ¿Colaboracionista? Depende de cómo se mire. No tengo mala conciencia. En absoluto (Marsillach, 2001d: 353)⁶⁸⁶.

Marsillach justifica su actitud de no renunciar al desarrollo de su profesión durante el régimen frente a aquellas posturas más radicales que propugnaban la negativa a toda colaboración⁶⁸⁷. Víctima de los difíciles tiempos históricos, se debate entre su posicionamiento ideológico y el deseo de ejercer su profesión en medio de las únicas circunstancias posibles para él:

⁶⁸⁵ El titubeante Marsillach acumula en este pasaje varias de las tendencias que hemos señalado anteriormente: renuncia a criticar a personajes franquistas con los que ha colaborado y rechaza ser tenido por un militante antifranquista o por alguien que ahora pretende hacerse pasar por tal.

⁶⁸⁶ Con todo, sí que se puede rastrear algún gesto comprometido durante el régimen. En 1964 se lo invitó a viajar a Cuba, cinco años nada más después de la revolución. Aceptar una invitación así tenía una clara connotación ideológica, pero no le importó, porque no lo preocupaba significarse políticamente (Marsillach, 2001d: 250).

⁶⁸⁷ A modo de anécdota: Juan Antonio Bardem le echó una regañina por rodar una película que alababa a la policía franquista (Marsillach, 2001d: 139).

Fui siempre un posibilista: por prudencia, por sentido común, por táctica o, simplemente, por cobardía. El posibilismo generó graves polémicas —la discusión entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre puede ilustrar lo que estoy diciendo— y fue motivo de muchos enfrentamientos. Yo estaba en el grupo de los que creíamos que, a fuerza de golpear en el muro de la censura, algún día acabaríamos haciendo un agujero. (El tiempo, me parece, terminó por darnos la razón: el mecanismo represivo de la segunda mitad de los años sesenta ya no era tan implacable como en la década anterior.) Pero intentar la guerra en casa del enemigo y encima a través de la televisión era un empeño materialmente imposible (Marsillach, 2001d: 246).

Aclara algo más sobre esta polémica a la que alude cuando se ocupa del estreno de *Marat-Sade*, de Peter Weiss:

para muchos —los posibilistas, entre los que yo me encontraba— estrenar Marat-Sade en pleno franquismo, aun con la amputación de estos dos cuadros, significaba abrir una brecha en el «sistema» —esa palabra era nuestro comodín— pero para otros —los más radicales— aceptar las condiciones de la censura suponía una claudicación impensable (Marsillach, 2001d: 305).

Antonio Gala demuestra en sus memorias (Gala, 2001b) bastante interés en puntualizar algunos aspectos de esta cuestión. Cuando adquirió su propia voz, criticó las actuaciones administrativas más que a los políticos. En la época de Francisco Franco no se hacía política en público⁶⁸⁸. «Tenía amigos de todos los pelajes, pero los más afectos se guiaban siempre por los ideales de la izquierda, que acaso sea la única que goza de verdaderos ideales» (Gala, 2001b: 163).

Adolfo Suárez fue nombrado director de televisión. Yo empecé mis glorificadas series Si las piedras hablaran y Paisajes con figura, llevadas a televisiones extranjeras. De entonces es la anécdota de una cena a la que me invitó Suárez y a la que llegué con unos minutos de retraso. Era para unos suecos, y Suárez me presentó: Éste es el autor de Si las piedras hablarían.

Hablarían o hablarasen, rematé yo saludando a los invitados (Gala, 2001b: 164).

Juan José Rosón lo invitó entonces a ser el «autor para premios» de la casa, encargo que declinó educadamente. Y sigue:

un compadre mío, José María Rincón, autor muy querido en Prado del Rey, medió en mi defensa y, convencido como estaba yo de que Anillos... no había sido juzgada sino sólo condenada, se la pasó a Suárez. Este, que como es natural se asesoraba de una censura mucho más hijaputa que la del teatro, no vio en mi comedia trabas insalvables, y se la envió a Carrero con el informe de sus propios censores. Tal fue la causa de que mi comedia saliese de los sótanos de Interior y pudiese estrenarse en el Eslava. Lo cual ratifica qué imbéciles eran las mentes de quienes nos gobernaron y qué estólidos y variables sus juicios. Hasta el punto de que, en alguna ocasión, Muñoz Grandes y Camilo Alonso Vega, a través de sus mujeres, como inexplicables admiradores míos, si bien heredados de José Luis Alonso, se ofrecieron a mediar entre la

⁶⁸⁸ Recuerda el autor con ironía que el mismo Francisco Franco lo aconsejaba (Gala, 2001b: 163).

censura y yo si llegaba el caso. Nunca utilicé tan alta como temible mediación (Gala, 2001b: 164).

Eugenio Suárez, en una cena de los Premios Mayte de teatro, antes de que se le concediera uno de ellos al autor, le ofreció colaborar en *Sábado Gráfico*, revista de la que era propietario (Gala, 2001b: 164).

Fue una revista valiente, contraria a la idea que podría tenerse por su director y sus portadas, con unos colaboradores admirables: Néstor Luján, Álvaro Cunqueiro, el canónigo José María González Ruiz, el cautivador Pepe Bergamín... Mis artículos fueron politizándose porque bastaba seguir la realidad para que así ocurriese. La sección se titulaba Texto y pretexto, y se reducía, en general, a hacer un comentario irónico o sarcástico de las noticias que se daban en prensa. Por causa mía la revista fue retirada con cierta reiteración. Y a mí también se me intentó retirar. Los procesos del tribunal de orden público se acumulaban. Si yo hacía algún comentario sobre ellos, se agregaba otro más por desacato: tal me ocurrió con el juez Gómez Chaparro. Se me iba el tiempo en acudir a juzgados y hacer declaraciones. Eugenio Suárez, que debía de estar de mí hasta las narices, a pesar de la propaganda que las prohibiciones le hacían, dio un paso en falso, que me obligó a suprimir mi colaboración (Gala, 2001b: 165).

En mayo de 1974 fueron a verlo Salvador Pons y Juan José Rosón, de Televisión Española, y le garantizaron que la muerte de Francisco Franco era cosa de días. Querían celebrar ese año la fiesta de La Granja con especial esplendor, porque sería la primera que presidieran como Reyes los Príncipes de España. Le encargaban el texto de un espectáculo en el que debían participar el ballet y la orquesta nacionales y la orquesta de Radiotelevisión. El autor preparó un diálogo ente Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini, músicos que habían compuesto o tocado en La Granja sus obras, y su diálogo se ligaba con el de las orquestas y el ballet entre las fuentes de los jardines. Se acercaba la fecha de julio y Francisco Franco no había muerto. Llamó a Juan José Rosón y a Salvador Pons y les comunicó que su espectáculo no se estrenaba. Ambos invocaron la certeza, ya oficialmente conocida, de que, en ausencia de Francisco Franco, serían los Príncipes los que presidirían el acto. El autor les propuso una única salida, ofrecer su trabajo sin citarlo. El espectáculo se estrenó con el título de *Anónimo de La Granja*, aunque algún espectador adivinó su nombre bajo el secreto. Espera el autor que también adivinasen su intención, lo cual es dudo-

so, sobre todo tratándose, como fue el caso, de Ricardo de la Cierva (Gala, 2001b: 166)⁶⁸⁹.

Pone bastante empeño Antonio Gala en desmenuzar sus penalidades durante el tardofranquismo: «Al franquismo casi póstumo le habíamos cogido el tranquilo, por fin, la mayor parte de los creadores. Para mí, no obstante, faltaba lo peor por llegar». Publicó en *Sábado Gráfico* «Viudas» (Gala, 1976d), del que se hicieron «más fotocopias de lo que puede imaginarse nadie». El autor se encontraba fuera de Madrid, que se había puesto políticamente incómodo para él. Le concedieron el primer premio César González Ruano por un artículo titulado «Los ojos de Troylo» (Gala, 1975a). Se lo debían entregar en una gran cena en el Ritz, pero, por miedo, se lo dieron en un almuerzo de seis personas. «Arias Navarro, *Carnicerito de Málaga*, pregonó su odio visceral hacia mí, e insinuó que era el momento de levantar la veda». Se comenzó a ver una pintada: «Antonio Gala, serás ejecutado». El autor se fue de su casa, porque aparecían en la puerta clavadas navajas de barbero. Se trasladó a la de un amigo que vivía en el barrio de Salamanca, allí resistió cuatro días: «era la *zona nacional*, imbécil de mí». Regresó a El Viso (Gala, 2001b: 167). Un criado que tenía abría la puerta con pistola. Afirma el autor que, yendo un día el criado con Troylo por la calle, les atizaron unos ladrillazos. Cuando se dio el episodio de Elcano por televisión en la serie *Paisaje con figuras*, Luis María Anson, en una revista que dirigía, publicó un editorial contra el autor titulado «Un petardista» y se prohibió la serie. Fue Rafael Anson quien la reanudó bastante más tarde. Le propuso seguirla, pero sin sus presentaciones, porque él se había señalado en exceso, y el autor se negó. Al final, rectificó Rafael Anson y aceptó que apareciera él presentándola. En el primer gabinete posfranquista, había dos personas que el autor cree que sentían vivo afecto por él y eran consue-

⁶⁸⁹ Nos parece interesante subrayar las expresiones que emplea Antonio Gala para reconstruir este episodio: «Creyeron morir», «Me suplicaron casi de rodillas», «Se declararon a mi disposición eternamente» y «Me besaron las manos» (Gala, 2001b: 166).

gros: José María de Areilza y Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, respectivamente ministros de Exteriores y de Justicia. «Andaban preocupados con el asunto Gala, que se había montado por torpeza y maldad de Arias y de su gente. Yo había escrito, sin velar el tema, sobre la contradicción que suponía hacer presidente del Consejo de Ministros al que, siéndolo de Interior, no había impedido el atentado que llevó a Carrero a los cielos. Los ministros amigos querían suavizarlo todo». Garrigues aspiraba a librarlo de la cantidad de procesos que lo agobiaban y le dio un número de teléfono diciéndole que tres minutos de conversación con el titular serían suficientes. Se trataba del teléfono de Guerrero Burgos, presidente del Club Siglo XXI, jurídico o de la Armada o del Aire (Gala, 2001b: 168). La solución consistía en que le mandase medio folio arrepintiéndose y desdiciéndose de todo lo que había escrito contra la situación y los protagonistas, que él se encargaría de hacerlo llegar a los periódicos y de que todo acabara en bien. Le aconsejó que no olvidase que las circunstancias se habían puesto muy negras para él. El autor colgó el teléfono sin despedirse. Garrigues lo llamó un 15 de noviembre para decirle que se quitara de en medio el día 20 —al que llama «*Día del dolor*»—, que no era aconsejable que anduviese por Madrid. El autor no sabía refugiarse, pues no sirve para ello. Se fue a Toledo. «Hace falta ser idiota». Si no se dejó el pellejo allí fue porque Dios no quiso. Insistió el ministro en que desapareciera y se fue a corregir unas galeradas nada menos que a Guadarrama, otro nido de aguiluchos derechistas.

Estaba en el Arcipreste de Hita, sentado a la sombra de una pineda, por la mañana, cuando vi unas sombras acercarse. Debían de ser cuatro. No vi más. Cuando volví en mí tenía puesto un zapato solo: el otro, sin desabrochar, había salido despedido, y el reloj también. El zarandeo debió de ser de abrigo. Me había llevado al campo un bastón de caña de Malaca y puño de asta que, inexplicablemente pesaba mucho. A costa de mis huesos supe la causa de tal peso. Me lo rompieron encima y salió su ánima, y a punto estuvo de salir la mía: una barra de hierro de un centímetro de diámetro. Conservo todavía ese memento: el yerro está doblado de chocar contra mí. Estuve algún tiempo en un hospital y, al salir, todavía llevaba morados los ojos y hematomas por todas partes (Gala, 2001b: 169).

El desfile de la Victoria iba a celebrarse el 30 de mayo y volvió a rogarle Garrigues, a través de uno de sus hijos, que se fuera. El autor lo llamó y le preguntó adónde. Garrigues

le recomendó Murcia (Gala, 2001b: 169). Alguien de Cultura organizó, para camuflar su salida, una mesa redonda en Murcia sobre televisión anunciada para el 24. Estaban convocados Manuel Martín Ferrand, Tico Medina y José Luis Balbín, los tres amigos (Gala, 2001b: 169-170). José Luis Balbín había sido su primer entrevistador serio para la revista universitaria *La Hora*. Antes del acto, se recibió un telegrama acusándolo de rojo y advirtiéndole de que había una bomba puesta en el salón por su causa, así que no pudo celebrarse nada. Antes de salir hacia Murcia, el autor escribió una carta a Manuel Fraga, ministro de Gobernación, haciéndolo responsable de lo que le sucediera. El ministro lo telefoneó avisando de que sólo si el autor no provocaba la atención de nadie y no se exhibía, podía garantizarle la seguridad. Se pasó la mañana en el museo Salcillo y, cuando volvió al hotel, estaba abarrotado de gente. Lo condujeron al despacho del director. El comisario Conesa le dijo: «Sus amigos han dado la noticia de que nosotros lo hemos asesinado». «Las posturas no podían estar más claramente definidas». La mesa del despacho del director la llenaban telegramas que procedían de toda España (Gala, 2001b: 170). Le contaron que Manuel Fraga había recibido la noticia por un *flash* emitido desde San Sebastián y había exclamado: «Joder, otro Lorca». Tras lo cual, había vomitado el desayuno. Murcia organizó una salve en acción de gracias ante la Virgen de la Fuensanta porque él no había sido asesinado allí y el periódico *La Verdad* publicó en primera plana el titular «Antonio Gala no ha sido asesinado en Murcia». Visitaron al día siguiente Jumilla y, a partir de ahí, ya fueron protegidos por la Guardia Civil. Iban precedidos por un coche y seguidos por otro. Todo aquello sirvió para que detuvieran a uno de sus acompañantes, un clavicordista hijo de un almirante y prófugo de la mili (Gala, 2001b: 171). En Madrid, la policía le había adjudicado dos agentes para su seguridad, pero le impedían moverse con libertad. Además, estaban protegiendo a una persona que no pensaba como ellos. Se presentaban en los sitios antes de que él fuera y lo dejaban todo patas arriba para cerciorarse de que no había

peligro, así que habló con Manuel Fraga y le comunicó que prefería que le retiraran los guardaespaldas. Su abandono coincidió con la decisión del Rey de prescindir de Arias Navarro (Gala, 2001b: 172). En cierto momento, refiriéndose a algunos de sus conocidos, como Ángel González, escribe: «Yo creo que la mayor parte de ellos trabajaba, poco, en algún ministerio o en algún periódico, y todos éramos muy antifranquistas». Cuando pasaban por Madrid, se incorporaban a este grupo algunos catalanes como Jaime Gil de Biedma o Juan Marsé (Gala, 2001b: 240).

Jaime de Armiñán se muestra a sí mismo perjudicado por el franquismo. Fue a Hollywood en 1972 con *Mi querida señorita* (Armiñán, 1994a: 324). No tenían ninguna posibilidad de llevarse el Oscar por la mala imagen del Gobierno de Francisco Franco y por el desprecio que le habían hecho el año anterior a Luis Buñuel con *Tristana*. En desagravio a ese estúpido desdén, los viejos directores de cine le ofrecieron un homenaje al director aragonés (Armiñán, 1994a: 325)⁶⁹⁰.

9.1.1.4. El artista comprometido

Llegamos a una interesantísima problemática con la relación entre la conciencia política y la actividad teatral, y muy especialmente durante el franquismo, época en la que se imponía en la oposición la idea de que había que contribuir desde todos los frentes al desgaste del régimen. O, dicho de otro modo, y en concreto en el ámbito que nos ocupa, se imponía la necesidad de un teatro de urgencia.

⁶⁹⁰ Catalina Buezo Canalejo (2003b: 404) escribe: «El papel de Jaime de Armiñán en la cultura española es más importante del que se deriva de la simplificación a la que lo han reducido los tópicos que han recaído sobre los autores que han trabajado para los medios en las últimas décadas del franquismo. Vive este dramaturgo, guionista de televisión, cineasta y narrador en la confluencia de dos épocas. Políticamente significa el tránsito de la España del régimen a la de la constitución democrática; socialmente, la sustitución de unos valores caducos por los ideales de progreso y libertad; culturalmente, la búsqueda de nuevos soportes literarios».

Pocas referencias hace Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) a la intencionalidad política en su actividad teatral, pero algunas hay. Cuando le propusieron montar en Madrid *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller —un alegato en contra de la persecución de comunistas por el senador Joseph McCarthy en EE. UU.—, vio la representación francesa y se quedó estupefacto por aquel dominio del oficio que nunca había conocido en España. Desistieron el crítico Ricardo Muñoz Suay, que fue quien se lo propuso, y él, porque si se representaba en España en un teatro oficial, se difuminaría la intención política de la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 464-465). Sí estrenó, en cambio, en 1971 *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen, y obtuvo un gran éxito, «aunque es verdad que amparado en ciertas circunstancias políticas» que no especifica (Fernán-Gómez, 1998a: 475). Por último, otro proyecto frustrado, y por el mismo motivo que el de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, para que no se perdiese en un teatro oficial la potencialidad política de oposición al franquismo de la obra. Ya lo hemos comentado páginas atrás: tuvo que renunciar también a la adaptación de *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner (Fernán-Gómez, 1998a: 494)⁶⁹¹.

Adolfo Marsillach, en sus memorias (Marsillach, 2001d), deja claro el asunto: «Yo soy “un artista politizado” —antes se decía “comprometido”: de todas formas, tremenda, tremenda afirmación— (...)» (Marsillach, 2001d: 560). Sin embargo, su actitud al recordar aquellos tiempos desde el presente democrático es de distanciamiento irónico y autocrítico:

Allí presentó Pablo Garsaball, muchos años después El retablo del flautista, una de esas obras que se escribieron para derribar al régimen de Franco ignorando, con admirable puerilidad, que ni Franco ni los suyos iban al teatro (Marsillach, 2001d: 124).

⁶⁹¹ Véase la página 403.

Durante el franquismo, se convirtió en compañero de viaje del Partido Comunista⁶⁹² —el socialismo español careció de aparato cultural hasta prácticamente la llegada de la democracia—. Esto también lo contempla ahora con una piadosa sonrisa:

Recuerdo una historia en la que un cliente de la habitación 508 descubría una cucaracha debajo de la cama; luego otra, y otra y otra... El huésped intentaba defenderse, pedía auxilio al camarero, quería abrir la puerta para escapar, pero estaba atrancada, luchaba contra los terribles insectos... Inútil, todo inútil..., las cucarachas —cientos, miles, millones— invadían el cuarto y devoraban al aterrorizado hombrecillo. Bueno, pues el guión pasó, porque Ortiz supuso que estaba en la línea, ya un poco trasnochada, de La metamorfosis de Kafka. No se dio cuenta —¿cómo advertir mi sutilísima perspicacia?— de que, en realidad, yo me estaba refiriendo a los comunistas y a la convicción de que algún día las supuestas cucarachas —o sea, el partido— acabarían ocupando el hotel —es decir, España— para zamparse al detestado huésped —naturalmente, Francisco Franco—. Mi victoria fue más bien pírrica, porque lo que el señor Ortiz no vislumbró tampoco lo advirtieron los espectadores. Ahora, eso sí, pude presumir una temporadita con mis correligionarios políticos —yo entonces era un entusiasta compañero de viaje del Partido Comunista— y conseguí levantarme a una militante argentina a la que le chiflaban los cocidos del restaurante La Bola (Marsillach, 2001d: 249).

No es la única ocasión en que declara expresamente lo inofensivos que resultaban sus recursos expresivos para el régimen. Dice de la serie *¡Silencio... se rueda!* (Marsillach, 1962):

Detrás de esta satírica intención se escondía otra más maliciosa y que, cuidadosamente, procuré ocultar: mi propósito era que, señalando los defectos, las torpezas y los vicios del cine español, se entendiese que estaba acusando a un amplio sector de nuestra sociedad que parecía vivir complacida bajo el régimen de Franco. Una tontería, desde luego, porque nadie se dio cuenta de mi maquiavélico designio y los cimientos del sistema —esta palabra la utilizábamos siempre que no se nos ocurría otra cosa— no se conmovieron. Yo era entonces ideológicamente aséptico y políticamente inofensivo (Marsillach, 2001d: 229).

Su posición política no estuvo exenta de riesgos. Cuando supo la noticia de que el dramaturgo Alfonso Sastre había sido detenido, llamó «inmediatamente a un “contacto” que tenía en Madrid. (En aquellos días yo era compañero de viaje del Partido Comunista de España.)» (Marsillach, 2001d: 62). Pero los riesgos no siempre vienen del adversario, a veces proceden de las propias filas. Así, hablando del montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, revela:

Dentro del propio espectáculo surgieron varios «comisarios políticos» que vigilaban mi dirección escénica como si fuesen los encargados de defender las esencias de un marxismo leninista

⁶⁹² Marsillach (2001d: 251) da su opinión más o menos extensa acerca de la revolución cubana con motivo de una visita suya a la isla. Aun con muchos matices, se inclina favorablemente hacia ella.

mo pasado castizamente —y confusamente— por Lavapiés. Algunos de los actores creían en serio que con aquel estreno estábamos iniciando la Revolución. ¡Qué ingenuos! Pero —hay que comprenderlo— eran tiempos de ingenuidades. Nuestros deseos de oponernos a Franco nos hacía, con frecuencia, babear (Marsillach, 2001d: 306).

Ciertamente, es con este montaje⁶⁹³ con el que Adolfo Marsillach comenzó a hacer un teatro con vocación política⁶⁹⁴: «Advertí enseguida que aquella función iba a transformarse en un acto de oposición al régimen. Y así fue. Los aplausos y los vítores fueron continuos»⁶⁹⁵. Durante la representación, al final, caían desde lo alto al patio de butacas unas octavillas de papel cebolla incitando a la revolución francesa. Alguien ya avisado utilizó el efecto para mezclar panfletos de extrema izquierda que atacaban a la dictadura de Francisco Franco. Adolfo Marsillach habla también de una foto de Carlos Robles Piquer, director general de Teatro y cuñado de Manuel Fraga Iribarne, aplaudiendo en medio de un público con el puño en alto (Marsillach, 2001d: 308). Precisamente, el autor se vio obligado a oponerse a una petición directa de Carlos Robles Piquer: Peter Weiss, al saber que en España se había declarado el estado de excepción, prohibió la representación de *Marat-Sade* en protesta por lo que estaba ocurriendo en el país. El Gobierno, en cambio, quería que la obra se siguiera representando para dar una imagen de normalidad. Finalmente, Adolfo Marsillach optó por suspender la representación a pesar de que Carlos Robles Piquer había dicho que ello se entendería como un gesto de enfrentamiento político (Marsillach, 2001d: 312).

⁶⁹³ Se estrenó el 2 de octubre de 1968 en el teatro Español de Madrid (Marsillach, 2001d: 307).

⁶⁹⁴ A partir de este triunfo, su interés por realizar un teatro crítico e incluso político, fue cada vez mayor y más firme (Suárez Miramón, 2003: 547). «El teatro era entonces —no me cansaré de repetirlo— una pasión» (Marsillach, 2001d: 308).

⁶⁹⁵ Escribe Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 280) que desde finales de los años sesenta, el público acudía a los montajes de Adolfo Marsillach con un ánimo equivalente al que podría tener en un mitin político. Y, concretamente sobre esta obra, afirma: «*Marat-Sade* (1968), de Peter Weiss, plantea el conflicto entre el individualismo elevado al máximo y la idea de la agitación política y social. Con este contenido no es de extrañar que las funciones se convirtieran en un acto de oposición al régimen».

El siguiente montaje con carga política fue *El Tartufo*⁶⁹⁶, una versión de Enrique Llovet de la obra de Molière enfocada como una crítica al Opus Dei⁶⁹⁷. El autor lo dice así: «*El Tartufo* fue uno de los primeros espectáculos políticos de aquella España» (Marsillach, 2001d: 320). Adolfo Marsillach se pronuncia abiertamente en contra de «la Obra» (Marsillach, 2001d: 319). Revela que los del Opus Dei no hicieron nada; pero cuando se dispuso, después del éxito obtenido en Madrid, a emprender una gira por provincias, descubrió que los empresarios con los que habían contado (con contratos apalabrados) se echaron para atrás. Después descubrió que desde el Ministerio de Información y Turismo se habían dado órdenes oficiosas a los delegados provinciales para que advirtiesen a los dueños de los teatros de los problemas técnicos con los que se podían encontrar si aceptaban: la seguridad contra incendios, los lavabos, las salidas del público, etc. (Marsillach, 2001d: 320-321). Con esta obra efectuó una gira por Hispanoamérica que le permitió conocer la realidad teatral de allí:

las gentes de teatro de Latinoamérica se estaban planteando cómo unir en la práctica el pensamiento con la acción. Fue algo que nunca olvidé y que influyó muchísimo en mi trabajo cuando volví a España. Mi conocimiento directo de aquella América me marcó definitivamente. Quizá —y lo siento— no siempre supe estar a la altura de aquella huella (Marsillach, 2001d: 334).

En las postrimerías del franquismo⁶⁹⁸, Adolfo Marsillach jugó un papel importante en la huelga de actores⁶⁹⁹, un acontecimiento que él mismo define así: «un conflicto labo-

⁶⁹⁶ Se estrenó el 3 de octubre de 1969 en el teatro de la Comedia de Madrid (Marsillach, 2001d: 318).

⁶⁹⁷ Manuel Fraga Iribarne le dio la oportunidad de estrenar una obra clásica, *El Tartufo*, de Molière. Aceptó la versión realizada por Enrique Llovet, quien, en lugar de denunciar a los jansenistas, apuntó al Opus Dei precisamente cuando el país estaba dirigido por un Gobierno de esa orientación. Por primera vez en España, un clásico se convirtió en un arma política. Consiguió 462 representaciones y contó con más de 250.000 espectadores en Madrid (Suárez Miramón, 2003: 547-548). Para lo concerniente al espectáculo y al autor de la versión, véase la necrológica de Enrique Llovet (Ordóñez, 2010a). En ella se matiza que los tecnócratas del Opus Dei llegaron al Gobierno veinte días después del estreno del montaje.

⁶⁹⁸ Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 280) también destaca *Sócrates*, de 1972, obra que, sobre textos de Diógenes Laercio, Jenofonte y Platón, planteaba una defensa de la democracia y la libertad.

⁶⁹⁹ Escribe: «la huelga se decidió el martes 4 de febrero de 1975» (Marsillach, 2001d: 355). Jaime Capmany era entonces presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo.

ral de amplias consecuencias políticas»⁷⁰⁰. También informa de su alcance: «La huelga se extendió a Barcelona y el problema adquirió una impensable dimensión nacional» (Marsillach, 2001d: 355). Participó en un comité, formado por Juan Antonio Bardem y Elías Querejeta, además de él mismo, que intentó poner fin al conflicto (Marsillach, 2001d: 357)⁷⁰¹. Meses después, las cinco ejecuciones de 1975 lo sorprendieron en Méjico y cuenta la repercusión del hecho. Acudió a una manifestación contra el régimen de Francisco Franco, a pesar de que Luis Buñuel le dijo que no era necesario por ser su postura muy conocida (Marsillach, 2001d: 366).

Ya en la transición, Adolfo Marsillach acometió la puesta en escena de una obra de repercusión comparable a la que en su momento tuvieron *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y *El Tartufo*, de Molière. El autor se hace eco de acontecimientos de 1977 para contextualizar el estreno de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda (Marsillach, 2001d: 377)⁷⁰². Era la época propicia para esa obra, porque hablaba de la libertad y porque encajaba mucho con la demanda de amnistía⁷⁰³. Para el montaje, llenó el patio de butacas de pintadas con los mismos eslóganes que podían leerse en las

⁷⁰⁰ Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernández-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 427-428) resume el inicio de la huelga: «La idea de descansar una vez a la semana arrancó de Concha Velasco y Juan Diego, a lo que se negó Conrado Blanco, empresario del teatro Lara; los demás empresarios hablaban del tema como de una catástrofe; no obstante, Escobar, empresario del teatro Eslava, consiguió que se pusieran de acuerdo y diesen una nota a la prensa, comunicando su disposición de diálogo. Ésta no sería la única reivindicación; hubo otras, entre ellas el pago de los ensayos. Corría febrero de 1975 y se llegó a la huelga».

⁷⁰¹ A raíz de la huelga de actores de 1975, Marsillach publicó un combativo artículo justificando el compromiso del actor con la sociedad y con la política para acelerar los cambios históricos (Suárez Miramón, 2003: 550). El artículo al que alude Ana Suárez Miramón, «Nuestra huelga» (Marsillach, 2003da), se publicó el 20 de febrero de 1975 simultáneamente en *El Noticiero Universal* de Barcelona y en *Informaciones* de Madrid, según informa Marsillach (2001d: 358), quien reproduce en las memorias dos párrafos de los que resaltamos estas líneas: «Nuestra profesión ha adquirido, por primera vez desde su existencia, la conciencia clara de lo que representa. En unos días hemos borrado para siempre la imagen bohemia del trotamundos mendicante. Ya no somos bufones, porque nos negamos a seguir siéndolo. (...) Esto, se admita o no, es una forma —aunque ligera, insisto— de hacer política».

⁷⁰² Se estrenó el 4 de febrero de 1977 en el teatro de la Comedia de Madrid (Marsillach, 2001d: 377).

⁷⁰³ La obra de José Martín Recuerda se convirtió en un alegato a favor de la amnistía porque establecía un paralelismo entre la de 1831, que llegó demasiado tarde para Mariana Pineda, y la de 1977 (Aragón, 2003b: 280).

calles. Se estableció así un paralelismo entre la amnistía de 1831 y la de 1977. «Empezaba a estar muy claro que desde *Marat-Sade* —o tal vez a partir de *Después de la caída*, de Arthur Miller, con su denuncia del macarthismo— me interesaba hacer un teatro crítico e incluso político», concluye el autor (Marsillach, 2001d: 377). Los años no le han hecho variar su perspectiva; si acaso, lo han llevado a ser más consciente de sus posibilidades:

No soy tan ingenuo como para creer que el teatro pueda transformar la sociedad, pero estoy convencido de que existe una posibilidad de ayudar a despertarla. No pretendo levantar, a estas alturas de mi vida, la bandera de una actitud seudopolítica seguramente trasnochada, pero todavía me opongo a un género de teatro que, bajo la cobertura de su inocuidad y de su proclamada asepsia, contribuye a la ceguera de los espectadores (Marsillach, 2001d: 138)⁷⁰⁴.

Responde a las acusaciones de divismo: «Yo pretendo servirme de eso que en los periódicos llaman “mi nombre” para hacer —usándolo como anzuelo sobre el público— un teatro que considero necesario»⁷⁰⁵ (Marsillach, 2001d: 341)⁷⁰⁶.

Antonio Gala también recoge en su libro (Gala, 2001b) la incompreensión de la izquierda. *¿Por qué corres, Ulises?* se estrenó cuando Francisco Franco agonizaba y exhibió el primer desnudo español en la escena. El actor Alberto Closas afirmaba que, cuando la gente viera a Victoria Vera con los pechos al aire, los hombres se subirían al escenario. No pasó nunca nada, salvo que los extremistas no entendieron la comedia, quizá la más traducida de las suyas y la más representada fuera de España. Cuando habla de los extremistas, se refiere a los de izquierda, porque: «Ellos pretendían que se hablara de política, que se burlase la censura. No comprendieron el mascarón de proa que era Ulises, ni a

⁷⁰⁴ Como escribe Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 280): «En definitiva, se trata de un teatro comprometido con las ideas de su director. Tanto en la faceta de actor como en la de director, aboga por mantener un cierto código ético, comprometiéndose con lo que se representa y no limitándose a ser un mero vehículo de un texto ajeno a sus ideas».

⁷⁰⁵ En estas palabras parece inspirarse el título del volumen editado por Juan Antonio Hormigón con textos del autor (Marsillach, 2003ds), *Un teatro necesario*.

⁷⁰⁶ Escribe Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 280) que Adolfo Marsillach tenía «una declarada voluntad de oposición al régimen» (Aragón, 2003b: 278, n. 21). Y también: «Marsillach y Boadella son los dos directores que más marcadamente presentan un compromiso ideológico en su producción» (Aragón, 2003b: 280). Y añade: «Por lo general, [Marsillach] se siente en la obligación ética de romper con las convenciones del teatro español, y más aún desde que su fama le permite ejercer cierta influencia sobre su entorno».

quién afectaba y aludía la desmitificación de los dioses y los héroes. Pensaban que yo, tan comprometido en otros campos, tenía que pronunciarme a alaridos en el teatro. Una triste equivocación que, por fortuna, no afectó al éxito de público de la obra» (Gala, 2001b: 77).

Unos primos suyos lo llevaron de pequeño a la construcción del Valle de los Caídos, «por el que sentía y siento verdadera aversión». Allí vio por primera vez la obra del escultor Juan de Ávalos. Opina que no era tan ensalzable como parecía entonces ni tan abominable como se empeñaron luego: «El arte y la política son cosas muy distintas, y el que no sepa distinguir las no está autorizado a opinar» (Gala, 2001b: 298).

No hay referencias a este tema en las memorias de Jaime de Armiñán (2000), que terminan con el final de la II Guerra Mundial.

El caso de Albert Boadella se estudiará aparte⁷⁰⁷.

Francisco Nieva desvela en sus memorias (Nieva, 2002d) sus problemas con «el compromiso». A su regreso a España, su integración en el país como artista y como hombre de letras no fue nada fácil. Tampoco lo ha sido después. Se trata de un desentendimiento y un recelo mutuo, sobre todo al principio, dada la circunstancia política de la nación. Haber vivido intensamente en la Francia de Georges Bataille, del entonces joven Michel Foucault y de Roland Barthes, en la Alemania de Rainer Werner Fassbinder y en la Italia de Pier Paolo Pasolini lo volvía a los ojos de sus amigos de la oposición, para la *intelligentsia* de izquierdas, los únicos amigos que él podía admitir, un ambiguo y un decadente sin amarras ni «compromiso social y moral», y aún parece que lo sigue siendo para muchos. «Entonces me surgieron opositores explícitos y desdeñosos de la talla de Eduardo Haro Tecglen —los negadores de gran talla también deben de consignarse—» (Nieva, 2002d: 315). No había para él, antiguo militante de las vanguardias, cosa más insolente y rupturista en aquel ambiente de compromiso político y contrición que escribir

⁷⁰⁷ En «El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella», en la página 433.

un poema escénico por el sólo gusto de escribirlo. Pone como ejemplo *Les mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire (Nieva, 2002d: 386).

Comienza el autor a desgranar episodios. El de *El rey se muere*, de Eugène Ionesco, era un espectáculo completado por la pieza *El nuevo inquilino*, que precedía a la otra en la función (Nieva, 2002d: 400). No cree Francisco Nieva que su traducción fuera mala, porque se había ejercitado mucho trasladando *Ubú rey*, de Alfred Jarry. Pero, por lo menos, trató de imitar el estilo coloquial de Ionesco en español. Su *Macbett* le gustaba mucho, pero no así a los «santones de la izquierda», porque era un irónico lamento sobre la violencia política y una acusación de las represiones del poder soviético y de las de José Stalin en particular, pero con la misma proyección universal de *El rey se muere*, un alegato tan antiestalinista como los escritos de Sławomir Mrożek o los de Witold Gombrowicz, aunque con menos eufemismos que ellos. Esta evolución del teatro de Ionesco la quiso hacer pasar por un fracaso la gente más militante de la izquierda española bajo Francisco Franco, aunque fuera tan determinante para completar genialmente su dramaturgia. La escritura teatral de Ionesco era formalmente más original que la de Bertolt Brecht y sus seguidores. «Nada digamos del sombrón y decimonónico teatro de Sartre».

La fagocitación intelectual de las ideologías era el peor de los frutos que podía dar «la modernidad». Esa modernidad se equiparaba ya en categoría al espíritu de la Ilustración y se alejaba como una utopía entibiada. Con esa clase de izquierda superior e ignorante debía tratar yo en mi tierra, como los más afines. Pero ese marxista ortodoxo —que ya va disipándose— siempre me juzgó un decadente, un bizantino, un culturalista y hasta un «anarquista de derechas» (Nieva, 2002d: 402).

Y continúa el desahogo:

El espectáculo era bastante satisfactorio, pero ya la izquierda y el militante nacionalismo catalán empezaban a levantar el gallo y había una prevención contra Ionesco en la esfera de la oposición «porque no era comunista», además de estar en contra de todo lo que fuera producción de un Teatro Nacional y dependiente de Madrid. En París había quienes respetaban y defendían a Ionesco, pero en Barcelona el clima de la «cultureta» y la crítica «progre» de los periódicos obedecía como un solo hombre a consignas de moda. Provincianismo y exageración (Nieva, 2002d: 403-404).

Los hijos y nietos de grandes burgueses se sometían al marxismo-leninismo como una pose bajo la que latía el nacionalismo y hasta lo tradicional más hortera. Se estaba sufriendo una dictadura, pero no entiende el autor cómo se puede caer en una fiera iconoclastia extensiva al arte:

¿Hay que explicarle [sic] a los «intelectuales» españoles que el arte no puede decir siempre lo que ellos quieren? ¡Valiente ganado el de los intelectuales! Se entusiasmaban y se fiaban más del teatro de Sartre, que estaba hecho sobre patronos decimonónicos y estéticamente nunca aportó gran cosa.

El propio Ionesco lo denunciaba constantemente, la propaganda soviética alienaba a casi toda la esfera intelectual y conducía a las gentes como borregos. (...) y, en realidad, el marxismo acabó con los intelectuales al viejo estilo, los desacreditó por completo, cualesquiera que fuesen sus «buenas ideas». Desacreditó a la Intelligentsia. Hoy, a causa de la propia cultura de masas, aquella noción del intelectual perdió todo su sentido (Nieva, 2002d: 404).

Él venía de Francia impregnado Georges de Bataille y se había alegrado de la aparición de Michel Foucault. En cambio, en la España de entonces, se hacía mucho caso de lo que se decía en la revista *Triunfo*. El autor era amigo de muchos de sus cerebros, pero los sabía no demasiado brillantes en cuestiones artísticas. No se podía contar con ellos prácticamente para nada, estaban demasiado alienados con la política como para eso. Eduardo Haro Tecglen era uno de aquellos cerebros reinantes. Se los respetaba como a gurús. Cada vez que el crítico José Monleón y sus muchachos, a los que llamaban «los mozos de Monleón», visitaban el teatro María Guerrero, su director, José Luis Alonso, se ponía nervioso; parecía que se estaba jugando la reputación y la vida, como si llegaran unos comisarios de la *kultura* desde el corazón del Soviet Supremo. El autor sentía afecto y confianza hacia José Monleón y su mujer y trataba de calmar a José Luis Alonso, pero no lo conseguía. Éste aseguraba que podían ser temibles. Llevaba razón. Había hablado algunas veces en París con Nina Gurfinkel, quien había sido amiga de Vsévolod Meyerhold y de Konstantín Stanislavski, y le había contado al autor el desencanto, la amargura de toda aquella gente acorralada por los comisarios de la cultura soviéticos (Nieva, 2002d: 404): «Cualquiera que tenga poder político se convierte en un ogro amenazador para mi inde-

pendencia crítica. No me reducirán jamás. Soy bastante alérgico a las religiones y las ideologías. (...) lo que me parecía indignante era que el comunismo en su praxis pretendiera manejar la cultura como arma de propaganda, y esto lo hicieran los que no eran artistas ni investigadores, sino políticos o economistas» (Nieva, 2002d: 404-405). Repite el dramaturgo que sentía estima y afecto por José Monleón. Le reconocía su talento y una labor crítica llena de agudeza; no obstante, una noche que Eugène Ionesco vino al estudio de Francisco Nieva en Madrid, Monleón y Oliva le dieron la tabarra al dramaturgo rumano durante horas reprochándole su pesimismo y que no se ocupase en su teatro de los pobres niños de Biafra. No se podía creer tal desatino, tal ingenuidad. El matrimonio era joven, estaban ambos llenos de energía, tenían que creer en algo y sentirse superiores «moralmente» al maestro. «Ignoraban que este se hallaba dotado de lo que Thomas Mann define como “objetividad genial”, la facultad de ver en las cosas un nuevo aspecto de la verdad, en el que no habíamos penetrado antes”». Pedirle cuentas a Ionesco era una barbarie. Comenta Francisco Nieva: «Dictaduras y nacionalismos han sido siempre mi “bestia negra”». «A mí me tenía sin cuidado que Ionesco ya no estuviera de moda en la España de Franco y en la España de la revista *Triunfo*, que la izquierda leía como un breviario y, a veces, era muy pesada». Si se hubiera preocupado de unos y de otros, el autor no habría podido hacer nada a gusto; y él iba a lo que gratificaba su conciencia estética, que también existe y debiera ser respetada. Se pregunta qué respetaban aquellos pensadores que no fueran sus propias ideas: «Aquel optimismo revolucionario y programado me reventaba y prefería sumergirme en Cioran, que era como un apagaluces capuchino». La crítica barcelonesa fue tibia y displicente con el espectáculo sobre Ionesco. «En Madrid fuimos mejor tratados, pero la izquierda no nos dio su venia» (Nieva, 2002d: 405).

Tennessee Williams, a quien conoció el autor, y Truman Capote, eran ambos muy refrescantes, representaban un tipo de escritor que contrastaba mucho con el literato espa-

ñol, por lo general muy doctrinario. Los escritores españoles tienen aspecto de oficinistas vestidos para ir a un entierro. Compara la estampa y el comportamiento de Capote o Williams con la de Antonio Buero Vallejo o Pedro de Lorenzo, uno de izquierdas y otro de derechas, pero los dos iguales en aspecto⁷⁰⁸ (Nieva, 2002d: 407). El Teatro Furioso de Francisco Nieva se conocía y se reconocía entre la juventud más o menos iniciada, pero ninguna formación independiente le ofreció la menor oportunidad. Era muy arriesgado y en su escritura hay un punto de sofisticación que al español de izquierdas le parecía desdenable o le imponía. Ellos trabajaban para el pueblo y el vehículo de la poesía les parecía más oblicuo que directo. Encuentra explicable que no quisieran representarlo (Nieva, 2002d: 419).

Comenta de *Es bueno no tener cabeza*: «Yo venía a ser algo así como un nuevo “autor antiguo” con cierta autoridad. José Monleón vio que mi teatro era el de un insidioso protestatario de la situación, arropado con otras prendas menos usadas. Un poco el trasfondo de Artaud y Bataille, pero sazonado con frases castizas». Pocas semanas después, llevaron la obra a París, a la Universidad de la Sorbona, para ilustrar unos coloquios entre autores españoles marginados por el sistema (Nieva, 2002d: 424). Se encontraba entre alumnos y profesores de literatura española, todo promovido por Ángel Berenguer (Nieva, 2002d: 424-425). Representaron la pieza. Los estudiantes aplaudieron, pero se hizo después un coloquio y una española lo criticó duramente: el argumento no tenía en cuenta la realidad; se trataba de un número de cabaret; la representación era una cosa medio lírica, medio guarra, muy decadente, y no era digna de representar el teatro español independiente y comprometido. A propósito de esto, declara el autor: «Estoy muy de acuerdo con el músico Schoenberg [*sic*] en que el arte de masas no es un arte ni lo será jamás». Era una muchacha vasca independentista y militante; por tanto, se quedó tranqui-

⁷⁰⁸ No aclara el autor quién es de izquierdas y quién de derechas (Nieva, 2002d: 407).

lo. Aventura que seguramente sería de ETA, una de esas mujeres que llevan dentro una bruja doctrinaria, tanto si son monjas como si son etarras (Nieva, 2002d: 425).

El director escénico José Carlos Plaza había trabajado mucho con el *Don Carlos*, de Friedrich Schiller. Ese montaje le gustó bastante al autor, como más tarde el de las *Comedias bárbaras*, de Ramón M.^a del Valle-Inclán:

Era entonces una época extraña. Los intelectuales «progresistas» —esos dialécticos caimanes—, con menos intuición artística que un tarugo, querían reformar teóricamente el teatro y se tenían creído que podían enseñarlo. Se habían vuelto terriblemente doctrinales en sus críticas, como comisarios de la «kultura», y estas tenían un aire como de «ajuste de cuentas». Estaban convencidos de que por sus máximas recapacitadas todo iba a cambiar en el «cambio» (Nieva, 2002d: 534).

La crítica cuestionó el montaje de *Don Carlos*, preguntándose qué necesidad tenía la nueva democracia española de que le presentaran una obra de Schiller: «la crítica madrileña era todavía muy amante del cocido casero y aquello solo le pareció “afectado”. Ellos solo endosaban el mandilón de los buenos propósitos, en servicio de la democracia. La izquierda había empezado amonestando, y todo el mundo quería ser más de izquierdas que nadie, así que todos eran amonestadores» (Nieva, 2002d: 534).

Le dedica Francisco Nieva unas líneas a la actriz Tina Sainz, quien trabajó con él en *La señora Tártara*. Muy buena profesional: «Lo malo es que estaba muy “sindicada” al estilo revoltoso y calcetero de aquellos tiempos, parecía una Euménide politizada, que instigaba a las huelgas y a los plantes, como hizo con Marsillach. Se había convertido en alguien tan temible, que creíamos que era “justa”». El autor cree que tendría que haber sospechado de Tina Sainz que no se trataba de una persona normal, visto lo que le había ocurrido con Adolfo Marsillach. Si en aquel tiempo, tras semejantes fechorías, Tina Sainz no tenía peor fama que pusiera en alerta a toda la profesión, era «por la intimidación que imponía la maldita política, ahora de signo inverso a la de Franco». Esto hizo enmudecer discretamente a Adolfo Marsillach, ya que se declaraba de los suyos y de eso se aprovechaba torpemente para hacerse valer y llegar a la cima del teatro español por «justiciera»

y mala persona. Surgieron algunas actrices que imitaron el modelo y «se quisieron hacer un cartel posando de “santas revolucionarias”, merecedoras de cuatro tiros, para mayor gloria de su nombre artístico» (Nieva, 2002d: 537). Llama a Tina Sainz «una *megere* de la Plaza Roja», porque abandonó la obra por un agravio (Nieva, 2002d: 540). A Tina Sainz luego, le fue mal, no encontró trabajo en muchísimos años; su nombre palideció bastante y le fracasaron todos los proyectos. «También se lo merecía por descerebrada, por dañina y “roja” de mentira» (Nieva, 2002d: 541).

En el capítulo que dedica a *Coronada y el toro*, escribe:

Se ha dilapidado mucho buen teatro como pasto de los consecutivos ministerios de cultura, que se han servido de autores y montajes como de peones para su juego de exhibición política, sin tratar de mejorar esa infraestructura digna de un «teatro público». El atinado proyecto de Marsillach se vino abajo, todo se seguía haciendo como en la época de Franco. Hubo de llegar el éxito tardío de Pelo de tormenta en ese mismo escenario y la denuncia de la compañía por no cumplirse la gira prometida, para que —después de ganar el pleito el ministerio, como era de prever en quienes habían conquistado el poder hacía pocos meses— se sistematizase un programa de giras (Nieva, 2002d: 550).

El autor había ido dando saltos de una cima a otra, librándose de caer en los fosos con caimanes, pero un año más tarde cayó, de un golpe sorpresa, en una cima de silencio e inactividad que no hacían prever los tres últimos espectáculos triunfantes. Hay una explicación: «Todo éxito verdadero suscita despecho y envidia. La mejor forma de satisfacer esos rencores es mezclarlos de un modo u otro a la política, que es el albañal de las delaciones y el mejor refugio de Caín» (Nieva, 2002d: 551). En una entrega de los premios Mayte, ya vencedor el PSOE, José Monleón le presentó al ministro Javier Solana en estos términos: «Aquí tienes a “este loco” de Paco Nieva». La locura era no creer en el PSOE (Nieva, 2002d: 556). Exactamente lo mismo que le sucede ahora a los del Partido Popular. Lo arriesgado, lo difícil y lo heroico es separarse de los chicos del coro. Él se separó y vive así, separado, y no quiere que se le confunda con alguien que no sea exclusivamente él (Nieva, 2002d: 557).

En el capítulo en el que se ocupa de su montaje de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, cuenta que Eduardo Haro Tecglen parecía entre horrorizado y escandalizado por el hecho de que se programase aquella pieza de tan rancia y desactivada «ideología» romántica que a él no le servía de nada «lógicamente» y que no encontraba oportuna. El autor se sentía convencido ya de no haberle caído nunca demasiado bien al «soviet supremo», y no lo dice exclusivamente por Eduardo Haro Tecglen. Así que manifestó en unas declaraciones públicas el derecho a montar cualquier obra sin otras razones que porque sí. Fue una imprudencia más (Nieva, 2002d: 557), pero ya le estaba resultando insostenible bajar la cabeza ante «el racionalismo de instituto de las “izquierdas” más verecundas del país»: «Mi “señoritismo cultural” debió de ofender mucho a aquel armario de gravedad marxista, y Eduardo —que, por cierto, tenía un hijo que era un dandy del libertinaje artístico—, cuando quiere vencer a alguien, deja caer la losa tabloide de *El País* y todos quedamos atrapados como ratas y con la cola fuera, para que nos la puedan desollar a gusto. Se escudaba en el “gran periódico nacional”» (Nieva, 2002d: 558). El autor tendría que haber hecho una maravilla para salvarse de una muerte anunciada. Durante el proceso, notó que muchos compañeros de la profesión no estaban muy dispuestos a dejarle seguir en el candelerero, aprovechando para eso la circunstancia política y porque estaban en muy buenos tratos con los representantes oficiales. Notó que había una conjura contra él en el medio, la que se produce con frecuencia ante la redundancia de un éxito. Él seguía luchando por lo que más le gustaba, concebir espectáculos de cabo a rabo, letra incluida, y no se lo permitieron. Culpa de esto a la llegada del socialismo (Nieva, 2002d: 559). Su montaje del drama romántico *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, se basó en un curioso movimiento parisino, el *Théâtre oblique*. Se hizo allí un bello y posmodernista montaje de *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam, así como de otros dramas románticos y simbolistas que tenían poco que ver con el teatro al uso. «A

esa izquierda española de corcho no llegaban los ecos de nada» (Nieva, 2002d: 560). Las críticas, salvo una de Lorenzo López Sancho, más atenta, fueron en general espantosas. La de Eduardo Haro Tecglen se titulaba «Porque no», que era una contestación a su desafiante «Porque sí». Atribuye a este crítico la intención de desactivarlo —la cree toda una obsesión en él— y la de amargarle la vida a todos los supuestos genios, porque todo debía rendirse a su autoridad. Las demás críticas lo despachaban con cuatro frases desdeñosas, apresuradas y hasta insultantes sin entrar en el Romanticismo y en *Don Álvaro*, «ya sentenciado como drama horripilante y “pasado de moda” para la más depurada izquierda intelectual» (Nieva, 2002d: 564).

De su versión teatral de *Tirante el blanco*, la novela de Joanot Martorell, estrenada en el teatro romano de Mérida, recuerda que, después de las críticas unánimemente ásperas —no se sabía si por meterse con él o con la Junta de Extremadura—, José Monleón los invitó a todos a una comida de celebración con las autoridades y éstas le refregaron los posibles fallos de la obra en defensa del teatro popular: que si le sobraba, que si había que cortar, que si las escenas de ambientación periféricas no adquirirían el cuerpo de crónica y ensueño que se buscaba conseguir en la obra (Nieva, 2002d: 576).

Este aspecto, en lo concerniente a Fernando Arrabal, se tratará más adelante⁷⁰⁹.

Jaime de Armiñán desvela en su diario (Armiñán, 1994a) informaciones muy valiosas: «Fueron aquellos tiempos de conspiración y esperanzas de libertad⁷¹⁰. Desde hacía un año, aproximadamente, yo recibía clases de “marxismo” en una casa secreta de la calle López de Hoyos, e intentábamos crear la rama cultural del PSOE, en pugna con el PC, donde estaban ya muchos directores de cine e intelectuales a granel» (Armiñán, 1994a: 125). Prosigue:

⁷⁰⁹ En el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809.

⁷¹⁰ Habla del verano de 1976.

Pocos días después⁷¹¹ teníamos una reunión en casa, una importante cita política, o al menos a mí me lo parecía.

Los cuadros del Partido Comunista —zona cultural— estaban completos y muy prestigiosos entonces, mientras que los del PSOE andaban en mantillas y berreando con chupete en las encías. Muchos actores, directores y técnicos de cine militaban en lo que ellos decían el Partido, como si no existieran otros. A mí —no recuerdo la razón, quizá yo mismo había ofrecido mi casa— me requirieron para organizar un encuentro con intelectuales de izquierdas, no comunistas, al que acudiría un joven líder de nombre Felipe González, que ya era secretario general del PSOE, y muy conocido en los aún semi-secretos ambientes de la oposición que nacía. Eran los tiempos en que por las paredes se escribían las palabras Libertad y Democracia, borradas casi al instante por los grises, cuando aún estaba caliente la sangre de los últimos fusilados por el dictador (Armiñán, 1994a: 278-279).

Llegó a la casa Felipe González, acompañado por Alonso Puerta y Luis Yáñez. Se reunieron Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Antonio Fraguas, *Forges*, Nuria Espert, el músico José Nieto y algunos más, «y aquella noche prometimos apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el PC» (Armiñán, 1994a: 279). Más adelante, revela:

Iba con gran frecuencia —aunque nunca me afilié al PSOE, ni a ningún otro partido— a la calle García Morato, que aún no había recuperado su viejo nombre de Santa Engracia, e intentábamos organizar la sección de cine, donde creo que ya estaba mi querida Pilar Miró y Juan Miguel Lamet. Me encontraba a gusto entre aquellos chicos casi revoltosos y vivíamos la euforia del cambio de régimen, cuando todos los directores —y yo no me libré— hacíamos nuestra película de la guerra civil (Armiñán, 1994a: 279-280).

9.1.1.5. El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella⁷¹²

Albert Boadella⁷¹³ nació en un ambiente familiar antifranquista⁷¹⁴. Sus hermanos mayores le contaban que su padre «se negaba obstinadamente a reconocer la entrada de las tropas franquistas en Barcelona» (Boadella, 2001: 21)⁷¹⁵. De niño, asistió a coloquios familiares muy críticos con Francisco Franco. «Cuando las conversaciones de casa toma-

⁷¹¹ De la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975.

⁷¹² Un extracto de este apartado fue presentado como comunicación en el XVI Seminario Internacional del [SELITEN@T](#), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, cuyas actas han sido publicadas (Romera Castillo, 2007). Véase Romero Molina (2007).

⁷¹³ Véase la nota 705.

⁷¹⁴ La casa familiar, a pesar de estar en un barrio burgués, desentonaba, y al terminar la Guerra Civil la suya quedó, como otras familias de perdedores, en la más absoluta pobreza (Boadella, 2001: 20).

⁷¹⁵ Esta falta de adaptación a la realidad y las diferencias que provoca entre su padre y su madre dan lugar a una afirmación llamativa del Bufón, pero que pasa casi desapercibida: muchos años más tarde se repetirían los mismos esquemas entre él mismo y su mujer (Boadella, 2001: 21).

ban semejante cariz, mi madre repasaba todas las puertas y ventanas, asegurándose de su cierre hermético» (Boadella, 2001: 40). El padre criticaba a la burguesía del barrio, arribista y vendida al Movimiento (Boadella, 2001: 56). Ironías del destino: «el maldito Franco moriría en la cama siete años más tarde que él» (Boadella, 2001: 62). Ya en las primeras páginas de sus memorias presenta Boadella la paradoja de que el Rey asista a una de sus obras sentado a su lado cuando «el padre del Bufón había profesado veleidades anarquistas que le llevaron en aquellos tiempos a participar en el intento regicida del Garraf» (Boadella, 2001: 16). Algún detalle de su infancia sirve para confirmar la filiación ideológica de su progenitor: el curioso niño encontró en un armario un póster de Francisco Ascaso. Concluye Boadella: «No podemos dejar que la vida heroica y altruista de estos hombres desaparezca de la memoria como desaparecieron sus cuerpos; al menos los cómicos tenemos que servir para eso» (Boadella, 2001: 86). Su padre no fue el único que profesaba una ideología diferente a la dominante: un tío suyo, a quien no le concedían por su pasado político el salvoconducto necesario para viajar a un pueblo fronterizo como Puigcerdà, le contó al autor que voló allí una iglesia para que pudiera entrarle el sol a todas las casas y para que saliera de aquel espacio una plaza pública (Boadella, 2001: 46). Estas posturas políticas presentes en el ambiente familiar fueron interiorizadas por el niño travieso, que hirió al perro de unos señores que tenían una finca en su vecindad como venganza contra la victoria de los nacionales en la guerra (Boadella, 2001: 58), o que, junto con sus compinches infantiles, reventaba los cristales de los tranvías que circulaban durante la huelga de los mismos del año 1951 (Boadella, 2001: 62). El propio Bufón admite que politiza las travesuras infantiles de la pandilla como si hubiesen formado parte de una tentativa de crear un clima de insurrección. Pero lo curioso es que la mayoría de los de la banda no tenían padres republicanos: su lugarteniente era el hijo del jefe de Falange del barrio (Boadella, 2001: 62-63).

Desde muy joven se relacionó Boadella con ambientes ajenos al franquismo. Pasó una temporada en Francia a una edad temprana y allí conoció a los Boys Scouts. Cuando volvió a Barcelona, se afilió a su equivalente en la ciudad. En Francia, los Boys Scouts formaban una organización oficial promovida por la administración con ayudas; pero en Cataluña era medio clandestina y estaba bajo la protección eclesiástica. Encontró en esa asociación Boadella una reacción contraria a la dictadura, aunque tímida, propia de la clase media catalana. No era una oposición de izquierdas, era catolicismo catalanista (Boadella, 2001: 120). Los jóvenes que practicaban estas actividades no estaban dispuestos a llevarlas a cabo bajo el Frente de Juventudes (Boadella, 2001: 121). Dice:

Por aquel entonces una vida agitada se interpretaba como signo de compromiso político, pues existía el prejuicio, algo simplista, de que la dictadura era contraria a toda actividad social o cultural (Boadella, 2001: 140).

Unos años después tendrá una postura ante el servicio militar obligatorio próxima a la insumisión. Se valió de tener padres sexagenarios para eludir el reclutamiento, pero siempre con la intención de exiliarse como prófugo si al final fallaban esos recursos (Boadella, 2001: 140).

La carrera artística de Boadella y hasta su vida personal se vieron marcadas por los hechos que había de desencadenar uno de los montajes más polémicos no sólo de su carrera, sino del teatro español: *La torna*⁷¹⁶. Lo más notable es que este asunto de *La torna*, además de constituir el episodio clave de la vida del autor, sirve de medida para comprender su evolución ideológica. Por tal motivo, resulta pertinente un recuento detallado de los sucesos que dieron origen a la obra teatral y que generaron la controversia.

⁷¹⁶ *La torna* se estrenó en Barbastro el 7 de septiembre de 1977.

A) *La torna*: los hechos⁷¹⁷

En 1974 el régimen franquista llevó a término las que no serían sus dos últimas condenas a muerte, pero sí las que cerraron la triste lista de los ajusticiados con garrote vil (Carol, 1984; Redacción, 1994; Espada, 2003b: 10). Salvador Puig Antich, definido por quienes lo conocieron como un defensor de causas perdidas (Redacción, 1984b), nació en Barcelona el 20 de mayo de 1947. Miembro del anarquista Movimiento Ibérico de Liberación (MIL), atracaba bancos movido por ideales políticos⁷¹⁸. Mantuvo una sangrienta pelea en una esquina del Ensanche barcelonés (Espada: 2003b) —la de las calles Girona y Consell de Cent, junto al bar Funicular—, cuando el 25 de septiembre de 1973 (Company, 1994) unos agentes organizaron una celada para detener al también militante del MIL Xavier Garriga Paituví, quien estaba citado con Salvador Soler Amigó, detenido dos días antes. Salvador Puig Antich acompañaba a Xavier Garriga Paituví. El forcejeo con una media docena de policías fue seguido de un tiroteo en la portería de un edificio en el transcurso del cual falleció el subinspector del Cuerpo General de Policía Francisco Anguas Barragán (Espada, 2003b) y Salvador Puig Antich resultó herido de bala (Carol, 1984).

Los abogados defensores de Salvador Puig Antich fueron Oriol Arau y Francisco Condomines (Redacción, 1984b). El consejo de guerra que lo condenó a muerte se cele-

⁷¹⁷ Los datos cuya procedencia no se indique expresamente han sido tomados de la muy completa página web propia de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), así como de la de impecable factura que a la compañía teatral le ha dedicado la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/ElsJoglars/ (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁷¹⁸ El MIL, formado por una docena de integrantes y disuelto en agosto de 1974, realizó una treintena de atracos —entre finales de 1971 y el momento de su desaparición— denominados *expropiaciones* en clave interna y destinados a financiar huelgas obreras. Aunque se trataba de un grupo armado, el primer choque mortal con la policía fue precisamente aquél en el que se vio implicado Salvador Puig Antich (Company, 1994).

bró en Barcelona⁷¹⁹, en la Capitanía de la IV Región Militar —siendo su capitán general Salvador Bañuls y el juez instructor Nemesio Álvarez—, el 8 de enero de 1974, dos semanas después del atentado del 20 de diciembre de 1973 contra el entonces presidente del Gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco⁷²⁰. El tribunal no permitió que se realizaran las pruebas de balística que solicitó la defensa (Company, 1994) y se consideró al reo responsable de un delito de terrorismo. El 4 de febrero de 1974 se fijó para el lunes siguiente, 11 de febrero, la fecha de la vista pública en el Consejo Supremo de Justicia Militar, el cual comenzó a las diez de la mañana del día señalado y acabó con la ratificación de la condena (M. Riebenbauer, 2005: 198). El jefe del Estado, general Francisco Franco, se limitó a darse por enterado cuando se le notificó la sentencia en la reunión del Consejo de Ministros del 1 de marzo de 1974 que la confirmó⁷²¹.

Hubo gestiones infructuosas en favor del condenado, entre otras las de la Comisión de Defensa del Colegio de Abogados de Barcelona con políticos europeos y la del abad de Montserrat con el Vaticano. Además, Serge Levy, observador jurídico belga⁷²², denunció irregularidades cometidas durante el proceso. Todo en balde: a Salvador Puig Antich lo ejecutaron el 2 de marzo de 1974 a las nueve y media de la mañana en la cárcel Modelo de Barcelona (Carol, 1984; Redacción, 1994) a garrote vil, método por el cual se trataba como delincuente común a un activista político (Redacción, 1994; Espada, 2003b: 10). Su ejecución vino a poner en sus justos términos la reciente oferta de apertura política del presidente de aquel Gobierno, Carlos Arias Navarro, proclamada apenas veinte días

⁷¹⁹ Seguimos a Carol (1984), quien hace, además, un relato muy detallado de los últimos momentos de Salvador Puig Antich y del ambiente familiar en ese extremo trance.

⁷²⁰ Diversos testimonios indican que Salvador Puig Antich fue consciente de lo que ese atentado podía influir en su caso (Carol, 1984).

⁷²¹ El mismo día, el general Francisco Franco también se dio por enterado de la sentencia de muerte de Heinz Chez y conmutó la del guardia civil Antonio Franco Martín (Redacción, 1994). Véase la nota 730.

⁷²² De la Liga Belga para la Defensa de los Derechos del Hombre, según Carol (1984), y de la Asociación Belga de Juristas Demócratas, según Company (1994).

antes y conocida como «el espíritu del 12 de febrero». Precisamente un 12 de febrero, pero de veinte años después, 1994, la familia de Salvador Puig Antich, que sostuvo desde el primer momento que el consejo de guerra se había celebrado sin las debidas garantías, inició los trámites ante el Tribunal Supremo para que se revisase el mismo (Company, 1994)⁷²³. En julio de 2005 (Cendrós, 2005: 8), comenzó el rodaje de una película biográfica, *Salvador*, dirigida por Manuel Hueriga, con un guion de Lluís Arcarazo basado en el libro de Francesc Escribano Royo (2001), que se estrenó el 15 de septiembre de 2006⁷²⁴.

Lo que durante muchos años se supo en España del otro ajusticiado el mismo día que Salvador Puig Antich es lo que exponemos a continuación. Heinz Chez⁷²⁵, considerado polaco —aunque apátrida— y vagabundo (Espada, 2003b: 10), pasó clandestinamente la frontera española de Portbou. Robó una escopeta de caza en una casa de campo y el 20 de diciembre de 1972 entró en el bar del *camping* Cala d'Oques, en el término municipal de Vandellòs en Tarragona⁷²⁶. A continuación hizo acto de presencia allí un suboficial de la Guardia Civil, Antonio Torralbo Moral. Heinz Chez le disparó el arma a bocajarro y el recién llegado murió en el acto. Pocas horas después, Heinz Chez fue detenido en la estación de Ametlla de Mar, también en Tarragona, con la pistola del suboficial. El arma homicida se encontró en las inmediaciones. En su declaración se presentó a sí mismo como

⁷²³ Aún en 2005 la familia insistía en la revisión del caso motivada por irregularidades como la desaparición del informe de balística (Bono, 2005: 8). En 2007, se planteaban recurrir al Tribunal Constitucional (Junquera, 2007). Véanse también Cué (2006), L[ázaro] (2006), Lázaro (2006), Altozano (2007) y Gómez Bravo (2014).

⁷²⁴ Página web: <http://manuelhueriga.com/salvador/> (consultada el 10 de junio de 2015). Véanse el texto escrito con motivo del estreno por Agustí Fancelli (2006) y la crítica del filme (Torreiro, 2006).

⁷²⁵ Seguimos a Redacción (1984a y 1994).

⁷²⁶ Según Redacción (1984a), entró con el arma oculta bajo la ropa; pero según Espada (2003b: 10), el dueño del bar, un holandés, le preguntó por el permiso correspondiente.

Heinz Chez, apátrida, aunque nacido en 1939 en la ciudad polaca de Stettin⁷²⁷. Afirmó ser huérfano, criado en un circo⁷²⁸ y vagabundo por Europa desde hacía años.

Un consejo de guerra en Tarragona el 6 de septiembre de 1973 (M. Riebenbauer, 2005: 281) lo consideró culpable de la muerte del guardia civil Antonio Torralba Moral en Vandellòs, así como de herir gravemente a otro, Jesús Martínez Díaz, en el puerto de Barcelona. Fue condenado a muerte y el Consejo Supremo de Justicia Militar confirmó la sentencia el 9 de enero de 1974 (M. Riebenbauer, 2005: 197), un día después del consejo de guerra contra Salvador Puig Antich en Barcelona. Según una opinión generalizada, la sentencia de muerte de Heinz Chez tuvo la intención y el efecto de proporcionar una sensación de normalidad ante la del anarquista catalán (Villena, 2005: 13)⁷²⁹. El 24 de enero de 1974 el capitán general de la IV Región Militar se dio por enterado de la sentencia (M. Riebenbauer, 2005: 197), igual que el Gobierno en su reunión del 1 de marzo de 1974, a la vez que lo hacía de la de Salvador Puig Antich⁷³⁰.

Heinz Chez pasó la noche anterior a su ejecución con un jesuita y un pastor protestante. Desde el Colegio de Abogados de Barcelona, la Comisión de Defensa trató de localizar a su defensor, el letrado Jordi Salvà Cortés (M. Riebenbauer, 2005: 25), ocupado en cenar en un restaurante. No lo consiguieron hasta después de medianoche⁷³¹. El prisionero fue ejecutado en la cárcel de Tarragona poco después de las nueve de la mañana del 2 de

⁷²⁷ En el Atlas Mundial Encarta 2000 de Microsoft aparecen en Polonia dos Szczecin y una Szczecyn.

⁷²⁸ El hecho de que Heinz Chez dijera haberse criado en un circo convirtió al personaje teatral de *La torna* en titiritero (Espada, 2003b: 10).

⁷²⁹ Heinz Chez ha sido llamado «telonero» de Salvador Puig Antich (Espada, 2003b: 10). Para Carme Puig Antich el sentido de esta ejecución fue el de «quitar hierro político a la ejecución de su hermano anarquista» (Bono, 2005: 8).

⁷³⁰ El mismo día que el general Francisco Franco firmó las penas de muerte de Heinz Chez y Salvador Puig Antich se la conmutó a un guardia civil condenado en un consejo de guerra en Huelva por haber matado un año antes a su capitán en el despacho de éste (Espada, 2003b: 10). Véase la nota 721.

⁷³¹ Esta versión, publicada en la prensa de la época, no fue negada del todo por el abogado a M. Riebenbauer (2005: 30), quien le dio su explicación de lo que ocurrió la víspera de la ejecución.

marzo de 1974, exactamente quince minutos antes que Salvador Puig Antich. Sufrió en su agonía al serle aplicado defectuosamente el garrote vil (Bono, 2005: 8)⁷³². Nadie reclamó su cuerpo y fue enterrado en la fosa común del cementerio de Tarragona. El jesuita que lo acompañó en su última noche escribió días después que el reo murió «amando y perdonando», lo que provocó la burla de algunos periódicos del Movimiento Nacional.

La noticia de las ejecuciones, tal como fue publicada por el periódico *El Caso* el sábado 9 de marzo de 1974 —en primera página y con un gran titular⁷³³ ilustrado por sendas fotos de los condenados—, tuvo un lector de excepción, el director escénico Albert Boadella, fundador y líder de la compañía de teatro independiente catalana Els Joglars⁷³⁴, quien también coincidió entonces con la extendida conclusión⁷³⁵ de que la muerte de Heinz Chez había sido una maniobra para disimular la naturaleza política de la ejecución de Salvador Puig Antich (Ginart, 2005a: 33)⁷³⁶. Según el testimonio de Arnau Vilardebó —ex miembro de Els Joglars—, recogido por Olesti (2003: 2), en 1977 la compañía ensayaba en la cúpula de Pruit —reciente adquisición del grupo en aquellas fechas— un nuevo montaje. «La obra prevista se complicaba, los intereses del grupo eran divergentes y Boadella propuso el tema de la ejecución de Heinz Chez. Era algo fácil y en poco tiempo estuvo lista», le explicó Vilardebó a Olesti (2003: 2)⁷³⁷. Así surgió *La torna*, un montaje

⁷³² En 1997, el periodista Francisco Gil Chaparro entrevistó a un oficial de la Audiencia de Sevilla a quien el verdugo de Heinz Chez, un sevillano de Triana, le había confiado que hubo un contratiempo técnico durante la ejecución (Espada, 2003b: 10). Véase el estremecedor relato de la secuencia de la ejecución tal como ha sido reconstruida por M. Riebenbauer (2005: 265-270).

⁷³³ El titular decía: «Ejecutados».

⁷³⁴ Así se recoge en Racionero y Bartomeus (1987a). En la página web de la compañía se han reproducido unos fragmentos. Citamos por esta última fuente.

⁷³⁵ Véase la nota 729.

⁷³⁶ Juan Luis Cebrián sostuvo aún esta hipótesis muchos años después en la presentación del libro de Gutmaro Gómez Bravo *Puig Antich. La transición inacabada* (Gómez Bravo, 2014). Véase Junquera (2015).

⁷³⁷ Se preparó en tres meses (*Pipirijaina*, 1978: 14).

en el que siete actores⁷³⁸ —Elisa Crehuet, Miriam de Maeztu, Obdúlia Peredo, Ferran Rañé, Gabriel Renom, Andreu Solsona y Arnau Vilardebó— interpretaban a más de treinta personajes⁷³⁹. Las máscaras fueron confeccionadas por Abdó Martí y la dirección corrió a cargo de Albert Boadella.

En el programa de mano de *La torna*⁷⁴⁰ se aclaraba el significado de esa palabra catalana: «Cuando una mercancía que se vende no llega exactamente al peso indicado, “la torna” es lo que se suma para que se complete dicho peso». La obra se concibió como la versión libre —así consta en el programa de mano— de Els Joglars sobre el proceso que condujo al garrote vil al apátrida Heinz Chez, una muerte considerada por el grupo, dada su intención política, como la *torna* de la de Salvador Puig Antich (Barrena, 2005: 35)⁷⁴¹. Sostenía el programa de mano acerca de esa ejecución: «Todo se hizo con el fin de desorientar a la opinión pública predispuesta a confundir fácilmente, en aquel momento, los términos de activista político y de delincuente común».

Era la primera vez que Els Joglars hacía una obra con texto, con un libreto legible⁷⁴². Éste ha sido publicado en dos ocasiones (Boadella, 1978 y 2002c). Ambas versiones difieren notablemente entre sí por razones elementales: Boadella (1978) era el libreto que se presentó a la censura⁷⁴³. Aquí la obra estaba hábilmente *descafeinada*, es decir,

⁷³⁸ La ficha técnica de la producción se encuentra en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), y en Boadella (2002a).

⁷³⁹ La ficha técnica de Boadella (2002a) proporciona seis nombres. Parece que Elisa Crehuet intervino en unas pocas representaciones. La ficha técnica de la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), añade el nombre de Obdúlia Peredo.

⁷⁴⁰ Reproducido en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), y en *Pipirijaina* (1978: 43-44) con variantes textuales. Salvo que se indique lo contrario, lo citamos por la versión de la página web.

⁷⁴¹ Esto lo declara explícitamente Albert Boadella en Antón (2005a: 52).

⁷⁴² Racionero y Bartomeus (1987a) en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁷⁴³ Sería interesante un exhaustivo estudio comparativo de las dos versiones que no podemos abordar en esta ocasión.

convenientemente adaptada y desprovista de todo ingrediente comprometedor que pudiera poner en alerta a los censores. Por ello, el texto reciente (Boadella, 2002c) se nos presenta mucho más completo, más detallado y explícito. Los cambios también afectan a la estructura de la obra: la transcripción en diecinueve cuadros numerados —con título propio— de que se compone Boadella (2002c) se reducía a dieciséis escenas en Boadella (1978), en las que se evitaban diálogos y referencias expresas. Boadella (2002c), por tanto, recoge el montaje completo⁷⁴⁴, con todos sus detalles⁷⁴⁵.

En el programa de mano de *La torna* también se explicaba la intención de la fórmula teatral elegida:

*Hemos querido tratar con la máxima simplicidad los elementos escénicos, así como la narrativa, porque algunas de las situaciones, a pesar de su tono esperpéntico, son auténticas. No obstante, no hemos construido una tragedia sino una comedia de máscaras tal como debía ser la visión de Chez, pues aquel hombre desconocía además de nuestra lengua, las costumbres y los ritos judiciales de España*⁷⁴⁶.

En la página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com>⁷⁴⁷, se define así *La torna*: «construida con grandes dosis de humor y esperpento, creada a partir de recursos extraídos sobre todo de la Comedia del Arte». De hecho, en el libreto presentado a la censura, publicado por la revista *Pipirijaina* (Boadella, 1978), la obra se titulaba «Farsa y

⁷⁴⁴ Boadella (2002c) está editado en catalán, pero los diálogos aparecen en la lengua correspondiente.

⁷⁴⁵ La revista *Pipirijaina* (1978: 42), en la nota de la redacción que introducía el libreto de *La torna*, se lamentaba de no haber podido ofrecer un texto o una narración del espectáculo que proporcionase una idea más aproximada del montaje. En realidad, lo que se estaba echando de menos en 1978 era una versión escrita como la de Boadella (2002c), que tardaría bastantes años en llegar.

⁷⁴⁶ Ésta es la versión en la página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com/> (consultada el 15 de febrero de 2015), que difiere de la de *Pipirijaina* (1978: 44): «No queremos que sea una tragedia, sino una gran comedia de máscaras, tal como debía ser, el fondo [*sic*], la visión de Heinz Chez, tanto de los hechos, [*sic*] como de las personas que le rodeaban, porque hemos de tener en cuenta que él desconocía la lengua, las costumbres, las leyes y los ritos judiciales del Estado español. / Hemos querido plantear el espectáculo con simplicidad, tanto en lo que se refiere a los elementos como a la narrativa, ya que algunas de las situaciones son auténticamente reales».

⁷⁴⁷ Consultada el 15 de febrero de 2015.

Pantomimas de Máscaras, en un acto según estilo de la Comedia [*sic*] dell'Arte Italiana» (*Pipirijaina*, 1978: 45)⁷⁴⁸.

Como nadie ignora cuando se trata de estudios teatrales, la existencia de un punto de partida escrito —bien sea un libreto o bien un texto con entidad literaria— no permite una aproximación al espectáculo final basado en ese origen, ya que en la puesta en escena interactúan multitud de elementos de diversos códigos e intervienen diferentes recursos técnicos⁷⁴⁹. No obstante, la dificultad más seria —y sobradamente conocida— a la hora de aproximarse al fenómeno teatral consiste en el carácter efímero de las representaciones. Ahora bien, en lo que se refiere a *La torna*, además de las dos versiones publicadas, contamos con la fortuna de que la previsión de la compañía, ya enredada en el conflicto con la justicia militar, procurara que se conservase una versión cinematográfica de una representación —un recurso discutido como sustituto de la representación misma, pero que a menudo es el único disponible y que en casos como éste resulta particularmente valioso—. Nosotros hemos tenido acceso a esa filmación del montaje de *La torna*⁷⁵⁰.

⁷⁴⁸ En cambio, en el programa de mano de la obra, ésta se titulaba «Tragicomedia de Máscaras» (*Pipirijaina*, 1978: 43). En Boadella (2002c), por el contrario, reza como subtítulo «Comedia de máscaras» (Boadella, 2002c: 31).

⁷⁴⁹ Con respecto a *La torna*, la redacción de la revista *Pipirijaina* advertía en la nota que precedía al libreto que «no es un texto dramático al uso, sino un guion que apenas da idea del posterior montaje» (*Pipirijaina*, 1978: 42).

⁷⁵⁰ En el transcurso de esta investigación hemos encontrado pocas —pero algunas— referencias a esta película. La primera de ellas procede de Arnau Vilardebó, uno de los actores de *La torna*, quien le contó a Isabel Olesti (2003) que, días antes de la encarcelación de Els Joglars, se filmó la obra en un estudio. La película fue dirigida por Francesc Bellmunt con el dinero de aportaciones privadas —entre ellas la de Manuel Vázquez Montalbán—. Según *Pipirijaina* (1978: 19), el 11 de febrero de 1978 se proyectó «en vídeo» *La torna* en Cabestany, cerca de Perpignan. La propia redacción de la revista advierte en la nota previa al libreto de *La torna* de que no le ha sido posible completar su visión del espectáculo con la versión filmada, como habría sido su deseo (*Pipirijaina*, 1978: 42). Por otro lado, hay constancia de que en el Festival de Berlín de 1979 se exhibió una «cinta interpretada por Els Joglars, sobre la vida y muerte del polaco Heinz Chez, ejecutado en Barcelona durante el franquismo» (Sierra, 1979), que motivó el siguiente titular del periódico liberal *Suddeutsche Zeitung*: «Los asesinos en el papel de víctimas» (Sierra, 1979). Más recientemente, hemos tenido acceso por la propia página web de la compañía —<http://www.elsjoglars.com>— a la información de que en junio de 2003 se proyectó el vídeo de *La torna* en el teatro Catalunya de Sant Hilari Sacalm, en la provincia de Gerona. Por último, una alusión indirecta nos permite deducir que también Raúl M. Riebenbauer conoció la versión filmada, pues cuando éste se entrevistó telefónicamente con Jaime de Muller Morenes, juez vocal en el consejo de guerra contra Heinz Chez, el

La torna se nos aparece hoy como un claro exponente de su época. La carga crítica que contenía resulta muy reveladora de los clichés políticos e ideológicos de su tiempo, algunos de los cuales han sido rechazados posteriormente por Albert Boadella, como veremos. En ese sentido, *La torna* se presenta hoy también como producto de lo que eran Els Joglars y su director en aquella época. Un aspecto particularmente notable es el del tratamiento del elemento lingüístico en la obra. Se utilizaban el castellano y el catalán, pero no de cualquier manera, sino de modo intencionadamente muy significativo, creando así una mezcla de acentos que incorporaba también idiomas extranjeros y las distintas variedades dialectales peninsulares —incluido el castellano hablado con acento catalán—. Esta mixtura no proporcionaba una sensación de diversidad, sino de confusión: se juntaban en un abigarrado babel el habla del sospechoso Mohamed con la de los extranjeros del bar del *camping* o la de los periodistas que intentaban colarse en el consejo de guerra con su cámara de fotos disfrazados de turistas. Los guardias civiles y los militares eran castellanohablantes y algunos se expresaban en la variedad meridional: el Caporal, el Sargento Peláez, el Guardia Civil 2. Este último, cuando le preguntaban el lugar de nacimiento al interrogado Heinz Chez, contestaba —creyendo que se dirigían a él— con un rotundo «Villarcantarilla de Arriba, provincia de Huerva», topónimo pronunciado sin esos rasgos dialectales en la repetición que del mismo hacían a continuación Tomás y el Coronel Auditor (Boadella, 2002c: 81)⁷⁵¹. El Sargento Peláez⁷⁵² hacía gala de su acento andaluz a la vez que empleaba un lenguaje particularmente soez. Los funcionarios de la justicia —el Juez y su escribiente Tomás—, por el contrario, hablaban catalán entre sí; aunque cambiaban al castellano —la única lengua oficial entonces, recordemos— cuando el pri-

militar le preguntó al periodista si se había enterado de la obra que hizo Albert Boadella sobre el juicio. Él respondió: «Sí, *La torna*. La he visto» (M. Riebenbauer, 2005: 201).

⁷⁵¹ Esto fue evitado en el libreto presentado a la censura (Boadella, 1978).

⁷⁵² Oculto en Boadella (1978) con el nombre de Juez 5.º.

mero le dictaba una carta al segundo o cuando ambos se relacionaban con los agentes de los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado, lo que los colocaba en la vergonzosa y rastrosera posición de *polacos* colaboracionistas con las fuerzas dominadoras foráneas⁷⁵³. Siguiendo en esta línea, los nombres de los guardias civiles y de los militares eran todos castellanos: el guardia civil asesinado se apellidaba Pérez; su compañero herido, Alonso; los que detenían a Heinz Chez, González y García. Otro guardia civil se llamaba Manolo; el soldado que vigilaba la puerta de la sala del consejo de guerra respondía por Fernández cuando lo llamaba su mando directo, el Sargento Peláez. Sólo un militar del consejo de guerra era nombrado: De la Hidalga. Tal visión se llevaba a su extremo en la escena de los dos verdugos, cuando el veterano le anunciaba al novato: «Seguramente a usted le corresponderá un polaco que se llama Sánchez y a mi [*sic*] otro extranjero que se llama algo así como Pujaldyt» (*Pipirijaina*, 1978: 57), apellidos éstos bajo los que apenas se ocultaban las identidades de Heinz Chez y del anarquista catalán Puig Antich⁷⁵⁴.

También era criticada constantemente —unas veces de forma sutil y otras no tanto— la dictadura franquista, presentada como régimen de opereta —o de farsa y pantomima— incapaz de sostener una Administración que superase el ínfimo nivel de la ineficacia. Había una constante crítica a la chapuza nacional, como ejemplificaba la escena de la investigación policial en el lugar del crimen, el bar del *camping*, con todo el mundo pisoteando y manoseando. El primer detenido por el crimen del *camping* era Mohamed,

⁷⁵³ No se les pasó por alto este detalle en su momento a Fábregas (1978: 39) y a Pérez de Olaguer (1978: 35).

⁷⁵⁴ La crítica de la época percibió esta peculiaridad. Fábregas (1978: 39) comentó en su momento que la variedad idiomática de los personajes tenía connotaciones que conducían al espectador a la intención crítica del montaje. El único idioma desprovisto de connotación crítica —el único normal, en ese sentido—, era el alemán del protagonista, también el único personaje de rostro descubierto. Coincidió entonces Pérez de Olaguer (1978: 35) con Fábregas (1978a: 39) en relacionar el que el uso lingüístico sin carga crítica fuera sólo el alemán de Heinz Chez con su condición de único personaje sin máscara. También observó Fábregas (1978a: 39) que las gradaciones dialectales del castellano, idioma de la situación, describían los matices de los estamentos que la controlaban. Asimismo, Pérez de Olaguer (1978: 35) analizó las variaciones dialectales del castellano en la obra como una expresión del nivel de control de la situación.

cuyo apresamiento aprovechaba el Caporal para aleccionar al guardia civil Manolo, que no conseguía dar la talla. Su compañero González llevaba arrestado a Heinz Chez al juzgado y le contaba al juez una versión muy libre y fantasiosa de la captura —en una clara burla de la técnica judicial de la reconstrucción de los hechos—, con comunicación a través de *walkie-talkie* y helicópteros incluidos, mientras él mismo tarareaba una música a modo de banda sonora, con lo cual conseguía contrastar la exhibición de medios policiales de las películas de acción con el subdesarrollo nacional. Al detenido, cuando intentaba expresarse, no lo escuchaban. En el interrogatorio no había comunicación: ni el preso entendía ni lo entendían en un diálogo absurdo. Cuando le preguntaban por dónde había entrado en España, el propio guardia civil presente contestaba: «Por Portbou, como todo el mundo». Durante la instrucción, el Juez, su escribiente Tomás y el Coronel Auditor se intercambiaban los folios como si de cromos se tratase y acababan organizando con ellos un juego de cartas que ganaba el guardia cantando las cuarenta. Había también, por tanto, una burla del poder judicial. En general, los guardias civiles y los militares de baja graduación —el Sargento Peláez y su asistente Fernández— aparecían como torpes, incompetentes o entrometidos. El psiquiatra visitaba al prisionero con su esposa esperándole en la calle dentro de su coche mal aparcado. Los verdugos tenían hijos mentalmente disminuidos y utilizaban como conejillo de indias para hacer sus prácticas a uno de los dos. En un descuido, el otro casi remataba la faena. La impericia del verdugo que debía ajusticiar al condenado era plasmada en una escena digna de una antología del humor negro⁷⁵⁵. Por último, no faltaba alguna insinuación relativa a la corrupción de los miembros del tribunal militar (Boadella, 2002c: 127)⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ Véase la nota 732.

⁷⁵⁶ Estos funcionarios de la Administración franquista quedaban también caracterizados de acuerdo con la época a través del interés que despertaba en ellos la fotografía del desnudo de Florinda Bolkán —un póster que el juez llamaba repetidamente «una prueba testicular»—, en clara alusión a la permisividad de la

Un curioso efecto de distanciamiento se obtenía mediante una técnica tan sencilla como la de la reconstrucción de los hechos por parte de los personajes. De esa manera, las figuras enmascaradas de una farsa se convertían a su vez en escena en improvisados actores que reinterpretaban a su antojo los sucesos centrales de la historia. Esta técnica se empleaba con los acontecimientos potencialmente más perjudiciales para el protagonista — en realidad letales para él, pues encerraban la dosis de fatalismo suficiente como para empujarlo hacia su trágico final—: el crimen en el bar del *camping* y su apresamiento en la estación de ferrocarril. De esta forma, el espectador podía contemplar en el escenario unos hechos tan graves, pero no representados directamente por los actores de la compañía (los cuales evitaban así la trampa moral —y mortal— de asumir la responsabilidad de cargar sobre sus hombros con esa figuración), sino por una mascarada en la que las identidades grotescas propias de un proceso de muñequización reelaboraban la realidad a su manera deformándola hasta convertirla en esperpéntica. Si en los dos casos mencionados —el del asesinato en el bar del *camping* y el de la detención del perseguido en la estación de tren— se trataba de una reconstrucción retrospectiva, el otro ejemplo notable de reconstrucción de los hechos reales se basaba en la anticipación: nos referimos a la ejecución a garrote vil mostrada al público en la terrible escena de los dos verdugos, que no perdía un ápice de dramatismo por su naturaleza paródica, pues el espectador sabía que lo que allí se tramaba había acabado sucediendo en la realidad⁷⁵⁷.

El hecho de que la reconstrucción en escena de la detención del prisionero en la estación de ferrocarril sirviese para ridiculizar a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado era una muestra de eficacia dramática al perseguir en el contexto del montaje una

censura tardofranquista, fenómeno que pasó a ser conocido como el «destape». Muy curiosa resulta también la pregunta que le hacía el guardia civil al detenido Heinz Chez sobre lo que cobraban los agentes de seguridad estatales en su país comunista.

⁷⁵⁷ Véase la nota 732.

doble funcionalidad simultáneamente: reproducir unos hechos reales en escena, aunque sirviéndolos grotescamente distanciados a través de unas figuras carnavalescas. Semejante es el caso de la escena de los dos verdugos, pues a la vez que permitía contemplar en el escenario la mecánica de una ejecución a garrote vil, le concedía a ésta la condición de espectáculo al ser tratada aquélla como un ensayo —o al contrario: precisamente por consistir en un espectáculo necesitaba ser ensayada— a través del cual se podía deducir que la actuación definitiva iba a ser lamentable, como, según todo indica, efectivamente ocurrió en la realidad.

Bajo esta visión sarcástica, latía una crítica más profunda y severa a un Estado autoritario y dictatorial, el cual elevaba a la categoría de norma la falta de respeto por los derechos humanos, cuando no su directa violación⁷⁵⁸. Un moro como Mohamed y un *hippy* como Heinz Chez se hallaban en su punto de mira (Boadella, 2002c: 57 y 89). En la reconstrucción de los hechos de la detención del acusado efectuada en el juzgado por el fantasioso guardia civil González, éste adjudicaba al detenido una resistencia a la autoridad que supuestamente lo había obligado a reducir violentamente al polaco hasta con disparos al aire. En su empeño, González incluso se veía obligado a forzar al detenido, que no entendía nada, a que diese patadas manejándolo como una marioneta. Cuando el Juez y el Coronel Auditor se tropezaban con el guardia civil Alonso, gravemente herido de un tiro en la boca, Tomás, el escribiente del juez, hacía un retrato robot del agresor que consistía simplemente en unas melenas, unas barbas y un bigote. El guardia civil Alonso creía reconocer hasta tres veces a su agresor: primero en un preso que pasaba por allí, después en un funcionario llamado Suárez y finalmente en el propio Tomás. Les costaba trabajo al Juez y al Coronel Auditor que reconociera a Heinz Chez. Cuando finalmente lo conseguían, el polaco ya se encontraba con dos procesos abiertos. El tal funcionario Suá-

⁷⁵⁸ En este sentido cabe entender la mención del inspector Conesa (Boadella, 2002c: 66).

rez, conocido del Juez y del Coronel Auditor, había sido pasado «a político», lo cual era interpretado por todos como un ascenso. La falta de libertad se denunciaba en la escena del consejo de guerra, con los periodistas teniendo que colarse disfrazados de turistas para intentar hacer fotografías.

La compañía, consciente del riesgo de acercarse demasiado a la realidad, tomó por prudencia una serie de precauciones en el montaje⁷⁵⁹: se evitó el color verde en los uniformes; los tricornios de la Guardia Civil se convirtieron en bicornios; el dueño del bar del *camping*, «un holandés llamado Van der Meulen» (Espada, 2003b), fue presentado como alemán; la estación de Ametlla de Mar, donde se detuvo a Heinz Chez, fue sustituida por la de El Vendrell, también en la provincia de Tarragona. Uno de los cambios más importantes fue el de los nombres de las personas implicadas en el caso real. El guardia civil asesinado pasó a ser Pérez; su compañero herido, Alonso. Más reserva aún que la de la propia representación revela el libreto de la obra presentado a la censura (Boadella, 1978), pues algunos personajes fueron camuflados para evitar que se reconociese su fuente de inspiración: los guardias civiles eran simplemente Guardias; el Coronel Auditor constaba como Juez 1.º (Boadella, 1978: 53); los verdugos quedaron disimulados en el texto como Hombre 1 y Hombre 2; Puig Antich se convirtió en Pujaldyt (Boadella, 1978: 57); el Sargento Peláez aparecía como Juez 5.º (Boadella, 1978: 59); y a los Oficiales Militares del consejo de guerra se los llamó simplemente Jueces⁷⁶⁰. Sin embargo, la compañía no puso el mismo cuidado en el programa de mano (*Pipirijaina*, 1978: 43). Ahora bien, a pesar de que en el libreto (Boadella, 1978) el personaje del polaco se llamaba Sánchez, en la versión filmada de *La torna* no se disfrazó la identidad de Heinz Chez. Esto

⁷⁵⁹ Durante los ensayos hubo una asamblea para decidir si seguían adelante o no (Els Joglars, 2001: 22-23).

⁷⁶⁰ Los nombres de los personajes aparecen con menos disimulos en Boadella (2002c), aunque no sean tampoco los verdaderos. En este texto no se menciona a Salvador Puig Antich en la escena de los verdugos, a diferencia de lo que ocurre en Boadella (1978: 57).

ocurre varias veces: en la escena de la instrucción sumarial, cuando el propio detenido da su nombre, y en las escenas de las respectivas visitas del abogado y del psiquiatra, que son quienes llaman entonces así al detenido. El consejo de guerra se anuncia contra Heinz Chez y la sentencia se dicta también contra Heinz Chez. Igual ocurre en el texto de Boadella (2002c), donde el personaje se llama Sánchez, pero es nombrado y se nombra a sí mismo como Heinz Chez (Boadella, 2002c: 80, 98, 102, 120 y 140). Pero, curiosamente, tanto en la versión filmada como en Boadella (2002c), el detenido acusado del crimen habla en alemán desde el primer momento y a él intentan hablarle en alemán, no en polaco. Incluso el psiquiatra que lo visita en la cárcel le pregunta: «Alemán, ¿eh?» (Boadella, 2002c: 102)⁷⁶¹. Sin embargo, cuando hacen el retrato robot del agresor del guardia civil herido Alonso, al ver el resultado, los personajes exclaman: «¡El polaco!» (Boadella, 2002c: 92). Más tarde, el preso portugués llama un par de veces «polaco» a su compañero de celda (Boadella, 2002c: 116-117). En la escena del consejo de guerra, éste se inicia con el anuncio de que es contra un «súbdito polaco» (Boadella, 2002c: 120). También resulta llamativo que Heinz Chez reconozca el asesinato del guardia civil en el bar del *camping*, aunque niegue la acusación de herir al otro guardia (Boadella, 2002c: 99). Por tanto, no se negaba en la obra la culpabilidad del acusado.

A la larga, todas las precauciones fueron inútiles; el montaje presentaba un punto flaco que acabó por dañar seriamente al grupo. Se trataba del programa de mano. Cuentan Racionero y Bartomeus (1987a)⁷⁶² que antes de *La torna* Els Joglars no había utilizado el programa de mano como panfleto por prudencia o por falta de necesidad, pero con este espectáculo por primera vez sintieron la necesidad de que el público entendiera y supiera de qué se le estaba hablando. Al principio de la gira de *La torna* no hubo programa de

⁷⁶¹ Este detalle adquiere especial relevancia a la luz de las investigaciones posteriores de M. Riebenbauer (2005).

⁷⁶² En la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

mano: antes de la representación los actores reunían por grupos a los espectadores y les explicaban el caso de Heinz Chez. Después lo editaron⁷⁶³. Si el programa de mano facilitó la prueba que permitió enjuiciar a Els Joglars, lo que más los perjudicó fue la puesta en escena de informaciones acerca de los hechos obtenidas por Albert Boadella en una investigación previa al montaje que había llevado a cabo por su cuenta y de la que algo se supo entonces, como revela la temprana alusión de Pérez de Olaguer (1978: 34). El resultado de la misma fue la inclusión en la obra de la famosa escena final de la deliberación del consejo de guerra con paella, cigalas y vino de Rioja que culminaba con el Coronel Auditor sacándose la sentencia del bolsillo, en el que ya la traía metida en un sobre⁷⁶⁴, y dándosela al soldado Fernández para que la copiase⁷⁶⁵.

La torna se estrenó en el teatro Argensola de Barbastro el 7 de septiembre de 1977⁷⁶⁶, una vez obtenido el preceptivo permiso de la censura⁷⁶⁷. Hubo cuarenta actua-

⁷⁶³ Según la sentencia del consejo de guerra, reproducida íntegramente por la revista *Pipirijaina* (1978: 66-71), la compañía dispuso del programa de mano a partir del 25 de septiembre de 1977 (*Pipirijaina*, 1978: 67).

⁷⁶⁴ El abogado defensor le contó a Albert Boadella poco después de los hechos que el comandante auditor Francisco Muro Jiménez había traído la sentencia en el bolsillo desde Barcelona, según le relató el letrado a M. Riebenbauer (2005: 28 y 33). Al abogado, según su versión, esto se lo reveló el cabo de Infantería Francisco Pintado Simó, entonces secretario del Juzgado Militar Eventual de la Plaza de Tarragona (M. Riebenbauer, 2005: 33). Sin embargo, en la conversación cara a cara que mantuvo M. Riebenbauer con Francisco Pintado Simó, aunque éste le confirmó lo de la paella, las cigalas y el rioja, así como lo de que el comandante auditor Francisco Muro Jiménez le ordenó que copiase la sentencia a máquina, no recordó, en cambio, que éste la trajera ya escrita (M. Riebenbauer, 2005: 241).

⁷⁶⁵ Aparte de otros detalles menores —o no tanto— expuestos en la obra, como el hecho de que al abogado defensor de Heinz Chez los militares lo conocieran en un bar o el sarcasmo de que el Coronel Auditor le dijera al letrado: «Tú serás el primero en enterarte» [de la sentencia] (Boadella, 2002c: 129).

⁷⁶⁶ Para todos los sucesos desencadenados por la representación de *La torna*, véase la cronología de *Pipirijaina* (1978: 10-31), con abundantísima información día a día. El número de la revista fue ilustrado con fotografías del montaje.

⁷⁶⁷ La propia sentencia del consejo de guerra, publicada íntegramente por la revista *Pipirijaina* (1978: 66-71), recogió los datos relacionados con este trámite burocrático: para la representación de *La torna*, los miembros de la compañía «solicitaron con fecha 30 de agosto de 1977 la correspondiente guía de censura de la Dirección General de Espectáculos del Ministerio de Cultura, la cual les fue concedida en Expediente número 427/77, instruido al efecto, el día 6 de septiembre de 1977» (*Pipirijaina*, 1978: 67). Precisamente con esta obra termina Berta Muñoz Cáliz su tesis doctoral, dirigida por el profesor Ángel Berenguer Castellary, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores. Expedientes de la censura teatral franquista* (Muñoz, 2005: 504-507) —reseña: Rebollo (2007)—.

ciones en veintiuna poblaciones diferentes —diecinueve en Cataluña a partir de noviembre de 1977 y veintiuna fuera de ella—⁷⁶⁸. Se representó una treintena de veces antes de que, a los dos meses de estrenada, la Guardia Civil la viera en Granollers y comprendiera su significado (Olesti, 2003: 2). Isabel Olesti (2003: 2) fue testigo presencial de la última representación de *La torna*, la número cuarenta, en el Teatre Bartrina del Centre de Lectura de Reus⁷⁶⁹, que se llevó a cabo a pesar de una llamada telefónica del teniente coronel Pascual Vidal Aznares⁷⁷⁰ conminando a los actores a suspender la función, una advertencia ante la que Albert Boadella había reaccionado poniendo en duda la identidad del comunicante (Antón, 2005a: 52). El 11 de diciembre de 1977 se prohibió oficialmente la obra y el director teatral fue citado para acudir al Juzgado Militar de Barcelona (Boadella, 2002c: 143; M. Riebenbauer, 2005: 62). Tras una segunda citación para declarar en el mismo juzgado (CIFRA, 1977) cuatro días más tarde ante el juez instructor, el coronel Enrique Nieto (M. Riebenbauer, 2005: 63), el director catalán ingresó en la cárcel Modelo de la ciudad condal el 16 de diciembre de 1977 (Canals, 1978a; Redacción, 1979b)⁷⁷¹.

El lunes 19 de diciembre de 1977⁷⁷² se inició una semana de lucha por la libertad de expresión como protesta por la detención y encarcelamiento de Albert Boadella. Una asamblea celebrada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid el martes 20 de diciembre adoptó la decisión de continuar la huelga hasta el jueves día 22

⁷⁶⁸ Según informa la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015). La poblaciones fueron: Barbastro, Fraga, Pamplona, Baracaldo, Alcoy, Alicante, Elche, Palma de Mallorca, Vic, Sabadell, Vilanova i la Geltrú, Manresa, Gerona, Granollers, Igualada, Vilafranca del Penedès, Olot, Lérida, Valls, Mataró y Reus.

⁷⁶⁹ Aunque Olesti (2003: 2) se refiere a «aquella noche de diciembre», Nespolo (2005), la propia página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), y Boadella (2002c: 143) dan como fecha de esa última representación en Reus el 30 de noviembre de 1977. Véase la nota 792.

⁷⁷⁰ Este militar resultó ser el general auditor de la IV Región Militar (M. Riebenbauer, 2005: 62).

⁷⁷¹ Según publicó CIFRA (1977), el grupo había recibido varias amenazas, por lo que había dejado de representar la obra días atrás.

⁷⁷² Seguimos a Prades (1977).

—como acordaron también sus compañeros de Barcelona—, lo que dejaba a la ciudad prácticamente sin teatro y con el mundo del espectáculo paralizado en todas sus variantes —con unas pocas excepciones—. En Barcelona, diez de los doce teatros en activo cerraron. La pretensión de los huelguistas era que la medida se extendiese a todo el país. En la asamblea madrileña se informó de los empresarios que dificultaban la huelga tanto en Madrid como en Barcelona y de las gestiones de un grupo de parlamentarios del PSOE, Socialistas de Cataluña, PCE y UCD en favor de Els Joglars (Prades, 1977). La campaña a favor de la libertad de expresión traspasó las fronteras de nuestro país (Redacción, 1979b)⁷⁷³.

El 31 de diciembre de 1977 fueron procesados otros cinco miembros del grupo: Miriam de Maeztu, Ferran Rañé, Gabriel Renom, Andreu Solsona y Arnau Vilardebó. Todos quedaron en libertad provisional a la espera de juicio (Redacción, 1979b). El 6 de enero de 1978⁷⁷⁴, el gabinete de prensa de la Capitanía General de la IV Región Militar (Cataluña) emitió un comunicado en el que se afirmaba que «la representación de la obra constituye una clara ofensa a las Fuerzas Armadas y concretamente a la jurisdicción militar» (Quintá, 1978b). El punto tercero de dicha nota⁷⁷⁵ sostenía que la obra no se ajustaba a lo aprobado porque el programa de mano, sin depósito legal, carecía de autorización e identificaba la trama con los hechos reales, y que los vestidos y adornos, que en el libreto no se señalaban, identificaban claramente a los actores con componentes de las fuerzas armadas. La petición del fiscal para los miembros de Els Joglars —basada en el artículo 317 del Código de Justicia Militar—, conocida el 17 de enero (Canals, 1978b), fue de

⁷⁷³ De las protestas que hubo en el mundo del espectáculo dio cumplida cuenta la revista *Pipirijaina* (1978, 14 y ss.).

⁷⁷⁴ El 5 de enero según la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁷⁷⁵ Reproducida en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

cuatro años y seis meses de reclusión para Albert Boadella y tres años para cada uno de los componentes del grupo. En esa misma fecha, los abogados defensores publicaron un comunicado con puntualizaciones a la nota de la secretaría de prensa de la Capitanía General de la IV Región Militar distribuida a los medios el 6 de enero, en el que recordaban que el libreto de *La torna* había sido autorizado para todos los públicos por el Ministerio de Cultura⁷⁷⁶, el cual había delegado en un censor para el visionado de la obra completa, trámite que había tenido lugar en Barbastro y en Fraga. Consideraban, además, los abogados que la nota prejuzgaba los hechos (Canals, 1978c)⁷⁷⁷.

El martes 24 de enero de 1978, Albert Boadella, aquejado de una supuesta afección hepática (M. Riebenbauer, 2005: 64), fue visitado en la cárcel Modelo por el médico Felip Solé Safaris, senador de la Entesa dels Catalans, a quien las autoridades penitenciarias prometieron que el preso sería trasladado al Hospital Clínico de Barcelona. El abogado defensor del detenido, Federico Valenciano y Tejerina, esperaba los resultados de la revisión médica para solicitar la libertad provisional de su representado (Canals, 1978a). Albert Boadella fue internado en el centro sanitario el 9 de febrero de 1978 (Pérez de Olaguer, 2003b). La fecha del consejo de guerra quedó fijada para el 28 de febrero siguiente, pero la víspera el director catalán se fugó del hospital (Redacción, 1979b), donde se hallaba en una habitación de la quinta planta custodiado por dos miembros de la Policía Armada⁷⁷⁸. El director teatral pidió permiso para afeitarse (M. Riebenbauer, 2005: 64) y en el lavabo enchufó una maquinilla de afeitar eléctrica que dejó sobre una toalla, se disfrazó con una bata de médico, una peluca y unas gafas y saltó por la pequeña ventana a la

⁷⁷⁶ Recibió esa calificación en septiembre, concretamente por la Junta de Ordenación de Obras Teatrales de la Dirección General de Teatro y Espectáculos, según informa la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁷⁷⁷ Se organizó para el sábado 21 de enero de 1978 la celebración de un acto *Por la libertad de expresión* en el recinto de El Pueblo Español de Barcelona con la asistencia de grupos de teatro, músicos y cineastas (Canals, 1978c). Fue prohibido por el Gobierno Civil de Barcelona.

⁷⁷⁸ Seguimos a Pérez de Olaguer (2003b) y Olesti (2003: 2).

habitación contigua. Arnau Vilardebó, buen conocedor del Hospital Clínico como antiguo estudiante de Medicina, lo esperaba en el pasillo y fuera lo aguardaba a las cinco de la tarde el coche⁷⁷⁹ que lo llevaría a Francia. Albert Boadella había avisado de su fuga una semana antes al resto de la compañía (M. Riebenbauer, 2005: 65), si bien sólo siguieron su iniciativa los actores Ferran Rañé y Elisa Crehuet, esposa de éste, quienes huyeron también con su hijo pequeño. Una vez descubierta la huida, se detuvo inmediatamente a Gabriel Renom. Los otros tres acusados —Miriam de Maeztu, Andreu Solsona y el propio Arnau Vilardebó— no fueron hallados en sus domicilios, pero quedaron detenidos al día siguiente cuando se presentaron en el consejo de guerra, el cual fue suspendido por la incomparecencia de varios de los acusados. Los cuatro detenidos quedaron en prisión incondicional (Redacción, 1979b). Miriam de Maeztu ingresó en la cárcel de la Trinidad y los tres actores en la Modelo (*Pipirijaina*, 1978: 22). Antes de esto, los miembros de Els Joglars habían hablado con el presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas, quien les había recomendado que se entregasen asegurándoles que saldrían enseguida (Olesti, 2003: 2)⁷⁸⁰.

El 6 de marzo de 1978⁷⁸¹, a las nueve y veinte de la mañana (*Pipirijaina*, 1978: 24), se inició el consejo de guerra ordinario contra los cuatro miembros detenidos de Els Joglars, los cuales estuvieron custodiados por números de la Guardia Civil —algo fuera de lo habitual entonces en Barcelona en los consejos de guerra de cariz político—. Lo presidió el coronel de Artillería Luis Morano Magdaleno, siendo el juez instructor el coronel Enrique Nieto y vocales el capitán de Ingenieros Román Escudero Otón, el capitán de Artillería Antonio de Lizaur y Utrilla y el capitán de Caballería Vicente Calvo Huguet.

⁷⁷⁹ En el aparcamiento, según Olesti (2003: 2); en la esquina de Provença con Villarroel, según Pérez de Olaguer (2003b).

⁷⁸⁰ Véase la nota 797.

⁷⁸¹ Seguimos a Quintá (1978a).

Los vocales suplentes fueron Félix Berrocal Martín, Luis Parareda Valcárcel y el comandante auditor José Antonio Hernández Barrios. El consejo de guerra finalizó después de las diez y media de la noche⁷⁸². El fiscal mantuvo su petición de una pena de tres años de cárcel para cada uno de ellos por el presunto delito de injurias al Ejército en la obra teatral *La torna*. Las defensas solicitaron la libre absolución. Tras el juicio, en el mismo cuartel, los acusados pusieron fin a la huelga de hambre que venían manteniendo desde hacía varias jornadas⁷⁸³.

En el transcurso del consejo de guerra, la acusación se esforzó por relacionar los programas de mano repartidos en algunas representaciones y el montaje teatral, puesto que el libreto y la propia representación habían superado los obligados trámites previos de censura. El libreto no mencionaba a Heinz Chez; en cambio, el texto del programa de mano aludía a su caso⁷⁸⁴. Este hecho invalidaba el permiso del Ministerio de Cultura. Además, el vestuario de la obra podía ser considerado militar. Las defensas, por el contrario, negaron el ánimo de injuriar y la vinculación directa entre el montaje y la ejecución el 2 de marzo de 1974 de Heinz Chez. Los defensores —entre ellos Marc Palmés, quien sería abogado meses después de Juan Paredes Manot, fusilado en Barcelona en septiembre de 1975— emplearon, entre otros argumentos, el de que los programas de mano se habían repartido a partir del 7 de septiembre, y por tanto ese acto quedaba cubierto por la amnistía general de 1977, y el de que los Pactos de la Moncloa habían previsto una reforma del Código de Justicia Militar.

Por la tarde se interrogó a los acusados. Miriam de Maeztu reconoció, al igual que sus compañeros, ser coautora del programa de mano y de la obra. Admitió que el espec-

⁷⁸² A lo largo del día, cientos de estudiantes se manifestaron en las proximidades del cuartel del juicio, cercano a la Ciudad Universitaria. La policía los disolvió con contundencia.

⁷⁸³ Desde el 2 de marzo de 1978, concretamente, según *Pipirijaina* (1978: 23).

⁷⁸⁴ El programa de mano fue calificado por el fiscal como una «obra maestra de la injuria» y «materialización de la ofensa» (*Pipirijaina*, 1978: 24).

táculo se inspiraba en Heinz Chez, aunque era ajeno a su caso y autónomo. Asimismo, se manifestó en contra de la pena de muerte. Gabriel Renom informó de que el programa de mano había sido entregado al censor el mismo día del visionado de la obra. Andreu Solsona afirmó que el caso de Heinz Chez también había servido de inspiración en la men- ción en el montaje de una segunda ejecución, la de Puig Abril⁷⁸⁵. Arnau Vilardebó exhi- bió la indumentaria de la obra, en la que no se apreciaban distintivos militares, e intentó sin éxito explicar las razones de la huelga de hambre. En la prueba testifical fueron cita- dos los críticos teatrales Joan de Segarra⁷⁸⁶ y Salvador Corberó, quienes rechazaron el parecido de una escena de la representación con un consejo de guerra⁷⁸⁷. Días más tarde publicó Francisco Candel que unos «hombres que no habían presenciado una obra teatral tenían que juzgarla; no la habían visto pero tenían un informe de otra persona que tampo- co la había visto, aunque sí había tomado declaración a tres personas que sí», siendo estas últimas las que habían inspirado confianza al interrogador teniente de la Guardia Civil «por los cargos que ostentaban» (*Pipirijaina*, 1978: 25)⁷⁸⁸.

El 7 de marzo de 1978⁷⁸⁹ se hizo público el veredicto: los cuatro actores fueron condenados a penas de dos años de prisión cada uno. La sentencia⁷⁹⁰, que debía ser apro- bada por el capitán general de la IV Región Militar, teniente coronel Francisco de Paula Coloma Gallegos⁷⁹¹, apreciaba un delito de injurias genérico contra el Ejército —

⁷⁸⁵ En el libreto, Pujaldyt (*Pipirijaina*, 1978: 57).

⁷⁸⁶ La página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), lo presenta como testigo del fiscal. También *Pipirijaina* (1978: 18-19), donde se da la lista de los testigos aceptados y rechazados.

⁷⁸⁷ En el consejo de guerra fueron leídas las críticas que ambos habían publicado de la obra, así como fragmentos de la misma (*Pipirijaina*, 1978: 24).

⁷⁸⁸ En el mismo sentido se pronunció por entonces Miriam de Maeztu (*Pipirijaina*, 1978: 1).

⁷⁸⁹ Seguimos a Quintá (1978b).

⁷⁹⁰ Publicada íntegramente en *Pipirijaina* (1978: 66-71).

⁷⁹¹ Recordemos que el 6 de enero de 1978 el gabinete de prensa de esa Capitanía General había emitido un comunicado contrario a la obra.

tipificado en el artículo 317 del Código de Justicia Militar— y no contra una autoridad militar determinada —tipificado éste en el artículo 315—, lo que fue también considerado durante el proceso sumarial y finalmente desestimado. El tribunal encontró probados dieciséis delitos consumados. Las representaciones a las que se refería la sentencia fueron las posteriores a la entrada en vigor de la amnistía general de 1977 —es decir, las posteriores al 6 de octubre—, precisamente las efectuadas en la IV Región Militar, la de Cataluña⁷⁹² —sin que las autoridades militares judiciales de Aragón y Valencia, donde se llevaron a cabo las primera funciones, hubieran iniciado ningún procedimiento judicial—. La sentencia consideraba que *La torna* se refería a las ejecuciones de Heinz Chez y Salvador Puig Antich, ofendía a la Guardia Civil y suponía el arbitrio en las actuaciones de los consejos de guerra y del Consejo Supremo de Justicia Militar. La Dirección General de Espectáculos quedaba exenta de responsabilidad, puesto que el programa de mano invalidaba la autorización de la censura⁷⁹³.

En abril de 1978 Albert Boadella y Ferran Rañé celebraron dos ruedas de prensa, una en París y otra en Bruselas⁷⁹⁴, y hubo un debate en el pleno del Senado sobre el caso de Els Joglars⁷⁹⁵. Josep Tarradellas⁷⁹⁶ intentó sin éxito entrevistarse el 12 de mayo de

⁷⁹² La página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), informa de que *La torna* no se vio en Cataluña hasta noviembre de 1977, dos meses después de estrenada. La sentencia especificaba las representaciones: «días 2 y 3 en Vich, 4 y 5 en Sabadell, 6 en Villanueva y Geltrú, 9 y 10 en Manresa, 11 y 12 en Gerona, 18 y 19 en Granollers, el día 20 en Igualada, 23 en Olot, 26 en Valls, el 27 en Mataró y el día 30 en Reus» (*Pipirijaina*, 1978: 67).

⁷⁹³ En la madrugada de ese 7 de marzo, en Madrid, la policía había desalojado a cerca de un centenar de personas que se habían encerrado en el Ateneo para protestar por el consejo de guerra contra Els Joglars. También ese día, los partidos políticos con representación parlamentaria en Cataluña —excepto UCD y AP—, la coalición senatorial Entesa dels Catalans y las centrales sindicales CC. OO. y UGT suscribieron un manifiesto en el que pedían la libertad para Els Joglars.

⁷⁹⁴ El 4 y el 14 de abril de 1978 respectivamente (*Pipirijaina*, 1978: 27-28).

⁷⁹⁵ El 26 de abril de 1978, precisa *Pipirijaina* (1978: 28).

⁷⁹⁶ Seguimos a (Quintá, 1979).

1978 con Albert Boadella⁷⁹⁷, quien residía entonces en Canet Plage, pero el director teatral rehusó formalmente la entrevista, que debía tener carácter secreto. En ese mismo mes se produjo una disensión entre Albert Boadella y los abogados de los otros encausados por oponerse aquél a una petición de amnistía finalmente presentada el día 27 (*Pipirijaina*, 1978: 28)⁷⁹⁸. Opinaba el director catalán que la reforma del Código de Justicia Militar acordada en los Pactos de la Moncloa tenía que garantizar que ningún civil fuese juzgado por un tribunal militar. En septiembre de 1978, se consiguió el régimen de prisión abierta para los miembros encarcelados de Els Joglars.

Albert Boadella regresó clandestinamente a España con motivo de la representación de *M-7 Catalònia*⁷⁹⁹ y, a partir de diciembre de 1978, permaneció con discreción en Cataluña (Canals, 1979; Redacción, 1979b). Llevando una vida semipública, asistió a diversas representaciones de su último montaje en Gerona y Lérida. Finalmente, el jueves 21 de diciembre de 1978, entre las nueve y las diez de la noche, se celebró la entrevista secreta entre Albert Boadella y Josep Tarradellas en la residencia oficial del President, la *Casa dels Canonges*, anexa al palacio de la Generalitat. Asistieron a la misma, por un lado, Josep Tarradellas y Romà Planas, su secretario personal; por el otro, Albert Boadella y Josafat Coromina, director administrativo de Els Joglars. Éstos últimos fueron reci-

⁷⁹⁷ La página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), informa de que en 1978 Josep Tarradellas entregó el premio Josep M. de Segarra que la Diputación de Barcelona les había concedido el año anterior por su trabajo artístico, así como de que, también en 1978, recibieron por *La torna* el premio Crítica Serra d'Or. *Pipirijaina* (1978: 19) ofrece más detalles: el Presidente recibió a los miembros del Els Joglars el 14 de febrero de 1978 para hacerles entrega del premio Josep M. de Segarra, dotado por la Diputación. La entrevista se prolongó durante hora y media.

⁷⁹⁸ Se refirió a este asunto Miriam de Maeztu en *Pipirijaina* (178: 1).

⁷⁹⁹ La página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), informa de que Albert Boadella decidió continuar en el exilio la actividad de la compañía para que el grupo siguiese estando presente dentro y fuera del país y no se olvidase ni a los encarcelados ni los juicios pendientes. El estreno de *M-7 Catalònia*, a la que asistió su director, fue en octubre de 1978 en el teatro Fígaro de Madrid, bajo amenaza de bomba. Se estrenó en Cataluña en diciembre del mismo año en el teatro Romea. Al final de cada representación, una actriz anunciaba que la compañía no saldría a saludar mientras alguno de sus miembros continuara en prisión o en el exilio. El público aplaudía al escenario vacío.

bidos en la puerta de la Generalitat por Romà Planas para evitar su identificación por los *mossos d'esquadra* de guardia en el palacio.

Poco antes del día de Navidad de 1978, fue remitida al Consejo Supremo de Justicia Militar una petición de indulto para los cuatro actores de Els Joglars que cumplían condena, presentada por los padres de los mismos e informada favorablemente por el fiscal y el auditor de la IV Región Militar (Quintá, 1979). El 2 de enero de 1979, con la Constitución de 1978 ya aprobada, pero aún sin reformar el Código de Justicia Militar, el capitán general de la IV Región Militar firmó un decreto por el cual remitía a la justicia ordinaria las actuaciones seguidas por la justicia militar contra los dos procesados en rebeldía, Albert Boadella y Ferran Rañé. Esto implicaba que únicamente se remitían a la justicia ordinaria las actuaciones relacionadas con los dos huidos, mientras que el cuerpo del sumario permanecía en la justicia militar (Quintá, 1979; Redacción, 1979b). Una vez en vigor la ley de Protección Jurisdiccional de los Derechos de la Persona a partir del 23 de enero de 1979, la jurisdicción militar se vio obligada a inhibirse en favor de la ordinaria en la totalidad de la causa (Redacción, 1979b).

Arnau Vilardebó, Gabriel Renom y Andreu Solsona llevaron a cabo dos huelgas de hambre. La segunda duró quince días, hasta que consiguieron la libertad condicional. Durante su estancia en prisión, impulsaron la biblioteca y organizaron clases. «Los tres primeros meses en la Modelo fueron alucinantes. Nos sentíamos héroes, después sólo tienes ganas de salir de allí», contaría años después Vilardebó (Olesti, 2003: 2). A pesar de la recomendación del presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas, de que se entregasen para quedar libres al poco tiempo, después del consejo de guerra se produjo un vacío político, a diferencia de lo que sucedió con la gente de la calle. Hubo asambleas, manifestaciones y huelgas, hasta el punto de convertirse en mítica la máscara blanca con la boca tachada utilizada como símbolo para la ocasión (Olesti, 2003: 2).

En la madrugada del 22 de marzo de 1979, Albert Boadella, que llevaba unos días trabajando en la cúpula de la compañía en el nuevo montaje de Els Joglars, *La Odisea*, fue detenido en su casa de campo de Pruit, cerca de la ciudad de Vic (Barcelona), y puesto a disposición de la autoridad militar judicial catalana. Tres funcionarios de la Jefatura Superior de Policía se presentaron con dos reclamaciones judiciales, una del juzgado militar y otra de un juzgado de Barcelona. Albert Boadella ingresó nuevamente en la cárcel Modelo de la ciudad condal (Canals, 1979). Por el contrario, el 31 de marzo de 1979, fueron indultados los cuatro integrantes de Els Joglars que cumplían condena⁸⁰⁰ (Redacción, 1979b)⁸⁰¹. A Albert Boadella no le fue concedida la libertad provisional hasta julio de 1979. Ese mismo mes se detuvo a Ferran Rañé en Mallorca, aunque quedó también en libertad provisional. En enero de 1981 la Audiencia Territorial de Barcelona condenó a Albert Boadella a seis meses y un día de prisión por un delito de quebrantamiento de condena —es decir, por la huida—. Se lo exculpó, en cambio, del supuesto delito de injurias al Ejército, haciendo constar que el tal delito, de haber existido, ya habría prescrito. El Tribunal Supremo confirmó esta sentencia en 1989 sin obligación de cumplirla (M. Riebenbauer, 2005: 65)⁸⁰².

⁸⁰⁰ Las versiones difieren en esto. Canals (1979) informa de que habían salido de la cárcel en febrero. También Ginart (2005b: 33) aporta el dato de que cumplieron once meses de prisión. Según Boadella (2001: 326), los liberaron mediante un indulto en enero de 1979, un mes después de aprobada la Constitución.

⁸⁰¹ El 12 de abril de 1979 publicó Jaime Gil de Biedma un artículo en la prensa, «El retorno de *La Torna*» (Gil de Biedma, 1979), reproducido en *El pie de la letra* (Gil de Biedma, 1980), como ha recordado Ramón Irigoyen (2006: 32) con motivo del estreno en Madrid de *La torna de La torna* —del que trataremos más adelante—.

⁸⁰² El asunto no quedaría ahí. Aún tuvo años después un coletazo tardío recogido en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015): el periodista Oriol Malló publicó un libro sobre el caso *La torna* (Malló, 1998) en el que vertía algunas acusaciones contra el crítico teatral Joan de Segarra por su comportamiento durante el proceso. El periodista fue condenado en julio de 2000 a pagarle al crítico una multa y una indemnización por una falta de injurias. No obstante, acontecimientos políticos posteriores han acabado situando en bandos opuestos a Albert Boadella y a Oriol Malló a causa de un manifiesto por un nuevo partido en Cataluña promovido por una plataforma, Ciutadans de Catalunya, con la participación del director teatral. Oriol Malló publicó por este motivo en el periódico *Avui* un polémico artículo contra dicha plataforma (Redacción, 2005b). En esta fuente se califica a Malló (1998) de «biografía autorizada» de Albert Boadella.

Arnau Vilardebó le confesó a Olesti (2003: 2): «En ningún momento nos sentimos abandonados por Boadella, solamente hubo distintas maneras de enfocar el asunto». Pero, en general, Albert Boadella no disfrutó de una generosidad parecida. Se encuentran referencias explícitas a ello en Els Joglars (2001: 168), Herreras (2005: 71-73), M. Riebenbauer (2005: 65) y Villán (2005). El hecho de que Boadella huyese la víspera del consejo de guerra mientras sus compañeros se presentaban y padecían prisión llevó a que el ambiente progresista (antifranquista y catalanista —el caldo de cultivo en el que floreció Els Joglars—) lo declarase a él un desertor, un insolidario y un traidor, al tiempo que consideraba unos mártires a los demás⁸⁰³. Albert Boadella respondió desde su exilio con unas polémicas fotos publicadas en junio de 1978 (*Pipirijaina*, 1978: 31) en las que contestaba a la condena de esa progresía dedicándole unos gestos sobradamente elocuentes⁸⁰⁴.

B) *La torna* y la memoria

En las memorias de Albert Boadella (2001) nos encontramos con el yo maduro y reflexivo de alguien que, *malgré lui*, se ha visto a sí mismo en ocasiones en el ojo del huracán. Y es que están marcadas por los sucesos de *La torna*, como ha sido destacado al comentar el libro (Vallejo, 2001: 8). Los recuerdos y las alusiones relacionados con todos los episodios que derivan de aquel asunto llegan a convertirse en la espina dorsal de un ejercicio memorialístico que oscila entre la mirada retrospectiva autocrítica y la necesi-

⁸⁰³ La caída en desgracia de Albert Boadella en el ambiente cultural catalán comienza a apreciarse en la cronología de la revista *Pipirijaina* a partir de sus declaraciones en *El 9 nou* reproducidas por *Mundo Diario* (*Pipirijaina*, 1978: 28). El desencuentro empezó con su rechazo a la petición de amnistía y con sus acusaciones a Joan de Segarra (*Pipirijaina*, 1978: 29). Este crítico teatral, a su vez, acusaba al director teatral de haber dejado en la estacada a sus compañeros (*Pipirijaina*, 1978: 30).

⁸⁰⁴ Albert Boadella recogió esas instantáneas en el álbum fotográfico que ilustra sus memorias (Boadella, 2001: 288-289).

dad, aún tantos años después, de precisar algunos extremos, pero que, en todo caso, aporta valiosas informaciones y reveladores puntos de vista⁸⁰⁵.

Entre todas las referencias al asunto, Albert Boadella deja constancia en sus memorias de aspectos concretos de gran interés. Una breve enumeración servirá para dar una idea. Aclara el memorialista que las diferencias con el elenco de *La torna* se iniciaron antes de que empezasen los problemas causados por la representación de la obra, diferencias que considera que él podría haber evitado interviniendo a tiempo (Boadella, 2001: 271). Relata la investigación que llevó a cabo por su cuenta sobre los fusilamientos de Salvador Puig Antich y Heinz Chez (Boadella, 2001: 256-258). Se sorprende el autor, que había sorteado y burlado tan ingeniosamente durante años la censura y la vigilancia franquista, de que fuera incapaz de prever las graves consecuencias de lo que montaba en los ensayos de *La torna* (Boadella, 2001: 260). Habla incluso de «la bomba que se estaba fabricando en la cúpula de Pruit» (Boadella, 2001: 259-260). Cuenta la primera noche que pasó en la cárcel: «La sensación de estupidez por haberme dejado cazar martilleaba mi cerebro» (Boadella, 2001: 281). Revela que al día siguiente de ingresar en la cárcel le llevaron para firmarla la excedencia de su puesto de profesor del Instituto del Teatro, si bien supo años después que el misterioso cese de Herman Bonnin como director de dicho Instituto había sido consecuencia de tal episodio (Boadella, 2001: 323). La fuga del hospital la concibió como un plan teatral, por lo que, al redactar sus memorias, la secuencia en escenas, cada una de las cuales lleva por lema un objetivo encaminado a la consecución de ese fin (Boadella, 2001: 292). Sostiene que comunicó su propósito de huir a los miembros de Els Joglars con objeto de que se reuniesen con él en Perpignan para montar allí *La*

⁸⁰⁵ En una importante intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004), aportó Albert Boadella algunas informaciones y anécdotas acerca de los sucesos de *La torna* no incluidas en sus memorias «para evitar un perjuicio a terceros» (Boadella, 2004: 76).

torna. Muestra a Josep Tarradellas informado de la fuga, pues dice que manifestó la víspera de la misma que era una imprudencia, que si lo hacía lo mataban (Boadella, 2001: 295). Incluso tiene un recuerdo para su guardián: justo antes de la escapada cambiaron el turno y apareció el policía más bondadoso con él y a Albert Boadella le supo muy mal, ya que aquello le iba a costar al hombre un arresto de dos meses (Boadella, 2001: 296). Una vez huido en Francia, cruzó la frontera con documentación falsa y se hizo unas fotos en Madrid con la intención de avivar de nuevo el caso mediante la prensa sin prever la reacción de los miembros del Consejo Supremo de Justicia Militar, que lo consideraron una provocación (Boadella, 2001: 324). Da a conocer el dato de que, en Perpignan, el abogado defensor de Albert Boadella avisó a su compañera Dolors Caminal de que no entrase en España, porque la policía la buscaba como cómplice en la fuga (Boadella, 2001: 313). Cuando fue nuevamente detenido por orden militar, en la celda meditaba el autor: «me maldecía a mí mismo por aquel estúpido exceso de confianza. (...) Tenía la impresión de que llevaba demasiado tiempo haciendo muy mal las cosas, por culpa de mi carácter irreflexivo» (Boadella, 2001: 331)⁸⁰⁶.

Sin embargo, no todo fueron dificultades. La relación del director catalán con personajes influyentes —con alguno de los cuales no se muestra muy agradecido— comenzó precisamente a causa de la persecución. Entre ellos cita en sus memorias a Paloma Picasso o a los políticos Alfonso Guerra, Antonio de Senillosa y el presidente Josep Tarradellas. Con motivo de la campaña en su favor —que alcanzó cotas internacionales—, la reina Beatriz de Holanda, entonces princesa, visitó al rey Juan Carlos (Boadella, 2001: 285). El nuevo Els Joglars formado después de los sucesos de *La torna* fue recibido con

⁸⁰⁶ Merece la pena destacar en sus memorias los diálogos teatrales, con acotaciones incluidas, a las que recurre el autor para presentar la actuación de los militares durante su proceso por el montaje de *La torna*. Él las llama reconstrucciones. La «reconstrucción n.º 1» (Boadella, 2001: 273-276), por ejemplo, es la de la escena en la que unos mandos se ponen de acuerdo para actuar contra *La torna*. También revela las fuentes de información con las que contó para escribirla. Hay ocho reconstrucciones de este tipo en total.

una atronadora ovación en el Festival Teatro de las Naciones de Hamburgo (Boadella, 2001: 319).

C) Boadella tras *La torna*: la recreación de sí mismo

Los acontecimientos que se sucedieron a raíz de la representación de *La torna*, que acabamos de desgranar —detenciones, fuga de Albert Boadella a Francia, consejo de guerra, encarcelamiento de los actores— generaron, como ya hemos apuntado, una gran polémica de la que el autor no salió indemne, pues le tocó en suerte una buena dosis de crítica hacia su persona en el ambiente cultural y progresista de la época. La carrera artística de Albert Boadella y hasta su vida privada se vieron marcadas por esos hechos. Este asunto sirve, además, de medida para comprender su evolución ideológica. De aquí arranca una actitud contraria del autor hacia esos mismos ambientes críticos con él, hasta el punto de que esta actitud despectiva hacia el izquierdismo y la progresía, dura y ácida, rayana a veces en el insulto, es una constante de sus memorias⁸⁰⁷.

Ya de manera muy temprana aparece en la obra este rechazo del izquierdismo imponiéndose a la visión que habría obtenido el lector si se le hubiese presentado su evolución ideológica en una sucesión estrictamente cronológica. Resulta evidente que Boadella hace un esfuerzo por redefinirse a sí mismo encontrando en su personalidad rasgos contrarios al progresismo mucho antes incluso de que se volvieran tan conflictivas sus relaciones con el ambiente cultural catalán que ahora se propone denostar decididamente; tan evidente como que ese rechazo tiene su origen indudable en aquella polémica. Uno de los asideros más firmes que encuentra Boadella en esta labor es su desdén —que ciertamente

⁸⁰⁷ Molero de la Iglesia (2003: 477) explica que hubo una reacción adversa de la intelectualidad catalana al nuevo grupo que se formó en Francia para representar *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b) en 1978: «Éste será el hecho que haga bascular su punto de mira escénico, desde entonces fijado en la *progresía*, intelectuales de izquierdas entregados al ventajismo y la hipocresía, que constituye uno de los poderes emergentes de nuestros días».

parece temprano, influencia de su hermano pintor— por las vanguardias artísticas, en la que incluirá también la teatral. De esta manera, confluirán ambas fobias —a menudo entrelazándose con complejidad— en la interpretación que de sí mismo y de su obra nos brinda un creador que difícilmente puede ser catalogado, tanto en lo personal como en lo profesional, con unas etiquetas diferentes a las que con tanto ahínco repudia y que tan conectadas estarán para él por medio del fantasma del elitismo.

No niega el autor que él formara parte alguna vez de lo que ahora le inspira aversión. Lo reconoce con las dos voces de las que se dota a sí mismo para su tarea autobiográfica, la del narrador y la del Bufón. Pero da razones de por qué formaba parte de aquello, incapaz, por lo visto, de admitir ante sí mismo lisa y llanamente que él era uno más. Asegura que «fue decididamente refractario a las primeras ebulliciones progres, que sus impulsos atávicos rechazaban por estridentes e inarmónicas». Se dejaba llevar —pero no arrastrar por la corriente—, dice el narrador, por el bien de su trabajo. Igual que en la niñez, no se arriesgó a enfrentarse frontalmente a una moda dominante que detestaba, sino que optó por camuflarse. Tardó años en vengarse de aquel ambiente artificial y exhibicionista que le hizo sentirse tan incómodo durante su juventud (Boadella, 2001: 152). El Bufón afirma que su mujer se sentía a gusto entre la vanguardia progresista de aquella época, mientras que él no. Sus gustos no concordaban con los de esa progresía ni en la música —Beethoven estaba considerado un fascista; y los pasodobles, chabacanos y españolistas— ni en la pintura —sus preferencias eran una desviación de derechas que le convenía mantener en la clandestinidad— (Boadella, 2001: 153). Y sigue: «habían conseguido hacerme sentir íntimamente reaccionario conservador y miembro vocacional de la burguesía adversaria que, oh paradoja, también detestaba» (Boadella, 2001: 154). Su relación con la progresía era la del disimulo. No se proponía unas metas tan elevadas como las de acabar con cualquier norma o convención burguesas e, incluso, algunas cosas burguesas le pare-

cían placenteras; pero no podía expresarlo si no quería ganarse una mirada condescendiente detrás del humo de un porro (Boadella, 2001: 255). Con todo, por muchos motivos que encuentre y por mucho que le convenga, al final ni él mismo se muestra totalmente convencido de sus propias razones. Así, cuando habla el Bufón, por ejemplo, de un cierto asco de sí mismo, disfrazado con el uniforme de moda de los demagogos de la subversión progresista, se muestra asombrado: «Resumiendo, no comprendo todavía qué enigmáticas razones me llevaron a pasar tanto tiempo atado a una íntima convivencia con mis más profundos enemigos». La única satisfacción en este sentido que ha obtenido con los años es la conversión de muchos de ellos en auténticos reaccionarios al servicio del capitalismo más feroz, algunos justificando incluso con la misma demagogia la corrupción, los crímenes de estado, etc. (Boadella, 2001: 154-155)⁸⁰⁸. Por último, se lamenta Boadella de que haya quien se llamara a engaño confundiéndolo con un revolucionario, cuando él era un ácrata conservador (Boadella, 2001: 340).

Vamos a seguir el rastro de la actitud de rechazo de «la parafernalia progrepacifista»⁸⁰⁹ y de la vanguardia teatral a lo largo de la obra. Ya en la contracubierta, el texto anónimo que habla de este artista que se enfrenta muchas veces al poder —tanto al representado por políticos como por eclesiásticos como por militares— dice que, detrás de la rebeldía, la desvergüenza o la transgresión artística, descubrimos en la intimidad al ácrata conservador. Cuando comenta el narrador una escena de *Daaalí* (Boadella, 2006b) en la que el personaje del pintor catalán dialoga con Picasso y sus acompañantes sobre el *Guernica*, explica que el objetivo de la misma era desmitificar al genio de los izquierdis-

⁸⁰⁸ Nada de todo esto impide, sin embargo, que hable el narrador con afecto del «divertido y transgresor ambiente del grupo de ácratas comediantes» (Boadella, 2001: 168).

⁸⁰⁹ Que le hacía sentir al autor «una especie de descarga eléctrica sacudiéndome las profundidades conservadoras» (Boadella, 2001: 190).

tas (Boadella, 2001: 47-49). El teatro comprometido y politizado de la época del franquismo es despachado con unas pocas frases:

En aquel momento, esgrimir un ideario antidogmático e independiente era algo insólito, ante la obcecación de un gremio cuya obsesión por los contenidos trascendentales le llevaba a utilizar el teatro exclusivamente como lanzadera ideológica para concienciar políticamente al público. El rigor del oficio se relegaba a segundo término, porque lo único verdaderamente importante era el mensaje al natural. Como era de esperar, esta mentalidad producía por lo general un teatro infumable, en el que a pesar del contenido supuestamente revolucionario, su falta de atención a la forma lo convertía en un acto aburrido y reaccionario (Boadella, 2001: 188-189).

Ésta es la explicación de que el grupo, en sus declaraciones públicas, hablara siempre del oficio, refiriéndose muy pocas veces a cuestiones ideológicas. Así, acabada la dictadura, el gremio teatral dejó de recurrir a las ideologías y Els Joglars se quedaba solo en la denuncia de los abusos políticos. Por otro lado, las actuaciones de Els Joglars en Polonia les permiten visitar a Jerzy Grotowski, a quien hace blanco el autor, a través de la voz del narrador, de sus dardos antiprogresistas (Boadella, 2001: 191-193)⁸¹⁰. Sigue atacando el narrador a las vanguardias teatrales cuando dice:

en la misma proporción que el público culto se sentía solo atraído por lo nuevo, [el Bufón] se mostraba reacio a las expresiones surgidas al margen de la tradición. (...) su escepticismo respecto de lo novedoso a menudo solo encubría la vergüenza ajena que le daba el poco sentido del ridículo que demostraban las elites (Boadella, 2001: 194-195).

Informa el narrador de que el Bufón llegó a desconfiar incluso de sí mismo, ya que observó que la progresía internacional cayó rendida ante *El Joc*, cuando él mismo consideraba ese montaje una serie de vacilaciones, lejos todavía de una verdadera obra de teatro (Boadella, 2001: 194-195). Más tarde, afirma también el narrador que si el Bufón hubiera seguido por el camino de *Mary d'Ous*, se habría ganado la confianza de las administraciones políticas, lo que se habría traducido en nombramientos; pero abandonando el tren de las vanguardias consiguió el fervor del público, aunque también la desconfianza y hasta la persecución de los estamentos oficiales. Por tanto, decidió seguir profundizando sin artificios en el campo de la tradición. Toma el Bufón el relevo para

⁸¹⁰ Véase el apartado «Albert Boadella (1943)», en la página 1296.

asegurar que en estos tiempos se trabaja con más libertad y tranquilidad si se acepta el calificativo de reaccionario, lo cual margina al artista de la comercialidad que hoy se encubre bajo los términos de contemporáneo, modernidad y vanguardia (Boadella, 2001: 228-230). Revela Boadella que no asistió al estreno de *La torna* porque estaba en Alcoy rodando una película, *La portentosa vida del padre Vicent*. Aceptó rodarla porque era una nueva forma de concebir la producción, mediante cooperativa. La película era una estafa y se admira de no haber aprendido la lección, porque huyendo de un grupo de progres cayó en manos de otro que se comportaba de una forma tan miserable como nunca se hubieran atrevido a hacerlo los productores capitalistas (Boadella, 2001: 265-266). El propio autor reconoce lo extremado de su aversión:

Yo no puedo saber si verdaderamente estaba marcado por el estigma de Serrallonga, pero los que materialmente me perseguían con sadismo por todos los rincones eran todos los progres, de los que incluso todavía hoy algunos insensatos se atreven a creer que soy colega. Sinceramente, me ha sido más duro luchar contra la confusión y el peligroso supuesto altruismo de estos ignorantes, que contra todos los militares, curas y políticos prepotentes juntos. Han conseguido hacerme víctima de una patología fóbica sobre este tema rayana en la psicopatía (Boadella, 2001: 266).

Incluso los propios miembros de Els Joglars personifican sus fantasmas cuando tiene diferencias con ellos: se encuentra entonces rodeado de «progres compulsivos» (Boadella, 2001: 254-255).

Comenta del período que pasó en prisión que prefería convivir con delincuentes comunes a encontrarse entre políticos —habían salido ya entonces con las amnistías—, pues le habría resultado muy duro «tener que aguantar la pesadez de los dogmáticos izquierdosos también allí dentro». Piensa que muchos de aquellos delincuentes eran bastante más fiables que la mayoría de los exhibicionistas de la solidaridad. Se sentía más cercano a ellos que a los políticos progres de la Comisión de Prisiones, que los visitaban con aire paternalista y suficiente (Boadella, 2001: 283). El abogado que defendió a Boadella en el proceso por *La torna* fue Francisco de Valenciano y Tejerina (Boadella, 2001: 277),

un oficial de la Legión que había participado en el Alzamiento Nacional y que dejó claro desde el principio que, como fiscal militar, después de la guerra había solicitado algunas penas de muerte que se cumplieron. Según Boadella, aquel hombre llegaría a ejercer una enorme influencia sobre él y hasta intentaría imitarlo en algunos aspectos (Boadella, 2001: 278). Lo mantuvieron de abogado en contra de todas las presiones externas que lo tildaban de fascista (Boadella, 2001: 314). Con *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b) aparecieron por primera vez en el teatro de Boadella influencias de Josep Pla, sobre todo en la manera positiva de describir los valores de un mundo en extinción en el que la felicidad era aún barata. Esta apología del universo rural significaba el desprecio hacia los bárbaros de la libertad y la modernidad (Boadella, 2001: 322).

El cambio más notable en la mentalidad de Boadella se revela a raíz de una anécdota relacionada con *La torna*. Cuenta el Bufón que, hasta el sobreseimiento civil de la causa, pasó bastantes años viviendo en libertad provisional. La ley lo obligaba a presentarse cada quince días a la Guardia Civil. Esto le dio pie a conocer el pequeño cuartel de Roda de Ter. Resulta muy reveladora la impresión que le causó, puesto que, observándolo, reflexiona y comprende lo siguiente:

Yo había ridiculizado cruelmente a aquella pobre gente y les había hecho objeto de mofa generalizada utilizándolos como torna de los responsables militares. En una palabra, entregué unos perdedores al escarnio de las masas falsificados como imagen del poder (Boadella, 2001: 340-341).

Ésa que él llama su «profunda inclinación conservadora» (Boadella, 2001: 244) se manifiesta también en su vida privada. Camuflado como estaba, nadie podía imaginarse que aquel joven melencólico que parecía tan progre era en realidad un conservador infiltrado que se casó virgen sin fumarse un porro en su vida (Boadella, 2001: 152). Cuando el autor conoció a la que luego sería su segunda mujer, se encontró con un obstáculo: «Yo no era un progre y el compromiso matrimonial me parecía un impedimento perfectamente

serio para el asalto» (Boadella, 2001: 246)⁸¹¹. O se manifiesta en contra de la pedagogía moderna y sus efectos, que conoce porque su hijo va a una escuela de pedagogía activa (Boadella, 2001: 232)⁸¹².

D) *La torna de La torna*: una nueva vuelta de tuerca

En 1995⁸¹³ el periodista valenciano Raúl M. Riebenbauer se interesó por la ejecución de Heinz Chez⁸¹⁴ y solicitó el acceso al sumario del proceso al Tribunal Territorial Militar de Barcelona, poseedor de la documentación del caso, ya que el consejo de guerra que lo había juzgado en Tarragona fue un Tribunal Militar eventual. El Tribunal Militar de Barcelona denegó la solicitud argumentando que así salvaguardaba los derechos a la intimidad y de la propia imagen de quienes habían intervenido en el proceso y que el periodista no tenía la condición de interesado legítimo. Raúl M. Riebenbauer recurrió a la justicia ordinaria y en 1996 la sala de lo contencioso-administrativo del Tribunal Superior de Cataluña le reconoció su derecho a consultar el sumario. En mayo de 2001 el Tribunal Supremo negó definitivamente el acceso al mismo, aunque para entonces el periodista ya lo había examinado a fondo (M. Riebenbauer, 2005: 79). Posteriormente, Raúl M. Riebenbauer colaboró con la productora Malvarrosa en la realización de una película documental sobre el caso (Espada, 2003b: 10), *La muerte de nadie. El enigma Heinz*

⁸¹¹ En otra ocasión —fuera de las memorias— admitirá haberlo sido. En diciembre de 1999, en contradicción con sus principios, se compró un ordenador: «Les parecerá una nimiedad pero es una auténtica contradicción para un ex-progre [sic] como yo» (Boadella, 2004a: 67).

⁸¹² Aun así, este «redomado antiprogresista» critica ácidamente al pasaje del *Queen Elisabeth* —en el que viajó a Nueva York con su mujer— porque era burgués y adinerado (Boadella, 2001: 355), o hace una cuestión del no inclinarse ante los Reyes en la entrega de la Medalla en las Bellas Artes —aunque luego se arrepiente— (Boadella, 2001: 424).

⁸¹³ Seguimos a Cia (1996).

⁸¹⁴ Según Villena (2005: 13), M. Riebenbauer vio en enero de ese año el recorte del periódico *El Caso* que daba noticia de la ejecución de Salvador Puig Antich y Heinz Chez. Curiosamente, ese mismo ejemplar periodístico había servido de estímulo casi veintidós años antes a Albert Boadella para montar *La torna*.

*Ches*⁸¹⁵, escrita y dirigida por Joan Dolz Balaguer⁸¹⁶ y estrenada el 24 de junio de 2004⁸¹⁷. Sin embargo, por desavenencias con la productora, Raúl M. Riebenbauer quedó apartado del proyecto fílmico, así que decidió escribir un libro que finalmente se acabó titulado *El silencio de Georg* (M. Riebenbauer, 2005)⁸¹⁸.

Como resultado de todo ello, se ha sabido que el polaco Heinz Chez era en realidad un alemán, Georg Michael Welzel⁸¹⁹, nacido en 1944 en lo que poco después sería la República Democrática de Alemania (RDA). Por qué Georg Michael Welzel se construyó una identidad falsa quizá nunca se sepa, pero sí se conoció durante el proceso la verdadera: al sumario del caso se incorporó un informe de la Interpol donde constaban los datos reales. El régimen franquista prefirió silenciarla en un momento en el que se acababan de iniciar relaciones diplomáticas con la RDA (Pascual, 2005).

Georg Michael Welzel creció sin padre. Intentó huir varias veces de la RDA y en todas las ocasiones acabó en la cárcel. Se conserva su ficha en los archivos de la Stasi. En 1972 consiguió su objetivo de salir de la RDA, dejando atrás los tres hijos tenidos con su pareja, y se marchó en busca de un primo suyo periodista residente en Colonia. Después de pasar por Bélgica, la policía de la República Federal de Alemania (RFA) lo detuvo en Bonn en septiembre de 1972 por conducir ebrio y sin permiso. El pasaporte falso que usaba con el nombre de Klauss Hermann Rudolf Sackmann presenta los sellos de haber pasado la frontera española el 12 de diciembre de 1972. Unos testigos afirmaron que al día siguiente había disparado en el puerto de Barcelona al guardia civil Jesús Martínez

⁸¹⁵ Existe también un documental de TV3, el capítulo «Dotze hores de vida: L'execució de Puig Antich i Heinz Chez» de la serie de televisión de 2004 de Francesc Escribano *Dies de transició*.

⁸¹⁶ Se puede consultar la ficha completa de la película en la base de datos del Ministerio de Cultura en su página web, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁸¹⁷ Albert Boadella es uno de los entrevistados en el film debido a *La torna*.

⁸¹⁸ Véase una crítica de este libro en Villena (2005: 13).

⁸¹⁹ Seguimos a Espada (2003b: 10).

Díaz, que resultó gravemente herido. Georg Michael Welzel lo negó siempre, pero sí confesó, en cambio, haber disparado dos tiros a bocajarro contra el suboficial de la guardia civil Antonio Torralbo Moral la tarde del 19 de diciembre de 1972 en el bar del *camping* Cala d'Oques de L'Hospitalet de l'Infant (Pascual, 2005).

El consejo de guerra contra el acusado comenzó a las nueve de la mañana del 6 de septiembre de 1973, presidido por el teniente coronel José Serrano Martínez e integrado por tres vocales, los capitanes Jaime de Muller Morenes, Luis Segura Iborra y Ricardo Ruiz Bavia, siendo vocal ponente el comandante auditor Francisco Muro Jiménez (M. Riebenbauer, 2005: 77 y 202) y juez instructor el comandante Ángel de Aizpuru (M. Riebenbauer, 2005: 27). En realidad fueron dos los psiquiatras que firmaron el informe sobre Heinz Chez. Uno de ellos, el psiquiatra militar, también examinó a Salvador Puig Antich (M. Riebenbauer, 2005: 190-191). La vista del Consejo Supremo de Justicia Militar⁸²⁰, señalada el 19 de diciembre de 1973 —un día antes del atentado contra el almirante Luis Carrero Blanco— para el 9 de enero de 1974, se celebró el día fijado entre las diez de la mañana y la una y media de la tarde. Fue presidida por el general Antonio García Navarro y en ella actuaron como vocales los generales Enrique Torres Chacón, Luis Cebreiro Blanco, Manuel Uriarte Rejo, Alfonso de los Santos Lasurtegui, José Albert Rodríguez y Rufo Baena Martínez (M. Riebenbauer, 2005: 197)⁸²¹. En la misma se tuvo en cuenta la auténtica identidad del reo, pero no se le dio importancia. En todo el proceso desde su detención contó el acusado hasta con cuatro abogados defensores —tres militares y uno civil—: el capitán Rafael de Montemayor y Marichalar; su suplente, el también

⁸²⁰ Órgano desaparecido en 1988 (M. Riebenbauer, 2005: 193).

⁸²¹ La composición del tribunal en la vista del Consejo Supremo de Justicia Militar contra Salvador Puig Antich, que tuvo lugar un mes después, el 11 de febrero de 1974, fue casi idéntica (M. Riebenbauer, 2005: 198).

capitán Carlos Berrueco Quintanilla⁸²²; el civil Jordi Salvà Cortés; y el coronel de Infantería Jesús Montero Romero, quien lo defendió en la vista ante el Consejo Supremo de Justicia Militar (M. Riebenbauer, 2005: 76 y 195).

Raúl M. Riebenbauer mantuvo dos conversaciones, una cara a cara y otra posterior por teléfono, con un ministro del Gobierno que autorizó las ejecuciones de Salvador Puig Antich y Heinz Chez en su reunión del 1 de marzo de 1974, pero con la condición de que su nombre quedase protegido por el anonimato (M. Riebenbauer, 2005: 202-209). Según la autorizada opinión de este testigo de los hechos, se arregló que la condena del llamado Heinz Chez fuese a la reunión del Consejo de Ministros junto con la de Salvador Puig Antich para que ésta no llegase sola (M. Riebenbauer, 2005: 203-204). Walter Haubrich, corresponsal en España del *Frankfurter Allgemeine*, informó a Raúl M. Riebenbauer de que la rueda de prensa del ministro de Información, Pío Cabanillas Gallas, en la que anunció las ejecuciones, fue cerca de las diez de la noche, cinco o seis horas después de lo habitual. Según el corresponsal, el retraso perseguía un doble objetivo: por un lado, impedir a los periódicos europeos incluir la noticia de las ejecuciones en la edición del sábado 2 de marzo; por otro, quitar tiempo a los que intentarían evitarlas (M. Riebenbauer, 2005: 206). La familia de Georg Michael Welzel conoció el triste destino de su pariente gracias a que el primo periodista de Colonia se encontró al poco la foto del ajusticiado (Espada, 2003b: 10; M. Riebenbauer, 2005: 136, 145-146, 161-162 y 181-182)⁸²³, aunque la certe-

⁸²² El capitán de infantería Jaime de Muller Morenes actuó como juez vocal en el consejo de guerra contra Heinz Chez en sustitución de este capitán, imposibilitado para ejercer tal función por haber sido defensor suplente del acusado (M. Riebenbauer, 2005: 199-200).

⁸²³ La foto fue retocada (Espada, 2003b: 10). El caso es conocido, pues se conserva la foto original. Al preso le pintaron un falso bigote y aparecía con un flequillo con mechones despeinados, largas patillas y barba de varios días. Así la publicó la prensa de la época.

za definitiva no llegaría hasta años después, cuando fueron visitados por el periodista valenciano (M. Riebenbauer, 2005: 252)⁸²⁴.

De *La torna*, tenido por el espectáculo más emblemático de Els Joglars (Ginart, 2005a: 33), obra que ha adquirido con el tiempo un aura legendaria (Barrena, 2005: 35) hasta el punto de ser considerada histórica (Antón, 2005b: 6; Ginart, 2005b: 33) debido a unas escenas tenidas por míticas (Antón, 2005a: 52) a causa de la considerable polvareda que levantaron en su momento, preparó Albert Boadella en 2005 una reposición llamada *La torna de La torna*⁸²⁵; y ello a pesar de que, como hemos comprobado al tomar en consideración sus memorias (Boadella, 2001), con el tiempo el director catalán fue matizando sus puntos de vista. El nuevo montaje incluso le proporcionó a Albert Boadella una oportunidad para reafirmarse en su balance posterior a los polémicos sucesos: consideró que aquel espectáculo, motivo de un recuerdo doloroso, fue una mala idea; habría preferido no montar la obra y evitarse los problemas: «Fue una insensatez hacerla en aquellos momentos». Opinó desde la distancia que cometió entonces un error de cálculo por dos razones: primero, por no seguir la corriente política de olvidar lo anterior a 1975; y, segundo, por no caer en la cuenta de que seguía en vigor una ley por la cual la justicia militar podía encausar a civiles por insultos o injurias a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado (Ginart, 2005a: 33).

La torna de La torna surgió como último taller teatral del cuarto curso de la Escuela Superior de Arte Dramático del Institut del Teatre de Barcelona⁸²⁶, a cargo de Al-

⁸²⁴ Gracias a la labor de M. Riebenbauer (2005) podemos seguir los pasos de Albert Boadella investigando el caso de Heinz Chez. Que la deliberación del consejo de guerra se llevó a cabo ante una paella regada con vino de Rioja lo supo por el abogado defensor, y éste se enteró por el cabo que hizo las veces de secretario judicial (M. Riebenbauer, 2005: 28 y 58-60). Véase la nota 764.

⁸²⁵ El título ya había sido utilizado por Ramon Barnils en un libro en catalán sobre Salvador Puig Antich y el Movimiento Ibérico de Liberación (MIL), publicado bajo el nombre colectivo de Carlota Tolosa (1999).

⁸²⁶ En palabras del director de la Escuela Superior de Arte Dramático del Institut del Teatre de Barcelona, Raimon Àvila: «El último taller de 4º curso de la Escuela Superior de Arte Dramático tiene como objetivo principal hacer una práctica escénica de carácter profesional, dirigida por un director en activo de la escena

bert Boadella, convertido en espectáculo profesional en una coproducción de Els Joglars, el mismo Institut del Teatre y el teatro Romea, también de Barcelona, con un elenco de actores debutantes procedentes del propio taller del Institut del Teatre (Elies Barberà, Marta López, Marta Fernández, Josuè Guasch, Guillem Motos, Lluís Olivé y Pau Sastre) acompañados por dos intérpretes veteranos (Miquel Gelabert —posteriormente sustituido por Jaume Bernet— y Javier Villena), bajo la dirección conjunta de Lluís Elias y Albert Boadella y con dramaturgia de este último, responsable también del espacio escénico. Las máscaras fueron confeccionadas en esta ocasión por Anna Rottier⁸²⁷. Los ensayos se llevaron a cabo desde el 14 de febrero al 8 de junio de 2005 en la cúpula de Els Joglars en Pruit y en el Institut del Teatre de Barcelona⁸²⁸. El estreno de *La torna de La torna* abrió la temporada del teatro Romea el 1 de septiembre de 2005⁸²⁹ antes de que el espectáculo emprendiese una gira por toda España⁸³⁰, pero hubo un preestreno el sábado 25 de junio de 2005 en el teatro Bartrina de Reus (Tarragona)⁸³¹. La elección del lugar la motivó la celebración del centenario del teatro Bartrina y el hecho de tratarse del mismo escenario donde se representó por cuadragésima y última vez *La torna* el 30 de noviembre de 1977 (Nespolo, 2005: 47).

catalana o internacional» (página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com>, consultada el 15 de febrero de 2015).

⁸²⁷ Puede consultarse la ficha técnica completa del montaje en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁸²⁸ Llama la atención el largo período de ensayos, poco habitual en el teatro profesional, frente a los tres meses que llevó concebir y preparar *La torna* original (*Pipirijaina*, 1978: 14).

⁸²⁹ El estreno estuvo acompañado por exposiciones, charlas, coloquios, proyecciones, mesas redondas y conferencias sobre ambos montajes, el original y la versión posterior, así como sobre los acontecimientos que originaron *La torna* y los que ella misma desencadenó. Véase para una información detallada de todo ello la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015).

⁸³⁰ Del 20 de octubre de 2005 al 11 de junio de 2006 con actuaciones en treinta y tres localidades de toda España. La gira concluyó con las actuaciones en el teatro Bellas Artes de Madrid entre el 19 de abril y el 11 de junio de 2006 (Torres, 2006: 32).

⁸³¹ Antes fue representada como taller teatral del 9 al 12 de junio de 2005 en el propio Institut del Teatre de Barcelona.

El preestreno estuvo precedido por una charla-coloquio sobre la representación con Albert Boadella, Ramon Llop (ex director del Teatre Bartrina del Centre de Lectura) y Raúl M. Riebenbauer, autor del libro *El silencio de Georg* (M. Riebenbauer, 2005). En ella, Albert Boadella afirmó:

La historia del antifranquismo y la Transición nos llega muy deformada. Retomo La torna para que las nuevas generaciones conozcan la injusticia y la barbarie de la represión de esos años⁸³², pero también la pasividad del conjunto de la sociedad⁸³³.

En referencia a las revelaciones del periodista Raúl M. Riebenbauer, Albert Boadella dijo que la chapuza que se intuía ha acabado convirtiéndose en un auténtico crimen de Estado. Albert Boadella se ha manifestado en este sentido en reiteradas ocasiones (Antón, 2005a: 52; Ginart, 2005a: 33). Incluso llegó a escribir:

Si la obra tuvo todo su sentido tres años después de la ejecución de Georg, hoy retoma un nuevo significado a la luz de los recientes descubrimientos que muestran con mayor claridad, lo que en definitiva, [sic] supuso un crimen de estado (Boadella, 2005).

Incluso fue un poco más lejos: «Yo no entendía la ferocidad con que actuaron contra nosotros, y ahora lo entiendo: no tenían ningún interés en que se reabriera el caso y pensaban que nosotros sabíamos algo»⁸³⁴. Si se hubiera conocido que el supuesto Heinz Chez era en realidad un ciudadano de la Alemania del Este —de un país aliado, por tan-

⁸³² El director catalán se reafirmó en esta idea en Ginart (2005a: 33), donde esta motivación se empareja con la importancia de los descubrimientos de la investigación sobre el condenado.

⁸³³ Albert Boadella, cuando propuso a Els Joglars el montaje de *La torna*, «creía que había llegado la democracia» (Ginart, 2005a: 33). Se muestra el director catalán muy seguro del papel que la compañía y él mismo jugaron durante aquella época: «Yo rompí el pacto de la transición con *La torna*, se había consensuado el “aquí no pasa nada” y unos simples comediantes hicieron cabrear a los militares y pusieron en situación muy difícil al Gobierno de Suárez» (Antón, 2005a: 52). Los uniformados «quisieron echar un pulso al Gobierno, fue una previa del golpe de Estado del 23-F» (Ginart, 2005a: 33). Y también: «Los partidos políticos estuvieron *missing*, nos dejaron solos, hicieron ver que no existíamos» (Antón, 2005a: 52). En este sentido debe entenderse el eslogan insertado en el cartel publicitario y el programa de mano: «La obra que sacudió la transición».

⁸³⁴ En declaraciones a Ginart (2005a: 33) insistió Albert Boadella en esta idea: «pensaron que sabíamos más cosas de las que en realidad sabíamos».

to—, y además con familia, le habría costado al franquismo una crisis internacional (Antón, 2005a: 52)⁸³⁵.

También informó Albert Boadella en la charla-coloquio que precedió al preestreno de que en *La torna de La torna* se reprodujeron casi todas las escenas esenciales de la primera obra⁸³⁶, pero con el añadido de personajes y situaciones nuevos que servían para contextualizar el pasado (Nespolo, 2005: 47). Que *La torna de La torna* contenía el primer montaje prácticamente íntegro lo reiteró Albert Boadella ante la prensa (Antón, 2005a: 52)⁸³⁷ y al escribir estas palabras:

Es evidente que hoy, entre las funciones del ejército y la guardia civil, no figura ni el control político ni la represión de los ciudadanos. La reputación pública de dichos estamentos los convierte actualmente en valedores del sistema democrático. Sin embargo, a pesar de la desaparición del dictador, a finales de 1977 el automatismo militar de sumisión al régimen permanecía indemne, ya que ninguna de sus estructuras internas había sido modificada por los nuevos dirigentes. En este sentido, y con la intención de reproducir fielmente el ánimo de aquellos momentos, el montaje actual de la obra incorpora sin variaciones significativas, las principales escenas de entonces (Boadella, 2005).

Que en *La torna de La torna* se conservaron las escenas clave de 1977⁸³⁸ también fue apreciado por la crítica periodística (Nespolo, 2005: 47), la cual subrayó asimismo aspectos muy destacados del espectáculo: como el que en esta nueva versión se hubieran añadido nuevos personajes sin máscara, los ancianos militares (cuando en *La torna* origi-

⁸³⁵ A pesar de que según la versión oficial Heinz Chez era polaco, en *La torna* hablaba alemán. También se decía en la obra que su padre era carpintero, dato conocido a través de la Interpol. A Albert Boadella le permitió consultar el sumario del proceso el abogado defensor, Jordi Salvà Cortés (M. Riebenbauer, 2005: 58-59).

⁸³⁶ Tanto es así que incluso se conservaron la indumentaria tan neutra y los bicornios con los que la compañía pretendió sortear los problemas que seguramente se derivarían de una reproducción excesivamente fiel de los uniformes militares y los tricornios de la Guardia Civil —cosa que finalmente no evitaron—, a pesar de que la evolución democrática del país hacía ya innecesarias, afortunadamente, tales precauciones. En la más reciente edición del texto de la obra se menciona expresamente el tricornio (Boadella, 2002c: 39).

⁸³⁷ También se mostró consciente de que asistiría a las representaciones un público que no había nacido en el franquismo o no lo conocía. Lo expresó acertadamente Barrena (2005: 35) al decir que *La torna de La torna* era el mismo montaje de 1977, pero con su propia *torna* para salvar las diferencias de contexto político.

⁸³⁸ Antón (2005b: 6) llamó a las esperpénticas escenas de *La torna* original insertadas en el nuevo montaje «una revisitación de *El proceso* de Kafka a cargo de los hermanos Marx caracterizados de Comedia del Arte».

nal sólo el acusado actuaba a cara descubierta rodeado de enmascarados —contraste entre unos y otros que introducía la reflexión crítica—; el que el propio Coronel Prieto —el Coronel Auditor de *La torna*— irrumpiera en la escena para aportar sus comentarios.

Ya en su momento *La torna* fue objeto de atención en dos textos analíticos bastante coincidentes entre sí, Pérez de Olaguer (1978) y Fàbregas (1978a), recogidos ambos en el número especial dedicado a la obra por la revista *Pipirijaina* (1978) y que cobraron de nuevo actualidad a la vista del carácter de revisión del espectáculo original que presentaba *La torna de La torna*. Se destacaba en ellos el uso de las máscaras, en realidad medias máscaras, inspiradas en el modelo de la *commedia dell'arte*, que facilitaban la multiplicación de los personajes y que permitían pasar de lo genérico a lo individual, contrariamente a lo que habría ocurrido con una interpretación naturalista (Fàbregas, 1978a: 38-39). La actuación en *La torna* a cara descubierta del personaje de Heinz Chez, el único sin máscara, conducía al espectador a identificarse a través de él con lo absurdo de su situación (Pérez de Olaguer, 1978: 35) o a participar de su perplejidad (Fàbregas, 1978a: 38), propósito explícito de la compañía, tal y como ya hemos comprobado⁸³⁹.

Detengámonos un poco en aquellas características del montaje que en la apresurada crítica periodística no encuentran más cabida que en forma de pincelada. En cuanto al añadido de personajes y situaciones nuevos que servían para contextualizar el pasado, ciertamente *La torna de La torna* no se limitaba a recrear el primer montaje, sino que convertía el espectáculo en una referencia autobiográfica⁸⁴⁰, puesto que eran los ancianos militares quienes recordaban los consejos de guerra contra Heinz Chez y Els Joglars desde el asilo en el que se encontraban acogidos. Así pues, el espectáculo se articulaba en varios niveles e iba alternando la focalización entre ellos o simplemente superponiéndolo-

⁸³⁹ Véase el apartado de la página 436.

⁸⁴⁰ Esta técnica ha sido denominada «discurso *metajoglariano*» (Antón, 2005b: 6).

los: el nuevo montaje y el montaje original; el inicial consejo de guerra contra Heinz Chez y el segundo contra Els Joglars por haber llevado el primero a las tablas. Empleando, pues, de manera hábil la técnica del teatro en el teatro, se nos presentaba la obra original dentro del contexto del delirio —y como producto suyo— de un militar, el Coronel Auditor Prieto⁸⁴¹, quien, a pesar del paso del tiempo, no había podido librarse de la persecución implacable para su conciencia del espectro de *La torna* de 1977. Por tanto, quedaba devuelto sarcasmo por sarcasmo: si aquellos militares habían convertido a los comediantes en víctimas de un consejo de guerra tan real como el que éstos se habían atrevido a satirizar en escena, ahora los comediantes convertían a su vez a los militares en personajes de la misma representación que habían querido reprimir y los encadenaban a ella. Con una importante diferencia entre unos y otros que cerraba magistralmente el círculo de la ironía: mientras los militares se hallaban en un geriátrico retirados del servicio y sometidos a una autoridad y una disciplina más insoportables que las suyas propias por las jóvenes enfermeras que los mantenían a raya, los comediantes que los representaban, plenamente activos, gozaban de una salud inmejorable y del aplauso del público⁸⁴².

Los militares, en el geriátrico, inmovilizados en el pasado, eran incapaces de asumir la evolución de los tiempos: se quejaban de la nueva función humanitaria del Ejército, que equiparaba a esta institución a una ONG o a las hermanitas de la caridad (Nespolo, 2005: 47). Los decrepitos achacosos en batín despotricaban con un lenguaje naturalista de Manuel Gutiérrez Mellado y de Adolfo Suárez, y el Coronel Prieto se enfurecía recordando a Els Joglars cuando uno de sus camaradas le anunciaba que volvían aquellos cómicos

⁸⁴¹ Ni siquiera en *La torna de La torna* se acercaba este personaje al nombre real de su inspirador. Pasó de ser el Juez 1.º en Boadella (1978) al Coronel Auditor en Boadella (2002c), y de ahí se ha llegado al nombre actual.

⁸⁴² El carácter de ajuste de cuentas con los militares quedó expresado sin ambages en Antón (2005b: 6).

de lo que ellos llamaban *La sorna*⁸⁴³. El Coronel Auditor Prieto se refería en términos despectivos al ajusticiado Heinz Chez: «un marciano del carajo al que se le metió en el paquete del escarmiento general» (Antón, 2005b: 6). Sin embargo, avanzada la obra, el anciano militar se mostraba consciente de la verdadera identidad del condenado: «Se llamaba Georg Welzel. ¡Se cambió de nombre, el tío!». Ya hacia el final, se producían dos encuentros cara a cara dignos de mención. Uno, entre el Coronel Auditor Prieto y su propio personaje en las escenas de *La torna* recordadas por él en su delirio —pues se trataba de un rol interpretado por dos actores—, visión que lo hacía exclamar: «¡Que no! ¡Que yo no soy este bodrio!». El otro, entre el mismo Coronel Prieto y el propio Heinz Chez-Georg Welzel, un *tête à tête* tenso y silencioso valorado por la crítica (Antón, 2005b: 6). Y finalmente, quedaba flotando en la mente del público esa frase rotunda por la que el público acababa recordando al personaje del Coronel Prieto, quien llegaba en la obra a contemplar también como espectador la escena final de la deliberación del tribunal militar en *La torna* que le costó a Els Joglars tener que vérselas con uno de verdad: «El consejo de guerra es la esencia de la justicia, pero sin mariconadas».

Según Albert Boadella, una de las principales diferencias entre *La torna* original y la nueva versión es que aquella se trataba de una obra de juventud, y había cosas del teatro que entonces desconocía (Ginart, 2005a: 33)⁸⁴⁴. Pero la crítica periodística también encontró puntos flacos en *La torna de La torna*. Así, Barrena (2005: 35), quien tituló su crítica «Sin dar el peso», señalaba, a propósito de la intención de Albert Boadella de hacer comprensible con la obra el clima político de la época de *La torna* a las generaciones posteriores (Pascual, 2005), que la parodia no ayudaba a hacerse una idea de la realidad, pues

⁸⁴³ A Barrena (2005: 35) no se le escapó este escénico juego de palabras.

⁸⁴⁴ Ciertamente, *La torna de La torna* ganaba con respecto al primer montaje: la interpretación era mejor, el espectáculo se presentaba más pulido al espectador, el caos —como, por ejemplo, en la escena del bar del *camping*— resultaba más controlado. En general, el montaje se beneficiaba de la ventaja de una larga experiencia.

se reducía a una exageración⁸⁴⁵. En el mismo sentido se manifestó Vallejo (2006: 58), para quien, fuera de fecha, la obra era «una farsa con valor documental, sin el aliento de entonces: las circunstancias son otras, y el director no ha buscado o no ha encontrado una relectura en clave actual». Villán (2006: 66) iba más allá al estimar que la *torna* de este montaje, es decir, el elemento de compensación, era «un ajuste de cuentas con los estamentos militares que condenaron a Joglars» y al considerar el montaje una «parodia es- perpéntica y cruel» que estaba «más cerca del teatro documento que de la ficción». El propio Albert Boadella se mostró crítico con su propia obra, a pesar de haber mantenido el montaje original. La escena de los guardias civiles formando un gallinero lo llevó a exclamar: «¡Qué animal eras, Albert!»⁸⁴⁶ (Antón, 2005a: 52)⁸⁴⁷.

9.1.1.6. El socialismo

Fernando Fernán-Gómez declara explícitamente que su abuela profesaba ideas so- cialistas y más o menos revolucionarias (Fernán-Gómez, 1998a: 14 y 21)⁸⁴⁸. Ella lo lleva- ba de niño a la iglesia porque le gustaba lo que el ceremonial tenía de espectáculo gratui- to, a pesar de ser anticlerical —pues consideraba al clero enemigo de la clase obrera— (Fernán-Gómez, 1998a: 36)⁸⁴⁹. Su abuelo era Álvaro Fernández-Eres y Pola, tipógrafo⁸⁵⁰,

⁸⁴⁵ La de Barrena (2005: 35) resultaba una crítica intencionadamente ambivalente, pues no escatimaba elogios para los actores, aunque parecía dudar de la pertinencia o la oportunidad de un montaje que consideraba una represalia, un desquite o una venganza por el consejo de guerra al que se vio sometido la compañía. No valoraba excesivamente el protagonismo del Coronel Prieto y lamentaba que con la reposición se desvaneciera una leyenda del teatro catalán.

⁸⁴⁶ No obstante, más impacto causaban en el espectador el tratamiento dado a la herida del guardia civil que había sobrevivido a un disparo en la boca o a los hijos enfermos de los verdugos.

⁸⁴⁷ La suerte estaba echada. Véase el apartado «El regionalismo y los nacionalismos», de la página 526.

⁸⁴⁸ Recuerda (Fernán-Gómez, 1998a: 52) un libro de lectura para párvulos que le compró su abuela, *El camarada*.

⁸⁴⁹ Descubrió el autor uno de los orígenes de su anticlericalismo. De joven, su abuela se interesaba por folletines como *María, la hija de un jornalero*, de Wenceslao Ayguals de Izco (1847). En los años cuarenta, en unos puestos de librería de viejo de Barcelona, encontró ese título y se lo compró (Fernán-Gómez, 1998a: 52-53).

amigo de Pablo Iglesias y también socialista (Fernán-Gómez, 1998a: 86)⁸⁵¹. El hombre, en coherencia con sus ideas, redujo su primer apellido a Fernández y su abuela suprimió de su segundo apellido De la Fuente y se quedó en Gómez López. Esta práctica se acostumbraba mucho entre los socialistas y anarquistas de los primeros tiempos (Fernán-Gómez, 1998a: 86). Su abuela le ponía a su abuelo como ejemplo a Pablo Iglesias, buscando que mejorase como persona (Fernán-Gómez, 1998a: 88). No sólo la abuela encuentra contradicciones entre las ideas y la persona real, también el nieto autobiógrafo. El rechazo de su abuelo a que su hija —la madre del autor— entrara en la carrera teatral lo juzga con esta frase: «El socialista amigo de Pablo Iglesias, por el contrario, sintió nacer en su interior unos rancios principios morales que le obligaban a oponerse a aquel disparate» (Fernán-Gómez, 1998a: 95). Cuando decidieron en casa durante la guerra que el joven Fernando Fernán-Gómez se pusiera a trabajar —dejando para después de la contienda el estudio de una carrera—, el oficio que prefería la abuela era uno de obrero; pero la madre decidió que fuese actor, aunque provisionalmente (Fernán-Gómez, 1998a: 182-183). Aparte de los parientes, sólo aparece en la obra un amigo filosocialista, el actor Antonio Ayora, quien había conocido a Federico García Lorca (Fernán-Gómez, 1998a: 278), el cual no le ocultó sus tendencias izquierdistas cercanas al socialismo (Fernán-Gómez, 1998a: 280).

El resto de las menciones a esta ideología pertenecen a la ampliación de 1998 y son bastante críticas. Fernando Fernán-Gómez publicó un artículo en el que escribía cosas como la siguiente: «Uno de los numerosos errores del gobierno anterior, el llamado socialista (...)». Un poco más adelante, alude a «los sedicentes socialistas». Se muestra el autor contrario a la medida socialista de subvencionar sólo a los directores de cine no profesio-

⁸⁵⁰ Concretamente, cajista (Fernán-Gómez, 1998a: 88).

⁸⁵¹ Véase sobre el personaje del abuelo tipógrafo el artículo de Francisco Rico (2003).

nales que no hubieran dirigido más de dos películas (Fernán-Gómez, 1998a: 667-668). En un almuerzo en casa de Fernando Fernán-Gómez con Enrique Brasó y su compañera, Álvaro de Luna y su mujer, Manuel Alexandre y Pablo del Amo, el anfitrión defendió que la creación de las marcas cinematográficas Sogetel y Sogepaq y sus ramificaciones se debía a la intención del Gobierno socialista de ayudar a las empresas potentes en detrimento de los profesionales que quisieran producir películas de modo independiente. Nadie rebatió esa opinión (Fernán-Gómez, 1998a: 689-690)⁸⁵².

Adolfo Marsillach no disimula en sus memorias (Marsillach, 1998e) su filiación política durante la democracia; aunque, desde el primer momento, parece interesado en dejar claro que nunca ha llegado a militar en sentido estricto en el partido al que se adscribe ideológicamente⁸⁵³. Ya al principio de la obra desliza un comentario no exento tampoco de ironía: «una de mis mayores decepciones filosocialistas ha sido que Felipe González no me haya invitado a jugar con él una partidita en la Moncloa. (Con Aznar no parece que vaya a ser posible.)» (Marsillach, 2001d: 86). Sin embargo, hablando de un conocido, desliza: «Después he coincidido con él en varias reuniones del Partido Socialista Obrero Español en Ferraz» (Marsillach, 2001d: 347). Y revela, refiriéndose a una noche tan crucial como la de las elecciones generales del 28 de octubre de 1982, la de la aplastante victoria del PSOE: «Los socialistas me habían invitado a seguir los resultados de las elecciones en el Hotel Palace». «Habían ganado “los míos”», llega a afirmar (Marsillach, 2001d: 417).

⁸⁵² Recuérdese lo dicho en la nota 680.

⁸⁵³ Anécdota curiosa: cenando con Felipe González, hicieron juntos una lista de personas que probablemente militarían en el PSOE. A Marsillach le tocó Pilar Miró. La llamó, ella entró en el partido y él no (Marsillach, 2001d: 378). La historia se repite con las acciones de *El País*: Juan Luis Cebrián le propuso que las adquiriera, él se lo ofreció a Pilar Miró, ella accedió y él no compró (Marsillach, 2001d: 379). También se reafirma en su condición de socialista sin carné en una entrevista periodística (Marsillach, 2001d: 516).

Justifica el autor con cierto detenimiento su postura ideológica a favor del socialismo (Marsillach, 2001d: 417-418). Este entusiasmo inicial tendrá su coste personal. Manifiesta su sospecha de que su ruptura con Eduardo Haro Tecglen no se debió únicamente a las críticas teatrales de éste, piensa que lo decepcionó que el autor votase a favor de la entrada en la OTAN en el referéndum de 1986. Reconoce que lo había convencido Felipe González en una cena con varios «intelectuales», celebrada en la «bodeguia». Escribe para justificarse: «He repetido hasta la saciedad que soy un individuo contradictorio en el que lo pragmático y lo idealista se confunden y se enturbian continuamente». Comprendió a Felipe González. Comprendió que los motivos que obligan a un presidente del Gobierno no tienen nada que ver con lo que sostiene siendo jefe de la oposición. «Esta pesada certidumbre me impulsó a votar en contra de mis principios. Eduardo, en cambio, prefirió mantenerse incontaminado. La elección fue tan penosa que a todos nos salpicó» (Marsillach, 2001d: 515)⁸⁵⁴.

Adolfo Marsillach gusta de hacer gala de su fidelidad⁸⁵⁵. En los peores momentos para el PSOE en el poder y cuando ya se veía próxima la derrota y el relevo, él se mantuvo firme. Firme, pero no ciego; aunque combina el reconocimiento de la realidad con la solidez de su postura política:

Mientras, el escenario político se iba enrareciendo (...) y el partido socialista iniciaba un rumbo de complejo retorno. (...) los escándalos se sucedían, las sospechas aumentaban, las acusaciones crecían y los traidores se multiplicaban. (...) en ningún momento pensé en cambiar de bando. Al contrario. Cuanto más gritones se ponían los populares en las Cortes, menos me apetecía colaborar con ellos. Pero iban a ganar. Entre los muchos años en el poder y los múltiples errores —algunos mayúsculos— que se habían cometido, los días del Partido Socialista Obrero Español estaban contados (Marsillach, 2001d: 537).

⁸⁵⁴ Cuando entró en la Moncloa para aquella cena, Pilar Miró estaba sentada junto a Felipe González, y, al ver a Adolfo Marsillach, le dijo a Felipe González: «“Pues, mira, Adolfo también es de derechas”». (La frase de Pilar ocultaba algo más que una ironía. Falto de referencias, huérfano de convicciones, despojados de nuestra fraternidad antifranquista, aquel plebiscito de 1986 fue un golpe bajo que todavía escuece» (Marsillach, 2001d: 516).

⁸⁵⁵ No se debe olvidar que se trata de una persona que ha ocupado cargos importantes en la Administración socialista.

También se complace en presentarse a sí mismo fiel a su opción ante el relevo en el poder. Cierta hecho parece motivo de satisfacción para él: «algunos miembros de aquel comité⁸⁵⁶ colaboran hoy con el Partido Popular mientras yo me mantengo cercano al socialismo» (Marsillach, 2001d: 424)⁸⁵⁷. Ante las elecciones generales del 3 de marzo de 1996, se declaró públicamente a favor de los socialistas. Se cuestiona este apoyo: no es para cobrar ninguna deuda ni para pagar ningún favor recibido. Profesionalmente, se considera independiente. Ha vivido de su oficio desde los diecisiete años y no se le ha contratado por sus opiniones ideológicas, más bien al contrario. Si con los socialistas creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la UCD había inventado el Centro Dramático Nacional y durante el franquismo había dirigido el teatro Español. No les debe nada a los políticos. Se sitúa a la izquierda por convicción, no por conveniencia (Marsillach, 2001d: 545-546).

El autor es consciente de que su postura ideológica lo empuja a abandonar la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con la llegada de los populares al poder en 1996 (Marsillach, 2001d: 564-565)⁸⁵⁸. Nos cuenta el final que le puso a su montaje de *El Misántropo*, de Molière: Alceste, el protagonista, se bajaba del escenario, abandonaba el local por el patio de butacas y se iba a la calle. Se interpretó que era él quien abandonaba el teatro de la Comedia ante la llegada del Partido Popular⁸⁵⁹. Confiesa: «Algo había de eso» (Marsillach, 2001d: 538). No obstante, José María Aznar visitó el Festival de Almagro, lo invitó a cenar y aprovechó para contarle una anécdota que recordaba

⁸⁵⁶ Habla de un comité de «notables» que descartó su nombramiento como director general de Teatro, siendo ministro de Cultura Javier Solana, por considerarlo «sospechosamente próximo al Partido Comunista».

⁸⁵⁷ Acudió a una reunión en la Moncloa pocos días antes de las elecciones de 1996. Dice que, entre los asistentes a esa reunión, había algunos, cuyo nombre no va a dar, que luego estuvieron con José María Aznar (Marsillach, 2001d: 546).

⁸⁵⁸ El propio interesado (Marsillach, 2001d: 566) cita un texto de Juan Cruz en el que se le atribuye esta actitud: «yo con éstos no duro ni un minuto».

⁸⁵⁹ Un ejemplo lo tenemos en «Marsillach y los clásicos», de Ana Suárez Miramón (2003: 556).

de cuando vio de joven *El Tartufo*, de Molière —anécdota que el autor pone en duda—. Tras el relato de este encuentro, vuelve a reafirmar su «afinidad» con el PSOE (Marsillach, 2001d: 569). El colofón del cese es un «homenaje / desagravio» que se le rinde en Barcelona y del que dice: «Un acto de afirmación socialista, ¿para qué disimularlo?» (Marsillach, 2001d: 572-573)⁸⁶⁰.

Antonio Gala describe en sus memorias (Gala, 2001b) así a Enrique Tierno Galván:

Era, como todo el mundo sabe, un estupendo cínico: la alcaldía le importaba un comino: él era un hombre de Estado, y los dos andaluces del PSOE lo habían degradado a hombre municipal. Ejerció su cargo con la impunidad exenta de comentarios de una reina madre; se arregló para que la culpa de cualquier tropezón la tuvieran los otros, y se reservó sólo el brillo del cargo. Así fue desde su toma de posesión hasta su esplendoroso entierro. A pesar de eso, fue un hombre ejemplar, que siguió representando a Madrid hasta el último minuto de su vida, con su consciente muerte a cuestas (Gala, 2001b: 41).

De Petra Regalada, escribe:

Fue un bombazo. Trataba de los temas de ahora, de las defecciones, de los tráfugas, de los cambiazos, de los sucios trepas y de la ilusión de los pueblos. Así como El cementerio... se refería a la muerte y al riesgo de la libertad, aludiendo al alpargatazo de febrero del 81, Petra Regalada se refería a la lucha entre la izquierda y la derecha, y profetizaba, como basta ver leyendo ésa y otras obras, y atendiendo a sus fechas, el barquinazo del PSOE y de la esperanza. El pueblo, el niño Tadeo sordomudo, es al final quien tiene la última palabra. Él mata y Petra grita: «La vida empieza ahora, ahora, ahora», cuando han sucedido todas las decepciones, todos los desgarros y todas las sangrías (Gala, 2001b: 81).

En Barcelona, siendo Pascual Maragall alcalde, leyó el autor arias de su ópera *Cristóbal Colón*, cuyo estreno retrasó la leucemia de José Carreras (Gala, 2001b: 89). La Peña Primera Plana le concedió el Premio Limón y al año siguiente le tocó a él ofrecérselo a Alfonso Guerra (Gala, 2001b: 134).

Antonio Gala declara su adhesión inicial al socialismo español:

Se aproximaban las elecciones del 82. Yo, con todas mis fuerzas apoyaba al PSOE. Lo venía haciendo desde tiempo, aunque en ciertos momentos mi confianza en sus líderes, no en sus bases, vacilaba. (...) Felipe aprovechó la demora del Rey en ofrecirme un escaño en el Senado para ofrecérmelo él:

⁸⁶⁰ Juan Antonio Hormigón (2003a: 30-31) proporciona algunas informaciones más acerca de la relación de Adolfo Marsillach con el PSOE, aunque no añaden nada sustancial a lo que se recoge aquí.

—Hemos calculado que en el setenta y cinco por ciento de las demarcaciones te elegirán sin hacer campaña. Será una cosa cómoda y llevadera para ti. Ven con nosotros.

—Estoy con vosotros —le aclaré—; pero no quiero escaño alguno. Primero, porque me encuentre así más en mi sitio. Segundo, porque os seré más útil desde fuera.

Me dio un par de días para reflexionar. No los necesité. Ni ellos tampoco necesitaban ofrecermé nada, absolutamente nada, para que me sintiera afín a ellos y colaborara en su éxito (Gala, 2001b: 176).

En junio de 1982, lo telefoneó Miguel Boyer para invitarlo a una cena en su casa a la que irían los andaluces —se refería a los socialistas— (Gala, 2001b: 176). Miguel Boyer vivía en El Viso. Lo acompañó a un gabinete:

Sentados en un sofá, Guerra y González. Me eché a reír después de saludarlos.

—Naturalmente os voy a decir que no.

—¿Por qué? —preguntó González muy serio.

—Porque no debería de haber.

—Lo que yo te decía —intervino Guerra (Gala, 2001b: 177).

Esa noche se habló del posible primer Gabinete. Cuando llegó el turno de Javier Solana, quien por lógica ocuparía un ministerio, alguien mencionó el de Transportes y Felipe preguntó: «¿Qué queréis, que lo pille un tren?». Se cenaba en el jardín y Carmen Romero y el autor hablaron con exaltación y familiaridad. Ella tenía la obsesión de los pescadores andaluces, un tema no de los preferidos por Felipe González. Por fin, el PSOE ganó las elecciones generales en octubre de 1982: «El día de la glorificación del PSOE, después de cenar en una casa desamueblada, con una poca gente socialista de un modo vago, saludé en el Palace a Felipe y a Guerra. En uno de los primeros almuerzos de La Moncloa comía yo a solas con los anfitriones» (Gala, 2001b: 177). Recuerda el dramaturgo:

En la sobremesa me habló [Felipe González] del carácter de bien público de los acuíferos, de Rumasa, de diversos proyectos... Yo fui un buen oyente, pero no un consejero áulico. Me encontraba un pelín preocupado. Unos días antes, en la embajada argentina, en una discusión sobre los campesinos andaluces, Luis Yáñez la cortó diciendo:

—Con diez millones de votos comprenderás que podemos hacer lo que nos dé la gana.

Nunca he creído que Yáñez haya sido portavoz de nadie, pero sí temí que en aquella ocasión alguien hablase por boca de ganso.

Carmen Romero me pareció una mujer tan bella como ejemplar. He gozado teniéndola invitada en mi casa, y le he agradecido cuando me ha llamado, a Lisboa o a donde fuera, para invitarme a La Bodeguilla⁸⁶¹. Aunque, aparte de la conversación, en ella se ofreciera un flamenco bastante convencional o unos aborrecibles narradores de chistes sevillanos. La precisión con la que su equipo me localizaba, y la urgencia y pasión con que era convocado no se veían, en la realidad, muy justificadas (Gala, 2001b: 177-178).

Escribió el dramaturgo «en pleno 83, *El bienestar de España*»⁸⁶². Reproduce en las memorias (Gala, 2001b) la conclusión:

Bien sabe Dios, que, si estoy con el socialismo, no es por su imbecilidad. Y que, si todavía tengo un resto de respeto al Estado —el que sea— es por considerarlo necesario —un mal necesario—, pero por nada más. A mí que no me hablen de esotéricas razones de Estado. Ninguna razón de Estado debe ser contraria a mi razón: ha de caber en ella; podrá ser incomprensible, pero no irracional. No tolero que se me engrandezca a fuerza de patadas. Ay, si el Estado pierde sus razones; si pierde su última razón, su exclusiva razón de ser. Un Estado que no mejora la calidad y las condiciones de la vida es, como dijo Jovellanos, una idea chinesca: la idea de un fantasma que procura su propio auge, y llama a eso bienestar de España» (Gala, 2001b: 179).

Cuando apareció el artículo, el dramaturgo se hallaba escondido en Jerez trabajando en un texto. Allí lo localizó Javier Solana, entonces ministro de Cultura, por orden de Felipe González. Acudieron a recogerlo, en nombre de ambos, el presidente autonómico andaluz, José Rodríguez de la Borbolla, y su consejero de Cultura, Javier Torres Vela (Gala, 2001b: 179). Y relata:

Fueron encantadores, amables y andaluces. No obstante, ni ellos ni sus ofrecimientos consiguieron calmar mi decepción. González la había calificado de rabieta: una rabieta que ha durado hasta hoy.

—Hemos tenido que surtir demasiados puestos: centrales, autonómicos, provinciales y municipales. Ni teníamos tantos afiliados ni hay tanta gente preparada. En un pueblo de Jaén —me comentaba Pepote, por quien siempre he sentido cordialidad y simpatía, entre risas— ha salido un alcalde cuya única virtud es matar cerdos de un puñetazo.

Ya había desaparecido, por supuesto, de la presidencia andaluza, Escuredo, incurso en feas acusaciones. En un momento dado se trataba de que dimitiera, porque su actitud era fatal para el partido. Fueron Guerra y Felipe a Sevilla a casa de Pepote, su sucesor in pectore. A proponerle su suicidio a Escuredo se acercaron Felipe y Pepote. Después de varias horas, regresó el segundo a su casa, donde le esperaba el vicepresidente.

—Qué trabajera nos ha costado convencerlo. El muy hijoputa... —comenzó Pepote.

⁸⁶¹ Obsérvese la distinta forma en que escriben Adolfo Marsillach y Antonio Gala este nombre.

⁸⁶² Pese a que en las memorias de Antonio Gala figure ese título (Gala, 2001b: 179), el artículo se llamó «Bienestar de España». Perteneció a la serie *Cuaderno de la Dama de Otoño* y se publicó en *El País Semanal* el 7 de octubre de 1984 (Gala, 1984a). Fue recogido en la recopilación homónima de colaboraciones periodísticas del autor (Gala, 1991a y 2008a).

—¿Cuál de los dos? —comentó Guerra.

Otro ejemplo de habilidad y urgencias localizadoras en beneficio propio me lo dio Narcís Serra, alcalde aún de Barcelona. Me telefoneó a un apartamento secreto de Nueva York para ofrecerme reanudar la tradición de los Jocs Florals, que habían desaparecido hacia el 31 y cuyos mantenedores últimos fueron Unamuno y Menéndez Pidal.

—Hay elecciones en Cataluña, ¿no? Y quieres que yo anime a los andaluces, ¿verdad? —Se echó a reír a su manera de gallina de Guinea, y me reconoció que ese era el motivo. La sinceridad siempre me ha movido, incluso conmovido. No sé si el acto resultó fructífero. Un poco cursi sí. Y la ausencia de Narcís Serra, tan llamativa como descortés (Gala, 2001b: 179-180).

Desde altas alturas del Ministerio del Interior, le llegaron al dramaturgo ofrecimientos muy agradables si no insistía en condenar el procedimiento del tiro en la nuca, muy en boga tanto en un bando como en el otro: ETA, policía y GAL. Él hizo oídos sordos a la propuesta y no tardó en producirse un hecho insólito a esas alturas del partido: por un artículo titulado «Soldadito español»⁸⁶³ contra el servicio militar obligatorio, cuyas fotocopias llenaron los cuarteles, lo procesó el Consejo Supremo de Justicia militar. Se armó el revuelo. Lo defendió Manuel Cobo del Rosal, colega de despacho de Raúl Morodo, y, ante la reacción popular y culta, se quedó el juicio en agua de borrajas (Gala, 2001b: 180).

Con Alfonso Guerra tenía el autor unas estupendas relaciones. El político sevillano se entusiasmó con su *Testamento andaluz*, con música de Manolo Sanlúcar y pinturas de Manuel Rivera, y presentó en la sede del Banco de Bilbao de Madrid el libro del autor *En propia mano* (Gala, 2001b: 180-181). Asimismo, eligió al dramaturgo para entrevistarle en un programa de televisión que él inició en el que el entrevistado se transformaba a la semana siguiente en entrevistador:

Con todo lo que antecede, lo que quiero decir es que la decepción que me produjo el PSOE, que luego se generalizaría en el país, fue muy temprana: no en vano había cerrado el libro En propia mano con un artículo de ilusión titulado «Reflexiones sobre un amanecer». Pero todavía conservaba la esperanza, y mis advertencias, fieras en algunos momentos, eran una especie de requiebros amorosos. A quienes no quiero, no me tomo el trabajo de ponerlos verdes.

El aparato, siniestro como todos, del PSOE actuó con mucho temor cerca de mí. Puso a mi alrededor una campana neumática que ensordeciera mis palabras, mis opiniones, mis

⁸⁶³ Publicado en *El País Semanal* el 19 de mayo de 1985 (Gala, 1985g) dentro de la serie *Cuaderno de la Dama de Otoño* (Gala, 1991f y 2008r).

obras y mis comportamientos. Se condujo desde entonces a lo avestruz, como si yo no existiese. Oficialmente me tachó. Pasé, lo cuento como un hecho notable, de formar parte de los primeros jurados del Príncipe de Asturias y el Cervantes, a no contar para nada. Y lo acepté en aras del único poder que he aspirado a tener siempre: el de decir la verdad en nombre de quienes no pueden, en nombre de la mayoría no sólo silenciosa sino silenciada. El tiempo vino a darme la razón; pero nada más que la razón. No aspiraba a nada más (Gala, 2001b: 181).

La colisión alcanzó proporciones serias en 1986:

Cuando se comete la tropelía del referéndum de la OTAN, se me ofrece encabezar el movimiento del NO. Yo, que no he visitado la redacción de El País más que tres veces, y una de ellas de paso, le pedí su opinión a Juan Luis Cebrián.

—Si yo estuviera en tu situación, aceptaría.

Lo mío es escribir. Todo lo demás me saca de mis casillas. Con la condición de que, fuese cual fuese el resultado, me devolverían a ellas, acepté (Gala, 2001b: 181).

Dio mítines en Sevilla, en Valencia, en Santa Coloma de Gramanet y el que cerró la campaña en Madrid en el Parque del Oeste: «Cantantes que me habían acompañado y precedido en ese mitin cenaron con González aquella misma noche. Hay cosas que no llego a comprender del todo, y lo que no comprendo me produce repugnancia moral. Quizá porque yo sea más derecho que un tiro, y no haya que serlo tanto, y la verdad sea curva...» (Gala, 2001b: 182). El autor ha escrito ya sobre el asunto del proceso del referéndum para la permanencia de España en la OTAN. Quizá escriba más. La OTAN ha dado pruebas de su inutilidad, de su sumisión a USA. Cuando se esfumaron los bloques y el Pacto de Varsovia con ellos, la OTAN debió desaparecer también (Gala, 2001b: 182). Revela el autor:

A los que votamos no y luchamos por el no se nos marginó, se nos discriminó, se nos atropelló. Yo callaba. Nunca pensé pedir árnica por mí. Pero la lista de los damnificados era penosa y larga. Algunos artistas no fueron contratados más ni por ayuntamientos ni por provincias ni por autonomías socialistas. No se perseguía a nadie expresamente, pero se le ignoraba. Una gota que colmó el vaso fue la de Carlos Cano. Cité a Guerra una noche en mi casa para cenar a solas. Comprendió lo que le decía. Tomó nota de quienes le decía.

—¿Y tú? —me preguntó—. A mí lo que me asombra es que nos hayas llamado deshonestos. Comprendo que en calor de un mitin uno se exceda. Pero deshonestos... Antonio... ¿Nosotros?

—Estoy escribiendo sobre el terrible dilema de la ética y el poder. Es una función de teatro que se titulará Séneca o el beneficio de la duda. —Guerra frunció, molesto, el ceño—. Irá prologada por Areilza y por Sádaba —frunció el ceño aún más.

—Me refiero a si tú tienes quejas, personalmente, de nosotros.

—Nunca he recibido nada de nada. Nadie ha tenido conmigo el menor detalle.

—¿Qué es lo que te gustaría?

—La dirección de la Academia de España en Roma. —Se aligeró su ceño.

—Haz las maletas.

—Era una broma, Alfonso —dije en voz baja y con cierto pesar—. Tampoco habría aceptado nada de nadie.

Fue esa noche la primera vez que oí hablar de los incontrolables portadores de maletines que pedían el quince por ciento de cualquier cosa. Luego las culpas fueron amontonándose. Los socialistas eran los míos. Por eso me dolieron. Por eso me dolía verme obligado a escribir las Proas y las Troneras de El Independiente. Y me dolió el cierre del periódico. Y me dolió después del luto y de su alivio tener que volver con las Troneras a El Mundo. Porque cada año, a los Reyes Magos, les pido para España que mis Troneras se hagan absolutamente innecesarias. Y por eso también me es comprensible con facilidad no contar desde hace mucho con las simpatías del aparato del PSOE, y haber sufrido, quizá en legítima defensa, un rechazo brutal (Gala, 2001b: 182-183).

Acompañó el autor a una cena en El Pardo a Pilar Miró, entonces directora de Televisión Española. Comenta: «Qué mal se portaron con ella» (Gala, 2001b: 183). A la vuelta, Jorge Verstrynge le ofreció su coche y lo aceptó. El antiguo político de derechas le confesó al dramaturgo que buscaba una familia política, porque un hombre como él «no sólo vive *para* la política, sino *de* la política»; no podía subsistir con lo que ganaba en la Universidad (Gala, 2001b: 183). El dramaturgo se ofreció para mediar entre Alfonso Guerra y él. Entonces Jorge Verstrynge era ya un monaguillo del PSOE: «creía, y lo sigo creyendo, que entre Guerra y yo no hacen falta más mediadores que nuestro mutuo respeto y un núcleo de ilusiones comunes». Con los políticos del PP, que se consideran lejos de él, ha mantenido un trato puntual. Levantaron la sanción sordomuda del PSOE. Esperanza Aguirre le otorgó la Medalla de Oro de las Bellas Artes, lo mismo que al principio José de la Borbolla le concedió la de Hijo Predilecto de Andalucía y la de Oro de la Cultura Andaluza antes de que se cerrase la espita de los reconocimientos. Posteriormente, el propio José de la Borbolla sufrió la ingratitud de los más próximos: «Hay que tener una espalda muy ancha y muy fuerte para cargarse encima de ella la política». Cuando José Bono le pidió permiso para otorgarle la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha, el autor se lo agradeció con toda su alma.

Antonio Gala se topó con Mijaíl Gorbachov en Moscú, adonde había ido invitado a un simposio por la paz, y se volvió a encontrar con él en privado en Estonia. Cuando el político ruso pasó unos días en España, se le ofreció una cena a la que pidió que fuese invitado el dramaturgo: «Gentes del Gobierno se empeñaron en convencerlo de que no me hallaba en Madrid y de que me irritaban las interferencias en mi trabajo: un tanto a favor del PSOE en su grave campaña de silenciamiento». El embajador le envió al dramaturgo una nota personal de Mijaíl Gorbachov lamentando su ausencia: «Mucho más lamento la suya en Rusia. Y también la presencia de otros en España» (Gala, 2001b: 185).

Poco dice Jaime de Armiñán del socialismo en unas memorias que sólo llegan hasta el final de la II Guerra Mundial, pero anota:

Mi padre y mi tío José Manuel habían escrito dos libros peligrosos: Epistolario del Dictador⁸⁶⁴, y Francia, el dictador y el moro⁸⁶⁵. Mi abuelo Luis era un proscrito, un político abandonado a su mala suerte, un conspirador sin porvenir. Por la derecha ganaba Calvo Sotelo, y por la izquierda Largo Caballero, que también coqueteaba con Primo de Rivera, aunque ahora suene mal decirlo (Armiñán, 1994a: 37).

Albert Boadella cuenta en sus memorias (Boadella, 1998) que se convirtió en militante del PSC. Es éste un aspecto manifiestamente contradictorio de su trayectoria. El autor se había sentido decepcionado por la actitud del socialismo español en lo relacionado con *La torna*. El caso lo llevó entonces al Parlamento Europeo un diputado socialista belga. No sólo no fueron los socialistas españoles quienes asumieron esa gestión, sino que, además, con posterioridad neutralizaron la iniciativa belga (Boadella, 2001: 306). Esto le da pie al autor para hablar de la desilusión que ha provocado el socialismo, un partido que ha tratado mal a sus defensores mientras reservaba el más exquisito trato para sus adversarios (Boadella, 2001: 307). Además, Albert Boadella había cargado desde el escenario contra ese sector del panorama político español. *M-7 Catalònia* (Boadella,

⁸⁶⁴ Armiñán Odriozola (1930a).

⁸⁶⁵ Armiñán Odriozola (1930b).

1985b) contenía un dardo envenenado dirigido a las tendencias del izquierdismo posfranquista, ya en el asalto al poder (Boadella, 2001: 322). Cuando más arrecian sus ataques a la progresía, dice el autor que considera que no habría sido propio de él pasarse al enemigo sin ajustar las cuentas al nuevo poder representado por la prepotente sociedad de la modernidad con un protagonismo de la socialdemocracia. Toda esa modernidad (arquitectos, diseñadores, vanguardistas, etc.) sería el objeto de sus sátiras y sarcasmos (Boadella, 2001: 228). Un buen número de políticos «supuestamente de izquierdas» —dice— se sintió profundamente irritado ante la representación de *Olympic Man Movement*, un montaje al que el narrador —en un alarde de interpretación psicológica de los comportamientos del Bufón— le encuentra un sentido, un objetivo oculto o una intención profunda: la de irritar al socialismo emergente para evitar cualquier tentación de buscar el favor del poder, papel que jugó *Operació Ubú* (Boadella, 1985b) en Cataluña con el pujolismo. La compañía siempre despertó una velada desconfianza en muchos dirigentes del PSOE y del PSC. No obstante, los militantes de estos partidos eran una parte sustancial del público de Els Joglars (Boadella, 2001: 366). Albert Boadella se muestra consciente de esta contradicción y no la rehúye. Está presente hasta casi el final de la obra, cuando los estudiantes de visita ven la foto que se hizo Albert Boadella con el grupo de la serie de televisión *Los años vividos* y se preguntan por qué un hombre de teatro que se había mostrado tan beligerante con el poder tuvo en algunos momentos implicaciones tan estrechas con los políticos gobernantes (Boadella, 2001: 402-403).

El Bufón sólo facilita un par de razones, algo distanciadas entre sí en el libro, para justificar su militancia —que el propio Albert Boadella presenta con tintes de irracionalidad—. Ambos motivos conducen igualmente al fracaso. El primero de ellos lo esgrime hablando de Romà Planas, secretario de Josep Tarradellas. Se hizo muy amigo de él y lo califica de «honrado y leal»:

La única razón plausible que he encontrado al inexplicable arranque que un día me hizo afiliarme al PSC es que fuera el deseo de darle una alegría al Romà. Por eso, después de su muerte, hui discretamente del partido, pues hacer el imbécil a plena conciencia sólo se justifica cuando es para que los amigos lo pasen bien (Boadella, 2001: 323).

La segunda razón que se nos proporciona es ésta: «ofrecer mi colaboración para cerrar el paso a una derecha que nos publicitaban entonces como franquista». Fue una idea precipitada y a un tiempo errónea por lo que respecta a la consideración franquista del adversario político (Boadella, 2001: 410). También conduce a un callejón sin salida: su afiliación despertó suspicacias en el partido, porque una acción de este género, sin pedir nada a cambio, no podía ser interpretada más que como la acción de un masoquista o de un bobo peligroso. De la misma manera que decidió entrar, un día decidió salir. Nadie le preguntó por qué (Boadella, 2001: 410-411).

Albert Boadella conoció y trató a los principales líderes socialistas. Se permite enjuiciar a Felipe González como líder desde su personal óptica de artista (Boadella, 2001: 409)⁸⁶⁶. Por la amistad que mantenía con Josep Borrell, se implicó en su candidatura a la secretaría general del PSOE y se comprometió a ayudar al nuevo y efímero candidato a presidente del Gobierno a enfrentarse al escarnio de la oposición trabajando con él unos días en la cúpula de Pruit (Boadella, 2001: 411). También hace un análisis lúcido y elogioso de este dirigente (Boadella, 2001: 412). Incluso participó en mítines electorales del partido, aunque siempre desde su ambivalente personalidad, que lo lleva a mostrarse crítico con aquello en lo que participa y a sentirse extraño aun estando metido de lleno. Así, el Bufón recuerda el mitin de las elecciones generales de 1993 en el que intervino ante cuarenta mil «comparsas», finalizando su parlamento con un grito: «¡Socialismo, socialismo, socialismo!». Abajo, Felipe González y la plana mayor socialista lo miraban con perplejidad. Aquello era un anacronismo en el año 1993. Los dirigentes estaban metidos de lleno en el neoliberalismo (Boadella, 2001: 403).

⁸⁶⁶ Al final de la obra crítica al Partido Popular por su antifelipismo (Boadella, 2001: 422).

Sin embargo, un mitin para defender la candidatura de Pasqual Maragall a la presidencia de la Generalitat unos años después, en el mismo Palau Sant Jordi, le brinda al Bufón la ocasión de dar rienda suelta a su capacidad reflexiva y autocrítica. Se trata de una secuencia auténticamente literaria o cinematográfica, de novela o película contemporánea, con una sucesión de *flashbacks* condensados en un breve momento mientras espera su turno detrás de la tribuna⁸⁶⁷. El autor se preguntaba qué hacía él allí. Experimentó una sensación de ridículo, pensó que sólo la animadversión hacia Jordi Pujol y Convergència i Unió lo hacía aguantar la estupidez del acto (Boadella, 2001: 403). El asunto era un gran malentendido al que él había contribuido y que había ido enredando con su carácter irreflexivo. Esa confraternidad la provocó su morbosa curiosidad de percibir de cerca el latido del poder. Confraternizaba incluso con gente adversaria declarada suya en el terreno artístico. Albert Boadella, en esos momentos, efectúa un cuestionamiento sin paliativos de su militancia: piensa que los socialistas han utilizado dinero público como mecenas de las máximas aberraciones en nombre de la modernidad; que, en contra de sus principios, han promovido unas élites de esnobs en todos los ámbitos de la cultura; que han creado para la chusma una televisión pública que ha sido el mayor insulto a la ciudadanía de un país, televisión que correspondía seguramente al concepto que los propios dirigentes tenían del pueblo⁸⁶⁸; que la colaboración podría haber sido coherente si el grupo Els Joglars se hubiera beneficiado, cosa que no sucedió, pues hasta se les fue de las manos a veces su ver-

⁸⁶⁷ «Aquella noche en el *Palau Sant Jordi* el fragor de los gritos y las ovaciones me facilitaba la evasión de mis pensamientos, y la memoria rebobinaba las secuencias que habían originado todas mis incursiones entre políticos» (Boadella, 2001: 405).

⁸⁶⁸ E inmediatamente añade: «al Partido Popular no le ha hecho falta cambiar casi nada» (Boadella, 2001: 404). El Albert Boadella del momento de la escritura se entromete en la escena de la espera detrás de la tribuna en el mitin.

dadero instinto hacia ellos (Boadella, 2001: 404), como en el caso del veto en la Expo de Sevilla de la obra *Yo tengo un tío en América*⁸⁶⁹.

Els Joglars renunció públicamente al premio Nacional de Teatro en el año 1993. Desde la entrada del Gobierno socialista en 1982, lo había recibido todo el mundo. Resultaba muy sintomático que la compañía más antigua del Estado fuese tan ignorada por un Gobierno de izquierdas. Aceptar el premio en el año 1993 significaba condescender con el Ejecutivo que los había mantenido a distancia durante tanto tiempo. Lo habrían recibido gustosamente cuando estaban implicados en las polémicas del pasado y necesitaban una protección moral, pero, entonces, a los socialistas les interesaba quedar bien con los perseguidores (Boadella, 2001: 405). En ese mismo mitin de la candidatura de Pasqual Maragall en el Palau Sant Jordi, mientras hablaba el candidato, Felipe González y Joaquín Almunia se levantaron y se fueron. Pasqual Maragall los excusó, dijo que los compañeros tenían que viajar a Madrid y precipitó el final de su parlamento, porque el local, siguiendo el ejemplo de los dos dirigentes, se iba vaciando. Entonces Albert Boadella se juró que no volvería nunca más a un sitio de éstos (Boadella, 2001: 409).

No obstante, no hay un desafecto total por parte del Bufón hacia el socialismo. Entra en el terreno de juego un nuevo factor —que encaja muy bien con lo que sabemos de la personalidad del autor— en los tiempos difíciles del declive del socialismo durante la etapa de Felipe González. El propio Bufón nos traza el panorama: el desencanto de la progresía española era cada vez más radical, seguramente excesivo; se había puesto de moda despotricar contra el Gobierno para que no pareciera que se estaba de acuerdo con la corrupción o el crimen de Estado, pero los juicios implacables se hacían desde la barre-

⁸⁶⁹ «La celebración de los actos programados para el V Centenario del Descubrimiento de América hizo de este hecho tema de destacadas producciones, concebidas, sin embargo, desde una perspectiva desmitificadora. Albert Boadella y “Els Joglars” realizaron en un *Yo tengo un tío en América* una despiadada sátira de este evento que provocó una fuerte polémica al no ser incluida en la Expo 92, pese a haber sido financiada en parte por ésta» (Vilches, 1999: 84).

ra y evitando la más mínima implicación para modificar los hechos; los artistas querían seguir beneficiándose, aunque manteniéndose inmaculados a la hora del compromiso; sólo media docena de nombres, siempre los mismos, se mojaban en las campañas, y los manifiestos que a principios de los ochenta firmaban masivamente las élites culturales había que consensuarlos largamente en los noventa para conseguir una lista aceptable. Conclusión: el Bufón no había querido significarse antes, a la hora de las vacas gordas; sin embargo, no tenía tantos prejuicios para hacerlo con los futuros perdedores (Boadella, 2001: 409-410).

Francisco Nieva acusa en sus memorias (Nieva, 2002d) el impacto del ascenso del PSOE al poder. Afirma que, antes de la Guerra Civil, un autor novel que hubiese cosechado un primer éxito no tenía que esperar tanto para estrenar de nuevo. Pero España y Madrid habían cambiado. Aunque perdurase el eco de la dictadura de Francisco Franco, el país tenía otra dinámica cultural que marcaba ya la posición de izquierdas. Esa izquierda era para mucha gente un segundo Estado, lo que hizo posible más tarde la aprobación mayoritaria del PSOE, el cual creó una gran ola de optimismo y consenso (Nieva, 2002d: 461). El autor había ido saltando de una cima a otra, librándose de caer en los fosos con caimanes; pero, un año más tarde, se despeñó de un golpe sorpresa en una sima de silencio e inactividad que no hacían prever los tres últimos espectáculos triunfantes. Encuentra una explicación: «Todo éxito verdadero suscita despecho y envidia. La mejor forma de satisfacer esos rencores es mezclarlos de un modo u otro a la política, que es el albañal de las delaciones y el mejor refugio de Caín» (Nieva, 2002d: 551). Y no fue el único. A partir del triunfo socialista de 1982, ocurrió algo no previsto: «Cantidad de autores de un cierto prestigio y nada enemigos a la sazón del socialismo fueron apartados de un modo raro, para que entrase gente nueva sin méritos que superasen a los otros, y les fue infinitamente difícil por muy diferentes motivos». Alfonso Sastre desapareció de la escena ma-

drileña. José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero y algunos más quedaron en la penumbra. Lo llama «un apagón»: «Ninguno de estos representaba un teatro conservador y anquilosado». Sí permanecieron y continuaron estrenando los mismos proveedores chabacanos de siempre. El propio Antonio Buero Vallejo, que parecía intocable, cobraba fama de aburrido y de consabido: «Por muy desdenables que todos fuéramos a los ojos eufóricos del PSOE, el teatro se empobreció, perdió tensión, incluso perdió público». «Aquí comenzó para mí, ni siquiera “un declive”, sino la súbita caída en picado y en un hoyo profundo» (Nieva, 2002d: 555).

En casa de Nuria Espert se reunió cierta vez un buen número de personas que se declaraban de izquierdas «tanto como me había declarado yo». Él mantuvo en esa ocasión una actitud algo desafiante. Se trataba de redactar un escrito, bajo la iniciativa de José Monleón, donde todos aquellos profesionales convocados se manifestasen afectos al PSOE y fundaran en él toda su esperanza en la renovación del teatro español (Nieva, 2002d: 555). Aquello le recuerda al dramaturgo la letra de esa conocida canción religiosa del mes de mayo: «Venid y vamos todos». Como esa renovación ya la llevaban a cabo los presentes, aquello consistía en una táctica e interesada sumisión al poder. El autor no firmó y tampoco se mordió la lengua: preguntó por qué había que ponerse a los pies de ningún partido. Todos debieron de pensar que se trataba de un loco o de un simple y que había ido allí a meter la pata: «Fue un repentino acto de soberbia y de manifiesto desprecio hacia la ambigüedad interesada del mensaje». No firmaron ese acuerdo, lo dejaron para otro momento: «Mis palabras les avergonzaron en el fondo». No pudo reprimir su reacción porque sintió despecho al comprobar lo poco que le había servido para definirse cuanto llevaba escrito y hecho en el teatro. Podría haber formulado de otra forma sus palabras, haciendo ver que las ideas y la moral que expresan sus obras no debían permitirle a nadie pensar que él podía ser peón de una clase política ni de un partido y que en esto se

fundaba toda su integridad de artista independiente. Se pregunta qué noble y estúpida confianza en sí mismo lo llevó a desafiar tan directamente la ambición de sus compañeros. Creyó llegado el momento de decir lo que pensaba por sentirse en democracia, como si fuera Miguel de Unamuno, para probar la experiencia de dar la nota. El veredicto de sus colegas debió pasar por que, si no estaba con ellos, era absolutamente prescindible. Eso invistió al dramaturgo de señor de derechas. José Luis Alonso, presente en la ocasión, se lo reprochó; pero tampoco a él le valió de mucho ser más discreto. En una entrega de los premios Mayte, ya vencedor el PSOE, José Monleón lo presentó al ministro Javier Solana con estas palabras: «Aquí tienes a “este loco” de Paco Nieva». La locura consistía en no creer en el PSOE (Nieva, 2002d: 556). Exactamente lo mismo que le sucede ahora a los del Partido Popular. Lo arriesgado, lo difícil y lo heroico es separarse de los chicos del coro. Él se separó y vive así, separado, y no quiere que se lo confunda con alguien que no sea exclusivamente él (Nieva, 2002d: 557).

Eduardo Haro Tecglen parecía entre horrorizado y escandalizado de que se programase *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, aquella pieza de tan rancia y desactivada «ideología» romántica que a él no le servía de nada «lógicamente» y que no encontraba oportuna. El autor se había convencido ya de no haberle caído nunca demasiado bien al «soviet supremo» —y no lo dice exclusivamente por Eduardo Haro Tecglen—, así que manifestó en unas declaraciones o en un artículo —no lo recuerda bien—, el derecho a montar cualquier obra sin otras razones que porque sí. Fue una imprudencia más (Nieva, 2002d: 557). Pero ya le estaba resultando insostenible bajar la cabeza ante «el racionalismo de instituto de las “izquierdas” más verecundas del país»:

Mi «señoritismo cultural» debió de ofender mucho a aquel armario de gravedad marxista, y Eduardo —que, por cierto, tenía un hijo que era un dandy del libertinaje artístico—, cuando quiere vencer a alguien, deja caer la losa tabloide de El País y todos quedamos atrapados como ratas y con la cola fuera, para que nos la puedan desollar a gusto. Se escudaba en el «gran periódico nacional» (Nieva, 2002d: 558).

Tendría que haber hecho una maravilla para salvarse de una muerte anunciada. Durante el proceso, notó que muchos compañeros de la profesión, en muy buenos tratos con los representantes oficiales, no se hallaban muy dispuestos a dejarle seguir en el candelerero, aprovechando para ello la circunstancia política. Notó una conjura contra él en el medio, la que se produce con frecuencia ante la redundancia de un éxito. De todas formas, ese estirón profesional que él había dado debilita mucho y pasó nueve años en convalecencia. Él seguía luchando por lo que más le gustaba, concebir espectáculos de cabo a rabo, letra incluida, y no se lo permitieron. Culpa de ello a la llegada del socialismo (Nieva, 2002d: 559). No entiende el autor por qué tuvo que pagar tan caro aquel fracaso de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, cuando hay directores bien conocidos con un fracaso sí y otro no. Cayó en nueve años de ostracismo: «El instinto de conservación me dictó no gastarme en cóleras y resentimientos que tanto pueden ensombrecer la existencia de cualquiera». Durante el interregno socialista escribió nuevas comedias por gusto, como siempre. También artículos y una novela, *El viaje a Pantaélica*, que terminó tras treinta años de elaboración (Nieva, 2002d: 564).

Lluís Pascual, director entonces del Centro Dramático Nacional, con Andrés Amorós como asesor literario, quiso montar *Salvator Rosa* (Nieva, 2002d: 569). La iba a dirigir Mario Gas, un director catalán. Según Francisco Nieva, Lluís Pascual pretendía que él regalase el enfoque y la solución material del espectáculo. Se resistió, le ofendía que no le hubiesen encargado la dirección. Su trabajo marca una línea de dirección que ya se negaba a regalarle a cualquiera que no considerase muy por encima de él. Tenía varios proyectos para la materialización de *Salvator Rosa* y uno de ellos le parecía un acierto de esos que le habían dado fama como escenógrafo y no quiso regalarlo. Lluís Pascual renunció a programar *Salvator Rosa*. Si su buena suerte hizo posible que concibiera y expresara en los escenarios materialmente un mundo específico, su mala suerte en el período socialista

lo ayudó a decantarlo y afirmarlo sin posible confusión con otros productos, ni siquiera con los catalanes (Nieva, 2002d: 570).

El ostracismo que el autor sufría lo compartía Manuel Martínez Mediero desde hacía ocho años con uno casi parejo al suyo (Nieva, 2002d: 572). José Monleón aceptó el encargo que Manuel Martínez Mediero le había hecho a Francisco Nieva de una adaptación teatral de *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell. Esa idea no habría partido nunca de José Monleón, muy guerrista; pero éste había defendido mucho al autor en otros tiempos en que todos eran de izquierdas con menos distingos y matices que entonces (Nieva, 2002d: 573). Después de las críticas unánimemente ásperas —no se sabía si por meterse con Francisco Nieva o con la Junta de Extremadura—, José Monleón los invitó a todos a una comida de celebración con las autoridades y éstas le refregaron los posibles fallos de la obra en defensa del teatro popular: que si le sobraba, que si había que cortar, que si las escenas de ambientación periféricas no adquirirían el cuerpo de crónica y ensueño que se buscaba conseguir en la obra (Nieva, 2002d: 576).

Te quiero, zorra y *No es verdad* sirvieron para las cosas más opuestas que caben darse: se las desdeñó con cierta altivez en Madrid, pero el dramaturgo se dio a conocer en el extranjero con sus representaciones, las cuales comenzaron en el Festival de Avignon, con muy buena acogida del público. Nadie estimuló desde fuera este nuevo impulso. La sensación que tuvo el autor fue la de que el enterrado en vida había intentado sacar trabajosamente la cabeza y quisieron bajársela enérgicamente, como se mata a los conejos, con un golpe en la nuca. También había quien propagaba que Francisco Nieva estaba acabado. No era capaz de sostenerse manteniendo la compañía teatral que había creado y, si prescindía de ella, se quedaba esperando y al margen, no sabía por cuánto tiempo, porque el PSOE se perpetuaba en el poder y él no se distinguía como relaciones públicas. Le faltaba ese talento que no había querido tener (Nieva, 2002d: 578). Dedicaba mucho tiempo a su

ocio. Se había convertido, por tanto, en un desastre económico; tendría que haberse sacrificado. Tampoco quiso quejarse ni hacerse el incomprendido o la víctima, perder la compostura y el respeto que se debía a sí mismo ahora. En el aeropuerto de Barajas, descubrió a Alfonso Guerra, quien se reía mirándolo y cambiando comentarios jocosos con su acompañante. La llama «una risa de triunfador». Él tenía dificultades financieras. Si aquellas obritas de teatro menor no las hubiera traducido al francés Gerard Richert, no habría podido el dramaturgo demostrar su eficacia dramática. De rebote, han vuelto a representarse en España. Sobre todo *Te quiero, zorra* ha recabado críticas absolutamente ditirámicas. Ha pasado la mala racha. Esa vuelta nadie la saludó con entusiasmo. Para prepararla, había que inventar cualquier cosa; quizá tratar de estrenar obras cortas con actores que cobrasen poco, ya que iban así a ser lanzados. Tenía una idea de las cosas pequeñas y de los pequeños teatros minoritarios pobres, pero honrados, algo deformada por su vida en Francia, sus visitas a Londres o el clima *off Broadway* de Nueva York durante el tiempo que trabajó allí. En España, los teatros oficiales habían caído en manos de los vencedores y el teatro alternativo no sabía qué camino tomar, porque parece probado que, para los teatros, resulta más beneficioso mantener una postura general de oposición crítica. Pero entonces no había oposición (Nieva, 2002d: 579).

Insiste el autor en culpar a Eduardo Haro Tecglen. Lo define como el «severo crítico y hombre de pro que mejor representaba la izquierda intelectual». Lo acusa de haber desactivado a sabiendas o no por ocho o nueve años su afirmación como hombre de teatro bajo el mandato socialista (Nieva, 2002d: 583). Durante el largo período de retiro, el autor escribió cinco comedias no estrenadas aún (Nieva, 2002d: 586). Gracias a «ese interregno “de paz”», se volvió más prolífico todavía, de modo que ahora se puede meter la mano en su obra como en un saco a fondo perdido y extraer cosas que aún se pueden aprovechar: «Puede que lo hagan cuando me muera, o puede que ya nadie se acuerde de mí. No estaré

vivo —como mis muertos— para enterarme» (Nieva, 2002d: 588). También su narrativa se la debe casi por entero a aquel período de ostracismo. Todo se aprovecha y ahora se alegra de pasar por «esa poco deseable etapa» con el aire de un triunfador (Nieva, 2002d: 589). Guillermo Heras montó con acierto *Nosferatu*, ya al final del mandato socialista, cuando se había suavizado un poco «el frente tácito levantado contra mí... “eclecticismo”» (Nieva, 2002d: 594).

Encuentra el autor similitudes entre su caso y el de Roberto Rossellini, a quien conoció. El cineasta italiano rodó algunas películas de fondo religioso bastante bellas, las cuales se despreciaban porque, según cree, las subvencionaba el Vaticano: «Esa especie de tropiezo ideológico con los intelectuales de su tiempo, muchos de ellos marxistas, hubo de parecerse al que yo experimentaría posteriormente» (Nieva, 2002d: 605). Aún vuelve a insistir el dramaturgo en su obliteración durante la década de los ochenta del siglo pasado:

Pero, ya realizada la transición política, yo era muy considerado, muy entrevistado, muy miembro electo de la Academia, muy escritor de terceras de ABC, pero... «Usted no se declara amigo. Pues va usted a ver lo que es “no estrenar”, por mucho nombre que usted tenga.» Recordaba la cara de zapato de Alfonso Guerra «riéndose» de mí en el aeropuerto. Estaban tan seguros de todo... «Lo más depurado y alto de la vida artística e intelectual española está con nosotros.» Luego se cambió de gobierno y ya no estuvo con ellos, sino con otros. Lo más «depurado y alto» de la vida intelectual y artística y española «sabe vivir» (Nieva, 2002d: 614).

El estreno de *El baile de los ardientes* salió muy bien y sus críticas fueron comparables a las de *La señora Tártara* y las de *La carroza de plomo candente*: «Una catarata de elogios». Se pregunta si es que se rompía el cerco y de qué manera, y encuentra la explicación en que figuraban en un festival internacional en el que se veían espectáculos interesantes, brillantes y bien calculados. En comparación, el montaje español de Francisco Nieva no quedaba mal (Nieva, 2002d: 620). Pero vuelve la queja: «Nos estábamos quedando sin fondos, porque aquellos festivales tan socialistas no les daban un caché a las compañías españolas» (Nieva, 2002d: 621). Los concejales de cultura del socialismo —no

dice nada de los del PP— apenas si lo conocían de oídas y no se mataban por programarlo. Para ellos, ese Francisco Nieva escribía en el *ABC* (Nieva, 2002d: 626).

Había dos personas que se acordaron mucho tiempo de *Nosferatu* y de *Pelo de Tormenta*, dos grandes amigos y dos verdaderos representantes de la «izquierda ilustrada», Guillermo Heras y Moisés Pérez Coterillo. Los dos llegaron a ocupar puestos importantes durante el mandato socialista. A su influencia le debe su resurrección tan tardía (Nieva, 2002d: 634). Cuando el primero se puso al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, durante el mandato socialista, comenzó montando obras importantes y comprometidas de Ramón María del Valle-Inclán, de José Bergamín, de Pier Paolo Pasolini y de autores más jóvenes que él; pero, hacia el final del mandato y de la propia institución, le propuso montar *Nosferatu* (Nieva, 2002d: 635). «A una de las representaciones de *Nosferatu* asistí acompañando a Carmen Alborch, recién nombrada entonces Ministra de Cultura. ¡Esta ministra sí que estaba bien! Se la notaba enteradísima de muchas cosas y era de una desenvoltura “radiante”» (Nieva, 2002d: 636).

En cuanto a la relación de Fernando Arrabal con la realidad política de España, solamente se encuentra en su diario (Arrabal, 1994c) una referencia concreta y directa. Es precisamente cuando afirma que, en *El País*, «un jerarca del Gobierno» —socialista, se entiende— justificó el veto que le habían puesto: «Arrabal no se ha dado cuenta aún de que estamos en el poder» (Arrabal, 1994c: 155)⁸⁷⁰.

Jaime de Armiñán escribe en su diario (Armiñán, 1994a):

⁸⁷⁰ Fernando Arrabal es autor de una *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González* (Arrabal, 1993a). Juan Antonio Hormigón, quien se vio involucrado en la polémica por el estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d) (Hormigón, 2003a: 15) y que fue también zarandeado verbalmente por el autor en aquella ocasión, acusa al dramaturgo melillense de ser —en ese momento en el que Juan Antonio Hormigón escribe— un fiel servidor del Partido Popular, entonces en el Gobierno (Hormigón, 2003a: 16). Véase en Arrabal (2011b) una colaboración periodística del autor en forma de diálogo teatral con motivo de la conmemoración del 20-N, la cual se centra en la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982.

Los niños de la posguerra —los de mi cuerda, para entendernos— vivíamos pensando en la libertad y la democracia de la soñada América (...). Poco después empezamos a admirar tímidamente a la Unión Soviética, aunque aquello era pasarse. Yo me hice entonces trotskista, a raíz de la lectura de Mi vida⁸⁷¹, libro que me impresionó mucho. Quité la foto de León Trotsky, que venía en una de sus páginas, y la puse en un marco, en mi habitación. Aquel acto de independencia no lo consintió mi padre y me la hizo quitar. Pienso ahora, que si el detalle se produce en la URSS, Stalin me hubiera fusilado. Yo era republicano y admiraba a Azaña, a Prieto, a Besteiro y a Largo Caballero, pero tenía que ser en secreto, porque todos ellos fueron adversarios de mi padre, menos don Inda al que quería mucho (Armiñán, 1994a: 106-107).

Aclara que Julián Besteiro nunca le fue simpático a su padre porque le suspendió la asignatura de Lógica en la Universidad (Armiñán, 1994a: 107, n. 4). Inda era como decían cariñosamente a Indalecio Prieto sus amigos e incluso sus adversarios. Como don Indalecio Prieto era un hombre campechano y extrovertido, todo lo contrario de Julián Besteiro, caía bien a todo el mundo (Armiñán, 1994a: 107, n. 5)⁸⁷².

El prematuro izquierdista reprimido por su progenitor acabó corporeizándose:

En el verano de 1976 y ante el estupor del país el Rey nombra a Adolfo Suárez presidente del gobierno, en sustitución de Arias Navarro, heredero del poder franquista. Fueron aquellos tiempos de conspiración y esperanzas de libertad. Desde hacía un año, aproximadamente, yo recibía clases de «marxismo» en una casa secreta de la calle López de Hoyos, e intentábamos crear la rama cultural del PSOE, en pugna con el PC, donde estaban ya muchos directores de cine e intelectuales a granel (Armiñán, 1994a: 125).

Lo llamó su amigo Miguel Rubio, crítico de cine, para invitarlo a la Bienal de Venecia: «era una invitación casi orden». Fueron a la ciudad de los canales —adonde la nueva España acudía en pugna con el pabellón del Gobierno—, entre otros, Marcelino Camacho, recién salido de la cárcel, y su mujer, Fernando Méndez Leite, Joaquín Ruiz-Giménez y Lola Gaos (Armiñán, 1994a: 125).

Acerca de su postura política, leemos estas sensatas líneas:

Es muy de agradecer la atención que merecemos a estos chicos de la tierra, y aun a riesgo de pisar lodos resbaladizos, de la atención de los que les precedieron. Yo no olvido a Luis Acín⁸⁷³ —defenestrado— ni a sus colaboradores, porque en la derrota es donde se conoce a los amigos, que cuando cantan victorias es muy fácil arrimarse al carro. Siempre fui del carro de es-

⁸⁷¹ Trotsky (2006).

⁸⁷² Más tarde, llamará a los socialistas de la época de la Guerra Civil «socialistas de los de antes» (Armiñán, 1994a: 159).

⁸⁷³ Luis Acín Boned, político oscense del Partido Popular.

*tos que hoy gobiernan*⁸⁷⁴ —con reservas al cabo de los años— pero no reniego de quienes en el otro lado, me sonrieron. Este vulgar sentimiento de conciliación es quizá pura teoría, o al menos trato de entendimiento, pero si todo el mundo fuera como yo —no hay vanidad en la frase, ni mucho menos vanagloria— no hubiera habido en esta España tanta sangre. Hay que hablar y hay que tener menos mala leche y, sobre todo, hay que oír al adversario, a condición de que no sea un estúpido y merezca ser fusilado al amanecer (Armiñán, 1994a: 219).

Recuerda una comida en Galicia, el 19 de noviembre de 1975, cuando Francisco

Franco ya estaba en las últimas (Armiñán, 1994a: 278). Escribe:

Pocos días después teníamos una reunión en casa, una importante cita política, o al menos a mí me lo parecía.

Los cuadros del Partido Comunista —zona cultural— estaban completos y muy prestigiosos entonces, mientras que los del PSOE andaban en mantillas y berreando con chupete en las encías. Muchos actores, directores y técnicos de cine militaban en lo que ellos decían el Partido, como si no existieran otros. A mí —no recuerdo la razón, quizá yo mismo había ofrecido mi casa— me requirieron para organizar un encuentro con intelectuales de izquierdas, no comunistas, al que acudiría un joven líder de nombre Felipe González, que ya era secretario general del PSOE, y muy conocido en los aún semi-secretos ambientes de la oposición que nacía. Eran los tiempos en que por las paredes se escribían las palabras Libertad y Democracia, borradas casi al instante por los grises, cuando aún estaba caliente la sangre de los últimos fusilados por el dictador.

Elena y yo decidimos gastar una broma a los chicos del PSOE: quitamos algunas fotos familiares y las sustituimos por retratos de Franco, de doña Carmen, de Carmencita y del marqués de Villaverde. Cuando llegó Felipe González a casa —acompañado por Alonso Puerta y Luis Yáñez— les cambió el color. Hubo que tranquilizarlos de inmediato. Maldita manía de las bromas, que en la ocasión fueron admitidas porque los jóvenes socialistas tenían sentido del humor. Aquella noche nos reunimos Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Antonio Fraguas Forges, Nuria Espert, Pepe Nieto —el músico— y algunos más, y aquella noche prometimos apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el PC. Ha pasado mucho tiempo.

Aquella noche empezó mi corta carrera política (Armiñán, 1994a: 278-279).

Incluso participó el autor activamente en las elecciones generales:

Para mi asombro —vivíamos ya en los albores del año 1977— el PSOE me pidió que me presentara como candidato al Congreso de los Diputados por Madrid, en las primeras elecciones democráticas. Aquello me pilló a traición y prometí pensarlo: por un lado me gustaba ¿y para qué negarlo? me halagaba. Conocía ya bien a Felipe González, a Alfonso Guerra, a Joaquín Leguina, a Javier Solana, a Carlota Bustelo y a Alonso Puerta, entre otros. Iba con gran frecuencia —aunque nunca me afilié al PSOE⁸⁷⁵, ni a ningún otro partido— a la calle García Morato, que aún no había recuperado su viejo nombre de Santa Engracia, e intentábamos organizar la sección de cine, donde creo que ya estaba [sic] mi querida Pilar Miró y Juan Miguel Lamet. Me encontraba a gusto entre aquellos chicos casi revoltosos y vivíamos la euforia del cambio de régimen, cuando todos los directores —y yo no me libré— hacíamos nuestra película de la guerra civil. Dije que sí y puse dos condiciones: no echar discursos o mítines, si vale la palabra, y no salir elegido al Congreso: ser —simplemente— un modesto testimonio de la sección de cine. Las dos condiciones me fueron aceptadas y así ocupé el lugar veinticinco

⁸⁷⁴ En la fecha de publicación del diario (Armiñán, 1994a), el PSOE.

⁸⁷⁵ Comparte, pues, con Adolfo Marsillach, la condición de filosocialista.

entre los candidatos del PSOE al Congreso, y no fui elegido por uno o dos diputados. Me hubiera llevado un susto terrible y —seguramente— habría renunciado a mi teórico escaño en beneficio de alguien más capacitado para esos menesteres. Mis compañeros —tu jefe, como decía mi padre, refiriéndose a Felipe González— me cambiaron los mítines a campo abierto, por clases teóricas a algunos líderes sindicales. Y allí estaba yo, frente a un chico de la Seat o del banco de Bilbao, pongo por caso, para escuchar su discurso:

—Vamos —le decía— como si yo fuera el público que te oye.

Y ellos me daban el mitin particular. Yo les corregía, como si fuesen actores:

—Haz aquí una pausa... No grites tanto... Eso es un latiguillo... Procura ser sincero y creer lo que dices... Habla más despacio, que no se te entiende... Mira siempre a los ojos de los que te atienden y si ves alguien receptivo dirígete a él... Procura no mentir, ni prometer lo que no puedes dar y piensa que, los que te escuchan, serán tus partidarios, pero no son imbéciles.

Fueron preciosas aquellas clases de teatro político de verdad y algunos de los que hablaban —venciendo su timidez— consiguieron ponerme los pelos de punta⁸⁷⁶. Fueron preciosas aquellas elecciones del setenta y siete [sic] e irrepetibles, porque rebosaban verdad, sed de libertad auténtica y rompían las cadenas. Luego —casi veinte años después— la política se ha convertido en trabajo de políticos; entonces la política era el corazón de toda España. Tal vez sea lógico que transcurra el tiempo y marque las diferencias, pero —si somos justos y debemos serlo— a pesar de los pesares, mucho hemos ganado.

Íbamos a los mítines —yo mudo— y cantábamos La Internacional, antes y después, levantando el puño. Cantábamos muy mal La Internacional, porque nadie se la sabía y casi todos teníamos mal oído.

Tampoco olvidaré nunca la noche de las elecciones en el despacho de Felipe González, en García Morato. Entre sus paredes bullía un caldo mezcla de miedo al triunfo y alegría por los votos que llegaban a miles y miles. Abríamos las botellas de vino y brindábamos, mientras en la calle coreaba la gente aquello de ¡Felipe, queremos un hijo tuyo! Y lo cierto es que lo querían los hombres y las mujeres. Hubiera sido un desastre —un peligro frente al ejército y los grupos de ultraderecha— la victoria del PSOE, que llegó en las otras elecciones. Pero aquellas... (Armiñán, 1994a: 279-281).

Concluye el autor este asunto en evidente antítesis con una paralela frase anterior: «Aquellos noche acabó mi carrera política» (Armiñán, 1994a: 282).

9.1.1.7. El comunismo

Fernando Fernán-Gómez es más crítico en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) con el comunismo que con el socialismo. Hasta personaliza sus críticas en la figura del director de cine Juan Antonio Bardem. En las Conversaciones de Salamanca —a las que

⁸⁷⁶ La preparación de los candidatos socialistas recuerda al entrenamiento que Albert Boadella proporcionó a Josep Borrell, que se ha recordado más arriba.

el autor asistió, lo cual narra en sus memorias—, Juan Antonio Bardem, en su opinión, puso de manifiesto sus aptitudes de hombre público. El cineasta abandonó muy pronto la literatura y la creación cinematográfica llegó a dominarla; pero su gran vocación era la política, para la que, como organizador y orador, estaba dotadísimo. Aventura el autor: «Si hubiera sido a tiempo disidente del comunismo —no necesariamente fingido— hoy estaría en un altísimo puesto de gobierno, y es posible que no se encontrara mal en él» (Fernán-Gómez, 1998a: 418). Los reproches son sutiles e irónicos a veces: en el Festival de Cine de Cannes, Juan Antonio Bardem no se entendía con un director ruso, y le preguntó Fernando Fernán-Gómez si por causa de que él hablaba mal el inglés o porque los rusos eran muy lentos. «Pero por un lado Bardem nunca decía nada contra los rusos y por otro estaba muy seguro de su inglés» (Fernán-Gómez, 1998a: 423). Más tarde, todavía en Cannes, presenta a Juan Antonio Bardem en el casino jugando y perdiendo a la ruleta grandes cantidades. Lo significativo es que acabe la sección diciendo del público del casino: «No había ningún miembro de la delegación soviética» (Fernán-Gómez, 1998a: 424).

Durante el franquismo, pululaban los comunistas por todas partes y eran tan fervorosos como los propagandistas católicos, aunque menos discretos⁸⁷⁷: «A través de la literatura, de la poesía, del cine se hacía constante propaganda del comunismo». El resto de la oposición a Francisco Franco no se notaba tanto. No eran pocos los ciudadanos que creían que detrás del régimen venía el comunismo (Fernán-Gómez, 1998a: 462). Esta ideología mueve al autor a reflexionar. Siempre le ha parecido más justa la economía socialista que la liberal: «Que el Estado sojuzgue al individuo me parece un delito; que el hombre abandone al hombre también me lo parece». De lo que predicaban sus amigos

⁸⁷⁷ Hace un comentario muy notable acerca de la relación entre ambos: «Entre católicos y comunistas se ponían de manifiesto algunas divergencias, pero se parecían a las que pueden surgir entre parejas de novios» (Fernán-Gómez, 1998a: 417).

comunistas, lo que rechazaba era la idea del Estado fuerte. Pensaba, y piensa, que el Estado es enemigo de los individuos. Para él era necesaria una reforma moral que no educase a las personas en el egoísmo, la religión, la patria y la familia. En eso consistía, a su modo de ver, la revolución necesaria; pero no era lo que estaba ocurriendo en Rusia en los años cincuenta y sesenta (Fernán-Gómez, 1998a: 463). Sentía curiosidad por el experimento de Rusia y admite que los comunistas eran los únicos que hacían algo contra Francisco Franco (Fernán-Gómez, 1998a: 464).

La actitud de Fernando Fernán-Gómez no puede calificarse de anticomunista. Como ya hemos referido⁸⁷⁸, le propusieron montar en Madrid *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller —un alegato en contra de la persecución de comunistas llevada a cabo por el senador norteamericano Joseph McCarthy—, y renunció porque la obra iba a perder fuerza política representada en un teatro oficial (Fernán-Gómez, 1998a: 464). Además, ya hemos comprobado cómo menciona a sus amigos comunistas. Uno de ellos, precisamente, oyéndolo comentar que le habría interesado viajar a la URSS —a pesar de que era peligroso para un español de la época de Francisco Franco—, le comunicó al día siguiente que podía ir, puesto que gozaba de pasaporte argentino. Las autoridades soviéticas lo invitaban a un viaje de quince días. No pudo llevarlo a cabo y, años después, su amigo comunista ya no era tan influyente en el partido (Fernán-Gómez, 1998a: 510).

Sin embargo, acabó viajando a la URSS. A pesar de que no se considera un viajero capacitado para hacer un análisis del país, porque estuvo muy poco tiempo (Fernán-Gómez, 1998a: 511), relata muy detalladamente su visita⁸⁷⁹ con la delegación de la Se-

⁸⁷⁸ Véase la página 417.

⁸⁷⁹ En realidad, el relato del viaje comienza en Madrid con la obtención del visado, pues va describiendo el autor a los funcionarios del consulado según el traje. El del portero no era de muy buena calidad, el del funcionario que los debe atender estaba un tanto arrugado, mientras que un hombre maduro que salió después vestía un traje azul oscuro de tela de gran calidad, bien cortado y mejor planchado (Fernán-Gómez, 1998a: 513-514).

mana del Cine Español⁸⁸⁰ (Fernán-Gómez, 1998a: 515) en dos capítulos, el XXXV y el XXXVI. Las observaciones acerca de la realidad del país suelen ser irónicas, como es costumbre en el autor cuando manifiesta desacuerdo. La escasez de librerías y la abundancia de bibliotecas públicas le hacen preguntarse:

¿No dijo alguien en los comienzos del socialismo utópico que el capital más rentable era la cultura? No recuerdo cómo lo dijo; pero sí estoy seguro de que no aclaró si a corto plazo, a medio plazo o a plazo infinito (Fernán-Gómez, 1998a: 519).

La visita a la URSS se ve completamente dominada por la cuestión ideológica, presente de manera constante —hasta en detalles muy sutiles a veces— en todas sus observaciones de la vida en el régimen soviético⁸⁸¹. He aquí un ejemplo: cuando se van acercando al hotel, ve que es un rascacielos de un conjunto de siete y se pregunta: «¿guardianes de un paraíso?» (Fernán-Gómez, 1998a: 519-520). Incluso juzga el autor el sistema político de la URSS por detalles como la amabilidad de los camareros. El comportamiento de éstos le recordaba al de los del Madrid de la Guerra Civil: «Si las revoluciones sientan tan mal a los camareros quizás vaya siendo cosa de pensar en no hacerlas» (Fernán-Gómez, 1998a: 522). Acerca del cadáver embalsamado de Lenin, concluye que lo que había allí era un símbolo: «Y todos sabemos que los símbolos no son verdad, ni nadie pretende que lo sean. Aunque a veces sirvan para que se pida morir por ellos» (Fernán-Gómez, 1998a: 523). Una de las críticas que le hace al comunismo soviético es la de clasificar el patriotismo como virtud, porque llegan al país en el aniversario de la II Guerra Mundial y encuentran toda una campaña pública con objeto de conmemorarlo, ya que, para los soviéticos, ésa era la gran guerra patriótica (Fernán-Gómez, 1998a: 525). Cita el autor la frase de Arnold J. Toynbee: «El comunismo es una herejía del cristianismo» (Fernán-Gómez,

⁸⁸⁰ El nombre completo que da es «delegación de la Semana de Cine Español en Moscú y Leningrado» (Fernán-Gómez, 1998a: 521).

⁸⁸¹ Le llama la atención al autor, y así lo anota, que hay un momento en que el comunismo como tema de conversación entre los viajeros pasa a segundo término (Fernán-Gómez, 1998a: 524).

1998a: 526). En su empeño crítico, puede resultar sarcástico. Por un error de cálculo, los de la delegación se encontraron con una hora libre tras asistir a un espectáculo de ballet. Intentaron encontrar algún local público donde refugiarse: «Mas para eso tendría que haber ocurrido un milagro, y Marx y Lenin acabaron con ellos» (Fernán-Gómez, 1998a: 528). Observa el autor la diferencia entre la revolución permanente de Trotski y el institucionalismo soviético a cuenta de los detalles cotidianos que va captando de la vida en la URSS (Fernán-Gómez, 1998a: 534). Llama al comunismo soviético «gran experimento social, el mayor que han visto los siglos» (Fernán-Gómez, 1998a: 535). Se preocupa por el análisis de la URSS hasta el punto de hacer balance de todo lo que había conocido y preguntarse cómo saber qué rasgos advertidos procedían de la revolución proletaria y cuáles estaban desde hacía siglos en el alma rusa. También se pregunta si aquello sería de verdad un paraíso y de ahí que a sus moradores no les agradasen las visitas (Fernán-Gómez, 1998a: 537)⁸⁸².

Adolfo Marsillach, tras abordar en sus memorias (Marsillach, 2001d) el tema de su carrera durante el franquismo y después de trazar el recorrido por sus etapas de afinidad tanto con el comunismo como con el socialismo, todavía se reserva una última pirueta que ofrecernos. Algunas postreras consideraciones le quedan al hilo de los acontecimientos cercanos a la escritura de su texto autobiográfico. Sigue definiéndose de izquierdas, pero ahora se aprecia un cierto desencanto. Escribe:

Soy de izquierdas. Quizá de una forma vagamente romántica. Detesto los autoritarismos, los dogmas, las desigualdades, los racismos, las moralinas, las hipocresías, las injusticias, la idolatría del capitalismo, de la Bolsa, del zapeo y de los teléfonos móviles. Soy —como ya dije— republicano. (Se puede creer en la República y no rechazar a nuestro Rey: no son sentimientos antagónicos.) Pertencí a la Junta Democrática y conspiré en alguna madrugada con (...) tantos y tantos de los que teníamos fe en una democracia que no estoy seguro de que sea ésta (Marsillach, 2001d: 378).

⁸⁸² Se cuentan en el libro otras estancias en el extranjero —Venecia, Cannes, Roma—, pero la que se relata más detenidamente es ésta de la URSS. La cuestión ideológica motiva la narración tan pormenorizada del viaje.

Tras haberse presentado a sí mismo páginas atrás como compañero de viaje del Partido Comunista, afirma en relación con el estreno de *Sócrates*:

Mi postura era evidentemente política, aunque de una forma muy sui generis. No militaba, insisto, en partido alguno. (...) Soy demasiado escéptico como para recibir consignas sin rechistar. En cuanto a los comunistas, con los que había flirteado algunas veces, bueno..., carecen de sentido del humor. Se toman todo tan en serio..., sufren demasiado.

Me fascinaba —y me sigue fascinando, ya lo he dicho en algún momento— la revolución cubana. (...) Pero, claro, yo no vivía en Cuba y la mayoría de los comunistas que traté en España, casi todos de mi profesión, no encendían mis pasiones revolucionarias. (Quizá porque yo de revolucionario tengo muy poco.) (Marsillach, 2001d: 343).

Ya el relato del estreno de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, le brindó al autor la posibilidad de mostrar —basándose en el enfrentamiento ideológico puesto en escena⁸⁸³— un incipiente escepticismo que se nos presenta como un auténtico presentimiento temprano de lo que había de deparar la historia: «Sí, mi vida consiste en mis fantasmas. Yo ya empezaba a sospechar que quizá no exista otra forma de ser revolucionario. (El muro de Berlín aún no había caído.)» (Marsillach, 2001d: 307). Son muy reveladoras estas afirmaciones, porque *Marat-Sade* se estrenó en octubre de 1968 y *Sócrates* en febrero de 1972. No obstante, cuando murió al almirante Luis Carrero Blanco, Adolfo Marsillach, en connivencia con Juan Antonio Bardem, colocó en las localidades altas del teatro de la Comedia un magnetófono con la grabación de un panfleto redactado por el Partido Comunista (Marsillach, 2001d: 351). La conclusión es que quizá las anteriores palabras tengan más que ver con el Adolfo Marsillach del momento de la escritura, que se impone al Adolfo Marsillach que fue en su momento.

Hay detalles en la obra que vienen a apoyar esta impresión. Refiere el autor una conversación mantenida con Felipe González en la transición, cuando «aquellos jóvenes socialistas hacían entonces proselitismo», en la que profirió una frase que él mismo califi-

⁸⁸³ Se reproduce un fragmento de las «Notas sobre el marco histórico de la obra», escrito por el autor, Peter Weiss. En él, el dramaturgo habla de que el marqués de Sade es revolucionario; pero retrocede ante el terror, y se encuentra entre las dos posturas, sentado entre dos sillas. Dice Adolfo Marsillach (2001d: 307): «Tengo la impresión de que la izquierda —la nuestra y la de toda Europa— aún no ha sabido resolver este dilema».

ca de «nada oportuna»: «En cualquier caso, yo nunca estaré contra los comunistas». González le respondió: «No, claro, y yo tampoco». Ese recuerdo inspira a Adolfo Marsillach una exclamación en línea con la dialéctica del título de las memorias: «¡Qué lejos —y qué cerca— la Historia! Ni yo formularía hoy aquella sentencia tan rotunda ni el exsecretario general del partido socialista contestaría ahora del mismo modo. Sospecho» (Marsillach, 2001d: 378). Más tarde, se dejará llevar nuevamente por la ironía:

de un lado, los que creíamos en la revolución cubana pensábamos que el marxismo soviético nos iba a conducir a un mundo más justo y leíamos un párrafo de El libro rojo de Mao por las noches antes de dormirnos (...). Espectador, aunque niño, de la Segunda República, testigo de la guerra civil, carne de la cerrilidad franquista, devorador de libros —no todos buenos— prohibidos, devoto del Che, apasionado del Mayo del 68, conspirador, prudente, de la Junta Democrática, creador de espectáculos críticos y comulgante con el lema de que «el éxito es siempre de derechas», demócrata isocrático (¿qué significa esta palabra?), solidario e individualista, práctico a la corta y utópico a la larga, me había costado mucho aceptar que Stalin fuese un asesino, que Cuba no era el paraíso de la igualdad y que la revolución cultural de Mao Zedong aplastó a quienes en China se atrevieron a pensar (Marsillach, 2001d: 473-474).

O, incluso, por una cierta acidez:

Las gentes de la izquierda veníamos de una larga travesía en la que habíamos tenido que sortear sucesivamente los crímenes de Stalin denunciados por Nikita Krushev, la primavera de Praga, la invasión de Hungría, la revolución cultural, la obstinada dictadura de Fidel Castro, las disensiones —profundas— en el Partido Comunista de España, el giro hacia el centro del Partido Socialista Obrero Español en el poder... (Marsillach, 2001d: 515-516).

Éste es un Adolfo Marsillach novedoso, no el de los alardes de izquierdismo. Es un Adolfo Marsillach curtido por la madurez, acrisolado por la experiencia de la gestión en cargos de la Administración; el mismo que ahora, por un lado, se defiende y se queja de la acusación de comunista o comunistoide durante su gestión en el Centro Dramático Nacional (Marsillach, 2001d: 393) y, por otro, se arriesga de una manera desusada en él: «Me duele tener que decirlo —¿van a tacharme de reaccionario a estas alturas?—, pero el arte y los sindicatos no son compatibles» (Marsillach, 2001d: 402).

Lo más notable de todo es que Adolfo Marsillach viajó a la URSS para asistir a un concierto de Mstislav Rostropovich, quien había regresado a su país desde el exilio, y se pregunta cómo explicarle a sus amigos progres lo que ha visto allí: anuncios de Coca-

Cola, *Barras y estrellas* en el concierto con el público puesto en pie palmeando. Adolfo Marsillach, a pesar de lo anterior, estalla ante la pérdida del último referente ideológico:

¿Vivimos, por fin, en el mejor de los mundos posibles? ¿Todo consiste en ser el más listo, el más hábil, el más fuerte y el más oportuno? (...) ¿Nos hemos vuelto locos, locos, locos o estábamos ciegos, ciegos, ciegos? ¿Nada ha servido de algo y todo ha servido de nada? No lo creo. Mientras haya una persona hambrienta, un hombre humillado y una situación injusta, los principios que inspiraron la revolución del 17 seguirán siendo válidos. Lo que ocurre es que quizás al comunismo habrá que llamarlo de otra manera (Marsillach, 2001d: 498).

Opina de forma parecida acerca del marxismo en una entrevista de la que el autor reproduce un fragmento posteriormente. El periodista le pregunta si sigue siendo marxista y responde con un pensamiento similar: «El marxismo fue necesario. Y regresará. Con ese nombre o con otro. Han fracasado los hombres, no la idea» (Marsillach, 2001d: 516). Parece como si el círculo se cerrara o como si su pensamiento girase en espiral. Hay algo después de la lucidez y el desencanto: el vértigo del vacío.

Antonio Gala informa en sus memorias (Gala, 2001b) de la amistad que lo unió con un conocido militante comunista, Teodulfo Lagunero. Visitó su finca, cerca de Cannes (Gala, 2001b: 130). Lo convirtió en su asesor económico. Lo define así: «un íntimo mío y un hombre de negocios fascinante: el comunista más creador de capital que ha existido nunca, con mucha ventaja sobre los capitalistas» (Gala, 2001b: 199). Introdujeron en España a un Santiago Carrillo disfrazado con peluca Teodulfo Lagunero y su mujer, Rocío, la que conducía el coche. El autor cena con el matrimonio todos los sábados cuando está en su finca La Baltasara (Gala, 2001b: 400).

Con Rafael Alberti había coincidido en una manifestación por La Castellana. En el transcurso de la misma, el vate gaditano le decía: «Mira cómo nos quieren, Antonio, mira cómo nos aplaude nuestro pueblo». Pero dejó de hablarle por una frase de Santiago Carrillo dicha en casa del ya mencionado Teodulfo Lagunero, frase que alguien, quizá el propio Santiago Carrillo, le atribuyó al dramaturgo. La frase era: «Siempre se ha dicho que más vale tarde que nunca; pero en el caso de Alberti más hubiera valido nunca que tarde».

Él no la pronunció; pero la rio, porque tenía gracia y porque se acordó de las somnolencias de Alberti en el Congreso envuelto en camisas caribes. Cuando el Partido Comunista de España decidió celebrar su ochenta cumpleaños, se extrañó de que lo telefoneasen a él para que le ofreciera la cena homenaje. Advirtió de la situación y le respondieron que Rafael Alberti se sentiría encantado. Nadie acudió a ese evento en representación del PC (Gala, 2001b: 173). Sus relaciones con el Partido debían de ser buenas, pues revela sobre el golpe de Estado del 23-F de 1981: «Del golpe o alpargatazo se venía susurrando entre los iniciados». A través de los mandos del PC, el autor se había enterado de que una de las cien personas que tenían en cartel los golpistas era él (Gala, 2001b: 174). A propósito del asunto de su participación a favor del no en el referéndum sobre la OTAN, opina que, cuando dejaron de existir los bloques y el Pacto de Varsovia con ellos, la OTAN debió desaparecer también (Gala, 2001b: 182).

Al terminar la campaña del referéndum de la OTAN, en la última reunión de los participantes, Ramón Tamames pidió que se le rindiera a Antonio Gala un homenaje nacional de despedida en la Casa de Campo. No lo aceptó. Gerardo Iglesias, en un programa de televisión, volvió a referirse a la deuda que se tiene con él y al tema del homenaje nacional. Se lo agradeció y volvió a contestar que no (Gala, 2001b: 184). Se encontró con Mijaíl Gorbachov, uno de los políticos más interesantes que ha conocido, en Moscú, invitado a un simposio por la paz. Se volvió a encontrar con él en privado en Estonia. Se refiere así a su sucesor, Boris Yeltsin: «Un oso ruso, bebedor de vodka, lo sustituyó en unos planes que fueron al fracaso». Cuando Mijaíl Gorbachov pasó unos días en España, se le ofreció una cena a la que pidió que fuese invitado el autor: «Gentes del Gobierno se empeñaron en convencerlo de que no me hallaba en Madrid y de que me irritaban las interferencias en mi trabajo: un tanto a favor del PSOE en su grave campaña de silenciamiento». El embajador ruso le envió una nota personal del político lamentando su ausencia: «Mu-

cho más lamento la suya en Rusia. Y también la presencia de otros en España» (Gala, 2001b: 185).

Antonio Gala, al igual que otros de nuestros dramaturgos, realizó el clásico viaje a países comunistas. Reproduce las palabras que le dijo a Fidel Castro (Gala, 2001b: 210). Estando en la antigua Checoslovaquia, se celebraba «un aniversario de la incorporación de Praga a la Unión Soviética»⁸⁸⁴. En el hotel habían montado una especie de altar escalonado con flores ante un busto de Lenin. Aquello le recordó tanto a los altares del mes de mayo que se santiguó haciendo una genuflexión. Estuvo detenido unas horas hasta que se comprobó que concurría a un premio de televisión, el que le dieron por el capítulo «El doncel de Sigüenza», de *Paisaje con figuras* (Gala, 2001b: 337). De China vio lo que las autoridades quisieron que viese. En Pekín lo convidó a comer el presidente de la Unión de Artistas, un anciano que había estudiado música en París (Gala, 2001b: 342).

Ninguna página especial dedica Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000) al comunismo, cosa que sí hizo en su diario, como veremos.

En las memorias de Albert Boadella (2001), el comunismo sólo da lugar a unas alusiones mediante las que se distancia de esta ideología. Revela que los componentes de Els Joglars se reparten los derechos de autor en diferentes proporciones y todos participan, no por mística comunista, sino porque no cree el grupo que la autoría responsable del arte teatral sea exclusiva del guionista literario (Boadella, 2001: 182). Hay un cierto reproche por la época en la que se quedó solo ante el Ejército en el caso de *La torna*: «se había legalizado a los comunistas con la condición de que aceptaran el orden establecido» (Boadella, 2001: 286-287). En sus arremetidas contra el nacionalismo catalán, habla de numerosos comunistas catalanes que, utilizados para separarlos de la oposición socialista,

⁸⁸⁴ Entendemos que se trata del aniversario de la incorporación de la antigua Checoslovaquia al bloque comunista o a la órbita soviética.

colaboraron estrechamente con la derecha pujolista a cambio de toda clase de prebendas en sus estructuras culturales (Boadella, 2001: 425).

Francisco Nieva se muestra en sus memorias (Nieva, 2002d) reacio al comunismo. Visitó en Venecia en su casa a Luigi Nono, quien vivía en un apartamento muy moderno, obligado a ello por la necesidad de contraste: el de vivir por propia voluntad en el monasterio de la vanguardia artística y el hecho de ser comunista, «cosa de todo punto reñida y no poco y duramente perseguida en el Estado soviético» (Nieva, 2002d: 254)⁸⁸⁵. Conoció el autor a Raúl de Carrera, descendiente de un virrey del Perú, que vivía en Venecia en el *palazzo* Dario. Cenaron allí (Nieva, 2002d: 263) y después lo recorrieron. Al llegar al dormitorio de De Carrera, escribe: «Esto sí que era un verdadero escándalo. ¡La de maldiciones que podía haber recibido de Carlos Marx, si este lo hubiera conocido!» (Nieva, 2002d: 264). Al cabo de cuatro o cinco años, en Venecia tantas maravillas se dispersaron. El municipio, comunista entonces, agobiaba con impuestos a todos los extranjeros propietarios o arrendatarios de palacio con un pretexto de saneamiento moral. Venecia se empobreció mucho. Los dueños del palacio Dario, por ejemplo, lo tuvieron que vender y se trasladaron a la Costa Azul (Nieva, 2002d: 265).

El autor critica lo que encuentra a su regreso a España:

En suma, me quedaba por comprobar que la juventud provinciana española, nacida y educada en el clima social y moral de la dictadura, ofrecía una imagen interior algo raquítica y estereotipada, seres atormentados de rebeldía, pero igualmente conscientes de su impotencia, al no lograr cambiarse a sí mismos de la noche a la mañana adoptando posturas miméticas de la sociedad americana o anglosajona y, por contraste paradójico, un ideario filocomunista, en conflicto añadido por ciertos escrúpulos de la fe católica y la moral de sus castos padres (Nieva, 2002d: 359).

En cuanto al ambiente teatral español, ya nos hemos ocupado de su encontronazo con la izquierda por el espectáculo basado en obras de Eugène Ionesco⁸⁸⁶. Sin embargo, salva el autor del doctrinarismo comunista imperante al dramaturgo Bertolt Brecht: «además de

⁸⁸⁵ Entendemos que la perseguida en la URSS era la vanguardia artística.

⁸⁸⁶ En el apartado «El artista comprometido», de la página 417.

tener una densa dramaturgia propia, era un creador de todo punto novedoso en la forma de hacer pasar la píldora dorada de su comunismo a un público bastante amplio. El comunismo —el marxismo—, como cualquier sistema de ideas puede crear un gran poeta dramático» (Nieva, 2002d: 397). Y también: «Brecht era un genio poderoso y a su marxismo “siempre se le dará la razón”, porque es un acabadísimo objeto de arte» (Nieva, 2002d: 398).

Cuenta Francisco Nieva el interrogatorio de película que vivió al entrar en Berlín Oriental con sus contratos para el teatro. Describe la ciudad: era una ruina. Ofrece el autor escenas de la vida cotidiana, como la dificultad de comer en los restaurantes (Nieva, 2002d: 411). Hace una curiosa afirmación: «en el Berlín comunista se tenía tiempo para todo» (Nieva, 2002d: 413). Conoció en la cantina del Berliner Ensemble a Paul Dessau, el músico que había sucedido a Kurt Weill en el trabajo musical de los montajes de Bertolt Brecht. No conocía Dessau el teatro parisino, ni el de Eugène Ionesco ni el de Jean-Paul Sartre. Sartre estaba prohibido en la zona comunista, mientras que Sartre vendía *L'Humanité* en las calles de París. En los pasos por el muro, se hacían registros y los guardias se quedaban con los libros sospechosos. El autor introdujo en Berlín Oriental revistas francesas de teatro para regalárselas a Paul Dessau. Se bajaba la voz para hablar de la música occidental de Pierre Boulez o de Karlheinz Stockhausen (Nieva, 2002d: 414). Por comentar impresiones así en España ante los representantes de la izquierda, uno se hacía igualmente sospechoso, «así que me callaba, y que se fueran todos a paseo al archipiélago Gulag» (Nieva, 2002d: 415). Conserva un recuerdo desagradable de los registros al pasar el muro de Berlín. Al salir del hotel, un día descubrió que alguien le hacía una foto y escapaba: espionaje de Estado. A él, que pasaba cosas por el muro, le llegó un día el encargo de Hellen Weigel, la famosa compañera de Bertolt Brecht, la cual apenas lo conocía, de comprarle en el Berlín Occidental una crema hidratante. Lo que el autor con-

taba en España de Berlín Oriental, si lo escuchaban comunistas, enseguida lo acusaban de mentir y de propaganda capitalista y conservadora. Se trataba de personas que jamás habían puesto los pies allí (Nieva, 2002d: 416). Por otro lado, la «España del “Movimiento” era en muchas cosas similar a la Rusia soviética. El mundo es igual por todas partes» (Nieva, 2002d: 446). Habla de cuando estuvo trabajando en la Ópera Cómica de Berlín. Visitó Weimar y allí se alojó en un hotel (Nieva, 2002d: 508). Describe la ciudad, muy bonita; pero la afeaban los horribles y enormes cartelones de propaganda comunista (Nieva, 2002d: 509). Viajó también a Moscú y a Leningrado —hoy otra vez San Petersburgo— con Manuel Collado y Fina de Calderón, invitados los tres, no sabe muy bien por qué razón, por la Sociedad de Autores Rusos, que se acababa de instaurar. Manuel Collado iba como productor y director escénico con intenciones de estimular los intercambios culturales con Rusia, y el autor iba como escritor destacado que, en el fondo, no pintaba nada, ya que su teatro no era de recibo en la URSS. Tampoco ellos mostraron una curiosidad desmedida. «De mi obra “libertaria y moderna” no se dijo nada». Le tenía sin cuidado, él iba a ver. Se encontró rusos muy singulares, como alguno que sabía español y no leía más que a José María Pemán. Concluye: «Una buena mierda era el comunismo soviético» (Nieva, 2002d: 553).

Si el caso de Adolfo Marsillach es el de un antiguo compañero de viaje del Partido Comunista de España, interesado después en dejar constancia de su distanciamiento para luego sentirse verdaderamente sobrepasado por la caída del muro de Berlín y la desaparición de la URSS y el bloque soviético, el de Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c) es muy distinto. Su tratamiento del tema político e ideológico no es nada complejo, más bien gira en torno a unas pocas obsesiones⁸⁸⁷. De una forma un tanto confusa,

⁸⁸⁷ Por ejemplo, se muestra muy crítico en algún momento con los organismos internacionales de ayuda humanitaria y con las organizaciones no gubernamentales (Arrabal, 1994c: 240). Ironiza sobre Amnistía

parece englobar muy diferentes tendencias ideológicas bajo un impreciso rótulo, el del totalitarismo⁸⁸⁸, y señala como un estigma toda militancia. Escribe en el poema introductorio «14 al 19 de septiembre de 1994» estos versos (Arrabal, 1994c: 19-20):

*Rojos o azules, a solas con la muerte,
los sumarísimos jueces «fueron»
que a mi padre condenaron.
Con el mismo desvarío hoy sobre el haz del juicio,
bajo carátula de militante
cara de verdugo veo.
Al inocente ya no rematan a balazos
lo linchan al son de la calumnia.
¡Pobres matarifes!
Más que repulsión
piedad inspiran al justo*

O estos otros (Arrabal, 1994c: 20):

*quieren rebajarme los titanes
a la condición de siervo.*

En una especie de acotación que se encuentra en medio del poema, aclara que «los *titanes* son tiranos que quieren ser consagrados por elecciones... como en las “democracias populares”» (Arrabal, 1994c: 16).

Sin embargo, el totalitarismo que critica por extenso en su diario es el comunista. Aparece en este autor una característica singular desde el punto de vista ideológico que podríamos entender como una fijación anticomunista —que no es nueva en él⁸⁸⁹— que va dejando un rastro indeleble a lo largo de todo el libro. Ya en el poema introductorio se pueden encontrar alusiones de este tipo, como es el caso de los siguientes versos (Arrabal, 1994c: 14):

Internacional (Arrabal, 1994c: 177-178) y ataca muy duramente a la UNICEF (Arrabal, 1994c: 258). También arremete contra la intervención occidental en Somalia (Arrabal, 1994c: 241).

⁸⁸⁸ Habla en plural de «los totalitarismos modernos» en el siglo XX cuando anota una reflexión motivada por una conferencia suya en la Universidad de Kanter (Arrabal, 1994c: 78).

⁸⁸⁹ Véase su obra *La torre herida por el rayo* (Arrabal, 2001e), premio Nadal de Novela en 1982. Ya dejamos constancia en la nota 870 de que Juan Antonio Hormigón se vio involucrado en la polémica por el estreno en España de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Hormigón, 2003a: 15). Fernando Arrabal arremetió contra él, acusándolo de ser militante del PC, cosa que era cierta (Hormigón, 2003a: 16).

*Los hubo que condenaron a caudillos
para loar a padrecitos de los pueblos*

Dentro del diario, recuerda una reunión que hubo en Tailandia, en la raya con Camboya, en la que no eran muchos los que pedían que cesaran los asesinatos en masa de Pol Pot (Arrabal, 1994c: 33). El descubrimiento de que la madre Teresa de Calcuta era albanesa le hace pensar en la caída del comunismo en Albania. También cita una frase de Paul Claudel a la muerte de José Stalin (Arrabal, 1994c: 38). Un desayuno con el cubano Carlos Alberto Montaner, a quien elogia, lo lleva a reflexionar sobre el destino que supone enfrentarse a un tirano (Arrabal, 1994c: 46). No falta alguna acusación contra personajes conocidos en Francia, como Régis Debray, consejero oficial de François Mitterrand, al que llama agente de Fidel Castro, suposición en la que encuentra la explicación de que, al llegar a París desde la cárcel cubana, el escritor Armando Valladares fuera retenido en un hospital militar por orden de Fidel Castro (Arrabal, 1994c: 63). Más adelante, comenta un libro sobre Mao Zedong, *The Red Barbarians*, de Roy MacGregor-Hastig, escrito en 1961. En la meditación suscitada por esta lectura, menciona la masacre de la plaza de Tiananmen y cuestiona la realidad de La Larga Marcha⁸⁹⁰ (Arrabal, 1994c: 100-101). En una entrevista para la radio cultural alemana, recuerda que, en 1958, la Fundación Ford invitó a visitar los EE. UU. durante seis meses a «seis noveles que podían llegar al Nobel». Entre otros, fueron Italo Calvino, Günter Grass y el propio Fernando Arrabal. Günter Grass coincidió con el autor en todas las peticiones de liberación de Nelson Mandela, de presos antifranquistas y de los de Augusto Pinochet; pero fue sordo para las víctimas del gulag y, además, con sus amigos, «se transformó en juez de nuestras conciencias» (Arrabal, 1994c: 175). A través de la radio, le pidió que utilizara su prestigio para liberar a los prisioneros políticos en Cuba, varios de ellos escritores (Arrabal, 1994c: 176).

⁸⁹⁰ Aunque, curiosamente, también pone en duda el número de muertos que le endosan a Abimael Guzmán (Arrabal, 1994c: 101).

Fernando Arrabal trata con ironía la negativa de Amnistía Internacional de patrocinarse el inminente estreno de su obra *Carta a Fidel Castro*⁸⁹¹. La ONG argumentó que no tenía informaciones fiables. Pone en duda el autor la posibilidad de que Amnistía Internacional condene las atrocidades en un país comunista (Arrabal, 1994c: 177-178). En una de las anotaciones del diario, comenta la rehabilitación de Gilles de Rais⁸⁹² por un tribunal excepcional en la Sorbona. A continuación, por asociación de ideas, recuerda a Andrés Nin, «calumniado con saña por los estalinistas (y con duende por Alberti o Bergamín)» y ahora rehabilitado por Moscú. Para el dramaturgo, la apertura parcial de los archivos del KGB no cesa de dar sustos a los camaradas (Arrabal, 1994c: 187). En un viaje a Eslovaquia, conversó con el ministro de Cultura de ese país, quien pasó diez años en el gulag en Siberia (Arrabal, 1994c: 198). Alguien le dijo allí:

La nomenclatura del partido es la vencedora. Están infiltrados en todos los partidos. Los manipulan. Se han vuelto católicos, nacionalistas o partidarios de la economía de mercado. Son los ricos (Arrabal, 1994c: 198-199).

Cuenta también la anécdota de cuando telefoneó a Louis Aragon para que figurase en el comité por la liberación del poeta cubano Armando Valladares. Su respuesta «chistosa» fue: «Lo haría con sumo placer, pero es un honor que no puedo aceptar... ya pertenezco a otro comité». Se refería al Comité Central del Partido Comunista francés (Arrabal, 1994c: 221). Una actitud opuesta a ésta es la de Milan Kundera, a quien, afirma, muchos bohe-

⁸⁹¹ Fernando Arrabal es autor de *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo* (Arrabal, 1978b); *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)* (Arrabal, 1981b); «1984», *Carta a Fidel Castro* (Arrabal, 1983a); y *Carta a Stalin* (Arrabal: 2003a). En la edición de *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)* (Arrabal, 1981b), se reproduce, con algún corte, el artículo «¿Sovietización de la cultura española?» (Arrabal, 1981b: 210-214), publicado en el diario *El País* el 2 de noviembre de 1979 (Arrabal, 1979f). También se incluyen en el volumen las réplicas que este artículo provocó en forma de cartas al lector (Arrabal, 1981b: 214-216). Otros escritos recogidos son «Los mandarines y la noche de los cirios» (Arrabal, 1981b: 224-225), publicado en el periódico *Diario 16* el 10 de marzo de 1981 (Arrabal, 1981c); «Persecución y suplicios de un poeta cubano» (Arrabal, 1981b: 222-224), aparecido en el diario *El País* el 20 de enero de 1981 (Arrabal, 1981e); y el redactado por varios autores, con participación de Fernando Arrabal, titulado «En apoyo de Valladares» (Arrabal, 1981b: 221-222), publicado en el *El País* el 11 de enero de 1981 (VV. AA., 1981b).

⁸⁹² Ya con anterioridad se había referido a esta figura, de cuyo proceso alguien dijo —y él recoge esa opinión— que se trató del «primer proceso estalinista de la Historia» (Arrabal, 1994c: 30).

mios de Praga ningunean porque su éxito y su entereza frente a la dictadura son un vivo reproche para el antiguo colaborador sin talento y sin triunfos. También se hace eco de las críticas a la labor presidencial de Vaclav Havel; pero lo que recuerda Fernando Arrabal es que Samuel Beckett le dedicó una de sus obras mientras estaba en una cárcel comunista (Arrabal, 1994c: 203).

Algunos de los comentarios de tal índole los motiva la lectura de la autobiografía de Louis Althusser, *El porvenir es largo* (Althusser, 1995). Esto le permite, por ejemplo, referirse a los problemas mentales del francés a raíz de su adhesión al comunismo. Cita unas palabras de Maria Antonietta Macciocchi, diputada italiana, quien opina que, si se hubiera podido liberar a Louis Althusser de esta carga, no se habría convertido en asesino. Sentencia Fernando Arrabal: «Un peso de ese tipo, la verdad es que sólo pueden soportarlo sin volverse locos cucos y arribistas» (Arrabal, 1994c: 160). Simpatiza el autor con la mujer de Louis Althusser, Helena Rytman, a la que su marido asesinó. También recurre para esto a Maria Antonietta Macciocchi, quien dice lo que los demás insinúan: que el Partido Comunista francés hizo recaer sobre ella una grave acusación en un falso proceso sumarísimo que se celebró sin defensores (Arrabal, 1994c: 162). La mujer de Fernando Arrabal, Luce, hablando con su esposo del asesinato de Helena, observa que el autor hizo algo semejante en *Fando y Lis* (Arrabal, 1967c). Anota escrupulosamente el dramaturgo un *lapsus linguae* de su mujer, quien, al referirse a Louis Althusser, habla de su «materialismo histórico» (Arrabal, 1994c: 166)⁸⁹³.

⁸⁹³ Sin embargo, esto no nos debe llevar a engaño. En la «Crono-biografía de Fernando Arrabal» (Berenguer, 1979a), incluida en Berenguer (1979b: 11-30), se recogen hechos como la participación activa del dramaturgo en los acontecimientos de mayo de 1968, cuando consiguió con otros amigos la ocupación del colegio de España en la Ciudad Universitaria (Berenguer, 1979a: 24); o el envío en marzo de 1971 al dictador de su *Carta al general Franco* (Arrabal, 1972d) —sin recibir respuesta alguna— (Berenguer, 1979a: 26). En 1974 también colaboró muy activamente en la organización de una protesta a nivel internacional contra la detención de Alfonso Sastre, Eva Forest y sus amigos en España (Berenguer, 1979a: 28-29); y en 1975, en la protesta internacional contra las ejecuciones durante el mes de septiembre en España (Berenguer, 1979a: 29). De hecho, el 20 de marzo de 1976, el entonces ministro español de Asuntos Exteriores, José María de Areilza, en una declaración en Bruselas, incluyó a Fernando Arrabal entre los seis

Escribe Jaime de Armiñán en su diario (1994a):

Los niños de la posguerra —los de mi cuerda, para entendernos— vivíamos pensando en la libertad y la democracia de la soñada América (...). Poco después empezamos a admirar tímidamente a la Unión Soviética, aunque aquello era pasarse. Yo me hice entonces trotskista, a raíz de la lectura de Mi vida, libro que me impresionó mucho. Quité la foto de León Trotsky, que venía en una de sus páginas, y la puse en un marco, en mi habitación. Aquel acto de independencia no lo consintió mi padre y me la hizo quitar. Pienso ahora, que si el detalle se produce en la URSS, Stalin me hubiera fusilado (Armiñán, 1994a: 106-107).

Lo llamó su amigo Miguel Rubio, crítico de cine, para invitarlo a la Bienal de Venecia: «era una invitación casi orden». Allí la nueva España acudía en pugna con el pabellón del Gobierno. Fueron, entre otros, Marcelino Camacho —recién salido de la cárcel— y su mujer, Fernando Méndez Leite, Joaquín Ruiz Jiménez y Lola Gaos (Armiñán, 1994a: 125-126). Refiere la anécdota de que Trotsky decía que adoraba el *Quijote* cuando cruzó España esposado en el tren desde Cádiz a la frontera francesa (Armiñán, 1994a: 142). Al autor le contó su madre que, en 1918, llegaban fotos a los periódicos de los rusos muriéndose de hambre y se hicieron en España funciones benéficas en los teatros. Su progenitora andaba por el mundo con los suyos y su compañía, y a doña María Guerrero se le ocurrió que viniera a Madrid, a su teatro de la Princesa, para hacer una sola representación de la comedia que la madre eligiese en beneficio de los hambrientos de Rusia. El dramaturgo Federico García Sanchiz haría una charla como prólogo. Se representó con el teatro lleno

españoles que no podrían regresar a España. Los otros cinco eran Dolores Ibárruri, *Pasionaria*; Valentín González, *el Campesino*; Rafael Alberti; Enrique Lister; y Santiago Carrillo (Berenguer, 1979a: 29). Más adelante, en la «Entrevista con Arrabal en Saratoga Springs» (Berenguer, 1979a), incluida en el mismo volumen (Berenguer, 1979b: 31-89), encontramos el origen de esta peculiar actitud del autor de confrontación con el comunismo. Cuando el autor empezó a ser más o menos conocido en París como dramaturgo, sentía respeto hacia todo lo que el franquismo condenaba, como el comunismo y el anarquismo. Pero en la capital de Francia se encontró con un comunista —del que incluso proporciona el nombre—, quien lanzó —según Fernando Arrabal— la calumnia de que el autor era un agente franquista. Esto fue creído y se le empezaron a cerrar puertas. La calumnia llegó incluso hasta Jean-Paul Sartre, quien por entonces le iba a publicar algo a Fernando Arrabal, pero cambió pronto de parecer. Más adelante, otro militante comunista, de quien también proporciona el nombre —y a quien califica de estalinista—, escribió un artículo en contra del autor decidido a cortar la salida de un nuevo dramaturgo —siempre según la versión de Fernando Arrabal—. Opina el autor en la entrevista mencionada que ha tenido suerte de que todo esto le sucediese, puesto que eso lo alejó de aquel ambiente —incluso podría haber llegado a ser del partido o simpatizante, por lo menos—. Así pues, las calumnias lo beneficiaron, puesto que lo hicieron independiente (Berenguer, 1979a: 61-64). Todo lo anterior explica los versos del poema inicial del diario de Fernando Arrabal (1994c) que hemos citado en este apartado.

(Armiñán, 1994a: 239). Comenzó la función, salió Federico García Sanchiz y habló de Rusia, de su cultura, de su música y de la tragedia que vivía después de la revolución (Armiñán, 1994a: 242).

También recuerda Jaime de Armiñán una comida en Galicia el 19 de noviembre de 1975, cuando Francisco Franco ya estaba en las últimas (Armiñán, 1994a: 278):

Pocos días después teníamos una reunión en casa, una importante cita política, o al menos a mí me lo parecía.

Los cuadros del Partido Comunista —zona cultural— estaban completos y muy prestigiosos entonces, mientras que los del PSOE andaban en mantillas y berreando con chupete en las encías. Muchos actores, directores y técnicos de cine militaban en lo que ellos decían el Partido, como si no existieran otros. A mí —no recuerdo la razón, quizá yo mismo había ofrecido mi casa— me requirieron para organizar un encuentro con intelectuales de izquierdas, no comunistas. (...) Aquella noche nos reunimos Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Antonio Fraguas Forges, Nuria Espert, Pepe Nieto —el músico— y algunos más, y aquella noche prometimos apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el PC (Armiñán, 1994a: 278-279).

En cierta ocasión, el autor llama «el comunista Picasso» al pintor malagueño (Armiñán, 1994a: 310).

9.1.2. El regionalismo y los nacionalismos

Si por algo destaca el «argentino» Fernando Fernán-Gómez es por su madrileñismo⁸⁹⁴. Su abuela, tan influyente para el autor, procedía del barrio de Lavapiés (Fernán-Gómez, 1998a: 13) y él la llama «costurera madrileña» (Fernán-Gómez, 1998a: 27). De niño, ella lo llevaba a pasear por el callejón del Gato para verse en los espejos deformantes inmortalizados por Ramón María del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*. En estos paseos, sobresale su atracción por la ciudad, a la que elogia (Fernán-Gómez, 1998a: 43). Sólo un detalle más merece la pena ser destacado en este sentido: hablando de la espera en el consulado de la URSS, que duró horas, observa que ahí fallaba la teoría de que los

⁸⁹⁴ Véase la nota 554. «Educado en el barrio madrileño y castizo de Chamberí», se lee en la primera solapa de la sobrecubierta de *El mal amor* (Fernán-Gómez, 1987ñ).

habitantes de los países fríos son más activos que los de los países cálidos: los funcionarios soviéticos tenían un «*ritmo andaluz*»⁸⁹⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 513).

Adolfo Marsillach y Albert Boadella comparten el mismo origen: barceloneses ambos, sus memorias son un documento valioso para el conocimiento de la realidad catalana. Adolfo Marsillach nació en la Avenida Mistral (Marsillach, 2001d: 27). Cuando su familia comprobó que no estaba aprendiendo catalán, intentó poner remedio con los «lunes catalanes», que fueron un fracaso. En su casa se hablaba sobre todo en castellano, aunque su madre se comunicaba con su abuelo y sus hermanos en el idioma vernáculo. «Me gustaría hablar un catalán más culto del que hablo, pero compruebo que ya es tarde», acaba reconociendo (Marsillach, 2001d: 41). Solamente hace en sus memorias alguna alusión a los catalanes, como la siguiente:

Hay un acento catalán que me seduce y otro que me fastidia, no puedo evitarlo. Cuando los catalanes hablan el castellano con afecto, su entonación adquiere la gracia melódica de un exotismo cosmopolita tremendamente sensual, pero cuando lo hacen a desgana y a regañadientes, como algo que les sobra o que les molesta, entonces les aflora un tono agresivo y burdo innecesariamente desagradable (Marsillach, 2001d: 34).

Reflexiona acerca de lo que significa ser mal catalán o buen catalán. Se considera a sí mismo un buen catalán y recurre para ello a una interpretación estrictamente cultural de la identidad nacional con la que zanja elegantemente el asunto:

Admiro y quiero —porque son rabiosamente «míos»— a Maragall, a Verdaguer y a Rusiñol, pero también me pertenecen —y no estoy dispuesto a ponerles una barretina sobre la tumba— Cervantes, Quevedo y Lope. He sido educado en una idea universalizada de la cultura y, por muy pequeño que sea el universo —que sí, que lo es—, me niego a empequeñecerlo todavía más. En el fondo de mi corazón sólo considero compatriotas a quienes leyeron los mismos libros que yo he leído. Lo demás —como dijo Shakespeare— es silencio (Marsillach, 2001d: 36).

Sólo encontramos una alusión a la política catalana —un tanto ambigua, eso sí—⁸⁹⁶:

A los barceloneses —y, en general, a los catalanes— les encanta hacer teatro. (No conviene sacar conclusiones peyorativas de esta frase ni, por supuesto, referencias al comportamiento público de los políticos de la Generalitat.) (Marsillach, 2001d: 103)⁸⁹⁷.

⁸⁹⁵ No sabemos muy bien a qué se refiere con esto, pero mucho nos lo tememos.

⁸⁹⁶ Pero también cuenta que su abuelo Adolfo, dramaturgo —catalán, pero no catalanista—, estrenó una obra titulada *Catalanistas en adobo*, representada en el teatro Romea de Barcelona, y tuvieron que protegerlo las fuerzas de orden público (Marsillach, 2001d: 18).

Antonio Gala⁸⁹⁸ cuenta en sus memorias (Gala, 2001b) que coincidió con una marcha de jornaleros (Gala, 2001b: 31). Los jefes del Sindicato de Obreros del Campo (SOC) le pidieron que les dirigiese unas palabras. Él aceptó. Como se disponía a hablarle a gente pobre, quiso ocultarse la cadena; pero el presidente del SOC, Romero, se lo impidió, argumentando que a él lo querían enojado, como a sus vírgenes. Al ir a dirigirles la palabra, se emocionó: «Me rodeaban la tribulación y el sacrificio y la humildad y la rebeldía. Me rodeaban el amor que siento por mi gente y el que yo percibía que de mi gente iba hacia mí. La emoción me agarrotó la garganta». «Pocas veces me he encontrado tan sujeto y tan protegido por el amor de un pueblo del que soy, por quien soy, y al que, hasta la última gota de mi sangre, pertenezco» (Gala, 2001b: 32)⁸⁹⁹.

Reacio a ello, una de las escasas fiestas que ha pregonado ha sido la del Corpus de Granada. Cobró bastante menos de lo que suele:

pero, al día siguiente, los periódicos, respondiendo a la adversa fama granadina, se llevaron las manos a la cabeza por considerar aquella cantidad un verdadero robo a mano armada. Poco después apareció El manuscrito carmesí, traducido a no sé cuántos idiomas y con más de cincuenta ediciones. Fue mi modo de devolver, con creces, lo que entonces me pagaron. Creo que estamos en paz Granada y yo (Gala, 2001b: 44-45).

Cuenta un par de anécdotas simpáticas de gitanas de Granada. Promovió una fundación para jóvenes creadores y los alcaldes de tres ciudades andaluzas —Córdoba, Sevilla y

⁸⁹⁷ Véanse de Adolfo Marsillach «Estoy harto de ETA (Marsillach, 2003bm) y «La cuestión catalana» (Marsillach, 2003bz).

⁸⁹⁸ A veces se ha publicado —¿por error?— que el dramaturgo nació en Córdoba. Es el caso de las ediciones de *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba* (Gala, 1970c: 51) y de *Los bellos durmientes* (Gala, 1995d: primera solapa). En realidad, nació en Brazatortas (Ciudad Real); aunque pasó su infancia y su juventud en Córdoba (Gala, 2003a: primera solapa). Como se verá, Francisco Nieva recuerda en sus memorias que también Antonio Gala es manchego como él, si bien por accidente (Nieva, 2002d: 367). En una entrevista para *El Mundo* (Lucas, 2015), Antonio Gala reconocía que no había nacido en Andalucía. En cuanto a la fecha de su natalicio, se ha publicado la del 2 de octubre de 1936 (Gala, 1970c: 51). El año, 1936, lo confirma Gala (2003a: primera solapa).

⁸⁹⁹ En una entrevista para *El Mundo* (Lucas, 2015), el dramaturgo declaró: «yo que no he nacido en Andalucía soy una de las pocas personas más andaluzas que conozco. Y andaluza por dentro. No es que me guste Andalucía del todo, pero precisamente porque soy andaluz. A los que no son de aquí les vuelve locos del todo, pero a mí no de ese modo... Andalucía podría ser más cariñosa. Y es preciso que Andalucía recuerde tantas luchas y vidas por seguir siendo ella y vuelva en sí de su desdén histórico que la hizo siempre ser la malentendida».

Málaga— le ofrecieron sus sedes (Gala, 2001b: 45). Todos los municipios de la provincia de Málaga lo hicieron Hijo Adoptivo suyo. El alcalde de Sevilla, Alejandro Rojas Marcos, lo invitó a presentar el Día de Sevilla en la Expo 92. Al autor lo aplaudieron y al alcalde lo abuchearon (Gala, 2001b: 46).

A *Los verdes campos del Edén* le dieron un galardón en 1965, el Ciudad de Barcelona, que otorgaba el Ayuntamiento. A propósito del premio, comenta: «Pero recibirlo me había hecho demasiada ilusión. Ilusión que conservo aún hoy, cuando el teatro en castellano y Barcelona se han distanciado tanto, esperemos que no por mucho tiempo más» (Gala, 2001b: 50). Su obra *Los buenos días perdidos* se estrenó oficialmente en Córdoba, pero José Luis Alonso propuso primero un preestreno con un par de representaciones en Badajoz para asentarla, porque a Córdoba, la ciudad de Antonio Gala, debía llegar immaculada (Gala, 2001b: 74). Anota el autor:

Años después estrené (...) El hotelito, una farsa desgarrada y avergonzadora sobre la deformada interpretación del Estado de las Autonomías⁹⁰⁰. (...) Carmen Carmen fue una experiencia encantadora: un musical español, cuidado, mimado, musicado por Cánovas⁹⁰¹, y lleno de alegría y una fulgurante y contagiosa gana de vivir. Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármens, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo. (...) El tablao flamenco, que ya no lo es, Los Gabrieles, me inspiró una noche (...) una comedia, Café cantante (Gala, 2001b: 85).

Al autor hubo gente que lo ayudó. Lo recogió Fernando Quiñones en su casa de Peñagrande. El escritor de Chiclana de la Frontera trabajaba en el *Reader's Digest* con otros andaluces (Gala, 2001b: 156). En junio de 1982, lo telefoneó Miguel Boyer para

⁹⁰⁰ M.^a Francisca Vilches de Frutos (1999: 84) escribió: «Antonio Gala logró el respaldo de los espectadores y sorprendió a la crítica con la ya comentada *Séneca o el beneficio de la duda* y *El hotelito* [1985], una acerada diatriba de la España de las Autonomías». En una entrevista para *El País* (Hermoso, 2012: 38), el dramaturgo declaró: «Yo era opuesto a lo que ahora empieza todo el mundo a ser opuesto: a las comunidades autónomas. Me parecía que era peligroso ampliar las peticiones de los vascos y de los catalanes a toda España sin hacer algo confederativo. (...) Un café para todos. Bueno, pues yo me oponía rotundamente a la autonomía andaluza. Y sin embargo, cuando me di cuenta de que ya no había más remedio, entré en la lucha de lo del café para todos». Jacinto Antón recogió en *El País*, en «El Lliure arremete contra el boicoteo a Carmen Machi» (Antón, 2012b) —publicado a raíz de que la actriz se viese envuelta en una polémica—, la opinión del actor Toni Albà: «Para Albà, la situación de Machi recuerda a la de Antonio Gala “que fracasó aquí después de hacer declaraciones contrarias a Cataluña”».

⁹⁰¹ Juan Cánovas.

invitarlo a una cena en su casa. Decía que acudirían los andaluces —se refería a los socialistas— y Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar (Gala, 2001b: 176). Recuerda la ocasión:

Fueron encantadores, amables y andaluces. (...) Otro ejemplo de habilidad y urgencias localizadoras en beneficio propio me lo dio Narcís Serra, alcalde aún de Barcelona. Me telefoneó a un apartamento secreto de Nueva York para ofrecerme reanudar la tradición de los Jocs Florals, que habían desaparecido hacia el 31 y cuyos mantenedores últimos fueron Unamuno y Menéndez Pidal.

—Hay elecciones en Cataluña, ¿no? Y quieres que yo anime a los andaluces, ¿verdad? —Se echó a reír a su manera de gallina de Guinea, y me reconoció que ese era el motivo (Gala, 2001b: 179-180).

Respecto a su andalucismo, cuando acabó la dictadura franquista se habló de hacer un Congreso de Cultura Andaluza y le encomendaron el pregón del prólogo⁹⁰². Por primera vez, una voz civil se alzaba en la mezquita de Córdoba. Tuvo un gran éxito, la multitud lo levantó en hombros y los municipales tuvieron que rescatarlo (Gala, 2001b: 320). En cuanto a Damasco, sostiene: «Yo siempre he tenido la impresión de que, como andaluz, había llegado a casa de mis abuelos» (Gala, 2001b: 330). Un capítulo de las memorias se titula «El Rocío y yo» (Gala, 2001b: 375-386)⁹⁰³. En él, intenta el autor explicar el carácter andaluz con frases como ésta: «Evolución y unión de los contrarios, digestión de alimentos contrapuestos, espongiario que asume y, en su interior, transforma: eso es Andalucía» (Gala, 2001b: 375). Habla de los andaluces en primera persona: «De ahí nuestro estoicismo y aun nuestro fatalismo, de un lado; y de otro lado, nuestro gusto por el adorno, por lo festivo, por lo bello» (Gala, 2001b: 376). Acaba refiriéndose a la ilimitada tolerancia, tan escasa en el resto de los pueblos de España (Gala, 2001b: 376-377). Asegura el autor que la romería del Rocío constituye un fenómeno sociológico. Se extiende

⁹⁰² Gala (1978b, 1978e y 1993j).

⁹⁰³ Quien algo sabe de Andalucía podrá considerar estas páginas una sucesión de tópicos cuando menos discutibles e, incluso, deseará mostrar su desacuerdo. Parece que el autor le proporciona a los lectores no andaluces lo que esperan leer. Incluso asoma un insólito Antonio Gala taumaturgo: cuenta en el capítulo que, en el Rocío, un hombre le pidió que le impusiera las manos a su caballo para curarlo y el animal sanó. Se corrió la voz y tuvo que empezar a tocar bebés, estampas de la Virgen, rostros, a estrechar manos y a dejar que lo tocasen (Gala, 2001b: 385). Un niño se tropezó con él y se asombró de encontrarse con san Antonio Machado (Gala, 2001b: 386).

sobre sus orígenes, intentando concederle trascendencia (Gala, 2001b: 380). Ha acudido allí tres veces (Gala, 2001b: 382). En la segunda visita, improvisó un ballet que luego hizo alguien para Manuela Vargas (Gala, 2001b: 383)⁹⁰⁴.

El madrileño Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que viajó a Barcelona, donde su madre trabajaba en el teatro. Describe la urbe (Armiñán, 1994a: 335). Su padre trabajó de muy joven de corresponsal en un periódico de la ciudad condal. Le contó que Barcelona temblaba por los anarquistas. El progenitor se metió en las entrañas del barrio chino y allí conoció a pistoleros muy notables (Armiñán, 1994a: 335). En una taberna, una vieja recogía armas, las guardaba y, si seguían calientes —por haberse disparado—, pagaba a los pistoleros. El barrio chino quedaba unido por las azoteas y, a veces, bajo tierra, así que resultaba imposible encontrar a un anarquista. El autor paseaba por allí a la hora de la función teatral. Se hablaba entonces muy poco catalán por la calle, no se veía en los letreros ni en los rótulos; quedaba relegado a la intimidad más bien de gente burguesa. Los obreros solían ser andaluces o extremeños. Se los llamaba *charnegos* despectivamente, como en el País Vasco *maquetos* (Armiñán, 1994a: 336).

⁹⁰⁴ Antonio Gala ha hecho gala de su andalucismo —y, concretamente, de su cordobesismo— en obras como *Paisaje andaluz con figuras* (Gala, 1984c), *Testamento andaluz* (Gala, 1985h y 1998j), *Granada de los Nazaríes* (Gala, 1992e, 1995c y 2006b), *Córdoba de Gala* (Gala, 1993e y 1999c) —un libro dedicado a la ciudad que recopila textos de todo tipo del autor relacionados con Córdoba, entre los que se incluyen «De nuevo estoy en Andalucía», discurso pronunciado en el acto de investidura con el grado de doctor *honoris causa* por la Universidad de Córdoba el 22 de abril de 1982 (Gala, 1993g); «Carta a los cordobeses habitantes de Córdoba» (1993b); «Prólogo filial a un centenario», para el *Congreso Internacional Al-Andalus: tradición, creatividad y convivencia*, celebrado en Córdoba del 18 al 24 de enero de 1987; y otros que se mencionan a continuación—, *Andaluz* (Gala, 1994a), *Poemas cordobeses* (Gala, 1994j), *Córdoba, ciudad patrimonio de la humanidad de España* (Gala y Fernández, 1997), *Andalucía eterna* (Otermin y Gala, 1998) —libro de fotografías de lujosa edición en el que Antonio Gala aporta el texto y José Luis Otermin Manzanares las imágenes— y *Andalucía pueblo a pueblo, Córdoba* (Gala y Gahete, 2006). Véanse también «Córdoba para vivir» (Gala, 1965b y 1993f), los artículos «La democracia» (Gala, 1977c y 1993m) y «Asunción andaluza» (Gala, 1978a y 1993a), «Discurso de apertura del Congreso de Cultura Andaluza» (Gala, 1978b y 1993j), «La Merced: un ejemplo» (Gala, 1978d y 1993ñ), el prólogo a *Un congreso de Cultura Andaluza* (Gala, 1978e), «La esperanza» (Gala, 1981e y 1993n) y el relato «Los rincones oscuros» (Gala, 1999n) —con el que participó en *27 narradores cordobeses* (VV. AA., 1999a)—. Véanse también Carrascosa (1985) y Gámez (1981). La primera solapa de *Andaluz* (Gala, 1994a) informa de que el autor es doctor *honoris causa* por la Universidad de Córdoba, Andaluz Universal e Hijo Predilecto de Andalucía y primer Premio de las Letras Andaluzas en 1989.

Mucho más conflictiva es la cuestión del catalanismo en Albert Boadella. Nació en la calle Padua de Barcelona y allí pasó su niñez (Boadella, 2001: 20). Como ya queda dicho, sus memorias se publicaron en dos ediciones simultáneas, una bilingüe y otra sólo en castellano⁹⁰⁵. En aquélla, el narrador emplea el castellano y el Bufón el catalán. Albert Boadella creció en un ambiente bilingüe: su abuelo materno era castellanohablante y su abuela materna catalanoparlante; cada uno se expresaba en su lengua y los nietos se dirigían a cada uno en la suya (Boadella, 2001: 34).

Al igual que cuando estudiamos sus manifestaciones más estrictamente políticas⁹⁰⁶, también en esta faceta, tan vinculada con la anterior, nos encontramos con un Albert Boadella que, con el tiempo, repudia con vehemencia los posicionamientos de sus inicios y sus orígenes ideológicos. Es decir, encontramos un Albert Boadella antes y otro después de *La torna*. No niega tampoco en este caso el autor que alguna vez formara parte de lo que luego rechaza sin ambages; pero hay una diferencia, pues aquí sí admite lo que allí le costaba tanto: su candidez, su ignorancia, su ingenuidad. También se muestra más proclive al agradecimiento *a posteriori* hacia el nacionalismo que a la progresía. Escribe el Bufón:

Yo creía cándidamente compartir con aquellos caballeros⁹⁰⁷ idénticos anhelos antifranquistas, democráticos y revolucionarios. Mi ignorante ingenuidad no captó que sus ideales eran totalmente opuestos: ellos necesitaban un Franco muerto en la cama, para que no hubiera ni revolución ni más democracia que la que ellos querían construir a su medida. Los acontecimientos posteriores demuestran el éxito incuestionable con que se llevaron a la práctica sus aspiraciones. Pese a todo, dada la dificultad que existía de obtener una protección legal para realizar actividades en el sector de la cultura, sería una ingratitud por mi parte olvidar que fueron ellos los que me facilitaron el abrigo administrativo (Boadella, 2001: 145).

⁹⁰⁵ Véase los apartados «Delimitación de nuestro estudio», en la página 74, y «La voz narrativa», en la página 299.

⁹⁰⁶ Este aspecto ha sido estudiado en el apartado «El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella», en la página 433.

⁹⁰⁷ Obsérvese que emplea para referirse a la burguesía nacionalista catalana el mismo término que pone en boca de su padre, como se verá después.

Como en el caso ya estudiado de la actitud ante el ambiente izquierdista⁹⁰⁸, lleva a cabo el autor un esfuerzo de reinterpretación o de reinención de sí mismo y de su pasado, encontrando tempranos e intuitivos síntomas de rechazo hacia lo que ahora le produce una aversión consciente. Llega a mostrarse bastante iconoclasta con los signos de identidad catalanes. Presenta como algo ya de la infancia su rechazo del Art Nouveau, estilo del cual, opina, se han apropiado en Cataluña como de una expresión genuinamente catalana. Afirma que esto le ha acarreado críticas sobre sus gustos de dudosa exquisitez. Relaciona mordazmente la afición catalana por la repostería gastronómica con la pastelería arquitectónica (Boadella, 2001: 36-37) y efectúa comentarios desmitificadores sobre la Sagrada Familia (Boadella, 2001: 37).

Cuando regresó a Barcelona después de vivir en Francia, se afilió a los Boys Scouts, una organización teñida en Cataluña de catolicismo catalanista (Boadella, 2001: 120). En esa organización entró en contacto con cierto catalanismo:

Muy sibilinaamente se iba extendiendo la especie de que ser catalán constituye un hecho excepcional, y que las cosas que llegan del norte son las únicas aceptables y que todo lo que llega de España merece ser desechado. La intoxicación de estos simplismos de cariz racista se extendía revestida con una pátina de modernidad y progresismo religioso (Boadella, 2001: 121)⁹⁰⁹.

El narrador sale aquí en ayuda del Bufón: «La versión victimista de la historia de Cataluña, que se difundía en aquellos ambientes, no le convenció nunca» (Boadella, 2001: 122)⁹¹⁰. Como hace cuando se trata de cuestiones ideológicas⁹¹¹, Albert Boadella recurre a sus orígenes familiares para sancionar su postura. En este caso, nos informa de que su

⁹⁰⁸ Véase la nota 906.

⁹⁰⁹ No es la única ocasión en que Albert Boadella denuncia tendencias racistas en el catalanismo. También habla de una discreta proporción de racismo dentro del resquemor de los habitantes por los de fuera que «tampoco supera nunca el peligroso promedio de un país nacionalista» (Boadella, 2001: 14). Asimismo, dirá: «Hemos llegado a encontrar en el germen gregario del nacionalismo una manera encubierta de dignificar las prácticas racistas» (Boadella, 2001: 392).

⁹¹⁰ Con el tiempo, sigue el narrador, algunos de estos miembros del escultismo catalán se convertirían en sus más fanáticos enemigos, porque se darían por aludidos por las embestidas del Bufón contra el nacionalismo montserratino (Boadella, 2001: 123).

⁹¹¹ Véase la nota 906.

padre desconfiaba de ese ambiente nacionalista de los escultistas catalanes en que se involucró su hijo, porque para él, esta «burguesía farisaica» había saboteado la República y no debía fiarse de «aquellos caballeros “bastante más canallas que los falangistas”» (Boadella, 2001: 123).

El rechazo del nacionalismo catalán por parte de Albert Boadella irá *in crescendo*. En una diatriba contra la Cataluña actual, destaca la alusión a la expresión de Josep Pla del «vuelo gallináceo» (Boadella, 2001: 237). Tiene el Bufón palabras más fuertes aún para el nacionalismo catalán, «al que llegaría a detestar de muy semejante manera que al Movimiento Nacional» (Boadella, 2001: 282). Después, repasa la historia de los presidentes de Cataluña, que él llama los presidentes locos. Enjuicia a Francesc Macià y a Lluís Companys. Únicamente salva a Josep Tarradellas, una excepción (Boadella, 2001: 327). Le toca el turno a Jordi Pujol y sigue con Pasqual Maragall, del que dice que va a ser el próximo presidente:

Todos presentan en común la misma patología en el terreno de los delirios: un mesianismo paranoico que les lleva a erigirse en vengadores de las injusticias históricas; para ello se fabrican un país virtual y no aceptan la Cataluña que por suerte o por desgracia les toca vivir (Boadella, 2001: 328).

En un encuentro con Josep Pla, éste le reprendió diciéndole «No sea insensato; le ruego que vigile usted mucho, porque Cataluña es un país de cobardes». El narrador se muestra comprensivo con Josep Pla: «debió intuir por dónde pretendía avanzar aquel joven imprudente, incapaz todavía de vislumbrar la mezquindad soterrada bajo los ademanes civilizados de su tribu» (Boadella, 2001: 347-348). Josep Tarradellas fue relevado en la Generalitat por Jordi Pujol⁹¹². En el paroxismo de su rechazo de todo lo que representa el

⁹¹² Jordi Pujol, blanco de las sátiras de Els Joglars en *Operació Ubú*, se convierte en motivo de una discrepancia entre el narrador y el Bufón. Éste dice que la animosidad que le despierta Jordi Pujol surge de que lo identifica con una mayoría de conciudadanos que no soporta —refiriéndose a esa Cataluña que vive en perpetuo rencor y recelo respecto a sus «peligrosos vecinos»— (Boadella, 2001: 392); pero antes había opinado el narrador que, aunque el Bufón encubriera su animosidad hacia él reivindicando la posición crítica del artista frente al poder, la raíz de su refractaria actitud procedía en principio de una cuestión puramente química (Boadella, 2001: 348).

nacionalismo, el Bufón llega a citar a Francisco Franco, quien pretendía justificar la anulación del Estatuto republicano con este argumento: «Devolver a aquellas provincias (de Cataluña) el honor de ser gobernadas en pie de igualdad con sus hermanas del resto de España». No le parece tan descabellado, dada la situación en la que viven (Boadella, 2001: 411). En el otro extremo, numerosos comunistas catalanes, utilizados para separarlos de la oposición socialista, colaboraron estrechamente con la derecha pujolista a cambio de toda clase de prebendas en sus estructuras culturales (Boadella, 2001: 425).

La actitud ante el catalanismo de Els Joglars también evoluciona en paralelo a como lo hace en Albert Boadella⁹¹³. Su primer montaje, *El diari*, «significó la introducción de Els Joglars en el mercado teatral español». Al principio, el campo de acción español era modesto, pero, con el tiempo, se convertiría en el marco fundamental, «de tal forma que acabarían siendo mucho más apreciados en el resto de España que en su propia Cataluña» (Boadella, 2001: 171). Después de actuar en el verano de 1988 en la Toscana, dice el Bufón: «ciertamente no teníamos que haber vuelto a esta Cataluña actual afectada por el virus de la endogamia que ha convertido sus símbolos en algo aborrecible». De nuevo el narrador interviene en su ayuda: a principios de los setenta, el Bufón no opinaba así, la actividad de la compañía consistía en reivindicar en el resto de España la existencia de una cultura catalana reprimida por el franquismo; y encuentra el narrador una explicación a esto: la vida teatral despreocupada le hacía ver visiones al Bufón, una de ellas la de «una Cataluña cariñosamente idealizada» (Boadella, 2001: 172). Lo cual no significa que, antes del distanciamiento, su actitud ante lo catalán fuese de mera complacencia acrítica.

El ejemplo más claro es el de la Banca Catalana:

⁹¹³ Escribe Molero de la Iglesia (2003: 477): «La sátira a individuos y colectividades constituirá el rasgo esencial de sus montajes teatrales, en lucha con los perniciosos efectos sociales de la consagración del poder, sea político, económico, cultural o informativo. El mismo desbordamiento invasor del poder que le ha hecho girar de la defensa de la cultura autóctona a su denostamiento».

Cuando la compañía ganó los primeros duros abrimos enseguida una cuenta en la Banca Catalana. Como es natural, no se hizo por altruismo catalanista, sino para aprovechar la mínima ocasión de transgredir su ridículo fariseísmo patriótico (Boadella, 2001: 177).

Comenta el narrador: «Con el tiempo, este desmarque se convertirá en franca animadversión y hasta en signo de identificación de la compañía» (Boadella, 2001: 177)⁹¹⁴. En *Àlias Serrallonga* se tocaba con una tenora el himno nacional de Cataluña, rigurosamente prohibido en aquella época. Este detalle lleva a pensar al Bufón:

Es una paradoja que una compañía, tildada de botiflera y anticatalana pocos años más tarde, fuera la primera en tocar públicamente Els segadors después de la guerra civil, todavía en vida de Franco (Boadella, 2001: 236).

Este riesgo no lo corrían muchos de los futuros acusadores, que en aquel momento aprovechaban la buena coyuntura para situarse bien al final del franquismo. Había un epílogo en la obra en el que los segadores vendían los objetos típicos catalanes a los americanos. Lo explica el Bufón como una metáfora de lo que podría suceder en caso de recuperar el sublimado autogobierno (Boadella, 2001: 236)⁹¹⁵. Y llega a lamentarse:

no me imaginaba que las emociones experimentadas ante los símbolos culturales de mi tierra se irían transformando muy pronto en la repugnancia que siento hoy por la sordidez de este país miserable y endogámico.

En la época de su huida tras el asunto de *La torna*, mientras trataba de reiniciar en el sur de Francia la actividad de El Joglars, justo cuando se estaba ganando la hostilidad de la «*inteligencia* barcelonesa», los monjes disidentes de Montserrat instalados en la abadía de Cuixà, en el Rosellón, le ofrecieron algunas dependencias del monasterio románico para los ensayos. Llama a la oferta «un acto de solidaridad entre disidentes»

⁹¹⁴ Aquí sí coinciden plenamente ambas voces narrativas: el ejemplo de la Banca Catalana, propuesto por el Bufón, le sirve al narrador para hablar de su hundimiento y de la supuesta implicación en ello de Jordi Pujol. Llega a afirmar que la exculpación del *President* significaría la definitiva implantación en Cataluña de un estado de impunidad para los que, utilizando la defensa de la causa nacional, encubrían sus diversos objetivos materiales (Boadella, 2001: 178). El Bufón también revela que no deseaba otra cosa que distanciarse del cotarro cultural catalán (Boadella, 2001: 205).

⁹¹⁵ En opinión de Molero de la Iglesia (2003: 477), lo que para Albert Boadella iba a ser el nacionalismo catalán se anunciaba ya en *Àlias Serrallonga*, de 1974. Esta obra le permitía al autor plantear una situación político-social en la que se podía reconocer el espectador. Se pasaba de la ilusión nacionalista, simbolizada por *Els segadors*, al rápido desencanto por el mercadeo con los símbolos patrios.

(Boadella, 2001: 317)⁹¹⁶. Como técnicamente se hacía muy difícil ensayar en el monasterio, tuvieron que aceptar una oferta mejor, la del teatro municipal del Ayuntamiento de Perpignan. Esto le permite al autor una de sus ironías más agudas, pues en esa ciudad tuvieron dificultades para alquilar un piso por el racismo contra los españoles de los habitantes de la Cataluña-Norte, «tal como la llaman el servicio meteorológico de TV-3 y los nacionalistas imperialistas» (Boadella, 2001: 320). En *M-7 Catalònia*, dos antropólogas de una civilización anglosajona técnicamente muy desarrollada estudian a unos ancianos que representan los últimos especímenes de Cataluña. La explicación de los resultados científicos demostraba que las costumbres más tradicionales catalanas podrían clasificarse como rarezas irracionales antihigiénicas o peligrosas. Su situación personal se materializó en un rechazo de la realidad catalana del momento, la parte científica de la obra, y una profunda nostalgia del país de su infancia, representada por los ancianos (Boadella, 2001: 321-322)⁹¹⁷.

Explica el Bufón muy claramente el trasfondo de *Operació Ubú* (Boadella, 1985b) y *Ubú President* (Boadella, 2006b)⁹¹⁸: el mero hecho de justificar las razones de los vecinos españoles puede merecer la consideración de enemigo público. Critica lo que Jordi Pujol ha hecho con el sentimiento nacional, manipulando el sentimiento territorial que hay en todas partes y elevando la anécdota a categoría histórica. Ha salido beneficiado material y terapéuticamente y ha realizado el delirio juvenil de representar su personaje de

⁹¹⁶ Mientras que en todo lo relacionado con la cuestión ideológica evita cuidadosamente cualquier mención del término, en lo referente a su problemática relación con el catalanismo sí llega a considerarse a sí mismo un disidente y no elude incluso la palabra.

⁹¹⁷ Molero de la Iglesia (2003: 477) analiza la división de la realidad catalana en *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b). Por un lado, aborrece la imagen de un país desfigurado por los gobernantes y, por otro, le inspira un entrañable sentimiento la Cataluña auténtica representada por los ancianos: «Las costumbres catalanas serían un tema recurrente en sus escenificaciones a partir de entonces, apareciendo de una manera solapada en principio, después abiertamente».

⁹¹⁸ Molero de la Iglesia (2003: 477) observa cómo el ataque al catalanismo se vuelve crudo en *Operació Ubú*, de 1981, y se agudiza en *Ubú President*, de 1995, «manifestación escénica de una radical posición contra lo que ha dado en llamar *nacionalismo montserratino*».

Moisés catalán. Su forma de hacer política consistía en descargar la responsabilidad de las propias incapacidades sobre las espaldas del quimérico enemigo de la nación⁹¹⁹. Jugando al antiespañolismo compulsivo, no había proyecto nacional alguno que no fuera repetir hasta la saciedad el nombre de Cataluña (Boadella, 2001: 392-393)⁹²⁰.

⁹¹⁹ En unas declaraciones de Albert Boadella a raíz del estreno de *Ubú Presidente* en 1996, el autor defendió el valor del teatro como elemento corrector del sistema: «La transgresión que supone poner en escena *Ubú Presidente* tanto en el 81 como ahora, requiere un golpe de audacia. El político que está acostumbrado a opinar de todo, queda desarmado y en silencio. Aunque parezca tópico expresarlo así, el comediante está cercano al pueblo y si se le ataca, se pone en contra de una mayoría ciudadana. Ése es el único poder del comediante». La cita, de Pérez Coterillo (1996), la tomamos de Vilches (1999: 79).

⁹²⁰ Más información relevante sobre este tema se puede encontrar en el apartado «Albert Boadella (1943)», en la página 1296. En un libro contrario al nacionalismo catalán, *Por amor a Cataluña. Con el nacionalismo en la picota* (Goligorsky, 2002), aparecido poco después de las *Memorias de un bufón* (Boadella, 2001), se menciona varias veces a Albert Boadella. Un episodio más de este desencuentro lo constituye la publicación un lustro después de otro libro, llamado expresivamente *Adiós a Cataluña. Crónica de amor y de guerra* (Boadella, 2007a). Por si el título no fuese bastante explícito, el capítulo postrero, «Guerra XII» (Boadella, 2007a: 253-275), se subtitula «Inventario de los combates y consecuentes estragos causados en mis efectivos personales en la *Guerra de Ciutadans*» —el libro se divide en dos series de doce capítulos cada una titulados «Amor» y «Guerra»; cierra el volumen un «Epílogo campante» (Boadella, 2007a: 277-284)—. La imagen de la contracubierta pertenece a la película *Tiempos modernos* (1936), de Charlie Chaplin, un fotograma muy significativo en el que Charlot se aleja de espaldas cogido de la mano de una chica. La primera solapa incluye en el currículum del dramaturgo: «En el terreno político, su oposición al nacionalismo le ha significado el rechazo de las instituciones catalanas a su teatro». Más esclarecedoras aún son la dedicatoria, «Dedicado a los osados conciudadanos que en los últimos tiempos han tenido la gallardía de salir en defensa de un apestado étnico en un territorio de alto riesgo para tales alegatos. Arcadi Espada, Ester Caminal, Joaquim Curbet, Joan Barril y Josep Quintanas» (Boadella, 2007a: 7), y la cita, tan cargada de significado, de fray Luis de León —unos versos tomados del poema «Al salir de la cárcel»—, «Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado. / Dichoso el humilde estado / del sabio que se retira / de aqueste mundo malvado...» (Boadella, 2007a: 9) —los versos, con variaciones de puntuación, pueden leerse en fray Luis de León (1982: 74)—; aunque sin llegar todo ello a la elocuencia de la colección de manifestaciones públicas contrarias a Albert Boadella tomadas de los medios de comunicación (Boadella, 2007a: 13-16). De la presentación de *Adiós a Cataluña* dio cuenta Martín Blanco (2007), donde se pueden leer declaraciones del dramaturgo que no dejan lugar a dudas: «Albert Boadella quiso acabar así el acto de presentación de su último libro ante la prensa, que, en realidad, fue una despedida de la escena catalana. “No volveré a actuar en Cataluña porque aquí existe un problema de libertad”». «El libro lleva por título *Adiós, Cataluña. Crónica de amor y de guerra* y según explicó el autor “el título no es metafórico, sino que se trata de un título absolutamente literal”. Boadella dijo haber pasado por varias etapas en su relación con su tierra natal, que van desde sus querencias iniciales por la “tribu” —calificativo con que el dramaturgo suele referirse a los nacionalistas— hasta la comprensión del “fraude que supone la ideología catalana dominante”, y apostilló que ha llegado un punto en que Cataluña le importa “menos que Birmania”». El acto se organizó en una embarcación frente al puerto de Barcelona para que la presentación no tuviera lugar «en territorio catalán», «lo que da cuenta de hasta qué punto está dolido y enfadado con sus paisanos». «(...) cuando presentó su última obra, *En un lugar de Manhattan*, en la sala grande del Teatre Lliure, a principios de 2006, no consiguió llenar la mitad del aforo y fue uno de los espectáculos con menor índice de ocupación en el teatro. “Lo que no es normal es que hayamos estado llenando el teatro Albéniz de Madrid día tras día y que luego vengamos a Barcelona y no nos vaya a ver ni un alma”, añadió». En su combate contra el nacionalismo, aseguró haber capitulado: «“La guerra está definitivamente perdida, aunque debo reconocer que ha sido una derrota placentera”, ironizó Boadella». «Boadella valoró muy “positiva” la irrupción del partido político Ciutadans de Cataluña (...) y deseó suerte a la ex socialista vasca Rosa Díez en su nueva aventura política al crear la versión estatal de Ciutadans

Pero ¿cómo se traduce la actitud del autor hacia el nacionalismo catalán de forma concreta en la actividad teatral? Particularmente interesante resulta el seguimiento de la evolución ideológica del autor con respecto al nacionalismo si se la pone en paralelo con su caída en desgracia en Cataluña⁹²¹.

En un cierto momento —al juzgar negativamente la bondad artística de los *mimo-dramas*—, el narrador explica que el Bufón intenta dar a entender que la voluntad del público resultó más decisiva que la calidad de los productos presentados, pero que esa circunstancia se relacionaba con el momento sociopolítico de Cataluña: el público deseaba que lo catalán, por el solo hecho de serlo, tuviera mayor calidad. El Bufón no sabía que trabajaba a favor de los que se convertirían en sus más acérrimos adversarios. El narrador

[UPyD]» —los acontecimientos posteriores han demostrado que las ilusiones iniciales del dramaturgo no se correspondían con la realidad—. «“Con esta decisión de haber dejado de actuar en Cataluña me he quitado un lastre”, añadió. Convencido de que su escasa audiencia catalana se debe no a un fracaso profesional sino a un boicoteo político del que el público se ha hecho cómplice». El apoyo de Albert Boadella no sólo a la formación catalana Ciutadans per Catalunya (Piñol, 2015), sino también, en el ámbito nacional, a Unión Progreso y Democracia (UPyD), se confirma en G. G. (2011). Posteriormente, Ciutadans per Catalunya, convertido en Ciudadanos, se implantó en el territorio nacional y no se entendió bien con UPyD. Léase, a propósito de todo esto, el interesante artículo de Tortella (2012). Para comprender la reacción popular contra el dramaturgo, véase el estupor nada disimulado en una crónica gastronómica como es «El comidista», en *El País*: «Ada Parellada, popular divulgadora gastronómica y chef del Semproniana en Barcelona, suele publicar en su perfil fotos de personajes conocidos que pasan por su restaurante sin decir quiénes son. Este inocente juego promocional se tornó en polémico cuando el viernes colgó una imagen de Albert Boadella en su establecimiento. / La lluvia de comentarios —más de cien— no se hizo esperar. Unos mostraban su desagrado con el dramaturgo, impulsor de Ciutadans y bestia negra del nacionalismo; otros lo insultaban llamándole traidor, facha, ladrón y muchas otras burradas que seguramente divertirían a Boadella, y unos pocos poquísimos lo aplaudían. Pero los que más me alucinaron fueron los que criticaban a Parellada por haber aceptado como cliente al fundador de Els Joglars. El punto máximo de majadería lo alcanzaba un tipo que manifestaba su intención de no volver a pisar el restaurante (...). / No sé qué esperaban de Parellada estos iluminados: ¿que hubiera expulsado a Boadella a patadas por españolista? ¿Que le hubiera envenenado para luego envolver su cadáver en la *estelada*? Por suerte, entre los más de 4.000 seguidores de la cocinera en Facebook hay gente sensata que les respondió con lo obvio: negar la entrada en tu negocio a una persona por sus ideas políticas habría sido un antidemocrático acto de burricie» (López Iturriaga, 2013). Las posiciones todavía se han radicalizado más. «Un manifiesto suscrito por 50 intelectuales y escritores reclama a Mariano Rajoy mano dura contra el nacionalismo catalán y que no negocie nada con el presidente de la Generalitat, Artur Mas» (Ríos y Cué, 2014). Entre los firmantes —además del premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa—, Albert Boadella. Véase también Lola Galán (2014). Una plataforma cívica, Libres e Iguales, en la que participaba Albert Boadella, se movilizó contra el referéndum por la independencia de Cataluña promovido por la Generalitat para el 9 de noviembre de 2014 (véanse Redacción, 2014; y Servimedia, 2014b).

⁹²¹ Aunque todo lo relacionado con esta época idílica anterior a *La torna* se cuenta desde el sarcasmo, como va a comprobarse inmediatamente.

justifica un tanto al Bufón por sus devaneos con los nacionalistas: jugaba la carta del catalanismo más por oportunismo que por convencimiento, pues estaba dispuesto a todo con tal de vivir del teatro (Boadella, 2001: 151). Actuaban diariamente con diversos números mímicos en La Cova del Drac, un local recién estrenado que pretendía ser el cabaret culto del catalanismo. El gancho que tenía el espectáculo era que, aparte de su trabajo, también incluía canción catalana (Boadella, 2001: 163)⁹²².

Una vez desencadenados los sucesos de *La torna*, los desencuentros y los agravios ya se vuelven constantes. Al día siguiente de ingresar en la cárcel, le llevan para firmarla la excedencia de su puesto de profesor del Instituto del Teatro de Barcelona, siendo Herman Bonnin su director, a quien el propio autor promovió para el cargo. Esto lo deja en la indigencia. Albert Boadella se muestra seguro de que el director franquista del Instituto, Guillermo Díaz-Plaja, no lo habría permitido (Boadella, 2001: 282). *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b), un éxito en Perpignan y en Madrid, tuvo un gélido recibimiento en Barcelona. La sala no estaba ni llena (Boadella, 2001: 328). Las obras de Els Joglars nunca más fueron un acontecimiento en esa ciudad. Algunas obtuvieron allí un aceptable nivel de espectadores, pero Madrid tomaría la delantera. Con el montaje *Bye, bye, Beethoven*, salieron del teatro Condal precipitadamente por falta de público⁹²³. El narrador critica en esto al Bufón:

El estreno de Barcelona significó para el Bufón el primer aviso sobre el terreno que pisaría en el futuro en aquella ciudad. Su reacción ante la patente muestra de fría indiferencia es fácil-

⁹²² Escribe Albert Boadella: «a los mecenas del local el franquismo les iba de perillas, al menos para sus negocios» (Boadella, 2001: 163).

⁹²³ En 1989, Albert Boadella aceptó participar en un programa de Televisión Española que dirigía Javier Gurruchaga. La compañía representaba *Bye, bye, Beethoven* en Madrid con mucho éxito, al contrario de lo que había pasado en Barcelona. Culpa de este fracaso a la actitud de rechazo político de los catalanes de primera clase hacia Els Joglars. Por esto quiso aprovechar los ocho minutos de máxima audiencia en la primera cadena para devolvérsela. Incluso «algunos carcamales mediáticos de la derecha española se vieron obligados a defender los símbolos intocables de los catalanes». Para el autor, esto es el colmo, que al nacionalismo catalán tenga que defenderlo el nacionalismo español. Las fuerzas vivas de Cataluña se alzaron contra la compañía y hubo una campaña mediática, pero Albert Boadella se complace en haberle arrancado la máscara a todo el mundo (Boadella, 2001: 393-394).

mente imaginable; como de costumbre, contraatacaba con una serie de gestos infantiles e incoherentes, destinados a reparar el orgullo herido (Boadella, 2001: 329).

Posteriormente, sólo la obra sobre Josep Pla se estrenaría en Barcelona en 1997 (Boadella, 2001: 329).

El limitado entusiasmo en Cataluña con *M-7 Catalònia* y *La odisea* contrastaba con la cálida acogida en el resto de España (Boadella, 2001: 343). *Operació Ubú*, una sátira feroz, cogió por sorpresa a la sociedad catalana en plena efervescencia nacionalista en una sociedad que no había previsto ni remotamente la posibilidad de ver parodiados los tabús sagrados, y menos en catalán. El teatro se llenaba a rebosar diariamente. La reacción ya se encaminó en el sentido de lo que acabaría siendo la dialéctica del nacionalismo: todo aquél que se nos enfrenta es un fascista españolista. Primera consecuencia política de *Operació Ubú*: la importación desde Francia del actor Josep Maria Flotats (Boadella, 2001: 353-355)⁹²⁴. La respuesta oficial en Cataluña a *Operació Ubú* (Boadella, 1985b) consistió en el ninguneo a Els Joglars por parte de la administración pujolista (Boadella, 2001: 390). El Teatre Nacional de Catalunya no sólo les cerró la puerta cuando lo dirigía Josep Maria Flotats, sino también cuando este fue sustituido por Domènec Reixach, exactor del grupo en *La Odisea* y en *Laetiús*. Para Albert Boadella, esto delata la constancia sancionadora del poder contra quien osa enfrentársele por medio de la sátira.

La censura política aplicada a Els Joglars no sólo se convirtió en persistente, sino en eficaz, pues consiguió lo que perseguía: vengar las afrentas y advertir al resto del gremio para que escarmentase en cabeza ajena. Nadie siguió el mal ejemplo del grupo. Como compañía estable, se quedaron solos. Todas las iniciativas escénicas surgidas en los años

⁹²⁴ Resume así el autor esta colaboración: los nacionalistas concentraron en los montajes de Josep Maria Flotats la casi totalidad de los recursos económicos públicos. Éste correspondió demostrando gran respeto al poder nacionalista y con un teatro al margen del compromiso político. Cuando fue nombrado director del Teatre Nacional de Catalunya, no ofreció ninguna propuesta profesional a Els Joglars. Lo llama el narrador «el artista español mejor pagado del siglo». Su misma egolatría reventó un día y se enfrentó con sus propios benefactores (Boadella, 2001: 354-355).

setenta se habían reconvertido en productoras al servicio del mercado y las instituciones. La persecución de Jordi Pujol llegó a extremos de paranoia. El director general de Televisión Española, Pío Cabanillas, contaba que Jordi Pujol le había pedido en persona que excluyera en la programación de ámbito nacional el montaje *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*. El Bufón esto lo supo por el propio Pío Cabanillas, pero cabe suponer que en otros casos las intrigas no salieran a la luz (Boadella, 2001: 391). Comenzó el autor a denunciar el empobrecimiento del pujolismo en todas las entrevistas o ruedas de prensa (Boadella, 2001: 395). El sarcasmo llega ahora a su culminación:

En vez de poner tanto empeño en acabar con nosotros, debería estarnos profundamente agradecido pues es posible que la historia no le reconozca más mérito que el de haber sido protagonista de los Ubú (Boadella, 2001: 396)⁹²⁵.

El narrador revela una reunión maratoniana del consejero de Cultura de la Generalitat y el Bufón para tratar de que éste no utilizase el nombre de Floit en el montaje sobre Josep Pla *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (Boadella, 2006b). El nombre del personaje se parecía al de la marca Floïd, fundada por un notable catalán, J. B. Cendrós, quien fue secretario general del Omnim Cultural de Cataluña, agrupación dedicada a mantener viva la llama regionalista y que instituyó en 1969 el premio de honor de las letras catalanas, un galardón que se negó siempre a Josep Pla por su pasado político. Las coincidencias argumentales de la obra con la realidad llevaron a los familiares a quejarse directamente al President de lo que consideraban un agravio. El consejero de Cultura Joan M. Pujals llegó a sugerir el cambio de Floit por Williams. A pesar de que actuarían en el teatro Romea, regentado entonces por la Generalitat, no cedió a tales presiones y la obra se representó tal cual. Así, Josep Pla era vengado cada noche con la satirización pública de aquellos «mangoneadores de patrias» (Boadella, 2001: 396-397). Finalmente, para el narrador, que el Bufón aceptase un galardón de ámbito nacional —la Medalla de Oro al

⁹²⁵ Se consuela el autor pensando que, aunque el reinado de Jordi Pujol ha sido largo, unos comediantes han ayudado a que no le supiese tan dulce el baño de multitudes.

Mérito en las Bellas Artes— suponía subrayar el menosprecio de la Cataluña oficial hacia la compañía (Boadella, 2001: 424).

El cosmopolita Francisco Nieva, nacido en Valdepeñas (Ciudad Real), recuerda en sus memorias (Nieva, 2002d) que, en la segunda parte de la Guerra Civil, su padre lo llevó a un pueblo de la sierra de Cazorla y durmieron en la posada. Durante esa noche, sintió su tierra manchega. La memoria le inspira una descripción pintoresca (Nieva, 2002d: 101). Se sintió identificado con ese suelo en el que había nacido y cree que aquella revelación repercutió en esas obras suyas en las cuales el personaje que menos se ve y más presente está es España, «que sufre, goza y se retuerce»⁹²⁶. Tuvo que padecer aquella crisis de entusiasmo patrio para contrapesar después cuanto de negativo y de terrible le oponía él mismo a ese paraíso terrenal (Nieva, 2002d: 102). Pero también habla del sadomasoquismo de los pueblos y de la violencia de género contra las mujeres (Nieva, 2002d: 104). Sin embargo, ese sadomasoquismo instituido lo ha reconocido en la sociedad británica más alta (Nieva, 2002d: 105)⁹²⁷. Ese sadomasoquismo está presente en una historia que le contaron, la cual tuvo un cierto eco en sus trabajos de escritor teatral y de narrador: «El hecho de no ser por dentro lo que se parece por fuera, quizá de origen pirandelliano» (Nieva, 2002d: 106)⁹²⁸. Comparte el autor con el pintor Antonio López el interés y la nostalgia por lo manchego y se pregunta: «¿No iba aquello muy en contradicción con mi verdadero “país de la extranjería”?» (Nieva, 2002d: 310). Recuerda también la condición de manchego de Antonio Gala, aunque por accidente (Nieva, 2002d: 367). Antes de irse a

⁹²⁶ Obsérvese que el autor identifica el sentimiento manchego con el español.

⁹²⁷ En el capítulo «Los usos, las cosas de los pueblos y suave anecdotario adolescente» (Nieva, 2002d: 92-114), el autor reúne recuerdos de la vida del pueblo y de sus costumbres sin trabazón temporal. Apartadas momentáneamente las memorias del orden cronológico, el capítulo se convierte en un cajón de sastre donde se hilvanan anécdotas en función del tema. De hecho, algunas secciones son muy breves, auténticas pinceladas.

⁹²⁸ Se trata de una fiesta a la que invitan a una mujer torero que resultó ser un hombre, lo cual le sirve al autor para comparar a esos señorones de pueblo con Calígula (Nieva, 2002d: 106).

Francia, con veinticinco años, pasó un mes de vacaciones al pie de la sierra de Gredos, en Arenas de San Pedro, porque sufría de la garganta, y allí se curó completamente. Entonces los pueblos le parecían algo maravilloso, «tiempo en conserva»: las fiestas, las romerías, las corridas de toros, todo lo encontraba fascinante (Nieva, 2002d: 544). Se siente muy orgulloso de su pueblo y le debe mucho (Nieva, 2002d: 592).

Un aspecto singular de esta cuestión en Francisco Nieva lo observamos en su debilidad por el madrileñismo. Dedicó un capítulo a Íñigo Álvarez de Toledo (Nieva, 2002d: 338-340), quien, junto con el conde de Motrico —colega luego del autor en la Real Academia Española—, compraba casa viejas en Madrid y las restauraba con el espíritu de Benito Pérez Galdós, incluso con el de Juanito Santa Cruz, el personaje de *Fortunata y Jacinta* (Nieva, 2002d: 339). Su obra *Delirio del amor hostil* se le inspiró un relato muy característico de Ramón Gómez de la Serna, y la escribió como evocación de sus mundos, entre ellos la vida popular de Madrid. Venía en *El novelista*⁹²⁹, «uno de sus libros maestros», y se llamaba «*El barrio de Doña Benita*»⁹³⁰. Se refería a uno de esos barrios nuevos y extremos de hotelitos baratos, en la actualidad ya en trance de desaparición: «era una evocación melancólica, exaltada y acendrada de madrileñismo, pero no de un madrileñismo documental y preciso, sino disparado hacia la fantasía, hasta el punto de que su lenguaje era casi un idioma inventado» (Nieva, 2002d: 461). En la acción dramática, llama a Madrid «ciudad maldita en el Occidente europeo» (Nieva, 2002d: 462). Ha escrito Francisco Nieva dos comedias melancólicas de madrileñismo marchito: ésta, *Delirio del amor hostil*, y *Catalina del demonio*, barojiana y solanesca. Una no tuvo éxito y la otra ni siquiera ha llegado a estrenarse (Nieva, 2002d: 465)⁹³¹.

⁹²⁹ Gómez de la Serna (2005b).

⁹³⁰ Gómez de la Serna (2005a).

⁹³¹ Jesús Rubio Jiménez ha comentado en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 154) que *Delirio del amor hostil*, obra que parte del relato de Ramón Gómez de la Serna «*El barrio*

Dedica también Francisco Nieva algunas líneas a su relación con las comunidades autónomas⁹³². Su primer trabajo en España como escenógrafo, la función formada por *El rey se muere* y *El nuevo inquilino*, de Eugène Ionesco, se estrenó en el teatro Romea de Barcelona (Nieva, 2002d: 399). Elogia el autor la ciudad condal, la Barcelona de Jean Genet y Georges Bataille; pero esa misma Barcelona que le causó entusiasmo, luego le provocó desprecio, porque se cerró en su autonomía, y muchos de aquellos escritores que admiraba, como José María Rodríguez Méndez —quien escribió grandes obras en castellano: *Flor de otoño*, *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandango*—, tuvieron que abandonarla (Nieva, 2002d: 399-400). Llama a esto violencia y terrorismo cultural. Al autor, tras éxitos como los de *El rey se muere*, de Eugène Ionesco, *El zapato de raso*, de Paul Claudel, y *Marat-Sade*, de Peter Weiss, Barcelona no le opuso beligerancia después de la transición, sencillamente lo ignoró: «Muchos miembros del teatro en catalán me miraban con un aire de suficiencia retadora y me fastidió su pedantería». La función de *El rey se muere*, la completaba *El nuevo inquilino* —la cual precedía a la otra en la representación—, ambas de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 400). Recuerda Francisco Nieva:

El espectáculo era bastante satisfactorio, pero ya la izquierda y el militante nacionalismo catalán empezaban a levantar el gallo y había una prevención contra Ionesco en la esfera de la oposición «porque no era comunista», además de estar en contra de todo lo que fuera producción de un Teatro Nacional y dependiente de Madrid. En París había quienes respetaban y defendían a Ionesco, pero en Barcelona el clima de la «cultureta» y la crítica «progre» de los periódicos obedecía como un solo hombre a consignas de moda. Provincianismo y exageración (Nieva, 2002d: 403-404).

Los hijos y nietos de grandes burgueses se sometían al marxismo-leninismo más como una pose bajo la que latía el nacionalismo y hasta lo tradicional más hortera. Se estaba

de doña Benita» (Gómez de la Serna, 2005a), incluido en *El novelista* (Gómez de la Serna, 2005b), es una evocación melancólica del Madrid que el autor alcanzó a vivir en la posguerra. Francisco Nieva sitúa la acción dramática de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k: 829-868) en «Madrid, a finales del siglo XIX» (Nieva, 1991k: 829).

⁹³² Véase del autor «En la kermés separatista» (Nieva, 2004a y 2007ad).

sufriendo una dictadura, pero no entiende el autor cómo se puede caer en una fiera iconoclastia extensiva al arte (Nieva, 2002d: 404). Pedirle cuentas a Eugène Ionesco era una barbarie: «Dictaduras y nacionalismos han sido siempre mi “bestia negra”». La crítica barcelonesa fue tibia y displicente para el dramaturgo rumano: «La inteligente ciudad ahora me parecía cerrada sobre sí. A la larga, fue resurgiendo en Cataluña una tendencia apaletada a dividir la vida, la historia y el arte en dos mitades: lo que era y pensaba Cataluña y lo que era y pensaba el resto del mundo» (Nieva, 2002d: 405). En la Barcelona deseosa de reclamar su estatuto de autonomía, se le hacía el vacío a todo espectáculo madrileño. Estuvieron quince días con *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* y pasaron sin pena ni gloria (Nieva, 2002d: 459).

Años más tarde, Lluís Pascual, director entonces del Centro Dramático Nacional (CDN) con Andrés Amorós como asesor literario, lo visitó porque quería montar *Salvator Rosa*. La iba a dirigir Mario Gas, un director catalán. Según Francisco Nieva, Lluís Pascual pretendía que él le regalase el enfoque y la solución material del espectáculo —como había hecho con Santiago Paredes en *Es bueno no tener cabeza*— a un señor que había sido favorecido por nacer catalán: «Un arreglo de cocinilla autonómica, porque ahora reinaba en el CDN la *forza catalana*». Se resistía, le ofendía que no le hubieran encargado la dirección a él. Su trabajo marca una línea de dirección que ya se negaba a regalarle a cualquiera que no considerase muy por encima de él. Tenía varios proyectos para la materialización de *Salvator Rosa*, y uno de ellos le parecía un acierto de esos que le habían dado fama como escenógrafo y no quiso regalarlo. Se puso exigente, manifestó que, de no dirigirla Lluís Pascual o José Luis Alonso, quería que lo hiciese Klaus Grüber, quien ya había dirigido a un autor español como Fernando Arrabal en Barcelona con Adolfo Marsillach. Lluís Pascual renunció a programar *Salvator Rosa*. El autor no se arrepiente: ya no era gratificante para él dilapidarse al servicio de nadie. Hay que ser modestos, pero no

tanto. Si su buena suerte hizo posible que concibiera y expresara materialmente un mundo específico, su mala suerte en el período socialista lo ayudó a decantarlo y afirmarlo sin posible confusión con otros productos, ni siquiera con los catalanes (Nieva, 2002d: 570).

En *Corazón de arpía*, se les planteó el conflicto de que Anna Ricci, quien cantaba muy bien, tenía hablando acento catalán. Se creyó en la necesidad de evitarlo por las tiranteces nacionalistas, para no hacer reír a los madrileños con un deje de la periferia. Se inventó que recitara su papel semicantando con una base musical que compondría Tomás Marco (Nieva, 2002d: 599). A Anna Ricci no la conocían en Madrid, pero la calidad de su intervención resultaba indiscutible. Con el estado de crispación de la cultura catalana contra el centralismo madrileño, resultó imposible conseguir en Barcelona —ni en cualquier otro punto de Cataluña— ni una sola actuación, aunque la cantante se hubiera distinguido más en su tierra que en Madrid (Nieva, 2002d: 600).

Pero no todo es negativo:

Con Pere Gimferrer me ha sucedido una cosa que me reconcilia en el fondo —y en profundidad— con Cataluña, en la que a partir del final de la Dictadura descubrí en sus escritores y artistas una pertinaz veta de petulancia y superioridad, para mí claramente inmotivadas, de círculo cerrado y provinciano. Si el nacionalismo «se cura viajando», no creo que estos sean viajes de mochila turística, sino viajes por la universalidad del pensamiento y conociendo elegidos rincones de tan vasto dominio como la cultura occidental y otras culturas, dejando radicalmente de ser de Valdepeñas o de Cadaqués (Nieva, 2002d: 592).

Continúa el autor: «Jamás se me ha ocurrido reforzar mi sentimiento de la propia entidad con la limitación territorial y el trato conspirativo de fuerza con los más próximos». El dramaturgo ha preferido perderse solo, como Carlos Edmundo de Ory. Por él conoció a Juan Eduardo Cirlot, «un catalán del todo atípico». «Tan atípico como catalán me ha parecido Pere Gimferrer. ¿Un raro? Sí, un raro en Cataluña y en el resto de España» (Nieva, 2002d: 592). Ahora, a través de la admiración por Pere Gimferrer y lo que le debe, elogia a Cataluña, esa Cataluña superior que fabricaba los teatros de cartón de Seix Barral y la que editaba las bellas y cuidadas tiradas de clásicos y modernos, esa Cataluña legendaria

a la que el autor le debe mucho y que hoy representa Pere Gimferrer casi en solitario (Nieva, 2002d: 593).

La experiencia de la presentación de *Es bueno no tener cabeza* en París, en la Sorbona, para ilustrar unos coloquios entre autores españoles marginados por el sistema (Nieva, 2002d: 424) ante alumnos y profesores de Literatura Española, todo promovido por Ángel Berenguer (Nieva, 2002d: 424-425), le permite al autor pronunciarse sobre el nacionalismo vasco. Los estudiantes aplaudieron. Con todo, en el coloquio posterior, una española lo criticó duramente: el argumento no tenía en cuenta la realidad; se trataba de un número de cabaret; la función era una cosa medio lírica, medio guarra, muy decadente, y no digna de representar el teatro español independiente y comprometido. Según el dramaturgo, se trataba de una muchacha vasca independentista y militante y, por tanto, se quedó tranquilo. Llega a suponerla militante de ETA seguramente, una de esas mujeres que llevan dentro una bruja doctrinaria, tanto si son monjas como si son etarras (Nieva, 2002d: 425). También recuerda que se había borrado el nombre de Miguel de Cervantes a su calle en una «región-estado» del norte: «Menos mal que la lengua es mi patria y el castellano, por lo menos, no lleva trazas de desaparecer». Cuando uno sueña con otras cosas, «no se representa la pasiva cazurrería de un público bastante embotado para sutilezas estéticas y exhumación de clásicos» (Nieva, 2002d: 483). Juan José Granda dejó Dítirambo para hacerse cargo de la cooperativa de teatro Denok en Vitoria, con sede en Ajuria Enea, entonces museo provincial, entre otras cosas. Le manifestó al autor su deseo de montar una comedia suya y escogió *El rayo colgado*. Esta elección al autor lo halagó y lo sorprendió (Nieva, 2002d: 499). La producción de la obra tropezó con dificultades y el dramaturgo se fue a Vitoria a solucionar problemas. Allí se encontró de nuevo con obstáculos, los cuales requerían una enorme fuerza de voluntad y un aguante tremendo para su superación (Nieva, 2002d: 501). «La crítica criticó como no podía hacerlo de otro modo

en Vitoria, diciendo “*quo vadis, Denok?*” y reclamando un teatro en euskera, de autores vascos —de los que aún no habrían aprendido el idioma—, pero sorprendió a muchos» (Nieva, 2002d: 503). Más tarde, hallamos en las memorias unas consideraciones sobre el carácter de los vascos en fiestas, a los cuales considera como una máquina de estar alegres a plazo fijo (Nieva, 2002d: 627).

José María Morera, director teatral, se afincó en Madrid para dirigir asociado a Manuel Collado como productor. En calidad de escenógrafo, montó el autor con él *Macbett*, de Eugène Ionesco; *Las moscas* y *Los secuestrados de Altona*, de Jean-Paul Sartre; *Rosas rojas para mí*, de Sean O’Casey; *Manzanas para Eva*, escenificación de cuentos de Antón Chéjov; y *Cassandra*, de Benito Pérez Galdós, con una adaptación suya sobre la que estudió Andrés Amorós⁹³³. José María Morera, a la hora de escribir Francisco Nieva las memorias, había ocupado puestos de responsabilidad en el área de Cultura de la Comunidad Valenciana. El Teatro Nacional María Guerrero, que carecía de director nominal entonces, le encomendó a este director escénico el montaje de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, propuesto por el propio José María Morera; aunque se estrenaría en Valencia, en un teatro extensión del Teatro Nacional de Madrid que se mantuvo como tal por poco tiempo. El nacionalismo valenciano latente le hizo un cierto vacío al proyecto del Ministerio de Información, como ya cabía esperar, puesto que acababa de morir Francisco Franco (Nieva, 2002d: 431). *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* gustó en Valencia y tuvo las mejores críticas; pero, en los tres días de representación, no fue mucha gente. El local, todo un Teatro Nacional, se ubicaba en un cine popular de un barrio poco elegante, y se experimentaban las primeras pruebas de aquella fórmula que no duró mucho (Nieva, 2002d: 443). Los éxitos madrileños no tenían gran repercusión fuera «en unos momentos en que los regionalismos, con mayor o

⁹³³ Amorós (1980 y 1983b).

menor justificación, se convertían en nacionalismos de campanario» (Nieva, 2002d: 459). Exclama el autor: «¡Pobre España!», que dirían los del 98. Este reino de taifas, que nunca se entera bien de “na”» (Nieva, 2002d: 460).

Acometió el autor la adaptación teatral del *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, un libro que los valencianos reclaman como algo propio, pero que es una joya de la cultura hispánica y cuya antigua traducción al castellano fue la que leyó y estimó Miguel de Cervantes (Nieva, 2002d: 571). No volvió a retomar las escenas de *Tirante el Blanco* sin una posibilidad de realización material, la cual no llegó hasta seis años después con su colega extremeño Manuel Martínez Mediero —un intenso y prolífico escritor teatral, concejal de Cultura entonces, le parece—, como en un vacío de poder de José Monleón, quien había sido director de los festivales de Mérida y al que la Junta de Extremadura había querido entonces apartar por diferencias de enfoque. El ostracismo que el autor sufría lo compartía Manuel Martínez Mediero desde hacía ocho años, casi parejo al suyo. Éste le encargó finalizar *Tirante el Blanco* para el Teatro Romano de Mérida, prometiéndole una subvención de la Junta de Extremadura que él debería completar obteniendo otra del Ministerio de Cultura (Nieva, 2002d: 572). Se resolvieron las diferencias entre la Junta de Extremadura y José Monleón y volvió de nuevo a la dirección del festival. Éste, bastante guerrista, no le habría hecho el encargo; pero lo había defendido mucho en otros tiempos en que todos eran de izquierdas, «con menos distingos y matices que ahora». El planteamiento para convencer a José Monleón consistía en hacer sonar en Mérida la cultura mediterránea y contemporánea con toda su pluralidad de lenguas, pero unida por un nexo común, nexo que «hoy parece que se quiebra de modo dramático en el País Vasco». Le dio a leer la obra y no le pareció mal. Estrenar *Las aventuras de Tirante el Blanco* era una oportunidad inoportuna. Mario Vargas Llosa enfatizó el libro original, que se había vuelto de lectura obligada, y el nacionalismo lingüístico «se había colgado de sus pechos». Entonces

sobrevinieron «las admiraciones místicas, los escrúpulos de monja de las letras y las reivindicaciones de cultura vernácula postergadas» (Nieva, 2002d: 573). Afirma Francisco Nieva: «Mal que les pese a ciertos energúmenos, el *Tirant* se conoce porque se tradujo muy pronto al castellano y porque, para leer el valenciano o el catalán, notando bien sus diferencias —que vienen a ser pocas (...)—, hay que ser un especialista» (Nieva, 2002d: 573-574). Reconoce el dramaturgo: «Lo más antipático del preestreno, de los coloquios y conferencias de prensa era tener que piroppear constantemente a la “cultura valenciana” y a los méritos levantinos de *Tirant lo Blanc*, como si Martorell se lo debiera todo a los concejales del Ayuntamiento» (Nieva, 2002d: 576).

En Sevilla, Francisco Nieva estrenó en el Teatro Central. El escenario le parecía muy bien, pero la sala quedaba escalonada, por lo que cada vez se miraba todo un poco más por encima del nivel de los actores, y esto, en una escenografía a la italiana, desenfataba mucho el conjunto. Se veía demasiado suelo. Todo ese suelo, los andaluces, «tan acostumbrados a los toros», lo encontraban lo más natural del mundo (Nieva, 2002d: 628)⁹³⁴.

Concluye, a propósito de *El baile de los ardientes*: «La red de teatros oficiales de las autonomías no estaba coordinada aún y no sé si lo está mucho más ahora. Los concejales de cultura nunca tenían dinero para pagar grandes espectáculos —quiero decir, espectáculos caros—, quizá porque se lo habían gastado ya en compromisos con las compañías locales y en otras cosas» (Nieva, 2002d: 621).

⁹³⁴ En una ciudad andaluza se sitúa la acción de su novela *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g), narrada en primera persona por un tal Barbacid, investigador que viaja en el tiempo para conocer la urbe a principios del siglo XIX —y concretamente a su familia, que es de allí, y en especial a su bisabuelo, un joven de veintidós años en el momento del viaje—. Algo de autobiográfico hay en todo ello —véanse el apartado «Otros textos», de la página 129, *Centón de teatro* (Nieva, 1996b: 75) y la nota 1673—. Por otro lado, demuestra el autor una inclinación por Galicia no explícita en sus memorias (Nieva, 2002d). *La Magosta* (Nieva, 1991k: 933-963) lleva esta dedicatoria: «A Galicia, reino de la imaginación y la melancolía» (Nieva, 1991k: 933). El protagonista de su novela *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b) viaja desde su Galicia natal al extranjero.

Jaime de Armiñán no oculta en su diario (Armiñán, 1994a) sus impresiones: la superstición tiene profundas raíces en pueblos como el andaluz. Su abuelo Federico Oliver, nacido en Chipiona (Cádiz) y criado en Sevilla, le dejó algunas en herencia (Armiñán, 1994a: 28). Va a trabajar en *Al otro lado del túnel*, la película que da pie al diario, una actriz que viene de Sevilla, del Centro Andaluz de Teatro. Había interpretado esta actriz, Susi Sánchez, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca: «Centro Andaluz de Teatro que nació en Sevilla y tiene un merecido prestigio en España y fuera de España» (Armiñán, 1994a: 163 y n. 7). En París, fue al teatro él solo, sin decírselo a sus padres. Sacó una entrada en el Casino y se dispuso a ver señoras desnudas, espectáculo inédito en la España franquista (Armiñán, 1994a: 180-181). El local rebosaba de soldados americanos, canadienses, australianos e incluso soviéticos, quienes aplaudían mucho los desnudos (Armiñán, 1994a: 181). Salieron al escenario unos jotos —cuatro, hombre y mujer y pareja de bailarines—. Los patearon al principio, cuando empezaron con la *Jota del que sí que*, pero luego se callaron y al final hubo una ovación con el público en pie. El autor se echó a llorar (Armiñán, 1994a: 181). Luis Escobar, a quien llama «entrañable y querido», decía que si él pisaba Hendaya, a dos pasos de la frontera, y escuchaba un pasodoble, se echaba a llorar sin remedio (Armiñán, 1994a: 181, n. 4). Conoció a la actriz Amparo Baró en Barcelona en el destruido teatro Windsor. Aunque valenciana, la recuerda hablando en catalán (Armiñán, 1994a: 339)⁹³⁵. En homenaje a ella, introduce el autor un texto en esa lengua (Armiñán, 1994a: 340), tomado de un folleto de 1934 de la Generalitat (Armiñán, 1994a: 340, n. 4).

⁹³⁵ No comprendemos qué quiere dar a entender aquí el autor.

9.1.3. *El europeísmo*

Los trabajos incluidos en *Impresiones y depresiones*, de Fernando Fernán-Gómez (1987af), están agrupados por temas. Uno de los capítulos está dedicado precisamente a «El Mercado Común».

Francisco Nieva (2002d), sobre su integración en España, explica que se sentía ya como un europeo de ahora mismo, como no duda que le pasaba a Carlos Edmundo de Ory, a Juan Eduardo Cirlot, a Fernando Arrabal, a José Ángel Valente, «a casi toda la plana cultural y artística de nuestros días». «Había que aguantarlo y esperar a que se erosionase poco a poco la dictadura militar y eclesiástica» (Nieva, 2002d: 354). Refiriéndose a *La señora tártara*, Nieva se queja. Aunque la obra tuvo una grandísima aceptación y las mejores críticas, parangonables a las de *La carroza de plomo candente*, Nieva se sintió incomprendido. Nadie le dijo nada sobre el expresionismo irónico del decorado ni sobre muchas cosas intencionadas que son despojos melancólicos y prestigiosos de la cultura reciclados por el hombre de hoy: «Para los españoles, la cultura no tiene más despojos melancólicos que le paletó de Fernando VII y las faenas de Frascuelo. ¿Qué memoria va a tener de cosas que ni siquiera han sido tuyas profundamente?». Todo aquello sucedía en Europa: el melodrama romántico, las alusiones a Caligari, el expresionismo, el modernismo, las marionetas. Francisco Umbral lo sorprendió en una de sus crónicas al decir que él era un lujo del teatro español. Con relación a *La señora tártara*, no careció de olfato para captar aquellos mensajes de ironía sobre tendencias y posturas que fueron dejando su marca en el arte europeo, aunque no tanto en el ibérico. Se afirma el autor en ese europeísmo «al lado del teatro casero y costumbrista, al que tan acostumbrados estamos» (Nieva, 2002d: 539)⁹³⁶.

⁹³⁶ Jesús Rubio Jiménez se detiene en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003) en una cita de las memorias (Nieva, 2002d: 380) en la que el dramaturgo dice que su obra, especialmente la

El libro *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos*, de Ramón de España (2002b), lleva un «Prólogo» de Albert Boadella (2002e).

Arrabal habla de la Europa de Maastricht (Arrabal, 1994c: 83). Se hace eco del resultado del referéndum sobre el Tratado de Maastricht y lo relaciona con lo que Bias de Priene, el más tímido de los Siete Sabios de Grecia, escribió en el templo de Apolo en Delfos (1994c: 87).

9.2. Los contornos del yo: los sueños

Un aspecto muy interesante es la presencia en estos libros de elementos fantásticos o irreales. Se podría esperar que, por su carácter autobiográfico, tales obras no contuviesen más que contenidos reales. Sin embargo, algunas veces hay una presencia no desdeñable de algo diferente.

Fernán-Gómez relata un sueño relacionado con la Guerra Civil, uno de los que tuvo en aquella época (Fernán-Gómez, 1998a: 168). Es la única vez que lo hace en las memorias originales, pero en la ampliación de 1998 —mucho más heterogénea y variada, formada por materiales de todo tipo— el recurso de acudir a lo onírico se intensifica⁹³⁷.

En un paréntesis cuenta una anécdota, pero en el párrafo siguiente se rectifica:

Eso no es verdad. Es lo que estaba soñando hace un rato, cuando me desperté dispuesto a enfrentarme con el ordenador. Y como no sé si esto es autobiografía, memorias, recuerdos... ¿por qué no van a ser sueños? Lo pongo y ya está (Fernán-Gómez, 1998a: 575).

Este mismo esquema —dos párrafos entre paréntesis donde en el primero narra el sueño y en el segundo lo comenta— se reproduce unas páginas después (Fernán-Gómez, 1998a: 592). Aún hay otros sueños más entre paréntesis (Fernán-Gómez, 1998a: 666, 690 y 694).

teatral, está vinculada de raíz a España y que, al vincularse con la vanguardia internacional desde ese sentir a la española, lo situó en un plano excepcional. Es una cita en la que habla Nieva de su forma de sentirse español con la metáfora de la proporción en peso, porque también se siente europeo.

⁹³⁷ Reconoce el autor: «Me he acostumbrado a intercalar mis sueños en este relato» (Fernán-Gómez, 1998a: 699).

Una sección, «Sobre la protección al cine», es toda ella la reproducción de un artículo periodístico. La técnica utilizada es quevedesca: narra un sueño muy irónico recargado de hipérboles. Un último caso es más extraño: también entre paréntesis, cuenta ahora un «antisueño» basado en una escena de *La lengua de las mariposas*, la película de José Luis Cuerda que acaba de interpretar (Fernán-Gómez, 1998a: 699).

Antonio Gala (2001b) relata un sueño reiterativo que tiene relacionado con la conducción de automóviles (Gala, 2001b: 17). Otro sueño nos lo encontramos unas páginas más adelante (Gala, 2002d: 162). También sueña el autor con la casa de su niñez (Gala, 2001b: 186). Por último, una travesura: en La Baltasara crecen plantas de las que se extraen drogas: la brunfelsia y la datura o estramonio. Confiesa que les gasta bromas a los invitados poniéndoles estramonio entre otras flores en la habitación. A la mañana siguiente, cuentan extraños sueños. El estramonio era el que hacía viajar a las brujas y aún hoy lo consigue (Gala, 2002d: 272).

Jaime de Armiñán (2000) revela padecer un sueño reiterativo, el de que vuelve al colegio (Armiñán, 2000: 369).

Albert Boadella (2001) no se distingue por utilizar esta singular zona vital que sirve también como eficaz elemento narrativo⁹³⁸.

Francisco Nieva (2002d), dedica algunos capítulos de sus memorias a los sueños: el 7, «Pesadillas: “la cueva de misericordia” y “la tumba de agua”»; el 9, «Un sueño más largo que la noche»; el 10, «El bello y el muerto». Les concede una gran importancia, sobre todo a uno en particular, y reflexiona acerca del papel de lo onírico en la vida humana (Nieva, 2002d: 68). El relato del sueño es extenso (Nieva, 2002d: 69-70). Producto directo de él fue más tarde «La cueva de Misericordia» que aparece en *El baile de los*

⁹³⁸ Salvo el supuesto sueño premonitorio del segundo que comentaremos en el apartado siguiente (Boadella, 2001: 235).

ardientes, «donde Cambicio se encuentra a sí mismo, mientras su destino —que prefigura el mío—, en estrecho contacto con la muerte, deja caer sobre él “los pétalos dorados del placer, la culpa y el conocimiento”»⁹³⁹. El autor ensaya interpretaciones psicoanalíticas del sueño con el cadáver de su padre. Dentro de estas interpretaciones destaca que posiblemente significara una prohibición interior de su sola voluntad de triunfar. El sueño que él denomina «La tumba de agua» tiene para Nieva un claro significado sexual (Nieva, 2002d: 70). Reitera el origen onírico de algún pasaje de su obra dramática: «“La cueva de Misericordia” que aparece en la comedia *El baile de los ardientes* es un trasunto sublimado tanto del sueño horrendo sobre mi padre, como de aquellos hechos de iniciación al sexo» (Nieva, 2002d: 168). Relata una pesadilla tremenda que también considera premonitoria (Nieva, 2002d: 216) y un sueño muy atormentado con uno de sus íntimos (Nieva, 2002d: 219). Identifica Venecia con la tumba de agua en la que se sumergía su padre en aquel sueño horrible que contó (Nieva, 2002d: 275). Revela: «Todo aquello que se refiere a *La señora Tártara* está ligado a sueños y hechos premonitorios, cosas de muy difícil definición» (Nieva, 2002d: 510). Relata un sueño que tuvo en una casa de Londres donde fue invitado. Estuvo soñando que un caballero que él no veía le enseñaba la casa y luego, al despertar, supo que había sido el hogar de Oscar Wilde. Para Nieva es como si Oscar Wilde, en el sueño, le hubiera enseñado la vivienda como era en otro tiempo (Nieva, 2002d: 511). Un amigo arquitecto le prestó una casa en Camorritos. Pormenoriza las alucinaciones que experimentó en ella. Se abrió para él la «cueva de la Misericordia», la

⁹³⁹ El espacio escénico de *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1991k: 741-781) llamado por Nieva «la cueva de la misericordia» puede encontrarse en Nieva (1991k: 749). También aparecen unas Cuevas de Misericordia —unas veces escritas con mayúsculas y otras no— en su obra narrativa *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994c: 25, 121-122, 127 y 402).

cueva de su sueño horrible e iniciático, la de la culpa y el conocimiento; y la piscina otoñal llena de hojas le recordaba la tumba de agua (Nieva, 2002d: 612-613)⁹⁴⁰.

El ingrediente irreal más importante en el diario de Arrabal (1994c) lo constituyen también sus sueños. Una parte importantísima de las entradas diarias está dedicada a consignarlos, hasta el punto de que hay sesenta y tres secciones dedicadas a los sueños — que de un total de ciento cuarenta suponen cerca de la mitad—, entre las que predominan las de contenido erótico —más de la mitad—. Curiosamente, la posición más numerosa dentro de la anotación diaria es la última, a manera de conclusión de la jornada. Algunos de estos sueños se prestarían a interesantes interpretaciones psicoanalíticas: en uno de ellos aparece la figura del padre esperando a que lo fusilen (Arrabal, 1994c: 36), en otro sueña Arrabal que van a ejecutarlo a él mismo con el garrote vil (Arrabal, 1994c: 56). Incluso llega a soñar una frase: «Pozo de crepúsculo» (Arrabal, 1994c: 206)⁹⁴¹. Hasta deja constancia de alguno de su mujer, Luce (Arrabal, 1994c: 144).

Jaime de Armiñán (1994c) no deja tampoco de obsequiarnos en su diario con el relato de alguno de sus sueños (Armiñán, 1994c: 63).

⁹⁴⁰ Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c), como principios vitales, y, por extensión, poéticos, señala en las memorias de Nieva (2001d) el sueño, el delirio, lo operístico, lo grotesco y lo sagrado. Pone como ejemplo «Residencia en “el otro”» (Nieva, 2002d: 379-643). «Explicación de símbolos y de imaginario personal del autor, la extensa obra reconstruye un mapa vital que conjuga lo escrito, lo deseado y lo soñado» (Elwess, 2003c: 250). En su reseña de la obra de Nieva (2002d), Olga Elwess Aguilar (2003b) escribe: «Viaje por la memoria de un creador que creó y sintió de la manera en que está narrado, este libro conjuga lo vivido con lo soñado y lo temido, pues no en balde el relato es salpicado por un halo mágico y extrasensorial (lo sonambúlico y fantasmal que rodeó su escritura de *La carroza del plomo candente*, por ejemplo). El mismo halo que le hace “metamorfosearse” al final de las memorias, en las que se siente claro continuador de su padre: “mi padre soy yo”, concluye (p. 642)» (Elwess, 2003b: 687). En el comentario introductorio a *Centón de teatro*, Francisco Nieva (1996b) menciona a Freud y a Kafka: «Freud, Kafka y los sueños nos ocupaban obsesivamente» (Nieva, 1996b: 99).

⁹⁴¹ No dejan de ser llamativos los no infrecuentes sueños en que aparecen los miembros de la familia real española: desfilan por el mundo onírico de Arrabal el príncipe don Felipe (Arrabal, 1994c: 119) y la reina doña Sofía (Arrabal, 1994c: 144 y 260). El Rey, en cambio, prefirió visitar de noche a Fernán-Gómez (1998a: 690).

9.3. El paso del tiempo

El efecto del paso del tiempo se aprecia en las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) en una anécdota: pasaba la Nochevieja en un cabaré muy elegante con un grupo. «Aunque todos eran agradables, inteligentes, simpáticos y de mi mismo oficio, ahora, cerca de cuarenta años después, no acierto a comprender qué hacía en aquel grupo» (Fernán-Gómez, 1998a: 378-379). La evolución propia de la edad la percibe cuando le extendieron el certificado de haber recuperado la nacionalidad española. El funcionario de la oficina correspondiente le preguntó el nombre del padre. El autor se sintió ya libre de las angustias de su adolescencia y de su juventud y respondió que no tiene padre, que es hijo natural, de madre soltera, y que no está reconocido. El funcionario le respondió que diese cualquier nombre y que el que pusiera sería a partir de entonces y para siempre el nombre de su padre (Fernán-Gómez, 1998a: 540). Él dio el nombre de Fernando. Lamenta el autor que esta reforma legal no la hicieran cuando él tenía nueve años (Fernán-Gómez, 1998a: 541). También emplea el autor citas de Cicerón y Cajal sobre la vejez (Fernán-Gómez, 1998a: 703-704).

Adolfo Marsillach expresa los efectos del paso del tiempo y la diferencia entre la juventud y la madurez, con la perspectiva de los años, con una frase rotunda: «La puerilidad de la juventud resulta luego, cuando se consultan las hemerotecas, aterradora» (Marsillach, 2001d: 344). Insiste en algo parecido más adelante: «Ahora sonrío. La distancia. El tiempo. La experiencia. La vejez» (Marsillach, 2001d: 403).

Antonio Gala (2001b), hablando de las amistades y los conocidos, escribe: «Hay momentos en que se prueba la verdad del oro, por lo general mudo, y la del metal sobre-dorado, por lo general vociferante. Es bueno que, en cada vida, exista alguna ocasión que los distinga. En la mía, excesiva como en todo, ha habido varias» (Gala, 2001b: 102).

Hallamos en sus memorias, pues, reflexiones obtenidas a partir de la experiencia. Dedicó el autor en ellas todo un capítulo a esta cuestión, el titulado «Mis edades y yo» (Gala, 2001b: 141-160). En él nos presenta su estado de ánimo en el momento de la escritura: su juventud ha pasado y se ha retirado como un león en invierno con lo vivido ya y suficiente caza. El orden lo ha envuelto y su mala salud lo ha retirado de fiestas y traspasos. Comenzó a reducir el número de amigos, que eran laboriosos, como él (Gala, 2001b: 157). Empezó a dejarse llevar por la serenidad (Gala, 2001b: 158). Se encerró a trabajar en La Baltasara: «Aquí tengo la sensación de que no he envejecido, de que no se ha gastado en exceso ese traje de carne que me mantiene en pie. Porque yo no soy el de sus arrugas y sus alifafes, a pesar de no llevarnos mal» (Gala, 2001b: 158).

La crítica (Buezo, 2003b: 405) ha resaltado la impactante frase de Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000: 404): «Carmita Oliver, con los ojos abiertos, no me dejaba cumplir catorce, al cerrarlos me llegaron a traición los sesenta y cuatro».

Albert Boadella manifiesta en sus memorias (Boadella, 2001) sentir un cierto asco de sí mismo al verse disfrazado con el uniforme de moda en su momento, el de los demagogos de la subversión progresista: «Resumiendo, no comprendo todavía qué enigmáticas razones me llevaron a pasar tanto tiempo atado a una íntima convivencia con mis más profundos enemigos». La única satisfacción que ha obtenido con los años, en este sentido, es la conversión de muchos de ellos en auténticos reaccionarios al servicio del capitalismo más feroz, algunos justificando, incluso con la misma demagogia, la corrupción, los crímenes de Estado, etc. (Boadella, 2001: 154). Escribe el Bufón: «ciertamente no teníamos que haber vuelto a esta Cataluña actual afectada por el virus de la endogamia que ha convertido sus símbolos en algo aborrecible». El narrador aclara que, a principios de los años setenta, esta no era su opinión. La actividad de Els Joglars en el resto de España consistía en reivindicar la existencia de una cultura catalana reprimida por el franquismo. La vida

teatral despreocupada le hacía ver visiones y una de ellas era la de una Cataluña idealizada (Boadella, 2001: 172). La intención del Bufón era construir con *Mary d'Ous* una obra en la que, como en la música, fondo y forma fueran la misma cosa. Como en el soneto de Lope «Un soneto me manda hacer Violante...». El lado negativo de la obra vino de que, al actor Ferran Rañé, muy politizado, le pareció un juego esteticista, por lo que el autor tuvo que contemporizar e incluir alusiones políticas a Francisco Franco. Según el Bufón, esta capacidad de mantener la armonía es quizás lo que le ha dado tan larga vida a Els Joglars, pero ahora entiende que la obra se resiente de eso. La cosa resulta más lamentable cuando el actor en cuestión acabó protagonizando un *spot* televisivo del Banco de Bilbao. «Este episodio es una anécdota que se podría erigir en la historia de toda una generación, muy preocupada en exhibir grandes declaraciones de principio sobre cosas intrascendentes, para acabar claudicando en las importantes y, si hace falta, cooperando en el afianzamiento de las más feroces formas de la economía de mercado» (Boadella, 2001: 215). Cuenta el Narrador que, mientras perfeccionaban la «patética escena final de la deliberación con los militares borrachos» en *La torna*, paró el ensayo para preguntar a todos si eran conscientes del riesgo que entrañaba lo que estaban montando. Los actores se quedaron algo perplejos. Admite que conocía el terreno que pisaba, pero que no podía prever la desorbitada reacción del adversario. Se plantea ahora su actitud suicida (Boadella, 2001: 261). Hasta el sobreseimiento civil de la causa, pasó el autor bastantes años viviendo en libertad provisional. La ley lo obligaba a presentarse cada quince días a la Guardia Civil. Esto le dio pie a conocer el cuartel de Roda de Ter. Se trata de un cuartel pequeño. Observándolo, reflexiona y comprende lo siguiente: «Yo había ridiculizado cruelmente a aquella pobre gente y les [*sic*] había hecho objeto de mofa generalizada utilizándolos como *torna* de los responsables militares. En una palabra, entregué unos perdedores al escarnio de las masas falsificados como imagen del poder» (Boadella, 2001: 340-341) —impresión ésta en ab-

soluto carente de importancia—. En otro orden de cosas, el Bufón, en el momento de la escritura, no encuentra entre los jóvenes la generosidad, la entrega y la resistencia de la que él hace gala, los jóvenes están pendientes desde el principio de la subvención (Boadella, 2001: 212). El narrador presenta a los estudiantes de teatro que aparecen al final de las memorias (Boadella, 2001) algo incrédulos al oír las explicaciones del actor Jesús Agelet ante la brutal reacción que provocó *Teledium* (Boadella, 2001: 385). A los estudiantes les extrañaba tanta belicosidad entre comediantes y poder. Las que les interesaban eran las cuestiones técnicas, y no aquellas batallitas de vejetes. Quería que les contara el actor el método de creación. Querían ante todo la fórmula, y eso que el actor intentaba prevenirles de que un método es la antesala del amaneramiento (Boadella, 2001: 397).

Las memorias de Francisco Nieva (2002d) quedan impregnadas de un persistente tono crepuscular. Escribe el autor:

No trato, pues, de resucitar emociones —que el tiempo ha ido desgastando mucho—, sino los sucesos que fueron suscitando emociones muy específicas, y por qué fueron o de qué modo fueron interpretadas, asumidas o trascendidas por mí. (...) Mi obra literaria o artística ha tenido gran importancia para mí, pero aún desconozco su verdadero valor. Así pues, no lo hago con la seguridad de alguien que esté totalmente satisfecho de sí mismo (Nieva, 2002d: 13-14).

Relatar la escena veneciana de un joven obrero que insulta al grupo de Francisco Nieva cuando van en una góndola, le sirve para evocar a D'Annunzio «y toda su parafernalia de decadencia y ebriedad juvenil. Para eso sirven la literatura y la poesía, para enfatizar las sensaciones, aunque sean de lo más miserable y común» (Nieva, 2002d: 290). «De cualquier modo, la juventud todo lo magnifica» (Nieva, 2002d: 291). El autor termina un capítulo del libro con estas palabras: «Así termino tan dilatado y confidencial relato en los albores de la vejez» (Nieva, 2002d: 382). Más adelante, anota: «Nada más interesante puede contar un hombre “de edad” que las circunstancias en que hubo de salvar el pellejo hacia el éxito y escapó» (Nieva, 2002d: 442). Y también: «Cosas como estas son las que un viejo lamenta no volver a experimentar, la ilusionada seriedad que ponemos en hacer

el idiota». Durante un paseo por el bosque de Weimar, se cruza el autor con el entierro de un viejo actor, motivo por el cual el teatro de esa ciudad de Alemania estaba de luto. Tuvo unas sensaciones extrañas, sintió que había muerto su juventud (Nieva, 2002d: 509). El efecto del paso de los años puede ser demoledor: «El tiempo, la distancia, hacen que todo termine cobrando un valor de objeto en abstracto, que miramos como una mariposa en vitrina y atravesada por un alfiler. ¡Que todo aquello haya podido sucederme a mí!» (Nieva, 2002d: 542). Sin embargo, la capacidad de regeneración es también notable. Al referirse a su último trabajo, la puesta en escena de la ópera *La señorita Cristina*, de Luis de Pablo, en el teatro Real, comenta que no le parece que haya pasado el tiempo. Al hallarse de nuevo en plena actividad, está como hace años (Nieva, 2002d: 638).

CAPÍTULO III: MARCAS ESTILÍSTICAS

1. AUTOBIOGRAFÍA Y LITERATURA

Uno de los aspectos más importantes de las obras autobiográficas como género es el de la literariedad de las producciones que normalmente se etiquetan como tales. Es decir: ¿son o no son obras literarias creadas por un emisor al que se le puede otorgar la calificación de literato? Para Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), en la mayoría de los casos los lectores «no son conscientes de estar ante obras que se pueden catalogar como literarias tal y como en repetidas ocasiones han indicado los teóricos de la literatura» (Ríos Carratalá, 2001a: 48).

Por lo que se refiere a los escritores objeto de este estudio, podemos afirmar que la calidad de sus obras sobrepasa con mucho el nivel que generalmente se espera encontrar en este tipo de escritos. Hay consenso en la crítica en este sentido, y a la mayoría de sus obras no les ha faltado algún elogio de consideración. No en balde los autores estudiados aquí velaron armas en la creación dramática. Además, la mayoría de ellos ha cultivado otros campos literarios. Procedamos a un repaso de sus trayectorias literarias para poder formarnos al respecto una idea precisa y apropiada.

1.1. Obra dramática⁹⁴²

1.1.1. Fernando Fernán-Gómez

El polifacético Fernando Fernán-Gómez⁹⁴³ ha sido un dramaturgo de éxito. Éstas son las publicaciones de su teatro:

1. *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 1982c), reeditada en Fernán-Gómez (1984j, 1986ñ, 1989p, 2003a, 2003b, 2006d, 2006e y 2012). La edición Fernán-Gómez (1986ñ)⁹⁴⁴ lleva una introducción de Eduardo Haro Tecglen (1986b)⁹⁴⁵. La edición Fernán-Gómez (1989p)⁹⁴⁶ tiene un texto de Domingo Ynduráin (1989) y reproduce críticas del estreno (Haro, 1982b y 1989; Interino, 1982 y 1989). La edición Fernán-Gómez (2003b), cuenta con una introducción de Manuel Aznar Soler y J. Ramón López García (2003)⁹⁴⁷. La edición Fernán-Gómez (2006e)⁹⁴⁸ reproduce la misma introducción (Haro, 2006) de Fernán-Gómez (1986ñ). La edición Fernán-Gómez (2012) va introducida por Francisco Gutiérrez Carbajo (2012)⁹⁴⁹.

⁹⁴² Debe tenerse en cuenta que en el presente apartado no ordenamos las menciones de las obras teatrales de los autores que estudiamos siguiendo otros criterios que no sean la edición del texto y la fecha de su publicación.

⁹⁴³ En su caso, al menos la editorial está convencida de la valía literaria de sus memorias. Dice el texto de la sobrecubierta que su autobiografía (Fernán-Gómez, 1998a) es «un libro que sitúa a Fernando Fernán-Gómez en un lugar de alto relieve dentro de la literatura española actual».

⁹⁴⁴ La primera edición es de 1984.

⁹⁴⁵ Véase la nota 944.

⁹⁴⁶ Es un volumen dedicado conjuntamente a Fernando Fernán-Gómez, Francisco Nieva y José Luis Alonso de Santos (VV. AA., 1989a). Incluye una introducción, «Teatro en democracia», de Pedro Altares (1989), además de un texto de nuestro autor, «Prehistoria de *Las bicicletas...*» (Fernán-Gómez, 1989v). Cierra el volumen un «Índice de autores españoles que han estrenado en Madrid desde el 1 de enero de 1976 al 31 de diciembre de 1988» (VV. AA., 1989c). Véase la nota 1033.

⁹⁴⁷ Incluye un texto del autor, «¿Qué fue de aquella gente?» (Fernán-Gómez, 2003c).

⁹⁴⁸ Con fotografías en blanco y negro.

⁹⁴⁹ Reseña: Herreros (2011).

2. *La coartada y Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f), con introducción de Eduardo Haro Tecglen (1985e)⁹⁵⁰, reeditada en Fernán-Gómez (1987ah)⁹⁵¹.

3. También ha sido publicada su versión teatral para un solo personaje de la novela anónima *Lazarillo de Tormes* (Fernán-Gómez, 1994b).

4. *Los invasores de palacio* (Fernán-Gómez, 2000f)⁹⁵², con textos de Robert Muro (2000a y 2000b) y prólogo de Eduardo Haro Tecglen (2000b).

5. *Morir cuerdo y vivir loco. Tragicomedia en seis cuadros, un prólogo y un epílogo. Compuesta por Fernando Fernán Gómez sobre textos de Miguel de Cervantes, a la mayor gloria del autor del Quijote* (Fernán-Gómez, 2004b), con edición de Jesús Rubio Jiménez.

6. *Defensa de Sancho Panza* (Fernán-Gómez, 2008).

1.1.2. Adolfo Marsillach

Al igual que Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach ha sido un dramaturgo de éxito⁹⁵³. Pedro Manuel VÍllora, que ha estudiado al Adolfo Marsillach dramaturgo to-

⁹⁵⁰ Incluye una «Nota final» del autor a *La coartada* (Fernán-Gómez, 1985h) y otra a *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985i).

⁹⁵¹ Reseña: Newberry (1987b).

⁹⁵² El libro pertenece a la colección Teatrohomenaje de la Sociedad General de Autores y Editores. Incluye una sección, «Álbum de fotografías» (Fernán-Gómez, 2000f: 27-45), que reproduce instantáneas en blanco y negro con la particularidad de estar comentadas con citas extraídas de las memorias de Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a).

⁹⁵³ Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 18) incluye a Fernando Fernán-Gómez y a Adolfo Marsillach entre los autores que «realizan un trabajo más complejo y reflexivo, también más creativo, propio de quienes aúnan su condición de cómicos con la de creadores de una destacada obra literaria». Para Juan Antonio Ríos Carratalá, que asocia por su calidad las memorias de Marsillach (2001d) a las de Fernán-Gómez (1998a), tampoco se improvisa la voluntad estilística y creativa que se percibe en estos dos títulos frente a la ramplonería tan frecuente en el género autobiográfico. Dice que a veces se les ha acusado de escribir novelas, sobre todo en el caso de Marsillach (2001d), quien nunca ha negado esa orientación al hablar de su obra. Esta acusación, en su opinión, revela desconocimiento de un género donde el elemento creativo y estilístico es tan fundamental como en cualquier otro (Ríos Carratalá, 2001a: 172). Concluye que, como lectores, disfrutamos más al encontrarnos ante obras escritas por verdaderos autores literarios, y como tales han actuado ellos dos (Ríos Carratalá, 2001a: 173).

mando sus memorias (Marsillach, 2001d) como la principal de sus escasas fuentes bibliográficas, hace un inventario de su obra dramática (Víllora, 2003a: 13-14) en la introducción (Víllora, 2003a) al *Teatro completo* del autor (Marsillach, 2003dq), edición también con prólogos de Luis María Anson (2003) y Mercedes Lezcano (2003). Dicha obra dramática está compuesta por:

1. Su versión de *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre (1978).
2. *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112), fechada en 1980, estrenada en 1981, publicada ese mismo año (Marsillach, 1981d) y reeditada como *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted? Espectáculo en dos actos y un descanso*⁹⁵⁴.
3. *Feliz aniversario* (Marsillach, 2003dq: 305-376), escrita en 1990, estrenada en 1991 y publicada en 1992 (Marsillach, 1992b).
4. *El saloncito chino* (Marsillach, 2003dq: 377-450), escrita en 1990, todavía sin estrenar y publicada en 1995 (Marsillach, 1995d) con prólogo de Juan Antonio Hormigón (1995)⁹⁵⁵.
5. *Extraño anuncio* (Marsillach, 2003dq: 451-504) —primera de las dos obras aparecidas póstumamente—, cuya última versión se escribió en 1992⁹⁵⁶ —aunque no se ha estrenado— y publicada en 2002⁹⁵⁷ (Marsillach, 2001b)⁹⁵⁸ con un prólogo de Jaime de Armiñán (2001c) y un estudio sobre el Marsillach dramaturgo a cargo de Eduardo Pérez-Rasilla (2001).

⁹⁵⁴ Incluye una introducción del autor (Marsillach, 1981b).

⁹⁵⁵ Incluye un texto del autor, «Por si hay que explicar algo» (Marsillach, 1995e).

⁹⁵⁶ Pedro Manuel Víllora (2003: 33) informa de que el texto que generó *Extraño anuncio* ya estaba escrito y publicado una década antes: apareció en una antología de novelas policíacas (Perales, 1982). Se trata de un amplio relato de Adolfo Marsillach titulado *El anuncio*, que sigue o anticipa punto por punto el primer acto de *Extraño anuncio*.

⁹⁵⁷ Pedro Manuel Víllora (2003a: 14) informa de que *Extraño anuncio* se publicó en 2002 a pesar de que la edición esté fechada en 2001.

⁹⁵⁸ Se trata de una edición muy completa con un papel adecuado para la reproducción de abundantes fotografías.

6. *Noche de Reyes sin Shakespeare* (Marsillach, 2003dq: 505-554) —segunda de las obras póstumas—, escrita en 2000 y publicada en 2002 (Marsillach, 2002g)⁹⁵⁹.

7. *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174), escrita en 1982, estrenada un año después y publicada por primera vez en Marsillach (2003dq).

8. *Proceso a Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 175-234), escrita en 1984, sin estrenar y también publicada por primera vez en Marsillach (2003dq).

9. *Se vende ático* (Marsillach, 2003dq: 235-303), de 1990, también sin estrenar y asimismo publicada por primera vez en Marsillach (2003dq)⁹⁶⁰.

Escribe Pedro Manuel Vállora en su introducción al *Teatro completo* del autor (Marsillach, 2003dq):

Estas ocho obras son las que Marsillach consideraba terminadas y, hasta cierto punto, definitivas: tanto las tres publicadas en vida como las dos aparecidas tras su muerte y las tres inéditas hasta hoy. Esto no significa que con ellas se cierre todo el teatro escrito por el autor, pero sí el publicable. Existen, como en el caso de cualquier escritor, borradores, fragmentos y otros materiales en diverso estado de desarrollo que no se incluyen aquí por la sencilla razón de que Adolfo Marsillach no les había dado su visto bueno. Son, pues, textos desautorizados y que deben permanecer ocultos (Vállora, 2003a: 14).

Pero alguna razón da Pedro Manuel Vállora, si no de tales textos, sí de otros conocidos a través de un par de fuentes: Marsillach, quien se sentía llamado a ser un gran escritor, empezó colaborando con Giovanni Cantieri en un drama intelectualoide a la moda de los existencialistas franceses, titulado *La última galería*⁹⁶¹.

⁹⁵⁹ *Noche de Reyes sin Shakespeare* (Marsillach, 2003dq: 505-554) se estrenó el 27 de diciembre de 2003 en el teatro María Guerrero de Madrid, por encargo del Centro Dramático Nacional, dirigida por la viuda de Marsillach, Mercedes Lezcano (Silió, 2003: 25), como deseaba su autor (Vállora, 2003a: 34).

⁹⁶⁰ Por tanto, son cuatro las obras de Marsillach que quedan por estrenar: *El saloncito chino* (Marsillach, 2003dq: 377-450), *Extraño anuncio* (Marsillach, 2003dq: 451-504), *Proceso a Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 175-234) y *Se vende ático* (Marsillach, 2003dq: 235-303).

⁹⁶¹ Adolfo Marsillach no cuenta en sus memorias que esta pieza llegó a estrenarse (Vállora, 2003a: 12). Quien sí informa de ello es Pérez de Olaguer (1972a: 19): se estrenó en sesión única en el teatro Romea de Barcelona por el Teatro Experimental de Madrid, dirigida por Gustavo Pérez Puig (sobre Pérez de Olaguer, 1972a, véase la nota 524). Pero Pedro Manuel Vállora (2003a) aporta el dato de que ya se había estrenado antes en el madrileño teatro de la Comedia, interpretada por José Franco, el propio Adolfo Marsillach, Salvador Soler Marí —el que habría de ser su suegro—, y con una escenografía creada por José Luis López Vázquez, cuyos diseños aún conserva el director, Gonzalo Pérez Puig (Vállora, 2003a: 13).

1.1.3. Antonio Gala

Antonio Gala es, de los dramaturgos que estudiamos, el que ha dado lugar a más ediciones comentadas, como se comprobará a continuación⁹⁶². Ha publicado:

1. *Los verdes campos del Edén. Historia dramática en dos partes* (Gala, 1964c)⁹⁶³, con segunda edición en Gala (1970d)⁹⁶⁴; reeditada también en Gala (1964d); en (Gala, 1965d) —en el volumen VV. AA. (1965)⁹⁶⁵—; en *Obras escogidas* (Gala, 1981i); en Gala (1983k)⁹⁶⁶ —con introducción de Hazel Cazorla (1983a)—; en el volumen Gala (1986i) —en compañía de *El cementerio de los pájaros*—, con introducción de José Romera Castillo (1986c)⁹⁶⁷; en el volumen Gala (1994g)⁹⁶⁸ —junto con *Los buenos días*

⁹⁶² La información editorial que acompaña a las ediciones de *El manuscrito carmesí* (Gala, 2005e) y de *El poema de Tobías desangelado* (Gala, 2005g) asegura que el dramaturgo escribió a los siete años su primera obra teatral. La que acompaña a la edición de su poemario *Enemigo íntimo* (Gala, 1960a) da noticia de la existencia de dos piezas teatrales suyas inéditas: *La piara sobre el acantilado* y *La barranca*.

⁹⁶³ Incluye un dibujo del escenario, un retrato del autor firmado por Francisco Nieva en la contracubierta y una «Autocrítica» (Gala, 1964a), reeditada en Gala (1970b, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c).

⁹⁶⁴ Incluye el mismo dibujo del escenario de la edición anterior y la misma «Autocrítica» (Gala, 1970b), reeditada en Gala (1983a, 1986c, 1994b y 2005c), pero ha desaparecido el retrato del autor firmado por Francisco Nieva.

⁹⁶⁵ En compañía de *La bella Dorotea*, de Miguel Mihura; *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona; *El proceso del arzobispo Carranza*, de Joaquín Calvo Sotelo; y *El baúl de los disfraces*, de Jaime Salom. Incluye una presentación de Federico Carlos Sainz de Robles, «Breve historia de una temporada teatral (1963-1964)» (Sainz de Robles, 1965), así como críticas del estreno de la obra de Gala (1965d) a cargo de Enrique Llovet (1963 y 1965), de Francisco García Pavón (1965 y 1965b) y de Antonio Valencia (1965a y 1965b). Ilustran el volumen fotografías en blanco y negro. Incluye una «Autocrítica» del autor (Gala, 1965a), reeditada en Gala (1970b, 1981b, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c).

⁹⁶⁶ Incluye una «Antecrítica» (Gala, 1983a), reeditada en Gala (1986c, 1994b y 2005c). Reseñas: Anderson (1985) y Zatlin (1985).

⁹⁶⁷ Se trata de una edición completísima, con toda suerte de informaciones complementarias. Textos de Antonio Gala aquí recogidos son la «Autocrítica [a *Los verdes campos del Edén*]» (Gala, 1986c), reeditada en Gala (1994b y 2005c); una «Autocrítica de Antonio Gala [a *Los verdes campos del Edén*]» (Gala, 1986d), tomada de *ABC* (Gala, 1963a); «[Un texto de Antonio Gala: presentación de *Los verdes campos del Edén*]» (Gala, 1986n), tomado de *Primer Acto* (Gala, 1964e); la antecrítica sin título a *El cementerio de los pájaros* (Gala, 1986m), reeditada en Gala (1998i); y la «Antecrítica de Antonio Gala», también a *El cementerio de los pájaros* (Gala, 1986b), tomada de *ABC* (Gala, 1982b). Se reproducen varios artículos periodísticos del autor temáticamente afines a las dos obras teatrales: «Mes de difuntos» (Gala, 1986j), editado antes en Gala (1982i) y reeditado en Gala (1993q, 1998g y 2008n); «Las doce uvas» (Gala, 1986h), editado antes en Gala (1982h) y reeditado en Gala (1993p, 1998f y 2008k); «Un trébol de cuatro hojas» (Gala, 1986ñ), editado antes en Gala (1983q) y reeditado en Gala (1999w); «Cementerios» (Gala, 1986e), editado antes en Gala (1982c y 1983b) y reeditado en Gala (1999a); y «El cementerio de los pájaros» (Gala, 1986f), editado antes en Gala (1982e y 1983d) y reeditado en Gala (1999e). Se reproducen fragmentos de

perdidos—, con introducción de Phyllis Zatlin Boring (1994a); y en el volumen Gala (2005b) —junto con *Anillos para una dama*—.

2. Su versión de *El zapato de raso. Obra en tres jornadas divididas en treinta y cinco cuadros, con un Epílogo, original de Paul Claudel (Según la adaptación para la escena en colaboración de J. L. Barrault)* (Claudel, 1965a)⁹⁶⁹, reeditada en Claudel (1965b)⁹⁷⁰ y 1992).

3. *Noviembre y un poco de yerba. (Historia dramática en dos partes)* (Gala, 1968a) se reeditó en el volumen Gala (1970c), en *Obras escogidas* (Gala, 1981i) y en Gala (1993r) —junto con *Petra Regalada*—, con introducción de Phyllis Zatlin Boring (1993)⁹⁷¹.

otras obras teatrales del autor que guardan relación con las dos que son aquí objeto de estudio, como uno de *¡Suerte, campeón!* (Gala, 1986h: 347-353), otro de *Las cítaras colgadas de los árboles* (Gala, 1986h: 353-357) y uno más de *Petra Regalada* (Gala, 1986h: 361-370). Críticas periodísticas y noticias de los estrenos son «*El cementerio de los pájaros*, nueva obra de Gala» (Redacción, 1986c), tomado de *ABC* (Redacción, 1982a); «Un estreno en la cartelera de Bilbao», de Maruja Torres (1986b), tomado de *El País* (Torres, 1982); «Una ciudad “sin el temblor de la crisis del teatro”», de Arantza Elu (1986b), tomado de *El País* (Elu, 1982b); «Gala siguió nervioso y a retazos la presentación de su última obra en Bilbao», también de Arantza Elu (1986a), tomado de *El País* (Elu, 1982a); «La última obra de Gala se presenta en Madrid después de su estreno en Bilbao» (Redacción, 1986e), tomado de *El País* (Redacción, 1982h); «El cementerio de Benavente», de Eduardo Haro Tecglen (1986a), tomado de *El País* (Haro, 1982); «Un Gala sorpresivo en el arranque de la temporada madrileña», de Francisco García Pavón (1986), tomado de *Ya* (García Pavón, 1982b); «*El cementerio de los pájaros*», de José Monleón (1986), tomado de *Diario 16* (Monleón, 1982b); «*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, en la Comedia», de Lorenzo López Sancho (1986a), tomado de *ABC* (López Sancho, 1982b); «*El cementerio de los pájaros*, esa angustia difícil de la libertad», de José Ramón Díaz Sande (1986), tomado de *Reseña* (Díaz Sande: 1982a); «Antonio Gala celebró su XX aniversario con el teatro y presentó su libro *Trilogía de la libertad*» (Redacción, 1986a), tomado de *El País* (Redacción, 1983); y «Antonio Gala festeja con once actrices el éxito de *El cementerio de los pájaros*», de Maruja Torres (1986a), tomado de *El País* (Torres, 1983). Reseñas: Gorrée (1988a, 1989a y 1989b), Pérez-Stansfield (1989) y Zatlin (1988).

⁹⁶⁸ Incluye una «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]» (Gala, 1994b), reeditada en Gala (2005c), y una «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]» (Gala, 1994h).

⁹⁶⁹ Incluye «Mi versión de *El zapato de raso*», del autor (Gala, 1965g).

⁹⁷⁰ Incluye «Mi versión de *El zapato de raso*», del autor (Gala, 1965h), «Peripetia de una escenografía para Claudel», de Francisco Nieva (1965) y «Nota a un montaje», de José Luis Alonso Máñez (1965).

⁹⁷¹ Reseñas: Cazorla (1983b) y Holt (1983).

4. El volumen Gala (1970c)⁹⁷², que reúne *El caracol en el espejo*, *El sol en el hormiguero* y *Noviembre y un poco de yerba*⁹⁷³.

4.1. *El caracol en el espejo* se reeditó en *Obras escogidas* (Gala, 1981i), en Gala (1999h) —junto con *El sol en el hormiguero*— y en Gala (2003a).

4.2. *El sol en el hormiguero. Comedia en dos partes* se reeditó en Gala (1983e) y en Gala (1999h), junto con *El caracol en el espejo*.

5. *Cantar del Santiago Paratodos* (Gala, 1974b)⁹⁷⁴.

6. *Los buenos días perdidos. Historia española en dos partes, dividida en cuatro cuadros* (Gala, 1972 y 1973b), reeditada en Gala (1977e) —en un volumen de teatro compartido con *Las cartas boca abajo*, de Antonio Buero Vallejo (Buero y Gala, 1977)⁹⁷⁵—; en *Años difíciles. 3 testimonios del teatro español contemporáneo* (Gala, 1977f) —en compañía de *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo, y *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo (VV. AA., 1977b), con un prólogo de Ricard Salvat (1977)⁹⁷⁶—; en *Obras escogidas* (Gala, 1981i); en el volumen Gala (1987a) —junto con *Anillos para*

⁹⁷² Aporta un conjunto muy interesante de textos. Hay introducciones como «Gala: poesía y compromiso», de José Monleón (1970b); y «Antonio Gala y su realismo irónico», de José María Rodríguez Méndez (1970). También ofrece varias entrevistas con el autor: «Antonio Gala, el benjamín de los comediógrafos», de Julián Cortés-Cavanillas (1970); «Encuentro con Antonio Gala», de Antonio Núñez (1970); y «Entrevista con Antonio Gala», de Santiago de las Heras (1970). Incluso reproduce una «Carta de Alejandro Casona a Antonio Gala con ocasión de las cien representaciones de *Los verdes campos del Edén*» (Casona, 1970) y unos «Apuntes sobre la problemática del teatro español. Ponencia para el I Congreso de Escritores, San Sebastián, septiembre de 1968», del propio Antonio Gala (1970a). La edición adjunta varias críticas de cada obra: «*Los verdes campos del Edén*», de Francisco García Pavón (1970); «*Los verdes campos del Edén*», de Ricardo Doménech (1970); «*El sol en el hormiguero*», de Enrique Llovet (1970a); «*El sol en el hormiguero* o la claridad meridiana», de José María de Quinto (1970); «*Noviembre y un poco de yerba*», de Enrique Llovet (1970b); «*Noviembre y un poco de yerba*», de Lorenzo López Sancho (1970b); y «Amor bajo tierra», de Pedro Laín Entralgo (1970).

⁹⁷³ Reseña: García Lorenzo (1970).

⁹⁷⁴ Bajo el epígrafe «Prólogo» (Gala, 1974b: 5), se sirve una entrevista, «Antonio Gala, el intento autónomo de la realización humana», por Eduardo Huertas (1974).

⁹⁷⁵ Los editores, Álvaro Custodio y Ángeles Cardona de Gibert, dedican varios estudios a nuestro dramaturgo y a la pieza dramática en cuestión (Custodio y Cardona, 1977a, 1977b y 1977c). Incluye una «Nota preliminar», del autor (Gala, 1977g), reeditada en Gala (1977h, 1981g, 1987b y 1994h).

⁹⁷⁶ Incluye una «Nota preliminar», del autor (Gala, 1977h), reeditada en Gala (1981g, 1987b y 1994h).

una dama—⁹⁷⁷, con una introducción de Andrés Amorós (1987b)⁹⁷⁸; y en el volumen *Gala* (1994g) —junto con *Los verdes campos del Edén*—.

7. *¿Por qué corres, Ulises?* (*Gala*, 1976b), reeditada en *Gala* (1981i); en *Gala* (1983j) —junto con *Las cítaras colgadas de los árboles*—⁹⁷⁹, con prólogo de Enrique Llovet (1983); y en *Teatro de la historia* (*Gala*, 2001m).

8. *Petra Regalada* (*Gala*, 1980c)⁹⁸⁰, reeditada en *Gala* (1981i y 1981o⁹⁸¹), en *Trilogía de la libertad* (*Gala*, 1983p), en *Gala* (1993r)⁹⁸² y en *Tetralogía de la libertad* (*Gala*, 1998k).

9. *La vieja señorita del Paraíso* (*Gala*, 1981f)⁹⁸³, reeditada en *Obras escogidas* (*Gala*, 1981i), en *Trilogía de la libertad* (*Gala*, 1983p) y en *Tetralogía de la libertad* (*Gala*, 1998k).

10. La edición de *Obras escogidas* (*Gala*, 1981i)⁹⁸⁴ reúne *Los verdes campos del Edén*, *El caracol en el espejo*, *El sol en el hormiguero*, *Noviembre* y *un poco de yerba*,

⁹⁷⁷ Incluye una «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]» (*Gala*, 1987b), reeditada en *Gala* (1994h), y «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]» (*Gala*, 1987c), reeditadas en *Gala* (1992g, 2001h, 2005i y 2005j). Volumen ilustrado con fotografías en blanco y negro.

⁹⁷⁸ Reseñas: Johnston (1990), Lyon (1990) y Martínez Moreno (1989a).

⁹⁷⁹ Incluye varios textos del autor: uno sin título (*Gala*, 1983i) de introducción a *Las cítaras colgadas de los árboles*, reeditado con el nombre de «Palabras previas» en *Gala* (1999p y 2001i); otro sin título de introducción a *¿Por qué corres, Ulises?* (*Gala*, 1983c), reeditado con título en *Gala* (2001j), y un epílogo a esta misma obra (*Gala*, 1983h), reeditado en *Gala* (2001f). La edición incluye fotografías en blanco y negro de los montajes.

⁹⁸⁰ Incluye el texto «*Petra Regalada* es...» (*Gala*, 1980d), reeditado como «Palabras del autor» en *Gala* (1981n) y nuevamente sin título en *Gala* (1981p, 1983n, 1993s y 1998h).

⁹⁸¹ Incluye un texto sin título (*Gala*, 1981p), que comienza «*Petra Regalada* es...», reeditado en *Gala* (1983n, 1993s y 1998h).

⁹⁸² Incluye un texto sin título que comienza «*Petra Regalada* es...» (*Gala*, 1993s), reeditado en *Gala* (1998h).

⁹⁸³ Incluye «En *La vieja señorita del Paraíso*...» (*Gala*, 1981c), reeditado con el título de «Palabras del autor» en *Gala* (1981i) y nuevamente sin título en *Gala* (1983f y 1998e).

⁹⁸⁴ Incluye «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]» (*Gala*, 1981b), reeditada en *Gala* (1983a, 1986c, 1994b y 2005c); «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]» (*Gala*, 1981g), reeditada en *Gala* (1987b y 1994h); «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]» (*Gala*, 1981k), reeditadas en *Gala* (1987c, 1992g, 2001h, 2005i y 2005j); «Palabras del autor [para *Las cítaras colgadas de los árboles*]» (*Gala*, 1981m), reeditadas sin título en *Gala* (1983i) y nuevamente con título en *Gala* (1999p y 2001i);

Spain's strip-tease, Los buenos días perdidos, Anillos para una dama, Las cítaras colgadas de los árboles, Suerte, campeón, ¿Por qué corres, Ulises?, Petra Regalada y La vieja señorita del Paraíso, con prólogo de Fausto Díaz Padilla (1981) —editor del volumen—⁹⁸⁵.

10.1. *Anillos para una dama* se reeditó en Gala (1982a)⁹⁸⁶; en el volumen Gala (1987a) —junto con *Los buenos días perdidos*—; en Gala (1992a)⁹⁸⁷, con una introducción de Ángel Fernández Santos (1992b); en el volumen *Teatro de la historia* (Gala, 2001m); en Gala (2005a)⁹⁸⁸, con una introducción de Ana Alcolea (2005); y en el volumen Gala (2005b)⁹⁸⁹ —junto con *Los verdes campos del Edén*—, con una introducción de Milagros Rodríguez Cáceres (2005).

10.2. *Las cítaras colgadas de los árboles*, fue reeditada en el volumen Gala (1983j) —junto con *¿Por qué corres, Ulises?*—; en el volumen Gala (1999i) —acompañada de *Séneca o El beneficio de la duda*—⁹⁹⁰; y en el volumen *Teatro de la historia* (Gala, 2001m).

10.3. *Spain's strip-tease* se reeditó en *Teatro musical* (Gala, 2000j).

«Orientación para el montaje de esta pieza [*¿Suerte, campeón!*]» (Gala, 1981j), reeditada en Gala (2000e); «Palabras del autor [para *¿Por qué corres, Ulises?*]» (Gala, 1981ñ), reeditadas sin título en Gala (1983c) y nuevamente con título en Gala (2001j); «Epílogo [a *¿Por qué corres, Ulises?*]» (Gala, 1981d), reeditado en Gala (1983h y 2001f); «Palabras del autor [para *Petra Regalada*]» (Gala, 1981n), reeditadas en Gala (1981p, 1983n, 1993s y 1998h); y «Palabras del autor [para *La vieja señorita del Paraíso*]» (Gala, 1981i), reeditadas sin título en Gala (1983f y 1998e). Reseñas: Aragonés (1981b) y Navas (1982).

⁹⁸⁵ Ya se han consignado más arriba las reediciones de *Los verdes campos del Edén, Noviembre y un poco de yerba, El caracol en el espejo, El sol en el hormiguero, Los buenos días perdidos, ¿Por qué corres, Ulises?, Petra Regalada y La vieja señorita del Paraíso*. Se dicen a continuación las de *Anillos para una dama y Las cítaras colgadas de los árboles*.

⁹⁸⁶ Incluye «Palabras del autor» (Gala, 1982k), reeditadas en Gala (1987c, 1992g, 2005i y 2005j). Véanse Cazorla (1978) y López Estrada (1983).

⁹⁸⁷ Incluye unas «Palabras del autor» (Gala, 1992g), reeditadas en Gala (2001h, 2005i y 2005j).

⁹⁸⁸ Incluye unas «Palabras del autor» (Gala, 2005i), reeditadas en Gala (2005j).

⁹⁸⁹ Incluye unas «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]» (Gala, 2005j) y una «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]» (Gala, 2005c). Citamos por la segunda edición, en cuya cubierta se le atribuye la autoría de la introducción a Ana Padilla —ignoramos por qué—, cosa que no sucede en la portada del libro ni en la primera edición de 2001.

⁹⁹⁰ Cada obra va precedida por sendos textos titulados «Palabras previas» (Gala, 1999p y 1999q), el segundo de ellos reeditado en Gala (2001k).

11. *El cementerio de los pájaros* (Gala, 1982f)⁹⁹¹ fue reeditada en *Trilogía de la libertad* (Gala, 1983p), en Gala (1986i) —junto con *Los verdes campos del Edén*— y en *Tetralogía de la libertad* (Gala, 1998k).

12. *Trilogía de la libertad* (Gala, 1983p)⁹⁹² agrupó *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso* y *El cementerio de los pájaros*, con estudio preliminar de Carmen Díaz Castañón (1983). Se reeditó el volumen completo en *Tetralogía de la libertad* (Gala, 1998k), con el añadido de *Café cantante*.

13. *El veredicto* (Gala, 1984b), reeditada en Gala (1985a), con introducción de Cazorla (1985a).

14. El volumen Gala (1985f), que presentó *Samarkanda* y *El Hotelito*⁹⁹³, con prólogo de Carmen Díaz Castañón (1985).

14.1. *Samarkanda* se reeditó en Gala (1986l)⁹⁹⁴ y en Gala (1999t) —junto con *Los buenos días perdidos*—.

14.2. *El Hotelito* se reeditó en Gala (1999g) —junto con *Café cantante*—.

15. *Séneca o El beneficio de la duda* (Gala, 1987f)⁹⁹⁵, con introducciones de José María de Areilza (1987) y Javier Sádaba (1987); reeditada en Gala (1999l) y en el volumen *Teatro de la historia* (Gala, 2001m).

⁹⁹¹ Incluye un texto sin título del autor, el que comienza «Siempre me fascinó...» (Gala, 1982l), reeditado en Gala (1983ñ, 1986m y 1998i).

⁹⁹² Incluye los textos «*Petra Regalada* es...» (Gala, 1983n), reeditado en Gala (1993s y 1998h); «En *La vieja señorita del Paraíso*...» (Gala, 1983f), reeditado en Gala (1998e); y «Siempre me fascinó...» (Gala, 1983ñ), reeditado en Gala (1986m y 1998i). Reseñas: Cazorla (1985b) y Rincón (1987).

⁹⁹³ Incluye sendos textos introductorios a cada obra, ambos sin título. El que precede a *Samarkanda* comienza «Por primera vez...» (Gala, 1985d), reeditado en Gala (1986k); el que antecede a *El Hotelito* comienza «Lo que intenta contar *El Hotelito*...» (Gala, 1985b). Con fotografías en blanco y negro de los montajes.

⁹⁹⁴ Incluye el texto «Por primera vez...» (Gala, 1986k).

⁹⁹⁵ Incluye unas «Palabras previas», del autor (Gala, 1987d), reeditadas en Gala (1987e, 1999q y 2001k).

16. *Cristóbal Colón* (1988a), vuelta a publicar como *Cristóbal Colón. Ópera en dos actos. Música de Leonardo Balada* (Gala, 1989a); reeditada en Gala (1990b)⁹⁹⁶, con prólogo de José Romera Castillo (1990c)⁹⁹⁷; y en *Teatro musical* (Gala, 2000j).

17. *Carmen Carmen* (Gala, 1990a)⁹⁹⁸, con prólogo de José Romera Castillo (1990b), reeditada en *Teatro musical* (Gala, 2000j).

18. *La Truhana* (Gala, 1992f), con prólogo de Moisés Pérez Coterillo (1992d), reeditada en *Teatro musical* (Gala, 2000j).

19. *Los bellos durmientes* (Gala, 1994f)⁹⁹⁹, con un prólogo de Isabel Martínez Moreno (1994b), reeditada en Gala (1995d) y en Gala (1999t) —junto con *Samarkanda*—.

20. *Las manzanas del viernes* (Gala, 1999m), con prólogo de José Romera Castillo (1999d).

21. *Teatro musical* (Gala, 2000j)¹⁰⁰⁰, que incluyó *¡Suerte, Campeón!, Spain's strip-tease, Cristóbal Colón, Carmen Carmen y La Truhana*.

22. *Teatro de la historia* (Gala, 2001m)¹⁰⁰¹, que reunió *Anillos para una dama, Las cítaras colgadas de los árboles, ¿Por qué corres, Ulises? y Séneca o El beneficio de la duda*.

23. *El caracol en el espejo* (Gala, 2003a)¹⁰⁰², con un estudio de José Romera Castillo (2003a).

⁹⁹⁶ Incluye unas «Palabras previas», del autor (Gala, 1990e), reeditadas sin título en Gala (2000c).

⁹⁹⁷ Reseña: Rodríguez de Laguna (1992).

⁹⁹⁸ Incluye unas «Palabras previas», del autor (Gala, 1990d), reeditadas sin título en Gala (2000d).

⁹⁹⁹ Incluye una «Nota previa», del autor (Gala, 1994i).

¹⁰⁰⁰ Incluye «Orientación para el montaje de esta pieza [*¡Suerte, Campeón!*]» (Gala, 2000e), «Apenas se acabó de conquistar Granada...» (Gala, 2000c) y «Más que ningún otro texto mío...» (Gala, 2000d).

¹⁰⁰¹ Incluye «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]» (Gala, 2001h), reeditadas en Gala (2005i y 2005j); «Palabras previas [a *Las cítaras colgadas de los árboles*]» (Gala, 2001i); «Palabras previas [a *¿Por qué corres, Ulises?*]» (Gala, 2001j); «Epílogo [a *¿Por qué corres, Ulises?*]» (Gala, 2001f); y «Palabras previas [a *Séneca o El beneficio de la duda*]» (Gala, 2001k).

24. *Inés desabrochada* (Gala, 2003d), con un prólogo de Andrés Peláez Martín (2003)¹⁰⁰³.

1.1.4. Jaime de Armiñán

Jaime de Armiñán dejó una notable estela de obras dramáticas publicadas antes de pasarse con armas y bagaje al mundo del cine:

1. *Amanece a cualquier hora* (Armiñán, 1954a).

2. *Eva sin manzana. Comedia en un prólogo gemelar y dos actos* (Armiñán, 1954b), primera comedia del autor, presentada por el crítico Alfredo Marquerie (1954) y reeditada en Armiñán (2003b).

3. *Sinfonía acabada. Comedia en tres actos* (Armiñán, 1955b)¹⁰⁰⁴.

4. *Nuestro fantasma. Comedia en tres actos* (Armiñán, 1958c)¹⁰⁰⁵, reeditada en Armiñán (2005c).

5. *Café del Liceo. Comedia en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros* (Armiñán, 1959b)¹⁰⁰⁶.

6. Su versión de *Con derecho a fantasma. Apariciones fantásticas en dos actos y un epílogo*, de Eduardo de Filippo (1959)¹⁰⁰⁷.

7. *Paso a nivel. Comedia en un prólogo y dos actos, divididos en cuatro cuadros* (Armiñán, 1961)¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰² El libro pertenece a la colección Teatrohomenaje de la Sociedad General de Autores y Editores. Incluye una «Presentación», de Robert Muro (2003); una «Biografía», de Ana Padilla Mangas (2003b); y un «Álbum de fotografías» (Gala, 2003a: 41-97). Reseña: Aragón (2004).

¹⁰⁰³ Incluye unas «Palabras previas», del autor (Gala, 2003e).

¹⁰⁰⁴ Incluye un «Prólogo», del autor (Armiñán, 1955a).

¹⁰⁰⁵ Incluye una «Historia de *Nuestro fantasma*», del autor (Armiñán, 1958b).

¹⁰⁰⁶ Incluye un texto del autor titulado «Final» (Armiñán, 1959c).

¹⁰⁰⁷ Incluye una «Autocrítica», del autor (Armiñán, 1959a).

¹⁰⁰⁸ Incluye una «Autocrítica», del autor (Armiñán, 1961a).

8. *Pisito de solteras. Comedia en dos actos* (Armiñán, 1962).
9. *Academia de baile. Comedia en dos actos* (Armiñán, 1963a).
10. *La pareja. Comedia en un prólogo, dos actos (divididos en cuatro cuadros) y un epílogo* (Armiñán, 1964b)¹⁰⁰⁹.
11. *El arte de amar. Comedia en dos actos* (Armiñán, 1965a)¹⁰¹⁰.
12. *El último tranvía. Obra en dos actos y un prólogo* (Armiñán, 1965c).
13. *Todas somos compañeros. Comedia en dos actos, divididos en seis cuadros* (Armiñán, 1966d).
14. *Una vez a la semana. Comedia en dos actos y cuatro cuadros* (Armiñán, 1968b).
15. El volumen Armiñán (2003b), que incluye *Eva sin manzana*, con una introducción de Catalina Buezo Canalejo (2003a).
16. *Nuestro fantasma* (Armiñán, 2005c)¹⁰¹¹ —en compañía de *Media hora antes*, de Luis Delgado Benavente—, en el volumen Delgado y Armiñán (2005), con un estudio preliminar de Manuel F. Vieites (2005).

1.1.5. Albert Boadella

El teatro de Els Joglars ha conocido la publicación bajo la autoría de Albert Boadella:

1. *La torna* (Boadella, 1978), reeditada en Boadella (2002a).
2. *Olympic Man Movement. Mitin presentado por Els Joglars* (Boadella, 1982).

¹⁰⁰⁹ Incluye una «Autocrítica», del autor (Armiñán, 1964b).

¹⁰¹⁰ Incluye un texto sin título del autor, «“El arte de amar” tiene...» (Armiñán, 1965b).

¹⁰¹¹ Precedida de una «Historia de *Nuestro fantasma*» (Armiñán, 2005a).

3. El volumen Boadella (1985b), que incluye *M-7 Catalònia*, reeditada en Boadella (2002a), y *Operació Ubú*.
4. *Columbi lapsus* (Boadella, 1993), reeditada en Boadella (2002a).
5. *Teledium* (Boadella, 1994c), reeditada en Boadella (2002a).
6. *Yo tengo un tío en América* (Boadella, 1995c), reeditada en Boadella (2002a).
7. *El Nacional* (Boadella, 1999), reeditada en Boadella (2002a).
8. El volumen Boadella (2002a), con introducción de Lluís Elías (2002), considerado el primer tomo de las obras completas, incluye *La torna*¹⁰¹², *M-7 Catalònia*, *Teledium*, *Columbi lapsus*, *Yo tengo un tío en América* y *El Nacional*.
9. El volumen Boadella (2006b), que incluye *Ubú president*, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* y *Daaalí*, con introducción de Milagros Sánchez Arnosi (2006).
10. El volumen Boadella (2011a), que ofrece *Controversia del toro y el torero* y *La cena. Cuento medioambiental con aliño de «Las cuatro estaciones» de Vivaldi*, con introducción de Milagros Sánchez Arnosi (2011a).
11. El volumen Boadella (2011b), que reúne *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* y *En un lugar de Manhattan*, con introducción de Milagros Sánchez Arnosi (2011b).

1.1.6. Francisco Nieva

Francisco Nieva ha publicado en abundantes ocasiones su teatro. Enumeramos a continuación sus ediciones¹⁰¹³.

¹⁰¹² *La torna* (Boadella, 2002c) se publica precedida del muy interesante texto incluido en el programa de mano del montaje (Boadella, 2002f).

¹⁰¹³ La información editorial que acompaña a los textos de sus novelas *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g) y *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b) informa de que el dramaturgo había estado escribiendo teatro desde 1949.

1.1.6.1. Obras originales

1. *Es bueno no tener cabeza (Función para luces y sombra)*. *Diálogo dramático* (Nieva, 1971b), reeditada en Nieva (1972c, 1973l, 1991k y 2007bf).

2. «*Funeral y Pasacalle* (extractos)» (Nieva, 1972b).

3. *Teatro furioso* (Nieva, 1972c) incluye las piezas *La carroza de plomo candente (ceremonia negra en un acto)*, reeditada en Nieva (1973l, 1976g, 1981c, 1986c, 1991k y 2007bf); *El combate de Ópalos y Tasia (pequeño preludeo orquestal)*, reeditada en Nieva (1973l, 1990c, 1991k y 2007bf); *Es bueno no tener cabeza*; y *Pelo de tormenta (Reópera)*, reeditada en Nieva (1973k, 1975n, 1991k, 1997i y 2007bf).

4. *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro)*. *Comedia en dos partes* (Nieva, 1972d)¹⁰¹⁴, reescrita y reeditada como *Tórtolas, crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* en Nieva (1991k y 2007bf).

5. «Teatro furioso» en Nieva (1973l), que incluye las obras *La carroza de plomo candente*, *Combate de Ópalos y Tasia*, *Es bueno no tener cabeza* y *El fandango asombroso (Sainetillo furioso en alabanza de Don Ramón de la Cruz)*, reeditado este último en Nieva (1991k y 2007bf).

6. *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974b) se acompaña con un estudio de Miguel Bilbatúa (1973)¹⁰¹⁵ y fue reeditada en Nieva (1975n, 1986c, 1991k y 2007bf).

7. *Teatro furioso* (Nieva, 1975n)¹⁰¹⁶, que recoge:

¹⁰¹⁴ Incluye «Algunos puntos de aclaración», del autor (Nieva, 1972a).

¹⁰¹⁵ Incluye «En torno a una nueva escritura “teatrante”», del autor (Nieva, 1973g).

¹⁰¹⁶ Incluye textos del autor: «La reópera es una modalidad...» (Nieva, 1975h), «Al lado de los personajes...» (Nieva, 1975a), «*Pelo de tormenta...*» (Nieva, 1975l) y «Claves excedentes (Opúsculo al *Baile de los ardientes*)» (Nieva, 1975d).

7.1. «Teatro Furioso (tres piezas apocalípticas)»: *Pelo de tormenta (reópera)*, *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera*, reeditada en Nieva (1994k¹⁰¹⁷, 2000j¹⁰¹⁸ y 2007bf); y *Coronada y el toro (Rapsodia española)*.

7.2. «Teatro de Farsa y Calamidad»: *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)*, reeditada en Nieva (1989a, 1991k y 2007bf); *El paño de injurias (Fracción de drama)*, reeditada en Nieva (1991k y 2007bf); y *El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde)*. *Hechos de magia y aventura en el mundo latino*, reescrita y reeditada en Nieva (1988g, 1992b¹⁰¹⁹ y 1996m) y reeditada en Nieva (1991k y 2007bf); toda esta sección con dos textos de Moisés Pérez Coterillo, una «Introducción» (Pérez Coterillo, 1975b) y «Francisco Nieva: vida y milagros» (Pérez Coterillo, 1975a).

8. «“La carroza de plomo candente”, *Ceremonia negra en un acto*» (Nieva, 1976g), aparecida en un libro dedicado a varios dramaturgos¹⁰²⁰ (Monleón, 1976a)¹⁰²¹.

9. *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de «No más mostrador»* (Nieva, 1976o)¹⁰²², reeditada en Nieva (1990c, 1991k y 2007bf).

10. *El corazón acelerado*¹⁰²³ (Nieva, 1979a), reeditada en Nieva (1981b, 1987b, 1991k y 2007bf).

¹⁰¹⁷ Con una «Nota del autor para esta edición» (Nieva, 1994l) y un texto en la contracubierta escrito en primera persona.

¹⁰¹⁸ Incluye un prólogo del autor, «Arcaísmo y vanguardia en *Nosferatu*» (Nieva, 2000b). Es una edición ilustrada por el autor.

¹⁰¹⁹ Incluye un texto sin título del autor, «*El baile de los ardientes pertenece...*» (Nieva, 1992c).

¹⁰²⁰ José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos. Es un libro con un diseño original que incluye varios desplegables en su interior. En uno de ellos se explica que el volumen es el resultado de las sesiones de trabajo que se celebraron en Granada con motivo de la clausura de las actividades del Gabinete de Teatro en abril de 1975. Acudieron los cuatro dramaturgos del título más el editor. En otro desplegable se reproduce un estudio escenográfico de Nieva para *El rey se muere*, de Eugène Ionesco.

¹⁰²¹ Con un estudio del crítico José Monleón sobre el autor (Monleón, 1976d), así como una entrevista (Monleón, 1976b). El libro deja constancia de la participación de Francisco Nieva en una «Mesa redonda: “Cuatro autores españoles en Granada”» (Monleón, 1976f).

¹⁰²² Precedida de una «Introducción. Pequeña teoría sobre un teatro histórico-didáctico» (Nieva, 1976f).

¹⁰²³ Se escribió en 1968 (Zatlin, 1991: 1143).

11. *La señora tártara* (Nieva, 1980j), reeditada en Nieva (1989c, 1996m, 1991k y 2007bf).

12. El volumen Nieva (1980k)¹⁰²⁴, que reúne *Malditas sean Coronada y sus hijas* y *Delirio del amor hostil o el Barrio de doña Benita*, lleva una introducción de Antonio González (1980), y ambas piezas han sido reeditadas en Nieva (1991k y 2007bf) y reescrita la primera en Nieva (2007bf).

13. *La carroza de plomo candente* (Nieva, 1981c) apareció en otro libro dedicado a varios dramaturgos (Naald, 1981d)¹⁰²⁵ con sendos estudios sobre el autor (Naald, 1981c) y sobre la pieza publicada (Naald, 1981h)¹⁰²⁶.

14. El volumen *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro* (Nieva, 1986c), con prólogo de Andrés Amorós (1986).

15. *Corazón de arpía*¹⁰²⁷, en Nieva (1987a), reeditada en Nieva (1991k y 2007bf).

16. *Fantasía, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes* (Nieva, 1987b) reúne *No es verdad (Melodrama rápido)*, *El espectro insaciable (Comedia dramática)*¹⁰²⁸ y *El corazón acelerado (Comedia en un acto)*¹⁰²⁹, reeditadas todas en Nieva (1991k y 2007bf).

17. *Te quiero, zorra*¹⁰³⁰ (Nieva, 1987h), reeditada en Nieva (1989e, 1989d, 1991k y 2007bf).

¹⁰²⁴ Incluye una «Breve poética teatral», del autor (Nieva, 1980a).

¹⁰²⁵ Luis Matilla, Francisco Nieva y José Ruibal.

¹⁰²⁶ Además de otros estudios sobre piezas del dramaturgo cuyo texto el editor no publica: «*El fandango asombroso*» (Naald, 1981a), «*Es bueno no tener cabeza*» (Naald, 1981b), «*Pelo de tormenta*» (Naald, 1981e), «Teatro Furioso. *Coronada y el toro*» (Naald, 1981f) y «Teatro Furioso. *El combate de Ópalos y Tasia*» (Naald, 1981g). Todos ellos van encabezados por dibujos de Francisco Nieva.

¹⁰²⁷ La versión estrenada en 1989 y publicada posteriormente es bastante distinta (Zatlin, 1991: 1145).

¹⁰²⁸ Aparece en 1971 en una lista del teatro inédito de Nieva (Zatlin, 1991: 1144).

¹⁰²⁹ Incluye una «Guía dramaturgica», del autor (Nieva, 1987c).

¹⁰³⁰ Escrita en 1987 (Zatlin, 1991: 1145).

18. *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad* (Nieva, 1988g), con «Introducción» de Jesús María Barraión Muñoz (1988), incluye: *Salvator Rosa o El artista*¹⁰³¹, reeditada en Nieva (1991k y 2007bf); *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde*; y *Los españoles bajo tierra o El infame jamás. Función en tres actos*, reeditada en Nieva (1991f, 1991k, 1993c¹⁰³² y 2007bf).

19. *La señora tártara* (Nieva, 1989c)¹⁰³³ lleva un texto de David Ladra (1989) y reproducciones de críticas del estreno de Lorenzo López Sancho (1980a y 1989) y Ángel Fernández Santos (1980 y 1989a).

20. *El combate de Ópalos y Tasia. Sombra y quimera de Larra. La Magosta*¹⁰³⁴ (Nieva, 1990c), reeditadas todas la piezas en Nieva (1991k y 2007bf); y *Los viajes forman a la juventud* (Nieva, 1992g), reeditada en Nieva (2007bf).

21. *Centón de teatro. Comedias cortas y monólogos. Para uso y ejercicio de jóvenes actores* (Nieva, 1996b)¹⁰³⁵ es una recopilación de teatro breve del autor, con prólogo de Juan Francisco Peña Martín (1996c), reeditada en Nieva (2002a y 2007bf), que incluye:

21.1. «Primera parte. Misterio, fantasía y comicidad» (Nieva, 1996b: 31-73): *La psicovenganza del bandido Nico Foliatto. Drama en Calabria*; *El muchacho perdido. Monólogo perverso con acompañamiento*; *El dragón líquido. Monólogo perverso con acom-*

¹⁰³¹ Concluida en 1983 (Barraión, 1991: 590).

¹⁰³² Aparece en la contracubierta un texto del autor sin firma, pero en primera persona.

¹⁰³³ Publicada en un volumen dedicado a los dramaturgos Fernando Fernán-Gómez, Francisco Nieva y José Luis Alonso de Santos (VV. AA., 1989a), el cual incluye una introducción, «Teatro en democracia», de Pedro Altares (1989); y «Unas palabras de hoy sobre *La Señora Tártara*», de Francisco Nieva (1989d). Cierra el volumen un «Índice de autores españoles que han estrenado en Madrid desde el 1 de enero de 1976 al 31 de diciembre de 1988» (VV. AA., 1989c). Véase la nota 946.

¹⁰³⁴ Escrita entre 1977 y 1978 (Barraión, 1991: 591).

¹⁰³⁵ Incluye un «Prefacio», del autor (Nieva, 1996r). Cada pieza va introducida por un breve comentario del dramaturgo.

pañamiento; *El hijo sin madre*, Nacho Tozuelo. *Corrido mexicano*; *La piedra de sal*. *Paso de comedia*; y *El fantasma del Novedades*. *Sainete trágico*.

21.2. «Segunda parte. Las aventuras de Rubián y Leopoldis» (Nieva, 1996b: 75-125): *La prima sagrada*. *Alta comedia*; *La señorita Frankenstein*. *Fantasía dramática*; *Tengo que contarte horrores*. *Sueño en un acto*; *La uña larga*. *Comedia de costumbres perversas*; *Largas historias y viejas mansiones en tiempos de Freud*. *Comedia psicológica*; y *La vida calavera*. *Paso de comedia*.

22. El volumen Nieva (1996m) reúne *La señora tártara*. *Función de farsa y calamidad* —reescrita— y *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde*, con introducción de Juan Francisco Peña Martín (1996b)¹⁰³⁶.

23. *Dos pastiches de juventud*. *Teatro en clave de brevedad* (Nieva, 1997b)¹⁰³⁷, con prólogo de Jesús María Barraón Muñoz (1997), reedita dos de las piezas de *Centón de Teatro* (Nieva, 1996b): *La psicovenganza del bandido Nico Foliató*. *Drama en Calabria* y *El fantasma del Novedades*. *Sainete trágico*¹⁰³⁸, ambas a su vez reeditadas en Nieva (2007bf) —la primera también en versión de libreto de ópera—.

24. *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a)¹⁰³⁹, con una «Presentación», de Jesús María Barraón Muñoz (2002), y una «Introducción», de Juan Francisco Peña Martín (2002), añade cinco piezas a las editadas anteriormente: dos a la «1.ª parte. Misterio, fantasía y humor» (Nieva, 2002a: 63-147) —*Pasión y gloria de un monumento*. *Cuento de hadas para un viejo escritor* y *Las aventurillas menudillas de un hijillo de puta*. *Función para*

¹⁰³⁶ Incluye un texto del autor, «La composición de *La señora tártara*» (Nieva, 1996j), y una «Charla-coloquio con Francisco Nieva» (Peña Martín, 1996a).

¹⁰³⁷ Incluye un «Prefacio», del autor (Nieva, 1997k).

¹⁰³⁸ Incluye figurines sobre los personajes de una colaboradora de Francisco Nieva, Rosa García, y propuestas de telas para cada uno con reproducciones en color muy bien editadas.

¹⁰³⁹ Con un «Prefacio del autor» (Nieva, 2002g). En *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a) se han incorporado bastantes ilustraciones de Francisco Nieva, así como notas a pie de página.

títeres malos— y tres más a la «2.^a parte. Las aventuras de Rubián y Leopoldis» (Nieva, 2002a: 149-233) —*El sueño sin vuelta. Acción flotante, El drama rápido. Pieza de concurso. Ejercicio cronométrico en un acto y un prólogo y La comedia suspiro*—.

25. *Teatro en clave de brevedad. Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica* (Nieva, 2005d), volumen reeditado en Nieva (2007bf), recoge «La visita del catecúmeno. Farsa de misterio», «En casa de Timoleón, el antiguo. Tragedia didáctica», «Las tinieblas de Egipto. Tormenta de salón» y «Día de capuchinos. Delirio romántico», que componen la tetralogía del título, y, además, *A modo de colofón. Monólogos perversos*, sección integrada por «El muchacho perdido. Monólogo perverso con acompañamiento», «El dragón líquido. Monólogo perverso con acompañamiento» y «Monólogo sin hueso» —reeditado como «Tres monólogos sin hueso» en Nieva (2007bf, I: 1849-1857)—, con la introducción «Paco Nieva ante el telar de Penélope», de Juan Antonio Hormigón (2005)¹⁰⁴⁰.

26. Posteriores ediciones de su teatro se encuentran en «*Toque de tinieblas. Una ópera hermética. Libretto de Francisco Nieva*» (2005j)¹⁰⁴¹, con textos de Juan José Granda (2005a) y Pere Gimferrer (2005), reeditada en Nieva (2007bf).

27. *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (Nieva, 2005k), que reúne *¡Viva el estupor! o El viaje exquisito y Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas*, con introducción de Juan Francisco Peña Martín (2005)¹⁰⁴², reeditadas en Nieva (2007bf).

¹⁰⁴⁰ Incluye un «Prefacio», del autor (Nieva, 2005i), y una «Nota» a los *Monólogos perversos* (Nieva, 2005e).

¹⁰⁴¹ Incluye una «Nota previa», del autor, a *Toque de tinieblas. Una ópera hermética. Libretto de Francisco Nieva* (2005h) y una «Nota adicional a *Toque de tinieblas. Sombras de alquimia*», también del autor (Nieva, 2005f).

¹⁰⁴² Contiene una «Nota preliminar», del autor (Nieva, 2005g).

28. *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad* (Nieva, 2007m), con introducción de Jesús María Barrajaón Muñoz (2007a)¹⁰⁴³, reeditada en Nieva (2007bf)¹⁰⁴⁴.

1.1.6.2. Versiones

1. *Los baños de Argel* (Monleón, 1980c)¹⁰⁴⁵, una excelente y completísima edición de su versión teatral de la obra de Miguel de Cervantes (1980b).

2. *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980i), reeditada en Nieva (1991k y 2007bf).

3. *Casandra*, de Benito Pérez Galdós¹⁰⁴⁶, versión publicada en dos ocasiones: Galdós (1983)¹⁰⁴⁷ —con un prólogo de Andrés Amorós (1983b), que es una reedición parcial de un estudio más amplio (Amorós, 1980)— y Galdós (1985)¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴³ Incluye una «Nota previa» (Nieva, 2007be) y dibujos del autor.

¹⁰⁴⁴ Se trata de una reescritura de la *Catalina del demonio* publicada en Nieva (1991k).

¹⁰⁴⁵ Es un libro sobre el montaje de Francisco Nieva ilustrado con dibujos suyos y con fotografías. Puesto que se trata de un «libro-documento», se divide en secciones: «Los clásicos», «El teatro de Cervantes», «El cautiverio», «La adaptación», «Los responsables del espectáculo», «Diario de dirección» y «Texto de la adaptación». Abre el volumen una presentación de Nuria Espert: «Desde siempre se dice...» (Espert, 1980). Lo complementan textos del editor: «Cervantes en la escena española contemporánea» (Monleón, 1980a) y «Paco Nieva dice...» (Monleón, 1980d). Incluye estudios (o adaptaciones y fragmentos de tales): «Del teatro antiguo al teatro moderno (los clásicos hoy)», de Jan Kott (1980) y «Algunos principios metodológicos para la lectura del teatro clásico español», de Francisco Ruiz Ramón (1980). Dos de esos trabajos merecieron especial atención por parte de Francisco Nieva: «Las costumbres de Argel», de George Camamis (1980), tomado de *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro* (Camamis, 1977: 74-81 y 100-109); y «El tema de los cautivos», de Francisco Márquez Villanueva (1980), tomado de *Personajes y temas del Quijote* (Márquez Villanueva, 1975: 92-106). Se da la palabra a los participantes en el montaje: «Las luces en *Los baños de Argel*», de Francis Maniglia (1980), luminotécnica del espectáculo; «Quizá se trata de un nuevo género musicoteatral...», de Tomás Marco (1980), compositor de la música del espectáculo; «La danza en *Los baños de Argel*», de Elvira Sanz (1980), coreógrafa del espectáculo junto con Pawel Roubia; y «Tratamiento teatral de la música», de José Luis Temes (1980), director del Grupo de Percusión de Madrid, músicos del espectáculo. También recoge abundantes textos del propio Francisco Nieva: «Cervantes: un teatro al margen» (Nieva, 1980b), «Datos a los cervantistas» (Nieva, 1980c), «El plan dramático, añadidos y correcciones» (Nieva, 1980f), «El teatro de Cervantes, una frustración genial» (Nieva, 1980g), «La dramaturgia plástica de *Los baños de Argel*» (Nieva, 1980h) y «Realizar un sueño de Cervantes» (Nieva, 1980i). El más valioso para nosotros es el «Diario de dirección» (Nieva, 1980d), ilustrado con croquis y apuntes artísticos del autor, lo mismo que el propio texto de la adaptación (Cervantes, 1980b). Incluso se hace hablar al propio Cervantes con un pasaje titulado «Del autor al público» (Cervantes, 1980a). Además, proporciona una exhaustiva ficha técnica del espectáculo.

¹⁰⁴⁶ El primer adaptador de la obra fue el propio Galdós. En 1905, publicó la novela dialogada *Casandra. Novela en cinco jornadas* (Pérez Galdós, 1972 y 2001). En 1909, don Benito adaptó la novela dialogada al teatro con el título de *Casandra. Drama en cuatro actos* (Pérez Galdós, 2006 y 2009a). Se estrenó la

4. *Las aventuras de Tirante el Blanco*¹⁰⁴⁹ (Nieva, 1987e), adaptación teatral de la novela de Joanot Martorell, reeditada en Nieva (1999i¹⁰⁵⁰ y 2007bf).

5. *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 2003f)¹⁰⁵¹, versión reeditada en Nieva (2007bf)¹⁰⁵².

Permanece inédita su versión de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, adaptación de 1991.

1.1.6.3. Teatro completo

Varios han sido los intentos de reunir la obra dramática de Francisco Nieva.

1. *Teatro completo* (Nieva, 1991k), en dos volúmenes, editado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, bajo la coordinación de Jesús Martín Rodríguez.

1.1. El primer volumen del *Teatro completo* (Nieva, 1991k) se abre con una «Presentación», de José de Bono Martínez (1991), a la sazón presidente del Gobierno de Castilla-La Mancha, así como con una «Nota a la 1.ª Edición», de Jesús Martín Rodríguez (1991), y agrupa las piezas en:

1.1.1. «Teatro inicial»: *Es bueno no tener cabeza (Función para luces y sombras)*, *El maravilloso catarro de Lord Bashaville (Comedia en un acto)* y *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia*¹⁰⁵³.

adaptación en febrero de 1910 en el teatro Español (Amor, 2006: 111-112) y se publicó el mismo año como *Cassandra. Drama en cuatro actos (Arreglo de la novela del mismo título). Representose en el Teatro Español el 28 de febrero de 1910* (Pérez Galdós, 1910).

¹⁰⁴⁷ La propia edición advierte en la contracubierta de que se trata de una versión un tanto libre. La escenografía y el vestuario de la representación también fueron del autor.

¹⁰⁴⁸ Con un prólogo del propio Francisco Nieva (1985b).

¹⁰⁴⁹ Concluida en 1986 (Barrajón, 1991: 598).

¹⁰⁵⁰ Incluye un texto del autor, «El libro de caballerías...» (Nieva, 1999c).

¹⁰⁵¹ Precedida por un prólogo sin firma (Nieva, 2003f: 5-11) y con ilustraciones del autor.

¹⁰⁵² Editada primero como *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* en el *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k, II: 1005-1051), como se recogerá en el apartado «Teatro completo» de la página 586.

1.1.2. «Dos reóperas»: *Pelo de tormenta (Reópera)*¹⁰⁵⁴ y *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera*¹⁰⁵⁵. Esta sección y la anterior van anteceditas por un estudio de Angélica Becker, «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes» (Becker, 1991).

1.1.3. «Teatro furioso»: *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto, El combate de Ópalos y Tasia. Pequeño preludio orquestal, El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz, El paño de injurias (Fracción de drama), El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable), Coronada y el toro (Rapsodia española) y Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)*, piezas acompañadas por un estudio de Carlos Bousoño, «El teatro furioso de Francisco Nieva» (Bousoño, 1991).

1.2. El segundo volumen del *Teatro completo* (Nieva, 1991k) agrupa las piezas en:

1.2.1. «Teatro de “farsa y calamidad”. Tres versiones libres»: *Malditas sean coronada y sus hijas, La señora tártara, El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde, Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna, Catalina del demonio*¹⁰⁵⁶, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos, La Magosta, La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes, El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki y Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*¹⁰⁵⁷,

¹⁰⁵³ Encabeza esta pieza una anotación: «Versión revisada / Madrid, mayo de 1989» (Nieva, 1991k, I: 119).

¹⁰⁵⁴ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 1991j).

¹⁰⁵⁵ Precedida por una «Nota del autor a esta edición» (Nieva, 1991i).

¹⁰⁵⁶ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 1991g).

¹⁰⁵⁷ Precedida por un texto del autor, «El libro de caballerías...» (Nieva, 1991a).

con un estudio de Jesús María Barraji3n Mu3oz, «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres» (Barraji3n, 1991).

1.2.2. «Teatro de cr3nica y estampa. Teatro en clave de brevedad»: *Sombra y quimera de Larra (Representaci3n alucinada de «No m3s mostrador»)*, *El coraz3n acelerado (Comedia en un acto)*¹⁰⁵⁸, *Caperucita y el otro (Comedia en dos partes)*, *Te quieto, zorra. Apunte dram3tico*, *Coraz3n de arp3a*. *Farsa Atelana*. *M3sica de Tom3s Marco*. *Dedicado al espectro de D. Juan Valera*, *No es verdad (Melodrama r3pido)*, *El espectro insaciable (Comedia dram3tica)* y *Carlota Basilfinder. Historia septentrional*¹⁰⁵⁹, con un estudio de Phyllis Zatlin Boring, «Teatro de Cr3nica y estampa. Teatro en clave de brevedad» (Zatlin, 1991).

2. *Obra completa* (Nieva, 2007bf), editada por la editorial Espasa Calpe en su nueva serie de la colecci3n Cl3sicos Castellanos, en edici3n de Juan Francisco Pe3a Mart3n. La *Obra completa* de Francisco Nieva (2007bf) se abre con una «Presentaci3n», de V3ctor Garc3a de la Concha (2007), y una «Introducci3n», de Juan Francisco Pe3a Mart3n (2007a), el editor. El volumen primero est3 dedicado 3ntegramente al teatro nieviano¹⁰⁶⁰, se introduce con un estudio de Jes3s Mar3a Barraji3n Mu3oz (2007b)¹⁰⁶¹, se cierra con sendas notas del editor a «Fichas de Estrenos» (Pe3a Mart3n, 2007c) y a «Ediciones de textos teatrales» (Pe3a Mart3n, 2007b). Agrupa las piezas en:

2.1. «Cent3n de teatro»¹⁰⁶², dividido en dos partes:

2.1.1. «Cent3n de teatro. 1.ª parte. Misterio, fantas3a y humor»: *La psico-venganza del bandido Nico Foliato*. *Drama en Calabria*; *El muchacho perdido*. *Mon3logo*

¹⁰⁵⁸ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 1991h).

¹⁰⁵⁹ Es de 1987 (Zatlin, 1991: 1145).

¹⁰⁶⁰ La *Obra completa* de Francisco Nieva (2007bf) ha sido ilustrada por el propio autor.

¹⁰⁶¹ Adem3s de con una «Nota del autor. Una raz3n de ser teatro» (Nieva, 2007bd).

¹⁰⁶² Precedido por una «Nota del autor» (Nieva, 2007au).

go perverso con acompañamiento; El dragón líquido. Monólogo perverso con acompañamiento; El hijo sin madre, Nacho Tozuelo. Corrido mexicano; La piedra de sal. Paso de comedia; El fantasma del Novedades. Sainete trágico; Pasión y gloria de un monumento. Cuento de hadas para un viejo escritor; y Las aventurillas menudillas de un hijillo de puta. Función para títeres malos.

2.1.2. «Centón de teatro. 2.^a parte. Las aventuras de Rubián y Leopoldis»: *La prima sagrada. Alta comedia, La señorita Frankenstein. Fantasía dramática, Tengo que contarte horrores. Sueño en un acto, La uña larga. Comedia de costumbres perversas, Largas historias y viejas mansiones en tiempos de Freud. Comedia psicológica, La vida calavera. Paso de comedia, El sueño sin vuelta. Acción flotante, El drama rápido. Pieza de concurso. Ejercicio cronométrico en un acto y un prólogo y La comedia suspiro.*

2.2. «Teatro Furioso»¹⁰⁶³: *Pelo de tormenta. Reópera*¹⁰⁶⁴, *Nosferatu. Aquelarre y noche roja de. Reópera, Es bueno no tener cabeza. Función para luces y sombras, La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto, El combate de Ópalos y Tasia. Pequeño preludio orquestal, Los españoles bajo tierra o El infame jamás, El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz, El rayo colgado y peste de loco amor. Auto de fe imperdonable, La magosta, El paño de injurias. Fracción de drama y Coronada y el toro.*

2.3. «Teatro de Farsa y Calamidad»¹⁰⁶⁵: *Malditas sean Coronada y sus hijas. Unidad dramática sin interrupción; Tórtolas, crepúsculos y... telón. Sobrecomedia; El maravilloso catarro de lord Bashaville. Comedia en un acto; El corazón acelerado. Comedia en un acto; Caperucita y el otro. Comedia en dos partes; Delirio del amor hostil o*

¹⁰⁶³ Precedido por «Apostillas al Teatro Furioso», del autor (Nieva, 2007g).

¹⁰⁶⁴ Precedida por «La reópera es...», del autor (Nieva, 2007ap).

¹⁰⁶⁵ Precedido de unas «Apostillas al Teatro de Farsa y Calamidad», del autor (Nieva, 2007f).

El barrio de doña Benita. Drama sin honor; La señora tártara; No es verdad. Melodrama rápido; Te quiero, zorra. Apunte dramático; El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde; Catalina del demonio; Salvator Rosa o El artista. Comedia en dos actos; El espectro insaciable. Comedia dramática; Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco; Carlota Basilfinder. Historia septentrional; Ascensor. Un acto en vilo; ¡Viva el estupor! o El viaje exquisito; Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas; y Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica (integrado por La visita del catecúmeno. Farsa de misterio; En casa de Timoleón, el antiguo. Tragedia didáctica; Las tinieblas de Egipto. Tormenta de salón; y Día de capuchinos. Delirio romántico).

2.4. «Teatro de Crónica y Estampa»¹⁰⁶⁶: *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de «No más mostrador».*

2.5. «Tres Versiones Libres»¹⁰⁶⁷: *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes, Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*¹⁰⁶⁸ *y Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki.*

2.6. «Varia Teatral»¹⁰⁶⁹: *Los viajes forman a la juventud, El mago Lechuga. Función para los presos de Carabanchel y Tres libretos de ópera (que son Toque de tinieblas. Ópera hermética, La psicovenganza del bandido Nico Foliato. Ópera cómica en un acto y El caso Adelphi o El sueño sin vuelta),* *antecedidos por un texto de Pere Gimferrer, «Prologal» (Gimferrer, 2007a)*¹⁰⁷⁰, *y Tres monólogos sin hueso*¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁶ Precedido de unas «Apostillas al Teatro de Crónica y Estampa», del autor (Nieva, 2007e).

¹⁰⁶⁷ Precedidas por unas «Apostillas a Tres Versiones Libres», del autor (Nieva, 2007c).

¹⁰⁶⁸ Precedida por el texto «El libro de caballerías...», del autor (Nieva, 2007t).

¹⁰⁶⁹ Precedida de unas «Apostillas a Varia Teatral», del autor (Nieva, 2007d).

¹⁰⁷⁰ Y precedidos también por una «Nota del autor» (Nieva, 2007bb).

¹⁰⁷¹ Precedidos por «En este monólogo...», del autor (Nieva, 2007ac).

1.1.7. Fernando Arrabal

Fernando Arrabal es una figura bastante consagrada de las letras hispánicas. Son numerosas las ediciones de su teatro, muchas de ellas prologadas y anotadas.

1.1.7.1. Obras

1. El volumen Arrabal (1965c), con *El cementerio de automóviles*, *Ciugrena*¹⁰⁷² y *Los dos verdugos*¹⁰⁷³, reeditada la primera de ellas en diferentes versiones en Fernando Arrabal (1965-1968, 1971j, 1984g¹⁰⁷⁴, 2001c y 2002d); la segunda —ya como *Guernica*— en Arrabal (1986d); y la tercera en Arrabal (1971j) y en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), con el título «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 135-151).

2. *El triciclo. Pieza en dos actos* (Arrabal, 1965f), reeditada en Arrabal (1966e), publicación esta última que cinco años después alcanzaba la tercera edición (Arrabal, 1971e) de una obra también reeditada posteriormente en Arrabal (1977ñ¹⁰⁷⁵ y 2002e).

3. *El cementerio de automóviles* (Arrabal, 1965-1968), reeditada en Arrabal (1971j y 1984g). *El cementerio de automóviles. Versión de 1959* (Arrabal, 2001c), con un prólogo de Raúl Herrero (2001), reeditada en Arrabal (2002d).

¹⁰⁷² Anagrama de *Guernica* empleado por el autor para sortear la censura.

¹⁰⁷³ La edición incluye diversos textos organizados en bloques. Bajo el título «Arrabal, ausente», se reúnen «Los hombres del triciclo», de José Monleón (1965), y una «Carta a Arrabal», de Vicente Aleixandre (1965). Bajo el epígrafe «Ensayos», encontramos dos semblanzas tituladas «Arrabal», una de Geneviève Serreau (1965) y otra de Alex Prullansky (1965), ambas acompañadas por el texto de una conferencia pronunciada por el autor en Sydney (Australia) en 1962, «El hombre pánico» (1965d y 1965e). Un tercer apartado, «Correspondencias», se dedica en exclusiva a la «Correspondencia de Fernando Arrabal con J[osé] M[onleón]» (Arrabal, 1965b), formada por siete cartas escritas por el dramaturgo al crítico durante el proceso de preparación del volumen. Después de la bibliografía, un quinto bloque llamado «Juicios» recoge citas breves entresacadas de diferentes críticas a la obra de Arrabal.

¹⁰⁷⁴ Reseña: Podol (1986b).

¹⁰⁷⁵ Reseña: Harris (1986b).

4. *Fando y Lis. Temas y variaciones en cinco cuadros* (Arrabal, 1966f), reeditada en Arrabal (1967c, 1971j, 1979g y 1986d).
5. *El laberinto* (Arrabal, 1967b), reeditada en Arrabal (1977ñ¹⁰⁷⁶, 1979g y 2002e).
6. *La primera comunión* (Arrabal, 1967h), reeditada en Arrabal (1986h).
7. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 1975c), reeditada en Arrabal (1984g, 1991a, 1991b y 2002d).
8. *La marcha real* (Arrabal, 1975g).
9. *Ceremonia por una cabra sobre una nube* (Arrabal, 1975c), reeditada en Arrabal (1986h).
10. *En la cuerda floja* (Arrabal, 1977h).
11. *La torre de Babel (Oye, patria, mi aflicción)* (Arrabal, 1976h).
12. *Inquisición* (Arrabal, 1982c), con prólogo de Ángel Berenguer Castellary (1982)¹⁰⁷⁷.
13. *El rey de Sodoma (Drama bíblico)* (Arrabal, 1983f), con una introducción también de Ángel Berenguer Castellary (1983a).
14. *...Y pondrán esposas a las flores* (Arrabal, 1984n), con una introducción de Peter L. Podol (1984a)¹⁰⁷⁸, reeditada en una nueva versión —sin el recibimiento del público con el que se abre ésta— bajo el título de *...Y pusieron esposas a las flores* en el volumen Arrabal (2002b).
15. *Tormentos y delicias de la carne. Homenaje a «La conjura de los necios» de John Kennedy Toole* (Arrabal, 1985h).

¹⁰⁷⁶ Reseña: Harris (1986b).

¹⁰⁷⁷ Reseña: Polo (1984).

¹⁰⁷⁸ Reseña: Sullivan (1985).

16. El volumen Arrabal (1986d), que reúne *Fando y Lis*, *Guernica* y *La bicicleta del condenado*, con una introducción de Francisco Torres Monreal (1986a).

17. *Teatro pánico* (Arrabal, 1986h), que incluye las piezas *El gran ceremonial*, *Los cuatro cubos*, *La primera comunión*, *Los amores imposibles*, *Strip-tease de los celos*, *La juventud ilustrada*, *Una cabra sobre una nube* y *¿Se ha vuelto Dios loco?*, con una introducción de Francisco Torres Monreal (1986b)¹⁰⁷⁹.

18. *Teatro bufo* (Arrabal, 1987f), que edita *Róbame un billoncito*, *Apertura orangután* y *Punk y punk y colegram*, también con introducción de Francisco Torres Monreal (1987).

19. *La travesía del imperio* (Arrabal, 1988h).

20. *Como lirio entre espinas* (Arrabal, 1992a).

21. *Bestialidad erótica* (Arrabal, 1999b y 2001a).

22. *Carta de amor («como un suplicio chino»)*¹⁰⁸⁰ (Arrabal, 2001b), reeditada en Arrabal (2002a, 2002b, 2003b¹⁰⁸¹ y 2004b)¹⁰⁸². *Carta de amor («Como un suplicio chino»)* *Monólogo para una actriz* (Arrabal, 2002a)¹⁰⁸³ fue editada con una ligera variación en el título y con un subtítulo —que se mantuvo en Arrabal (2003b), pero que volvió a desaparecer en Arrabal (2004b)—, además de con un prólogo de Ángel Berenguer Castellary (2002a).

23. El volumen Arrabal (2002b) incluye dos obras: *Carta de amor («Como un suplicio chino»)*. *Monólogo inédito para una actriz* e *...Y pusieron esposas a las flores*, por otro.

¹⁰⁷⁹ Reseña: Podol (1988).

¹⁰⁸⁰ «La obra fue escrita en diciembre de 1998 en Jerusalén» (Arrabal, 2003b: 9). Véase la nota 1083.

¹⁰⁸¹ La edición, ilustrada con fotografías en blanco y negro, reproduce el cartel parisino de la obra.

¹⁰⁸² Hay variantes tipográficas en el título de una edición a otra e incluso en la misma edición, como es el caso de Arrabal (2002b).

¹⁰⁸³ «La obra fue escrita en 1998 en Jerusalén» (Arrabal, 2002a: 17).

24. *Claudel y Kafka* (Arrabal, 2002c)¹⁰⁸⁴.
25. Arrabal (2002d), que presenta *El cementerio de automóviles* y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, con una introducción de Diana Taylor (2002).
26. Arrabal (2002e), que recopila *Pic-Nic*, *El triciclo* y *El laberinto*, con una introducción de Ángel Berenguer Castellary (2002d), la primera de las cuales se reedita en Arrabal (2005d).
27. Fernando Arrabal (2004b)¹⁰⁸⁵ junta *Carta de amor (Como un suplicio chino)* con *Vuela hacia Cecilia*, ambas con prólogo de Ángel Berenguer Castellary (2004b).
28. *Dos sainetes* (Arrabal, 2005d): *Pic-nic* y *La princesa Pitusa (Las cucarachas de Yale)*¹⁰⁸⁶.
29. *Faustbal Now Redux*, libreto de ópera (Arrabal, 2009d).
30. *El impromptu tórrido del Kremlin: Stalin y Wittgenstein* (Arrabal, 2014).
31. *Mi idolatrada violadora* (Arrabal, 2015b).
32. *Pingüinas* (Arrabal, 2015d).

1.1.7.2. Teatro completo

Un intento fallido de publicar su teatro completo, que no pasó del primer volumen, fue el del profesor Ángel Berenguer Castellary, *Teatro completo* (Arrabal, 1979g), con un preliminar a cargo de este especialista titulado «Para conocer a Arrabal» (Berenguer Castellary, 1979b), volumen que llegó a incluir *Pic-Nic*, *El triciclo*, *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *El laberinto*, *Los dos verdugos*, *Oración* y *El cementerio de automóviles*.

¹⁰⁸⁴ La edición incluye poemas de la mujer del autor, Luce Moreau-Arrabal.

¹⁰⁸⁵ Incluye una «Autocrítica» de Fernando Arrabal (2004a) a *Carta de amor (Como un suplicio chino)*.

¹⁰⁸⁶ Incluye un prólogo del autor, «Los diamantes de Lucy» (Arrabal, 2005f).

Tardaría unos años aún en llegar la edición que agrupara toda su obra dramática: llegaría de la mano de la nueva serie de la colección Clásicos Castellano, de la editorial Espasa-Calpe, en colaboración con la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, con edición de Francisco Torres Monreal (Arrabal, 1997f), reeditada posteriormente por la editorial Everest y el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Arrabal, 2009e).

1. *Teatro completo* (Arrabal, 1997f):

1.1. El primer volumen comienza con un «Prólogo», de Ignacio Velázquez Rivera (1997), presidente a la sazón de la Comunidad Autónoma de Melilla. Siguen una presentación del autor, el texto titulado «Bebiendo en calaveras» (Arrabal, 1997b) y una «Introducción», de Francisco Torres Monreal (1997f). Comprende: *Pic-nic*, *El triciclo*, *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *Los dos verdugos*, *El laberinto*, *Ora-ción*, *El cementerio de automóviles*, *Dios tentado por las matemáticas*, *Los cuatro cubos*, *Los amores imposibles*, *Concierto en un huevo*, *Guernica*, *La bicicleta del condenado*, *La primera comunión*, *El gran ceremonial*, *Strep-tease de los celos*, *La coronación (El lay de Barrabás)*, *La juventud ilustrada*, *¿Se ha vuelto Dios loco?*, *Una cabra sobre una nube*, *El jardín de las delicias*, *Bestialidad erótica*, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, *Ars Amandi*, *La aurora roja y negra*, *Una tortuga llamada Dostoievski*, *Una naranja sobre el monte de Venus*, ... *Y pusieron esposas a las flores* y *Bella ciao*.

1.2. El segundo volumen incluye: *El cielo y la mierda (I)*; *La gran revista del siglo XX*; *En la cuerda floja (Balada del tren fantasma)*; *Jóvenes bárbaros de hoy (Ruedas de infortunio)*; *Oye, Patria, mi aflicción (La torre de Babel)*; *Róbame un billoncito*; *Apertura orangután*; *Punk y punk y colegram*; *El rey de Sodoma*; *Inquisición*; *El triunfo extraordinario de Jesucristo*, *Karl Marx y William Shakespeare (El hombre del sombrero de porcelana)*; *Levántate y sueña*; *Tormentos y delicias de la carne*; *Breviario de amor*

de un halterófilo; La carga de los centauros; La travesía del imperio (La guerra de las estrellas con Puerto Rico en las trincheras); Una doncella para un gorila; La princesa Pitusa (Las cucarachas de Yale); Como lirio entre espinas; y La estrepitosa risa de los liliputienses. Se completa el volumen con unos «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal», del editor (Torres Monreal, 1997b)¹⁰⁸⁷.

2. Teatro completo de Fernando Arrabal (Arrabal, 2009e)¹⁰⁸⁸.

2.1. Primer volumen: El prólogo lo firma ahora Juan Vicente Herrera Campo (2009), presidente entonces de la Junta de Castilla y León. Siguen las ya conocidas presentación del autor, «Bebiendo en calaveras» (Arrabal, 2009b), e «Introducción» de Francisco Torres Monreal (2009c). Se editan aquí *Pic-nic, El triciclo, Fando y Lis, Ceremonia por un negro asesinado, Los dos verdugos, El laberinto, Oración, El cementerio de automóviles, Dios tentado por las matemáticas, Los cuatro cubos, Los amores imposibles, Concierto en un huevo, Guernica, La bicicleta del condenado, La primera comunión, El gran ceremonial, Strep-tease de los celos, La coronación (El lay de Barrabás), La juventud ilustrada, ¿Se ha vuelto Dios loco?, Una cabra sobre una nube, El jardín de las delicias, Bestialidad erótica, El Arquitecto y el Emperador de Asiria, Ars Amandi, La aurora roja y negra, Una tortuga llamada Dostoievski, Una naranja sobre el monte de Venus, ...Y pusieron esposas a las flores y Bella ciao.*

2.2. Segundo volumen: *El cielo y la mierda (I); La gran revista del siglo XX; En la cuerda floja (Balada del tren fantasma); Jóvenes bárbaros de hoy (Ruedas de infortunio); Oye, Patria, mi aflicción (La torre de Babel); Róbame un billoncito; Apertura*

¹⁰⁸⁷ En la edición, se presentan como refundidores de obras suyas a Francisco Torres Monreal, Isabel María Díaz Martínez y Matilde Navarro y se especifica incluso cuáles ha refundido cada uno (Arrabal, 1997f: VI).

¹⁰⁸⁸ Se trata básicamente la misma edición que la anterior (Arrabal, 1997f). Al ser publicada por otra comunidad autónoma, se ha sustituido el prólogo del anterior cargo político por el correspondiente ahora y se han añadido unas «Visiones de Fernando Arrabal». El segundo volumen ha aumentado con las piezas *Carta de amor; Claudel y Kafka; Espérame en el cielo, amor dorado; Cuatro notas; Faustbal; y Memento.*

orangután; Punk y punk y colegram; El rey de Sodoma; Inquisición; El triunfo extraordinario de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare (El hombre del sombrero de porcelana); Levántate y sueña; Tormentos y delicias de la carne; Breviario de amor de un halterófilo; La carga de los centauros; La travesía del imperio (La guerra de las estrellas con Puerto Rico en las trincheras); Una doncella para un gorila; La princesa Pitusa (Las cucarachas de Yale); Como lirio entre espinas; La estrepitosa risa de los liliputienses; Carta de amor; Claudel y Kafka; Espérame en el cielo, amor adorado; Cuatro notas; Faustbal; y Memento. Los también conocidos ya por la edición anterior «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal» (Torres Monreal, 2009a) pasan aquí a formar parte de un «Apéndice» (Arrabal, 1997f: 2237-2362) que incluye, además de la bibliografía (Torres Monreal, 2009b), unas «Visiones de Fernando Arrabal» (Torres Monreal, 2009d)¹⁰⁸⁹, que se incorporan a esta edición.

1.2. Obra no dramática

1.2.1. Fernando Fernán-Gómez

Fernando Fernán-Gómez no se ha limitado al teatro, sino que ha tanteado la poesía, ha frecuentado la novela y ha practicado el ensayo.

1.2.1.1. Poesía

La muestra de su vocación lírica la tenemos en *A Roma por algo* (Fernán-Gómez, 1954)¹⁰⁹⁰, reeditada en Fernán-Gómez (1982a) e incluida (Fernán-Gómez, 2002a) en *El*

¹⁰⁸⁹ Colección de fotografías e ilustraciones del autor comentadas.

¹⁰⁹⁰ Edición para amigos publicada bajo el cuidado de José García Nieto (Hidalgo, 1981: 89, n.).

canto es vuelo (Fernán-Gómez, 2002e)¹⁰⁹¹, que reúne toda su poesía. Dos poemas suyos de *A Roma por Algo* han sido publicados en *Fernando Fernán Gómez*, de Manuel Hidalgo (1981): «El retorno» (Fernán-Gómez, 1981e) y «La canción» (Fernán-Gómez, 1981f)¹⁰⁹².

1.2.1.2. Narración

A) Novela

La lista de novelas publicadas por nuestro autor no es pequeña:

1. *El vendedor de naranjas* (Fernán-Gómez, 1961), reeditada en Fernán-Gómez (1986h¹⁰⁹³, 1994a y 1999b¹⁰⁹⁴).

2. *El viaje a ninguna parte* (Fernán-Gómez, 1985e)¹⁰⁹⁵, reeditada en Fernán-Gómez (1987u¹⁰⁹⁶, 1990g¹⁰⁹⁷, 2001b¹⁰⁹⁸, 2002h¹⁰⁹⁹ y 2006b¹¹⁰⁰) —esta última edición conjunta con las memorias *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 2006c)—.

3. *El mal amor* (Fernán-Gómez, 1987ñ).

4. *El mar y el tiempo* (Fernán-Gómez, 1988d y 1992h).

¹⁰⁹¹ Según la información editorial, el título está tomado de Miguel de Unamuno: «Para el pájaro enjaulado el canto es vuelo».

¹⁰⁹² «Los poemas fueron escritos en 1952, en la capital italiana, probablemente en las fechas del rodaje de *La voce del silenzio*, película dirigida por G. W. Pabst» (Hidalgo, 1981: 89, n.).

¹⁰⁹³ Incluye un prólogo de Juan Tébar (1986).

¹⁰⁹⁴ Reseñas: Cereales (1986), Quiroga (1987) y Cobos (1997).

¹⁰⁹⁵ Reseñas: García Nieto (1985) y J. Marías (1986).

¹⁰⁹⁶ En la misma editorial y colección que Fernán-Gómez (1985e), pero con otra presentación. Incluye un prólogo de Francisco Umbral (1987).

¹⁰⁹⁷ Incluye el mismo prólogo que Francisco Umbral (1990b) redactó (Umbral, 1987) para la tercera edición de la novela (Fernán-Gómez, 1987u).

¹⁰⁹⁸ Con prólogo de José Luis Alonso de Santos (2001).

¹⁰⁹⁹ Incluye una introducción de Juan Antonio Ríos Carratalá (2002c).

¹¹⁰⁰ Incluye un prólogo de Juan Marsé (2006).

5. *El ascensor de los borrachos* (Fernán-Gómez, 1993e)¹¹⁰¹, reeditada en Fernán-Gómez (1995l).

6. *La puerta del Sol* (Fernán-Gómez, 1995aa)¹¹⁰², reeditada en Fernán-Gómez (2000d)¹¹⁰³.

7. *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b).

8. *La cruz y el lirio dorado* (Fernán-Gómez, 1998b), reeditada en Fernán-Gómez (1999c y 2000b)¹¹⁰⁴.

9. *La escena, la calle y las nubes* (Fernán-Gómez, 1999d), reeditada en Fernán-Gómez (2000c).

10. *Oro y hambre* (Fernán-Gómez, 1999g)¹¹⁰⁵.

11. *Capa y espada* (Fernán-Gómez, 2001a).

12. *El tiempo de los trenes* (Fernán-Gómez, 2004a).

B) Relato

Tampoco el cuento ha escapado a su impulso creador, como puede comprobarse con *Desde las ventanas* (Fernán-Gómez, 1982b), las narraciones infantiles *Los ladrones* (Fernán-Gómez, 1987aq) y *Retal* (Fernán-Gómez, 1988l), *El directivo* (Fernán-Gómez, 1995o) —incluido en la antología *Cuentos de fútbol* (Valdano, 1995)¹¹⁰⁶— y *Una actriz que empieza* (Fernán-Gómez, 1999h).

¹¹⁰¹ Reseña: Lázaro Carreter (1993).

¹¹⁰² Reseñas: Castillo (1995a), García-Posada (1995a) y Senabre (1995), Valls (1995), Alpuente (1996) y Jiménez Madrid (1996).

¹¹⁰³ Incluye una introducción de Santos Sanz Villanueva (2000). Para reseñas, véase la nota 1102.

¹¹⁰⁴ El argumento de esta novela es el mismo de la obra teatral *La coartada* (Fernán-Gómez, 1985f).

¹¹⁰⁵ Homenaje a la novela picaresca, trata de las aventuras de Lucas Maraña.

¹¹⁰⁶ Se trata de una antología de cuentos relacionados con el deporte del balompié en la que se incluyen relatos de, entre otros, Mario Benedetti, Miguel Delibes, Juan García Hortelano, Augusto Roa Bastos, José Luis Sampedro y Manuel Vicent.

1.2.1.3. Ensayo

Fernando Fernán-Gómez ha publicado los siguientes ensayos:

1. «Edad Media y modernidad: La experiencia teatral» (Fernán-Gómez, 1985c).
2. *El arte de desear* (Fernán-Gómez, 1992d)¹¹⁰⁷.
3. *Historias de la picaresca* (Fernán-Gómez, 1992ñ).
4. *Imagen de Madrid* (Fernán-Gómez, 1992o)¹¹⁰⁸.
5. *Tejados de Madrid* (Fernán-Gómez, 1992t).
6. «El actor de cine en España» (Fernán-Gómez, 1993d), la ponencia presentada en las Conversaciones de Salamanca de 1955.
7. Textos diversos incluidos en *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j)¹¹⁰⁹ y en *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i)¹¹¹⁰, como la conferencia «Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional» (Fernán-Gómez, 1995ae) y la comunicación desglosada en dos textos: «El espacio audiovisual europeo» (Fernán-Gómez, 1995p) y «El actor en el proceso de creación audiovisual» (Fernán-Gómez, 1995k).
8. *¡Aquí sale hasta el apuntador!* (Fernán-Gómez, 1997a)¹¹¹¹, recopilación de anécdotas relacionadas con el teatro, reeditada en Fernán-Gómez como *Las anécdotas del teatro. ¡Aquí sale hasta el apuntador!*¹¹¹² (2000e).

¹¹⁰⁷ Incluye una «Nota final» del autor (Fernán-Gómez, 1992r).

¹¹⁰⁸ Textos con fotografías sobre Madrid (Fernán-Gómez, 2006e: 274).

¹¹⁰⁹ Véanse la reseña de Amorós (1987a) y la nota 1114.

¹¹¹⁰ Incluye una «Nota final» del autor (Fernán-Gómez, 1995ag). Véanse la reseña de Lafuente (1995) y la nota 1114.

¹¹¹¹ Ibarrola (1997) lo reseñó. La obra se compuso en la primera mitad de 1997. Poco tiene que ver con la anterior producción literaria del autor. La última referencia data de 1991; presenta un recorrido desde los tiempos antiguos hasta la actualidad. Por su condición de anecdotario, se considerará una obra menor en la bibliografía de Fernando Fernán-Gómez (Ibarrola, 1997: 209).

¹¹¹² Se trata de un libro de anécdotas relacionadas con el mundo del teatro, clasificadas por épocas desde la edad antigua a la contemporánea. Al final, se proporciona una relación de obras utilizadas como fuente

9. *Aventura de la palabra en el siglo XX. Discurso de ingreso en la Real Academia Española el día 30 de enero de 2000* (Fernán-Gómez, 2000a).

10. *Nosotros, los mayores* (Fernán-Gómez, 1999e)¹¹¹³.

11. Algunos de los trabajos escogidos que componen *Puro teatro y algo más* (Fernán-Gómez, 2002n)¹¹¹⁴.

12. Prólogos:

12.1. El del guion de *El anacoreta* (Fernán-Gómez, 1976 y 1995al) en un libro dedicado a la película (Azcona y Estelrich, 1976).

12.2. El prólogo (Fernán-Gómez, 1983b)¹¹¹⁵ de *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, de Iván Tubau (1983)¹¹¹⁶.

bibliográfica, una lista variada que incluye desde enciclopedias a historias del teatro, tanto españolas como extranjeras, pasando por sus propias memorias, *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a). En la cubierta de la primera edición (Fernán-Gómez, 1997a), aparece una fotografía del autor de joven. También en la segunda edición (Fernán-Gómez, 2000e) figura otra fotografía del autor, pero esta vez caracterizado de época y con una nariz roja de payaso superpuesta, en curiosa concomitancia con la cubierta de las memorias de Albert Boadella, *Memorias de un bufón* (2001).

¹¹¹³ Revela el autor que el libro ha sido producto de un encargo editorial (Fernán-Gómez, 1999e: 16 y 197).

¹¹¹⁴ Con prólogo de Eduardo Haro Tecglen (2002). Se trata de una selección de textos relacionados con el teatro y el cine, publicados «en diversos medios» —según informa la contracubierta— y agrupados por temas: «Autobiografía», «Retratos», «El actor y los demás», «Teatro y cine de antes» y «El oficio de actuar y algo más». Obsérvese el parecido con otros libros anteriores del autor, concretamente *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) y *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i). Muy notable es la semejanza en su estructura con *Desde la última fila* —véase la nota 185—, a pesar de que éste está dedicado al cine —sirva de ejemplo notar que el apartado llamado en *Puro teatro y algo más* «Retratos» en aquél se titula «Personas»—. Por otra parte, el título de una de las secciones, «El actor y los demás», es precisamente el de la otra obra del autor que hemos recordado. Aunque *El actor y los demás* no esté dividido en bloques temáticos, como los otros, la semejanza se acrecienta por la repetición de textos. Y es que estos libros guardan entre sí una estrecha relación, que casi se podría calificar de mestizaje, dada la repetición de trabajos. Algunos se hallan en los tres: «Cine infantil» (Fernán-Gómez, 1987e, 1995e y 2002b), «El dandy en la taberna» (Fernán-Gómez, 1987n, 1995ñ y 2002f) —publicado antes en Fernán-Gómez (1986f)—, «La vanidad del actor» (Fernán-Gómez, 1987am, 1995ad y 2002j) y «Los autógrafos» (Fernán-Gómez, 1987ap, 1995af y 2002k); *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) y *Desde la última fila. Cien años de cine* (Fernán-Gómez, 1995i) comparten «La televisión mala» (Fernán-Gómez, 1987l y 1995ac); trabajos de *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j) repetidos en *Puro teatro y algo más* (Fernán-Gómez, 2002n) son «El actor y los demás» (Fernán-Gómez, 1987k y 2002d), «El olvido y la memoria (Autobiografía)» (Fernán-Gómez, 1987p y 2002g) —el segundo sin paréntesis aclaratorio en el título— y «El teatro de variedades del Siglo de Oro» (Fernán-Gómez, 1987s y 2002o) —reeditado con una ligera variante en el título—.

¹¹¹⁵ El prólogo fue reeditado en Fernán-Gómez (1995ak).

12.3. El de *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento* (Herederó, 1988)¹¹¹⁷.

12.4. El prólogo (Fernán-Gómez, 1989w) de la edición de la novela *Juncal*, de Jaime de Armiñán (1989).

También es un conocido y reputado articulista de prensa, faceta de la que ya se trató en un apartado anterior¹¹¹⁸.

1.2.2. Adolfo Marsillach

1.2.2.1. Novela

Los tanteos novelístico de Adolfo Marsillach se titulan *Se vende ático (Escenas conyugales para leer a ratos)*¹¹¹⁹ (Marsillach, 1995f)¹¹²⁰ y «El anuncio» (Marsillach, 1982a)¹¹²¹, recogido en una antología de novelas policíacas (Perales, 1982)¹¹²².

1.2.2.2. Ensayo

Su tentativa ensayística es la siguiente:

1. *Carta abierta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir* (Marsillach, 1995c).

¹¹¹⁶ Libro sobre la crítica cinematográfica española que incluye entrevistas.

¹¹¹⁷ Publicación editada con motivo del homenaje que la IV Semana de Cine Español de Murcia le dedicó en marzo de 1988 a Pedro Beltrán, actor y guionista amigo de Fernando Fernán-Gómez. Incluye fotografías en blanco y negro, algunas de las cuales son fotogramas de películas en las que aparece nuestro autor, y un poema de Pedro Beltrán dedicado a él, «Fernando Fernán-Gómez» (Beltrán, 1988).

¹¹¹⁸ Véase «Los artículos periodísticos», en la página 109.

¹¹¹⁹ Citamos la tercera edición. La primera edición fue en septiembre, la segunda en octubre y esta tercera en noviembre, todas del mismo año 1995.

¹¹²⁰ Reseña: Carandell (1995).

¹¹²¹ Véase la nota 956.

¹¹²² Antología de once relatos policíacos inéditos de autores españoles como Fernando Díaz-Plaja, Francisco García Pavón, Luis Romero y Ramón J. Sender.

2. El volumen «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach* (Marsillach, 2003ds)¹¹²³, editado por Juan Antonio Hormigón, incluye, entre muchos otros textos del autor, conferencias, pregones, comunicaciones y ponencias en congresos, como «¿Se muere el teatro?» (Marsillach, 1987a y 2003dm), «Im/posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico»¹¹²⁴ (Marsillach, 1989c, 2003dh y 2006b) y «A los directores de escena en la clausura de su III Congreso» (Marsillach, 1990a, 2002a y 2003j).

3. Prólogos y epílogo:

3.1. El prólogo (Marsillach, 1965b) de la obra *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de José Martín Recuerda (1965).

3.2. El prólogo (Marsillach, 1966b) del libro de guiones televisivos de Jaime de Armiñán *Tiempo y hora* (Armiñán, 1966c).

3.3. El prólogo (Marsillach, 1966c) de la adaptación por Juan Germán Schröder de *Los siete infantes de Lara* (Schröder, 1966).

3.4. El prólogo (Marsillach, 1970b) de *Raciofagia y Sonría, señor dictador*, de Vicente Romero (1970).

3.5. El prólogo (Marsillach, 1985b) de *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1984)* (Álvaro, 1985).

3.6. El prólogo (Marsillach, 1985c) de *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares* (Melgares, 1985).

3.7. El prólogo (Marsillach, 2001c) de *Bésame macho* (Víllora, 2001a).

4. Epílogo: También ha puesto epílogo (Marsillach, 1975) a una obra como *La huelga de los actores*, de Manuel Vidal (1975).

¹¹²³ Véase la nota 129.

¹¹²⁴ Mensaje inaugural dirigido a los asistentes al I Curso de Teatro Clásico en abril de 1989.

Su labor como articulista ya se trató en un apartado anterior¹¹²⁵.

1.2.2.3. Guion

También publicó guiones de series de televisión:

1. *¡Silencio... se rueda!* (Marsillach, 1962)¹¹²⁶: «El cine», «El productor», «El guionista», «El guion técnico», «El director», «El jefe de producción», «Los actores», «Las señoritas que empiezan», «El representante», «Los extras», «El sastre. —El decorador. —El maquillador», «El doblaje» y «Los críticos».

2. *Silencio... ¡vivimos!* (Marsillach, 1963)¹¹²⁷: «La vida: una situación difícil», «El nacimiento y sus consecuencias», «El comisario», «Los celos de Ramón», «Don Juan, este noviembre», «Un homenaje», «La mujer de su vida», «Un caso clínico», «Domínguez, el recomendado», «El vagabundo», «Lo que no se repite», «El número premiado», «Aquella Nochevieja de...», «Un fenómeno de fútbol», «Mi novia Mercedes», «La señorita Martínez», «El ilustre prócer», «Monsieur Briel, profesor de inglés [*sic*]», «Herminia y el escritor», «Historia para una noche de invierno», «La circulación», «Un torero de salón», «Los gamberros», «El balneario», «Los padres y los hijos», «Nuestro amor de esta tarde», «Un premio literario», «Los matrimonios», «El hombre, ese maniquí», «La quimera del sol» y «Los coloquios».

¹¹²⁵ Véase «Los artículos periodísticos», en la página 109.

¹¹²⁶ Con prólogo de Miguel Mihura (1962). Se trata, en realidad, de una antología. Marsillach explica que no están todos los guiones de la serie, que ha escogido «los que se refieren de una forma específica a los personajes que intervienen en la fabricación de una película: productores, guionistas, directores, etc.». Anuncia una segunda parte con los demás si esta primera tiene éxito (Marsillach, 1962: 7).

¹¹²⁷ Con prólogo de José María Gironella (1963).

1.2.3. Antonio Gala

1.2.3.1. Poesía

Antonio Gala comenzó su andadura literaria como poeta¹¹²⁸ y nunca ha dejado de serlo, pues después de frecuentar las revistas de la época ha seguido publicando libros dedicados al género lírico.

1. Poemas dispersos: «Advesperascit» (Gala, 1951a), «Agosto» (1951b), «Alma» (Gala, 1951c), «Betel» (Gala, 1951d). «Desnudo» (Gala, 1951e), «El vaso» (Gala, 1951f), «El vaso (I-II-III-IV)» (Gala, 1951g), «Entretenimiento» (Gala, 1951h), «Madre» (Gala, 1951i), «Parábola del Pájaro Blanco» (Gala, 1951j), «Recado» (Gala, 1951k), «Elegía» (Gala, 1952a) —reeditado en Gala (1993i)—, «Elegía mientras muero» (Gala, 1952b), «Madre» (Gala, 1952c), «Poema del ultraje del cuerpo» (Gala, 1952d) —reeditado como «Poema al ultraje del cuerpo» (Gala, 1953c)—, «Tarde» (Gala, 1952e), «Como una jadeante pedrería» (Gala, 1953a) —reeditado en Gala (1993d)—, «Del amor» (Gala, 1953b), «Resurrección de los muertos» (Gala, 1953d), «Córdoba» (Gala, 1956), «Poema» (Gala, 1960b), «Poema» (Gala, 1960c), «Poema» (Gala, 1961a), «Poema» (Gala, 1961b), «El guerrero» (Gala, 1962a), «¿Es ahora? ¿Es aquí?» (Gala, 1965c), «Poema IX» (Gala, 1970e), «Poema XXII» (Gala, 1970f) —ambos de *Meditación en Queronea* (Gala, 1963b y 1965f)— «Tres sonetos» (Gala, 1984f), el soneto «¿Quién hablará de ti cuando en las altas...?» (Gala, 1985e) —reeditado en Gala (1991e y 2008p)— y «A las ruinas de Medina Azahara» (Gala, 1996a).

¹¹²⁸ En la información editorial que acompaña la publicación de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 1964c), se afirma que el autor, adolescente todavía, fundó en Sevilla la revista *Aljibe* y en Madrid codirigió la revista *Arquero de poesía*. En la información editorial de *Andaluz* (Gala, 1994a), se destaca que, en Sevilla, el autor fundó y dirigió dos revistas de creación poética: *Algive [sic]* y *Arquero de poesía*. Se recuerdan las dos revistas en Infante (2011).

2. Libros:

2.1. *Enemigo íntimo* (Gala, 1960a)¹¹²⁹, reeditado en Gala (1992d)¹¹³⁰.

2.2. *La deshora* (Gala, 1962b)¹¹³¹.

2.3. *Meditación en Queronea* (Gala, 1963by 1965f).

2.4. *11 sonetos de La Zubia* (Gala, 1981a), ampliados en Gala (1999u).

2.5. *Platero* (Gala, 1984d).

2.6. *Testamento andaluz* (Gala, 1985f) en edición artística¹¹³², reeditado de forma más convencional en Gala (1998j).

2.7. *Poemas cordobeses* (Gala, 1994j).

2.8. *Poemas de amor* (Gala, 1997f) antología¹¹³³.

2.9. *Tobías desangelado* (Gala, 1999v), reeditado como *El poema de Tobías desangelado* (Gala, 2005g), reeditado a su vez en Gala (2005f)¹¹³⁴.

2.10. *Calendario Antonio Gala 2009* (Gala, 2008b).

¹¹²⁹ La afirmación «Este libro obtuvo un accésit en el Premio Adonais de 1959» (Gala, 1960a: 4) se contradice con la información de la primera solapa, que data el premio en 1960. En esta última se da noticia también de dos obras inéditas del autor (*La piara sobre el acantilado* y *La barranca*) y de dos libros inconclusos, uno de narraciones (*El cuarto oscuro*) y otro de poesía (*La deshora*).

¹¹³⁰ Con ilustración de cubierta de José Hierro.

¹¹³¹ En la información editorial que acompaña la publicación de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 1964c), se afirma que, en 1962, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publicó una antología de sus libros *La Deshora* y *El desentendido*.

¹¹³² Carpeta artística que contiene los veinticuatro poemas de Antonio Gala que dan título a la obra, el mismo número de facsímiles de las pinturas que Manuel Rivera creó para ilustrarlos y dos discos de vinilo de larga duración con los poemas recitados por el autor con el acompañamiento de la música compuesta para la ocasión por Manolo Sanlúcar (Gala, 1993k: 310; 1994a: 483; y 1994c: 374; y Romera Castillo, 1996b: 30, n. 15). «*Testamento andaluz* fue una exposición itinerante por las ocho capitales andaluzas, realizada en 1985, con la participación de Manuel Rivera (pintura), Manolo Sanlúcar (música) y Antonio Gala (poesía). En Madrid se inauguró el lunes 16 de diciembre de 1985 en el Museo de Arte Contemporáneo» (Romera Castillo, 1996b: 302, n. 59).

¹¹³³ Recoge poemas tomados de toda su obra lírica: *Perseo*, *Enemigo íntimo*, *La acacia*, *Valverde*, *20*, *Baladas y canciones*, *La deshora*, *Meditación en Queronea*, *Para Mirta (sonetos barrocos)*, *Sonetos de la Zubia*, *Testamento andaluz* y *Tobías desangelado*. Incluye un «Prólogo», de Pere Gimferrer (1997), y unas «Palabras previas», del autor (Gala, 1997e).

¹¹³⁴ Esta edición, del Círculo de Lectores (Gala, 2005f), es gemela a la de Planeta (Gala, 2005g).

1.2.3.2. Narración

A) Novela

Antonio Gala ha publicado novelas:

1. *El manuscrito carmesí* (Gala, 1990c)¹¹³⁵ —que en 1991 había alcanzado su decimosexta edición (Gala, 1991d)—, reeditado en Gala (1992c, 1994d, 1995b, 1997b, 1997c, 1998d¹¹³⁶, 2001e¹¹³⁷, 2002a¹¹³⁸, 2004b, 2005e¹¹³⁹ y 2006a)¹¹⁴⁰.
2. *La pasión turca* (Gala, 1993o)¹¹⁴¹, reeditada en Gala (2006c).
3. *Más allá del jardín* (Gala, 1995e)¹¹⁴², reeditada en Gala (2008m).
4. *La regla de tres* (Gala, 1996g), reeditada en Gala (1996h).
5. *Las afueras de Dios* (Gala, 1999j), reeditada en Gala (1999k).
6. *El imposible olvido* (Gala, 2001c), reeditada en Gala (2001d).
7. *El pedestal de las estatuas* (Gala, 2007a)¹¹⁴³.
8. *Los papeles del agua* (Gala, 2008l).

B) Relato y cuento

Antonio Gala también ha publicado libros de cuentos y relatos sueltos¹¹⁴⁴:

¹¹³⁵ Premio Planeta.

¹¹³⁶ Citamos por la segunda edición, de diciembre de 1998. La primera salió en noviembre del mismo año, un mes antes.

¹¹³⁷ Incluye un «Prólogo» de Manolo Sanlúcar (2001).

¹¹³⁸ Incluye un «Prólogo» de Carlos Pujol (2002).

¹¹³⁹ Una faja en la sobrecubierta indica que se trata de una edición especial por el quince aniversario de la aparición de la novela y la venta de más de un millón de ejemplares.

¹¹⁴⁰ Reseñas: Güemes (1991) y Sarrias (1991).

¹¹⁴¹ Reseña: García-Posada (1993).

¹¹⁴² Reseñas: García Posada (1995) y Marco (1995).

¹¹⁴³ Definida como una «Historia novelesca» en la primera solapa de la sobrecubierta de su siguiente novela, *Los papeles del agua* (Gala, 2008l).

1. *Solsticio de invierno* (Gala, 1963c)¹¹⁴⁵.
2. *La compañía* (1964b).
3. *La tahona* (1979).
4. *Corazón por tierra* (1980a).
5. *Mi bienvenida* (1980b).
6. *Anónimo florentino* (Gala, 1986a).
7. *Siete cuentos* (Gala, 1993v): «Monólogo de la resignada», «El extraño juego», «Arenga contra el recién llegado», «Los besos», «El visitante desatendido», «Carta al señor Pepito Cardenal» y «El alacrán».
8. *El corazón tardío* (Gala, 1999f)¹¹⁴⁶: «El bumerán», «Arenga contra el recién llegado», «Los besos», «El alacrán», «Diálogos alrededor de un catafalco», «Día sin accidentes», «Los rincones oscuros» —reeditado en Gala (1999n)—, «El mariquita», «El extraño juego», «Las 6 y 25 p. m.», «Una despedida», «Lucha hasta el alba», «Una historia común», «La viuda y el espantapájaros», «El visitante desatendido», «La pueblerina», «Itinerario para un anochecer de 1961», «Meditación de la resignada», «La tahona», «Otra enamorada», «La compañía», «Llanto en la Plaza del Marqués de Salamanca (1960)», «Aquí hubo un jardín», «Cantata 82», «El paso del tiempo», «Carta al señor Pepito Cardenal», «Eutanasia» y el que da título al conjunto, «El corazón tardío».
9. «Los rincones oscuros» (Gala, 1999n), en la antología de narradores cordobeses VV. AA. (1999a).

¹¹⁴⁴ En la información editorial de *Enemigo íntimo* (Gala, 1960a), se dice que el autor trabaja en un libro de narraciones, *El cuarto oscuro*. En las de *El poema de Tobías desangelado* (Gala, 2005g) y *El manuscrito carmesí* (Gala, 2005e), se afirma que el autor escribió un relato corto a los cinco años.

¹¹⁴⁵ En la información editorial que acompaña la edición de *El manuscrito carmesí* (Gala, 2005e) se afirma que, en la primavera de 1963, el autor recibió el premio Las Albinas por su relato *Solsticio de verano*. En la de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 1964c) también se recuerda este premio, pero por *Solsticio de invierno*.

¹¹⁴⁶ Incluye un «Prólogo» de Ana María Matute (1999).

10. *Los invitados al jardín* (Gala, 2002b): «Una bonita pareja», «El sueño», «Los gorditos», «El desconocido», «Humo y espejos», «El dragón moribundo», «La boda», «La hora del lobo», «La exposición», «Cuento de Navidad», «La penúltima», «Pastora», «La modelo», «Reunión de trabajo en Primavera», «El abogado de oficio», «La gorda satisfecha», «El último coche», «Una chica difícil», «Los hijos de Eva», «Una mujer cualquiera», «El jardinero que leía a Ibn Hazm», «El invento», «La maltratada», «La feliz engañada», «Las criaturas», «La madre», «El mejor amigo», «El anillo de Polícrates», «Las envidiadas», «Liria», «Historias de Aurelio» y «Presentimiento».

11. *El dueño de la herida* (Gala, 2003b), reeditado en Gala (2004a): «Cuando tú llegues», «Terapia del corazón», «La cuarta esposa», «Una mujer modelo», «Tortilla de patatas con cebolla», «Luna de miel en otoño», «Jérica, la vidente», «Contactos», «Principio y fin», «Cátedra en primavera», «Un amor muy difícil», «El reencuentro», «El autobús», «Una canción de cuna», «Una familia muy bien avenida», «Una fiesta andaluza», «La pareja de la tele», «Una declaración en regla», «Una mujer completa», «En el búnker», «Una pareja normal», «Un triste caso», «Ha pasado un ángel», «Un *quid pro quod*», «La tiranía del arquitecto», «*Perchance to dream*», «Guardaespaldas y guardapolvos», «Regiones devastadas», «La que andaba», «Dos historias de horror», «Todo está en orden», «El sabor de la vida», «Dos habitantes», «Azarías o el amor trasmutante», «Alta velocidad», «La última travesura», «La larga espera» y «Dolores, *la Aceituna*».

1.2.3.3. Ensayo

Obras suyas de temática andaluza son *Córdoba para vivir* (Gala, 1965b) y *Andalucía eterna* (Otermin y Gala, 1998)¹¹⁴⁷. El ensayismo galiano, concretamente el ensayo

¹¹⁴⁷ Libro de fotografías sobre Andalucía lujosamente editado a todo color, con papel de calidad, en el que Antonio Gala aporta el texto y José Luis Otermin Manzanares la parte gráfica.

histórico, ha dado un fruto muy personal en *Granada de los nazaries* (Gala, 1992e)¹¹⁴⁸, reeditado en Gala (1995c y 2006b¹¹⁴⁹). En *Córdoba de Gala* (Gala, 1993e), reeditado en Gala (1999c), encontramos algunas muestras de la labor del autor como conferenciante, tal es el caso de «De nuevo estoy en Andalucía», discurso pronunciado en el acto de investidura con el grado de doctor *honoris causa* por la Universidad de Córdoba el 22 de abril de 1982 (Gala, 1993g), del «Discurso de apertura del Congreso de Cultura Andaluza» (Gala, 1978b y 1993j)¹¹⁵⁰ y del «Prólogo filial a un centenario» para el *Congreso Internacional Al-Andalus: tradición, creatividad y convivencia*, celebrado en Córdoba del 18 al 24 de enero de 1987 (Gala, 1993u).

Su colaboración como prologuista ha sido requerida en el libro *El día que perdí... aquello* (Amilibia y Navarro, 1975); en *El pintor Rafael Botí*, de Francisco Zueras (1984)¹¹⁵¹; en *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, del profesor José Romera Castillo (1996b)¹¹⁵²; y en *Homenaje a Julio Romero de Torres* (VV. AA., 1980).

La edición de sus artículos periodísticos ya ha sido tratada anteriormente¹¹⁵³.

1.2.3.4. Guion

La faceta de guionista de Antonio Gala también ha tenido cabida en la edición de sus obras.

¹¹⁴⁸ Con ilustraciones en blanco y negro y en color.

¹¹⁴⁹ Como suele ser habitual en los libros acerca de este tipo de temas, se trata de una edición de calidad con abundantes fotografías en color.

¹¹⁵⁰ La informaciones editoriales de la ediciones de *Petra Regalada* (1980c: 5) y de *La vieja señorita del Paraíso* (Gala, 1981f) dan como título ensayístico del autor *Teatro español contemporáneo*.

¹¹⁵¹ El prólogo es Gala (1984e).

¹¹⁵² Reseñas: Cortés Ibáñez (1997a), López Gómez (1997), Padilla Mangas (1997), Redacción (1997), Reyes (1997) y Rodríguez López-Vázquez (1997a).

¹¹⁵³ Véase «Los artículos periodísticos» en la página 109. Véase la nota 189.

1. En el volumen *Gala* (1968b) se publicaron cuatro guiones de la serie de televisión *...Y al final, esperanza*: «Píldora nupcial», «Corazones y diamantes», «El *weekend* de Andrómaca» y «Vieja se muere la alegría».

2. En *4 conmemoraciones* (Gala, 1976a)¹¹⁵⁴, se publicaron unos guiones televisivos suyos unidos por la idea temática expresada en el título de la recopilación: «Eterno Tuy», «Auto del Santo Reino», «Oratorio de Fuenterrabía» y «Retablo de Santa Teresa (biografía dramática)». Posteriormente se amplió a *Cinco conmemoraciones* (Gala, 1999b)¹¹⁵⁵ añadiendo «Cantar del Santiago Paratodos».

3. Algunos de los guiones de las series de televisión *Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras* —dieciséis en total— fueron reunidos en los dos volúmenes de *Paisaje andaluz con figuras* (Gala, 1984c), seleccionando del conjunto aquellos relacionados con Andalucía:

3.1. Primer volumen:

3.1.1. *Si las piedras hablaran*; «El fruto coronado (La Alhambra)» y «Al otro lado de la primavera (El Alcázar de Sevilla)».

3.1.2. *Paisaje con figuras*: «Azahara», «Mariana Pineda», «El Gran Capitán», «Pedro Romero», «Averroes», «Almanzor» y «Antonio Machado».

3.2. Segundo volumen: «Jorge Manrique», «Eugenia de Montijo», «Manuel Torre», «El Tempranillo», «Juan Belmonte», «San Juan de la Cruz» y «Murillo», de *Paisaje con figuras*.

¹¹⁵⁴ Incluye una «Presentación» del autor (Gala, 1976c), reeditada con variantes en Gala (1999s).

¹¹⁵⁵ Incluye una «Presentación» del autor (Gala, 1999s).

4. En *Paisaje con figuras* (Gala, 1985c), reeditado en Gala (2000f)¹¹⁵⁶, se publicaron los guiones de las dos series homónimas de televisión:

4.1. Primera serie: «Benedicto XIII, “el papa Luna”», «Azahara», «Juan Sebastián de Elcano», «Fray Luis de León», «El Gran Capitán», «El Marqués de Santillana», «Juan Martín, “el Empecinado”» —ya editado anteriormente en Gala (1977b)—, «Francisco de Quevedo», «Francisco de Pizarro», «El Doncel de Sigüenza», «Pedro Romero», «Goya» y «Mariana Pineda».

4.2. Segunda serie: «Cristóbal Colón», «Juan Belmonte», «San Juan de la Cruz», «Concepción Arenal», «Murillo», «Jovellanos», «Jorge Manrique», «José María “el Tempranillo”», «María Calderón, “la Calderona”», «Alonso Berruguete», «Lope de Vega», «Averroes», «Príncipe de Viana», «Rosalía de Castro», «Iñigo de Loyola», «Antonio Machado», «Ana de Austria», «Ramón Cabrera», «Espartero», «Manuel Torre», «Cisneros», «Gaudí», «Almanzor», «Larra», «El Greco» y «Eugenia de Montijo».

5. *Si las piedras hablaran* (Gala, 1995f)¹¹⁵⁷, reeditada en Gala (2004e), publicación de los guiones de la serie de televisión del mismo nombre: «Al otro lado de la primavera (Reales Alcázares de Sevilla)», «El brillo y la ceniza (Monasterio de Las Huelgas)», «El largo sueño (Monasterios del Poblet y Santes Creus)», «Apasionado mar (Mallorca)», «El fruto coronado (Granada)», «La soledad de una reina (Convento de Tordesillas)», «César y nada (Monasterio de Yuste)», «Dos noticias del mar (Monasterio de El Escorial)», «Con los ojos cerrados (Convento de las Descalzas Reales)», «Las abdicaciones (Palacio Real de la Granja de San Ildefonso)», «Un Lunes Santo (Palacio de Oriente)», «Diálogo de ilustrados (Monasterio de El Escorial)», «Un pueblo en pie (Palacio de

¹¹⁵⁶ Incluye un «Prólogo» de Pedro Laín Entralgo (2000) y varios textos del autor: una «Advertencia» (Gala, 2000a), una «Presentación» de la primera serie (Gala, 2000f) y una «Presentación» de la segunda serie (Gala, 2000h).

¹¹⁵⁷ Incluye un «Prólogo» de Ana Padilla Mangas (1995). Cada guion va acompañado por una ilustración del lugar correspondiente.

Oriente)», «Recordar un jardín (Palacio real de Aranjuez)», «Imposible olvido (Palacio real de Riofrío)» y «Puerto y puerta de España (Palacio real de Pedralbes)».

1.2.3.5. Antologías

Tan extensa y variada es la obra de Antonio Gala que ha permitido la aparición en su dilatada bibliografía de libros misceláneos o antologías en los que se reúnen textos de diversa procedencia dentro de la producción del autor. En el caso de Antonio Gala se han seleccionado los pasajes según un criterio temático. Así surgieron:

1. *Córdoba de Gala* (Gala, 1993e)¹¹⁵⁸, reeditado en Gala (1999c).
2. *El águila bicéfala. Textos de amor* (Gala, 1993k)¹¹⁵⁹, reeditado en Gala (1994c)¹¹⁶⁰.
3. *Andaluz* (Gala, 1994a)¹¹⁶¹.
4. una nueva edición de *El águila bicéfala. Textos de amor* (Gala, 1994c).
5. *Cuaderno de amor de Antonio Gala* (Gala, 2005d)¹¹⁶².
6. De los libros misceláneos a las puras misceláneas hay un solo paso, el que se dio con la publicación de *El don de la palabra* (Gala, 1966e)¹¹⁶³ y *Quintaesencia de Antonio Gala* (2012). En ambas ocasiones, los textos se estructuraron como diccionarios,

¹¹⁵⁸ Incluye una «Introducción» de Ana Padilla Mangas (1993a). El libro está dividido en bloques: «Córdoba soñada», «Córdoba vivida», «Córdoba añorada», «Córdoba recreada» y «Córdoba amada». Estos bloques están, a su vez, subdivididos en secciones.

¹¹⁵⁹ Con «Introducción» de Carmen Díaz Castañón (1993), reeditada en Díaz Castañón (1994b). Reseña: Goñi (1993).

¹¹⁶⁰ Incluye una «Introducción» de Carmen Díaz Castañón (1994b).

¹¹⁶¹ Incluye una «Introducción» de Carmen Díaz Castañón (1994a).

¹¹⁶² Incluye una «Nota de Antonio Gala» (2005h) y una introducción, «El amor y sus paisajes», de Isabel Martínez Moreno (2005).

¹¹⁶³ Incluye una introducción, «Palabras de Gala», de Isabel Martínez Moreno (1996).

agrupados en palabras que actúan como lemas ordenados alfabéticamente¹¹⁶⁴. También *Reflejos de una vida* (Gala, 2004d)¹¹⁶⁵ recoge textos de Gala acerca de diversos temas. Incluso ha publicado un libro-entrevista como *Vicente Vela* (Gala, 1975c).

1.2.4. Jaime de Armiñán

1.2.4.1. Narración y ensayo

Jaime de Armiñán ha publicado varias novelas: *Juncal* (Armiñán, 1989)¹¹⁶⁶, *Los amantes encuadernados* (Armiñán, 1997b), *Siete pesadillas* (Armiñán, 1998), *La isla de los pájaros* (Armiñán, 1999a) y *Los duendes jamás olvidan* (Armiñán, 2003c).

Asimismo, es autor de algunos cuentos, como *Un largo beso en el «que-bien-voy»* (Armiñán, 1994b) y *Nipper* (Armiñán, 1999b), y de un curioso libro de relatos, *Vidas perras* (Armiñán, 1990b), pues sus protagonistas son canes. Sus nombres sirven de título a las distintas narraciones: «Rasteli», «Cleo», «Jovita», «El perro sin nombre», «Suity y Bonito», «Baxter», «Elo», «Aida» y «El perro Paco»¹¹⁶⁷.

Un ensayo suyo es *Biografía del circo* (Armiñán, 1958a), reeditado en Armiñán (2014b)¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁴ Parecida fórmula a la de *El don de la palabra* (Gala, 1966g) se ensayó en el posterior *Cuaderno de amor de Antonio Gala* (Gala, 2005d). Se mantiene la estructura fragmentada, pero no a la manera de un diccionario esta vez, sino en forma de capítulos temáticos. Los fragmentos entresacados de la obra del autor, con esa presentación, cobran el aspecto de una colección de pensamientos y aforismos.

¹¹⁶⁵ Edición en cartón y papel fotográfico para la reproducción de bellas fotografías en color que acompañan a los fragmentos de la obra del autor seleccionados por el editor, Javier de Juan y Peñalosa, y organizados en secciones: «El amor», «Los días», «El sur», «El mundo» y «La amistad». Incluye «Primeras palabras», del autor (Gala, 2004c).

¹¹⁶⁶ Novelización del guion de la serie televisiva. Con ilustraciones originales de Juan Ignacio Cárdenas, está prologada por Fernando Fernán-Gómez (1989w).

¹¹⁶⁷ La recopilación, dedicada «A Chiki, Popea y Curra, en la lejanía» e ilustrada con imágenes de perros, incluye un «Prólogo» del autor (Armiñán, 1990a).

¹¹⁶⁸ Véase la nota 238.

Jaime de Armiñán también ha publicado una recopilación de artículos periodísticos suyos que ya ha sido comentada¹¹⁶⁹.

1.2.4.2. Guiones

La labor como guionista de Jaime de Armiñán también ha sido editada:

1. *El personaje y su mundo* (Armiñán, 1963e)¹¹⁷⁰, que incluye dieciocho guiones en total:

1.1. Nueve de la serie de televisión *El personaje y su mundo*: «La castañera», «La visita», «El limpiabotas», «El pregonero», «La portera», «El extra», «El botijero» — reeditado éste en Armiñán (2001a)—, «La manicura» y «El apuntador».

1.2. Secciones¹¹⁷¹:

1.2.1. «Dos monólogos y un diálogo»: «El payaso», «La oposición de Germán Ferrer» y «La conferencia».

1.2.2. «Cuatro guiones para gente bien»: «Al caer la bola», «Madres», «Dados» y «La frívola».

1.2.3. «La oficina»: «Al dictado» y «La hora del bocadillo».

2. *Guiones de televisión* (Armiñán, 1963g) recoge los de las series:

2.1. *Galería de maridos*: «El tímido», «El anticuado», «El fúnebre», «El hincha», «El enmadrado» y «El desmemoriado».

2.2. *Galería de esposas*: «La celosa», «La culta», «La pesimista», «La fantástica» y «La histérica», reeditado éste último en Armiñán (2001b).

¹¹⁶⁹ Véase «Los artículos periodísticos» en la página 109.

¹¹⁷⁰ Introduce el libro una presentación de Luis García Berlanga (1963).

¹¹⁷¹ Cada sección va precedida por un texto de Jaime de Armiñán (1963c, 1963d, 1963f y 1963h).

2.3. *Chicas en la ciudad*: «Un viejo tema», «Ramiro», «Un hombre», «Gafas graduadas», «La moda» y «El pobrecito escritor».

2.4. *El personaje y su mundo*, nuevos guiones de la serie homónima no incluidos en Armiñán (1963e): «Historia de un matrimonio», «De tiendas», «Por última vez este año», «Whisky a gogo», «El pavero», «La echadora de cartas», «El pregonero» y «La vendedora de lotería»¹¹⁷².

3. *Historias para televisión* (Armiñán, 1966a): «La libertad», «¿Por qué?», «La señorita Álvarez», «Partir de cero», «Por la puerta grande», «El hombre de las palomas blancas», «Cartas a Julia» y «El viejecito de al lado»¹¹⁷³.

4. *Las doce caras de Juan* (Armiñán, 1968a): «Juan sin fecha», «Juan Aries», «Juan Tauro», «Juan Géminis», «Juan Cáncer», «Juan Leo», «Juan Virgo», «Juan Libra», «Juan Escorpio», «Juan Sagitario», «Juan Capricornio», «Juan Acuario» y «Juan Piscis».

5. *Tiempo y hora* (Armiñán, 1966c)¹¹⁷⁴: «Una falda de color mostaza», «El auténtico gato», «Sólo hay un motor», «Viejas cartas», «La señorita», «Agua pasada», «La cigarra y la hormiga», «Fábula sin moraleja del comisario y la ladrona», «Garibaldi», «Farsa de la escoba», «La librería», «Decir que no», «La viuda», «El Príncipe Ernesto», «El último toro» y «Como en un desierto».

6. *Juncal* (Armiñán, 1989) constituye un caso interesante, pues se trata de una novelización del guion de la serie de televisión del mismo nombre¹¹⁷⁵.

¹¹⁷² El libro, ilustrado con fotografías en blanco y negro, incluye un balance del autor de sus años en televisión (Armiñán, 1963b). Lo completan las contribuciones de Corral (1963) y Llosá (1963).

¹¹⁷³ Inicia el libro un prólogo del autor (Armiñán, 1966b).

¹¹⁷⁴ Presenta el volumen Adolfo Marsillach (1966b).

¹¹⁷⁵ La edición incluye la partitura original de *Juncal. Pasodoble torero*, con letra y música de Vainica Doble (Armiñán, 1989: 375-377).

7. «La señorita», un guion televisivo tomado de *Tiempo y hora* (Armiñán, 1966c), ha sido incluido en el volumen Armiñán (2003b), junto con los guiones de las películas *Mi querida señorita* y *El nido*, introducidos por Catalina Buezo Canalejo (2003a)¹¹⁷⁶.

8. *Jaime de Armiñán. Antología de guiones* (Armiñán, 2005b) es una colección de guiones televisivos suyos antologada por Emeterio Díez.

1.2.5. Albert Boadella

Albert Boadella ha practicado el ensayo en su primer libro no dramático, *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a)¹¹⁷⁷; en su aportación al libro colectivo *Reflexiones sobre José Tomás* (VV. AA., 2002)¹¹⁷⁸, titulada «Mirando la arena desde el escenario» (Boadella, 2002d); en *Adiós a Cataluña. Crónica de amor y de guerra* (Boadella, 2007a)¹¹⁷⁹; e incluso en su aportación a una enciclopedia taurina (Boadella, 2007b).

También publicó el guion de la película *Buen viaje, Excelencia* (2003), dirigida por él y protagonizada por Els Joglars —en adaptación de Xevi Boada, bajo el título de «El sumario» (Boadella, 2003a)—, en el libro sobre el filme *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!* (Boadella, 2003c)¹¹⁸⁰.

Además, ha escrito algún prólogo en libro ajeno, como es el caso de Boadella (1987) para Racionero y Bartomeus (1987a), o el de Boadella (1991) para la edición bar-

¹¹⁷⁶ Precede al guion de *Mi querida señorita* un texto del autor (Armiñán, 2003a).

¹¹⁷⁷ En él, el autor reflexiona sobre el espectáculo en nuestra sociedad partiendo de su experiencia personal con Els Joglars y desde una óptica personal.

¹¹⁷⁸ Libro colectivo sobre el torero con ilustraciones de Robert Ryan.

¹¹⁷⁹ Precisamente, por esta obra recibió el premio Espasa de Ensayo 2007.

¹¹⁸⁰ Véase la nota 222.

celonesa del ensayo de Ramón de España *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos* (España, 1991)¹¹⁸¹.

1.2.6. Francisco Nieva

De Francisco Nieva sólo conocemos un poema, en el que expresa su particular poética dramática personal, que el autor ha publicado con variantes en numerosas ocasiones: Aggor (2009: 44-45), Monleón (1976a: 22-23; y 1980c: 88), Naald (1981d: 54), Nieva (1975n: 41; 1980a: 94; y 2007, I: 1861-1862) y Peña Martín (2001, I: 21).

1.2.6.1. Narración

A) Novela

La novela no ha sido, ni mucho menos, ajena a su labor creativa, como se comprueba al repasar la lista:

1. *El viaje a Pantaélica. Diario secreto del caballero Cambicio de Santiago. Año de gracia de 1787* (Nieva, 1994b), reeditada en Nieva (1994c, 2000e y 2007bf), con el mismo prólogo de Pere Gimferrer en todos los casos (Gimferrer, 1994a, 1994b, 2000 y 2007c)¹¹⁸².

¹¹⁸¹ Sin embargo, el prólogo de Boadella (1991) no apareció en la reedición madrileña del mismo título (España, 2002b).

¹¹⁸² Además de una «Entrada» del autor (Nieva, 1994d), reeditada en Nieva (1994e y 2000f), y un «Nuevo prólogo a esta edición» (Nieva, 1994m) para la reedición (Nieva, 1994c). En éste último, escribió el autor: «Así, durante treinta años yo he estado pasando por Pantaélica, a ver “qué se me ocurría en ella” (...). Y éste ha sido el único modo de confeccionar un artefacto que ofreciese el particular sabor de un libro que se estuviera escribiendo y leyendo siempre» (Nieva, 1994m: 7). En su prólogo a la novela, Pere Gimferrer (1994b: 13) observa: «por derecho propio, inscrito en la estirpe literaria, particularmente fecunda, que prohió ya la explosión imaginativa y verbal del teatro de Nieva, ciclo literario que ahora parece punto menos que cerrado ya por el autor, quien se adentra derechamente —volviendo, en realidad, a su impulso inicial— por los vericuetos de la narrativa». Pone el telón al texto novelístico una datación: «En Madrid, 23 octubre de 1993» (Nieva, 1994c: 506). En la información editorial que acompaña al texto de *La llana vestida de negro* (Nieva, 1995b), se asegura que *El viaje a Pantaélica* alcanzó extraordinaria resonancia.

2. *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g), reeditada en Nieva (2007bf)¹¹⁸³.
3. *La llama vestida de negro. Novela de misterios y sobrecogimientos* (Nieva, 1995b)¹¹⁸⁴, reeditada en Nieva (2007bf).
4. *Oceánida* (Nieva, 1996q)¹¹⁸⁵, reeditada en Nieva (2007bf).
5. *Carne de murciélago. Cuento de Madrid* (Nieva, 1998b), reeditada en Nieva (2007bf).
6. *La mutación del primo mentiroso o «El estilo que mata»* (Nieva, 2004c)¹¹⁸⁶, reeditada en Nieva (2007bf).
7. En el segundo volumen de su *Obra completa* (Nieva, 2007bf), con «Prólogo» de Pere Gimferrer (2007b), se reunieron sus novelas bajo el epígrafe «Seis etapas de una vida flotante»: *El viaje a Pantaélica. Diario secreto del caballero Cambicio de Santiago. Año de gracia de 1787*, con «Prólogo» de Pere Gimferrer (2007c)¹¹⁸⁷; *Granada de las mil noches*¹¹⁸⁸; *La llama vestida de negro. Novela de misterios y sobrecogimientos*¹¹⁸⁹; *Oceánida*¹¹⁹⁰; *Carne de murciélago. Cuento de Madrid* y *El primo mentiroso o El estilo que mata*.

B) Relato

Tampoco el relato ha escapado a su pluma:

¹¹⁸³ En la información editorial que acompaña al texto de *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b), se asegura que *Granada de las mil noches* superó la extraordinaria resonancia alcanzada por *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b).

¹¹⁸⁴ Precedida de una «Nota del autor» (Nieva, 1995d).

¹¹⁸⁵ Precedida de unas «Notas de introducción» (Nieva, 1996f). Con ilustraciones del autor.

¹¹⁸⁶ Véase Cuenca (2005).

¹¹⁸⁷ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 2007ax).

¹¹⁸⁸ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 2007ay).

¹¹⁸⁹ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 2007az).

¹¹⁹⁰ Precedida por una «Nota del autor» (Nieva, 2007ba).

1. «Un español deprimido» (Nieva, 2000m), se reeditó Nieva (2006d) en la *Antología del relato español* (VV. AA., 2006b), que reúne a diecisiete autores españoles en torno a un prólogo de Luis Alberto de Cuenca (2006).

2. *Los rabudos y otros cuentos* (Nieva, 2000i): además del relato que da título al conjunto, «Los rabudos» —reeditado como «Los Rabudos» en *Argumentario clásico* (Nieva, 2001a: 73-77) y en *Obra completa* (Nieva, 2007bf, II: 1766-1769)—, incluye «Un misterio» —reeditado como «Un misterio más» y con variantes en *Obra completa* (Nieva, 2007bf, II: 1922-1925)—, «La tragedia feroz» y «El amor de Quinita Cabezas» —estos dos reeditados también en *Argumentario clásico* (Nieva, 2001a: 118-126 y 103-117)—.

3. *Argumentario clásico* (Nieva, 2001a)¹¹⁹¹, reeditado en la *Obra completa* de Nieva (2007bf, II: 1715-2005) como *Argumentario clásico. Acopio de relatos breves y opúsculos*, incluye: «La casita en el salón», «Vida de mármol», «El obstinado seguidor», «La disminución de una mujer», «Masques et bergamasques», «El negro milagro», «Dos mujeres acatarradas», «Társilo Díaz», «Echar una mano», «David Roque y la momia de York», «Los Rabudos», «La misteriosa necesidad de verde», «Cómo pasan por la miseria los ricos», «Los muertos y los trenes», «La vida es Mozart», «Buenos consejos», «Morir de espanto», «El amor de Quinita Cabezas», «La tragedia feroz», «Un carácter de La Bruyère», «Un café súper», «Las voces del éxito», «El Rey de la Muerte», «Entrada y salida del inexistente», «Christoffer», «Sindo Galindo, príncipe del Renacimiento», «Una película muy aburrida» y «La casa enconada». *Argumentario clásico. Acopio de relatos breves y opúsculos* (Nieva, 2007bf, II: 1715-2005) añade a los títulos anteriormente citados «Akim y los siete poemas capitales», «Las tres viejas venecianas», «La Fulanova»,

¹¹⁹¹ Incluye un «Aviso del autor» (Nieva, 2001b), reeditado como «Nota del autor» (Nieva, 2007at) en su *Obra completa* (Nieva, 2007bf, II: 1717-1718).

«La timidez», «Los tristes», «Pobre mariposa atolondrada», «Felices tiempos de hibernación», «La uña larga», «Llorar toda una vida», «La venganza horrible», «Tom Morris, el americano maldito», «Dejarse la piel», «Un misterio más», «En la ciudad penitenciaria», «El miedo», «La torpe insidia de Gastón, el muerto», «El suicidio aplazado», «La dama pintada», «No es tan bueno tener un gato», «Diálogos de la televisión», «El retrato de Edgar Allan Poe», «La novia del Giorgione», «Antipático», «Milena sobre un asno gris», «Tres puertas cerradas», «Ruidos en la noche», «Al fondo del jardín», «El nieto durmiente», «El final de Clavijo», «El burgo indegradable. Germanicus C» y «Miseria y esplendor de los esnobs. Dos casos reseñables y ejemplares».

4. En el segundo volumen de sus *Obras completas* (Nieva, 2007bf, II) se publicaron varios relatos bajo el marbete «Cuentos de juventud»¹¹⁹²: «Dragón», «El dueño de un almacén», «La cabeza de Santa Catalina», «La pascua negra», «Apuntes de feria», «El burdel más bello del mundo» e «Historia septentrional».

5. También se ofrecen en sus *Obras completas* (Nieva, 2007bf, II: 2007-2123), bajo el epígrafe *Tres palomas negras* (Nieva, 2007bi)¹¹⁹³, tres relatos de misterio: «El hijo malo del boticario», «Los mismos. Un cuento gótico» y «La vida es novelesca, ¿no?».

1.2.6.2. Ensayos y prólogos

1. Ensayos:

1.1. Francisco Nieva ha publicado textos relacionados con su faceta de escenógrafo:

1.1.1. En un libro (Amorós, Mayoral y Nieva, 1984) en el que se estudian cinco obras teatrales de la posguerra española —*Tres sombreros de copa*, de Miguel

¹¹⁹² Con «Prólogo», de Juan Francisco Peña Martín (2007e).

¹¹⁹³ Antecedidas por una «Nota del autor» (Nieva, 2007bc).

Mihura; *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre; *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo; *La camisa*, de Lauro Olmo; y *Castañuela 70*, del grupo Tábano—, cada análisis va seguido de una propuesta escénica de la pieza dramática en cuestión por parte de Nieva (1984c, 1984d, 1984e, 1984f y 1984g).

1.1.2. De su participación en la «Mesa redonda: “Cuatro autores españoles en Granada”», queda constancia en Monleón (1976f)¹¹⁹⁴.

1.1.3. *Esencia y paradigma del «género chico»*, su discurso de ingreso en la Real Academia Española (Nieva, 1990d)¹¹⁹⁵, reeditado en Nieva (1991c y 2007n).

1.1.4. «La publicación de casi todo el teatro que se hace es memoria viva» (Nieva, 2003e).

1.1.5. *Tratado de escenografía* (Nieva, 2003g), culminación de su labor como profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y de la Facultad de Bellas Artes.

También ha prologado ediciones de obras ajenas, como es el caso de su introducción (Nieva, 1976k) a la edición de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza (1976); del prólogo «Gloria en su punto» (Nieva, 2003c) a *Mujer de verso en pecho*, de Gloria Fuertes (2003); y el «Prólogo» (Nieva, 2001j) a la *Obra poética* de Eduardo Haro Ibars (2001).

Su extensa labor como articulista ha sido ya comentada¹¹⁹⁶.

¹¹⁹⁴ Véase la nota 209.

¹¹⁹⁵ Con la consecuente respuesta, en esta ocasión a cargo del académico Carlos Bousoño (1990a).

¹¹⁹⁶ Véanse «Los artículos periodísticos», en la página 109, y la nota 209.

1.2.7. Fernando Arrabal

1.2.7.1. Poesía

La poesía no ha sido ajena a la labor de creación literaria de Fernando Arrabal¹¹⁹⁷, como lo demuestran:

1. «Sonetos pánicos» (Arrabal, 1966i).
2. *Huevo filosófico* (Arrabal, 1967f)¹¹⁹⁸.
3. *Cien sonetos* (Arrabal, 1969h).
4. *Cuatro sonetos* (Arrabal, 1977d).
5. *Irreverencias de un anarquista divino* (Arrabal, 1979a)¹¹⁹⁹.
6. *La piedra filosofal* (Arrabal, 1979b)¹²⁰⁰.
7. *Cinco sonetos de cinco aguafuertes* (Arrabal, 1980a)¹²⁰¹.
8. *El espejo mutilado* (Arrabal, 1980b).
9. *Poemas* (Arrabal, 1982d)¹²⁰².

¹¹⁹⁷ La información editorial que acompaña a la publicación de los textos de Fernando Arrabal suele insistir en la cantidad de libros de poesía que ha publicado el autor —un centenar (Arrabal, 1994a y 1996d), varios centenares (Arrabal, 2007a: 7), dos centenares (Arrabal, 1998b y 2002b: 7), cuatro centenares (Arrabal, 2002c y 2011g) y hasta ocho centenares (Arrabal, 2012a)—, así como en que han sido ilustrados por pintores prestigiosos —Salvador Dalí, René Magritte, Josep Amat, Pablo Picasso, Antonio Saura o Jean Miotte (Arrabal, 1994a, 1998b, 2002b: 7, 2002c, 2007a: 7 y 2011g)—. La información editorial que presenta *Poemas pánicos* (Arrabal, 2005g) destaca entre los últimos títulos publicados por el autor un *Catalogue raisonné* de sus cuatrocientos libros de bibliofilia con artistas —«un centenar de libros para bibliófilos», según Arrabal (1994c: 271)—. Unos pocos de ellos figuran en la bibliografía de las ediciones de su *Teatro completo* (Arrabal, 1997f, II: 2169-2170; y Arrabal, 2009e, II: 2303-2304). Francisco Torres Monreal, en su edición del *Teatro pánico* del autor (Arrabal, 1986h), da noticia de sus libros de poesía aparecidos en el país vecino en lengua gala: «En francés escribe y edita: *Anges et taupes*, París, 1979; *A cheval sur un balai*, París, 1980; *Le dragon pour Maia Ludmila* (en tamaño minúsculo), 1980; *La Madonne des flippers*, 1980; *Turbulences*, 1981; *Châtiment et soumission*, 1981; *Deux chaises électriques*, 1981; *Lucidité, équilibre...*, 1982; *Ardeur*, 1983. Todos ilustrados por Julius Baltazar» (Torres Monreal, 1986h: 77, n. 8).

¹¹⁹⁸ Ilustrado por Salvador Dalí.

¹¹⁹⁹ Con ilustraciones de J. Baltazar.

¹²⁰⁰ Véase la nota 1199.

¹²⁰¹ Véase la nota 1199.

¹²⁰² Con grabados de F. Visat.

10. *Mis humildes paraísos* (Arrabal, 1985e), reeditado en Arrabal (2005g).
11. *Sueños de insectos* (Arrabal, 1992).
12. *Diez poemas pánicos y un cuento* (Arrabal, 1997d).
13. *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar* (Arrabal, 2005g)¹²⁰³.
14. *Intimidad (mujer)* (Arrabal, 2012b).

Como curiosidad: Fernando Arrabal ha sido proclive a publicar poemas en la prensa periódica. En el volumen *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)* (Arrabal, 1981b), se reproduce el soneto «Monumental hazaña de la historia» (Arrabal, 1981b: 210), publicado antes en la prensa periódica (Arrabal, 1979e); unos villancicos anarquistas que vieron la luz en *El País* el 24 de diciembre de 1980 (Arrabal, 1981b: 219-220); y unas coplas editadas en *Diario 16* el 19 de marzo de 1981 (Arrabal, 1981b: 225-226).

1.2.7.2. Narración

A) Novela

Fernando Arrabal ha frecuentado también la novela sin renunciar a su vanguardista concepción de la literatura. Títulos novelísticos suyos son¹²⁰⁴:

1. *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (Arrabal, 1966a), posteriormente reeditada en Arrabal (1983b, 1984a y 1999a).

2. *Baal Babilonia*¹²⁰⁵ (Arrabal, 1983c)¹²⁰⁶, reeditada en Arrabal (2005a)¹²⁰⁷.

¹²⁰³ La obra incluye un «Prefacio», de Milan Kundera (2005), y un «Postfacio», de Camilo José Cela (2005), así como un texto titulado «Me desconcertará siempre», a cargo de la mujer de Fernando Arrabal, Luce Moreau (2005).

¹²⁰⁴ La información editorial que presenta la edición de *Poemas pánicos* (Arrabal, 2005g) destaca entre los últimos libros publicados por el autor su novela *Porté disparu*.

3. *La torre herida por el rayo* (Arrabal, 1983h)¹²⁰⁸, posteriormente reeditada en Arrabal (1983g, 1987c, 1990c y 2001e). La edición Arrabal (1987c) la efectuó la misma editorial que publicó Arrabal (1983h), pero en una colección distinta. La edición Arrabal (1990c) se hizo en el volumen *Premios Nadal 13* (VV. AA., 1990), conjuntamente con *Concerto grosso*, de Juan-Ramón Zaragoza; y *Cantiga de agüero*, de Carmen Gómez Ojea. La edición Arrabal (2001e) se llevó a cabo en una colección popular¹²⁰⁹.

4. *El entierro de la sardina* (Arrabal, 1984h)¹²¹⁰.

5. *La piedra iluminada* (Arrabal, 1985d)¹²¹¹, reeditada como *La matarife en el invernadero* (Arrabal, 2003d).

6. *La virgen roja* (Arrabal, 1987d)¹²¹².

7. *La hija de King Kong* (Arrabal, 1988e).

8. *La extravagante cruzada de un castrado enamorado. «Como lirio entre espinas» Sicut liliium inter spinas* (Arrabal, 1990b).

9. *El mono o Enganchado al caballo* (Arrabal, 1994a)¹²¹³.

10. *Ceremonia por un teniente abandonado*¹²¹⁴ (Arrabal, 1998b)¹²¹⁵.

¹²⁰⁵ La novela se publicó inicialmente en francés en Julliard en enero de 1959 (Berenguer, 1979a: 17). Debe considerarse, pues, una errata la datación de esa primera edición en 1952 que puede verse en «Elegía para una madre ausente» (Berenguer Castellary, 2002a: 7 y 13). Para la relación de esta novela con *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), véase la nota 1214. Para su relación con la obra teatral de Fernando Arrabal *Carta de amor* (Arrabal, 2001b, 2002a, 2002b, 2003b y 2004b), véase Diego Santos Sánchez (2007: 529-536).

¹²⁰⁶ Con un «Preliminar» de Ángel Berenguer Castellary (1983b).

¹²⁰⁷ Con una «Introducción» de Ángel Berenguer Castellary (2005) y «Dos notas finales de Fernando Arrabal» (Arrabal, 2005c). Véase la nota 1206.

¹²⁰⁸ La cubierta reproduce un cuadro de L. Arnaiz sobre un boceto del autor.

¹²⁰⁹ Con un prólogo de Ángel Berenguer Castellary (2001).

¹²¹⁰ Con una «Introducción» de Francisco Torres Monreal (1984a).

¹²¹¹ Con un «Prólogo» de Francisco Torres Monreal (1985).

¹²¹² La novela trata del crimen de Aurora Rodríguez, que mató a su talentosa hija. Ese mismo argumento fue llevado al cine por Fernando Fernán-Gómez en la película *Mi hija Hildegart* (1977).

¹²¹³ Con una «Epístola final», de Francisco Torres Monreal (1994a).

11. *Levitación. Novela mística* (Arrabal, 2000b).

12. *La matarife en el invernadero* (Arrabal, 2003d)¹²¹⁶, reedición de *La piedra iluminada* (Arrabal, 1985d).

13. *Como un paraíso de locos* (Arrabal, 2007a).

B) Relato

Un conjunto de relatos suyos se publicó bajo el título de *La piedra de la locura* (Arrabal, 1966g), reeditado en Arrabal (1984j¹²¹⁷ y 2000a)¹²¹⁸, y algún cuento se ha deslizado entre su poesía, como es el caso de «¡A la rica carne de parado! (Cuento pánico)» (Arrabal, 1997a), insertado en *Diez poemas pánicos y un cuento* (Arrabal, 1997d).

1.2.7.3. Ensayo

Un ensayo de Fernando Arrabal¹²¹⁹ es su obra sobre *El Greco* (Arrabal, 1991c). Y otro, publicado bajo el formato de un diccionario, *Diccionario pánico —jaculatorias y*

¹²¹⁴ Muchos fragmentos que componen *Baal Babilonia* (Arrabal, 1983c y 2005a) forman parte también de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), alojados en el capítulo «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 65-124). No obstante, hay diferencias: en *Baal Babilonia* (Arrabal, 1983c y 2005a) los textos van numerados, mientras que en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) las cifras son sustituidas por el nombre de una ciudad: Melilla, Madrid y Ciudad Rodrigo se van alternando en ese puesto —algunos llevan también el rótulo «Sanatorio»—. Entre ambas versiones hay algunas variantes textuales, como el nombre, la persona narrativa —la segunda encarnada por la madre en *Baal Babilonia* (Arrabal, 1983c y 2005a), la tercera en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b)— y algunas palabras. En *Baal Babilonia* (Arrabal, 1983c y 2005a) se habla de Villa Ramiro y en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) de Ciudad Rodrigo. En la versión de esta última, desaparece el personaje de la tía Clara.

¹²¹⁵ Se publica en una colección de narrativa. Sin embargo, véanse las notas 179, 254 y 1397.

¹²¹⁶ Esta edición incluye el texto «Una corona para Arrabal», de Milan Kundera (2003).

¹²¹⁷ Con una «Introducción» de Francisco Torres Monreal (1984b).

¹²¹⁸ Con un «Prólogo» de Francisco Torres Monreal (2000), que es una reedición de la «Introducción» (Torres Monreal, 1984b) que acompañaba a la anterior publicación de la obra (Arrabal, 1984j).

¹²¹⁹ En la bibliografía que culmina la edición de su *Teatro completo* (Arrabal, 2009e), puede leerse: «De 1968 a 1970, Arrabal dirigió los cuadernos *Théâtre* de Christian Bourgois, en los que dio cuenta de los movimientos teatrales más innovadores en el mundo durante dicho período» (Arrabal, 2009e, II: 2306). La información editorial que acompaña a la publicación de los textos de Fernando Arrabal suele recordar que

arrabalescos— (Arrabal, 1998c)¹²²⁰, reeditado en *Diccionario pánico* (Arrabal, 2007b)¹²²¹.

Fernando Arrabal también colabora habitualmente en la prensa con abundantes artículos periodísticos de los que no ha publicado ninguna recopilación hasta el momento.

1.2.7.4. Guion

La información editorial que presenta la edición de *Poemas pánicos* (Arrabal, 2005g) destaca entre los últimos libros publicados por el autor el guion de su séptimo largometraje, *Borges*¹²²².

2. LA CONCIENCIA LITERARIA

Muy interesante es el tema de la consideración que los propios autores se merecen a sí mismos como escritores. Fernán-Gómez (1998a), en su infancia, quería ser dos cosas: el niño actor Jackie Cooper¹²²³ y escritor de novelas de Emilio Salgari. Aquí aparecen ya las dos principales vocaciones que desarrollaría en la edad adulta, la dramática y la literaria (Fernán-Gómez, 1998a: 25). De todas formas, con su faceta de creador literario se muestra distanciado, realista y profesional. Por eso utiliza expresiones como «cuando empezaba a crearme escritor» para referirse a sí mismo de joven (Fernán-Gómez, 1998a: 51). Con el tiempo, la conciencia lúcida de la dificultad que conlleva la creación literaria lo hizo cambiar de actitud. Escribe acerca de la propia redacción de las memorias:

Fernando Arrabal ha escrito libros de ajedrez (Arrabal, 2002c, 2007a: 7, 2011g y 2012a): algunos de ellos figuran en la bibliografía de las ediciones de su *Teatro completo* (Arrabal, 1997f, II: 2169-2170; y Arrabal, 2009e, II: 2304).

¹²²⁰ Incluye un «Prólogo» de Emilio Pascual (1998), reeditado en Pascual (2007).

¹²²¹ Incluye «La fiesta pánica del *Diccionario pánico*», de Raúl Herrero (2007), y reedita el «Prólogo a la primera edición», de Emilio Pascual (2007).

¹²²² Suponemos que la editorial se refiere a su documental *Jorge Luis Borges (Una vida de poesía)* (1998).

¹²²³ Puede leerse una necrológica de este actor en Belinchón (2011a).

Ahora parece que he encontrado una justificación, o cuando menos un motivo, para no verme obligado a suspender la redacción de estas páginas cuando ya me había adentrado en el amenazador mar de las letras que tanto atemorizaba a Ramón Gómez de la Serna en el momento de iniciar la obra. El escritor teme ahogarse en él, decía (Fernán-Gómez, 1998a: 75).

Esta actitud desemboca en auténtica humildad:

Es una pena que las palabras, mal utilizadas como suelen ser las mías, sean tan poco útiles y no pueda ahora hacer ver al amigo lector la expresión ponderativa y la sonrisa desdentada de mi abuela cuando me refería a esto (Fernán-Gómez, 1998a: 83).

Yendo de camino a Méjico, tuvo que pasar unas horas en Nueva York y las autoridades lo confinaron en un hotel con prohibición de salir. Decidió emplear esas horas en escribir una carta a sus contertulios en el café Gijón, pero no se le ocurrió nada:

La verdad es que Nueva York, la soledad, la clausura, no se me transformaban en palabras y me afirmé más en mi sospecha de que lo de escribir no era en mí más que una manía.

Lo mismo me pasaba en Roma. Estar en Roma y que no se le ocurra a uno nada que contar no podía ser mejor prueba de falta de aptitudes (Fernán-Gómez, 1998a: 389-390).

Fernán-Gómez nos muestra el proceso de su iniciación en la creación literaria (Fernán-Gómez, 1998a: 90-91)¹²²⁴. Intentó escribir novelas de Emilio Salgari, de Zane Grey o de Georges Simenon (Fernán-Gómez, 1998a: 175) y empezó una novela de aventuras titulada *Tesoro escondido* (Fernán-Gómez, 1998a: 217). A los catorce años escribió un cuento infantil «muy torpemente copiado de los de Elena Fortún». Su tío lo corrigió, lo envió a un concurso de *Gente menuda*, suplemento infantil de *Blanco y negro*, y le dieron de premio una suscripción trimestral a la revista, aunque el cuento no se publicó (Fernán-Gómez, 1998a: 270). Cuando murió su abuela, le dedicó un notable poema que reproduce (Fernán-Gómez, 1998a: 341-343) introduciéndolo con una frase interesante: «Eran los tiempos en que, contagiado por los tertulios del Gran Café de Gijón, me atrevía a crearme poeta» (Fernán-Gómez, 1998a: 341)¹²²⁵. Ya más adelante, en algún momento incluso tuvo que recurrir al escaso dinero que le proporcionaba su trabajo de escritor: colaboraba en la

¹²²⁴ Había en su familia un antecedente: su abuelo, además de escribir e imprimir un libro profesional, *El manual del perfecto cajista* (véase Rico, 2003), estrenó dos obras de teatro.

¹²²⁵ No es el único, incluye otro poema suyo escrito en la juventud (Fernán-Gómez, 1998a: 703-704) del que revela después que no es del todo original (Fernán-Gómez, 1998a: 709).

revista *Cinema*, escribía comedietas radiofónicas y publicaba «algunos articulillos en la prensa» (Fernán-Gómez, 1998a: 349-350).

Ofrece datos interesantes el autor acerca de sus obras más conocidas¹²²⁶. Recurrió a una documentalista, Teresa Pellicer, para que recopilase los datos necesarios sobre el año 1968 cuando escribió para televisión la serie *El mar y el tiempo*, con la que después hizo «una especie de novela» (Fernán-Gómez, 1988d y 1992h) y una película. También recurrió a la misma documentalista para componer un librito, *Historias de la picaresca* (Fernán-Gómez, 1992ñ) (Fernán-Gómez, 1998a: 355). Una influencia determinante tuvieron sobre él los poetas del café Gijón. Debido a ella escribió en Roma, en la soledad de una noche, un libro de versos, *A Roma por algo* (Fernán-Gómez, 1982a). José García Nieto lo publicó en *Poesía española* (Fernán-Gómez, 1954). También dio fruto el café con la novela de humor sobre el ambiente del cine español *El vendedor de naranjas* (Fernán-Gómez, 1999b) —publicada en 1961¹²²⁷—, que editó su tertulio Giner (Fernán-Gómez, 1998a: 440-441). Julián Mateos leyó la novela *El viaje a ninguna parte*, «adaptación del serial radiofónico, recién publicada», y lo animó a que hiciera la película (Fernán-Gómez, 1998a: 559).

Al avanzar su relato autobiográfico, la actividad literaria se vuelve contemporánea de la escritura. El diario de rodaje de la película *Pesadilla para un rico*, que publica en la ampliación de 1998, coincide en el tiempo con la preparación de una de sus novelas, por lo que sus pormenores aparecen en el mismo: antes del diario, cuenta que almorzó con los directivos de Espasa, quienes le aconsejaron que relejera *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b) por si consideraba conveniente hacer algunos arreglos. Él creyó entender

¹²²⁶ Sobre lo que comenta de su obra dramática, véase el apartado «Frente a sí mismos: los dramaturgos ante su propia obra dramática», en la página 1268.

¹²²⁷ Para las reseñas, véase la nota 1094. Muchos años después, recordaba al protagonista de esta novela Juan Antonio Ríos Carratalá (1997).

que no les había gustado del todo y se comprometió a satisfacerlos. Hizo los arreglos —con el paso del tiempo ha olvidado en absoluto en qué consistieron—. Lo que claramente encontraban mal, y se lo dijeron, era el título; pero él les recordó que la había titulado *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b) y les pareció muy bien (Fernán-Gómez, 1998a: 622). Ya en el diario va anotando los arreglos de la novela (Fernán-Gómez, 1998a: 658-661). El asunto continúa después del diario, hasta el punto de que una sección de la ampliación de las memorias se titula como la novela (Fernán-Gómez, 1998a: 666-667). Acerca de ésta, revela que pensó que podía hacer una novela que transcurriese en festivales de cine, porque había leído que un escritor extranjero había publicado con éxito una que transcurría en campeonatos de tenis. Luego le salió otra cosa, aunque en *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b) aparecen tres festivales de cine. Antes de la novela escribió un guion de cine que, rechazado por dos o tres casas productoras, fue transformado en narración literaria (Fernán-Gómez, 1998a: 666). Finalmente, el original de *¡Stop! Novela de amor* (Fernán-Gómez, 1997b) queda listo para entregarlo a Espasa con algunas correcciones sugeridas por la editorial (Fernán-Gómez, 1998a: 673). También deja constancia el autor en las memorias de que la productora de *Pesadilla para un rico* le propone dirigir la versión cinematográfica de su novela *La Puerta del Sol* (Fernán-Gómez, 1995aa y 2000d)¹²²⁸ (Fernán-Gómez, 1998a: 683), proyecto que diecisiete páginas después ya se ha frustrado (Fernán-Gómez, 1998a: 700). Un último añadido a su currículum: durante los años de la composición de las memorias, escribió el cuento para niños *Retal* (1988l) (Fernán-Gómez, 1998a: 708).

La segunda fuente de información de Pedro Manuel Vállora (2003a) acerca de Marsillach, aparte de sus memorias (Marsillach, 2001d), es el texto que el autor escribió

¹²²⁸ Véase la nota 1102.

para el programa de mano del estreno de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003di)¹²²⁹. Revelaba allí textualmente:

Cuando yo era pequeñito —hace ya de esto apenas algunos años— escribí un drama histórico en verso que se llamaba “Sir Ivanhoe, el cruzado” y que gustó muchísimo en una fiesta de fin de curso que había organizado, como siempre, el director de mi colegio» (Marsillach, 2003di: 39)¹²³⁰.

Prosigue el autor:

A partir de entonces quise ser escritor. De teatro, por supuesto. Imposible. Por una serie de curiosas circunstancias —económicas especialmente—, yo en el teatro he hecho de todo —incluso de lo que no debía— excepto escribir.

Bueno, allá por los cincuenta y algo colaboré con un amigo en una tragedia existencial —Sartre estaba de moda—¹²³¹, y una vez que estuve muy enfermo terminé una obra de vanguardia —la vanguardia era entonces Samuel Beckett— que se llamaba «Con una idea, basta»¹²³². Enseguida descubrí que no, que con sólo una idea no bastaba (Marsillach, 2003di: 39).

Después, pide disculpas por presentarse en la plaza pública como dramaturgo:

O sea, que se veía venir. Cuando uno amenaza tanto, llega un momento en que no queda más remedio que cumplir las amenazas. Lo siento por ustedes, que no tienen la culpa, pero estaba claro que un día acabaría escribiendo —y estrenando, que es lo grave— una función (Marsillach, 2003di: 39).

Dice Marsillach en sus memorias:

A pesar de haber colaborado como articulista en múltiples periódicos¹²³³, de haber escrito los guiones de varias series para televisión, de haber publicado algunos libros y de haber estrenado algunas obras de teatro (...) muy pocas veces se me califica de escritor (Marsillach, 2001d: 23).

Y también: «Así que para bien o para mal —eso nunca se sabe— nunca fui —¿ya es tarde?— el escritor que me hubiese gustado ser» (Marsillach, 2001d: 24). No se le ha

¹²²⁹ Pedro Manuel Vllora (2003a: 14) informa de que este texto aparece también con alguna escasa variación ortográfica y con el título de *Ante el estreno de mi primera obra*, en VV. AA. (1981a). Una versión abreviada del mismo se publicó como introducción a la primera edición de la obra teatral (Marsillach, 1981d).

¹²³⁰ Como anota Pedro Manuel Vllora (2003a: 11), en sus memorias no habla Marsillach ni de esta obra ni de la función en que se representó en 1943, cuando el dramaturgo tenía quince años de edad.

¹²³¹ Se está refiriendo a *La última galería*, escrita en colaboración con Giovanni Cantieri, anteriormente mencionada.

¹²³² Pedro Manuel Vllora (2003a: 13) no ha encontrado referencias a este texto en ninguna fuente consultada. Marsillach no conservaba copia de ninguna de esas tres obras: *Sir Ivanhoe, el cruzado*, *La última galería* y *Con una idea, basta*.

¹²³³ Incluye fragmentos de un artículo suyo en la revista *Triunfo* (Marsillach, 2001d: 276-277).

considerado escritor, pero íntimamente él sí querría considerarse a sí mismo como tal. Independientemente de ello, el hecho de haber sido un dramaturgo de éxito concede interés especial a algunos detalles sobre su quehacer literario que aporta en su libro. Así, revela el origen de algunas de sus obras. Por lo demás, la labor literaria de Marsillach no se ha limitado al teatro y la televisión: «En aquel 1995 de gracia —y de desgracia— gané el premio Espasa de Humor con una novela cuyo título era *Se vende ático*¹²³⁴» (Marsillach, 2001d: 535). Él mismo se ha referido a su época como articulista de la prensa periódica en nuestra cita anterior (Marsillach, 2001d: 23) y volverá a hacerlo posteriormente (Marsillach, 2001d: 532). Igualmente, publicó un libro —con el que se iniciaba una colección dirigida por Luis Carandell— titulado *Carta abierta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir* (Marsillach, 1995c)¹²³⁵ (Marsillach, 2001d: 536). La vocación literaria de Marsillach queda patente cuando, a propósito de esta última obra, hace las siguientes consideraciones:

A pesar de que sería una temeridad decir que fue un best-seller (...), por primera vez me sentí «escritor». Una tontería, desde luego, pero cuando le entregué el original a José María Castellet —barba bíblica, voz montserratina— y a los pocos días me dijo que lo estaba leyendo y que le gustaba, descubrí que quizá me había equivocado, que mi carrera como actor y director de teatro tal vez fuese un inmenso disparate porque a mí realmente lo único que me interesaba era la literatura: un hallazgo tardío e inquietante (Marsillach, 2001d: 536).

El líder de Els Joglars, acerca de sus *Memorias de un Bufón* (Boadella, 2001), afirma:

Literariamente no creo que estas memorias tengan demasiada calidad, porque no soy un hombre de literatura, tampoco ello ha sido mi intención esencial, pero sí les puedo asegurar que desde el punto de vista de la sinceridad, del dolor que me ha supuesto contar algunas cosas y de la terapia resultante, para mí han sido extraordinariamente positivas; si sirven para algo más, pues ¡bingo! (Boadella, 2004a: 79)¹²³⁶.

¹²³⁴ Marsillach (1995f).

¹²³⁵ El título original de Marsillach era *Carta abierta a un amigo frecuentemente disgustado* (Marsillach, 1995d). El resto lo puso Carandell (Marsillach, 2001d: 536).

¹²³⁶ Aunque incurre en una contradicción, pues páginas antes había escrito: «esta primera idea de ir relatando lo que a uno le sale tranquilamente de la mente compruebo que no funciona literariamente» (Boadella, 2004a: 68).

Y, sin embargo, hay consenso entre la crítica a lo hora de conceder importancia en sus memorias (Boadella, 2001) a su juego de voces y de personas narrativas, como hemos podido comprobar¹²³⁷.

El interés de Arrabal (1994c) a este respecto no es tanto su condición de literato, que no se discute¹²³⁸, sino la oportunidad que su diario ofrece para conocer las interioridades de su trabajo¹²³⁹. Reflexionando sobre su actividad literaria, sostiene: «Me siento verdaderamente humano (e instalado casi sin apuros en el mundo) tan solo cuando escribo» (Arrabal, 1994c: 159). Exclama: «¡Es tan raro que me detenga en mi quehacer cotidiano!». Aclara que sus actividades no son un trabajo para él (Arrabal, 1994c: 99-100)¹²⁴⁰. No falta tampoco el obligado ejercicio de modestia: del homenaje que se le va a hacer en el Paris Art Center con motivo de su exposición, dice que no se lo merece (Arrabal, 1994c: 102). Más tarde, afirma: «Cree [Ante Glibota] que soy el mejor escritor de hoy... Muy bajo tendría que haber caído el siglo para que este juicio fuera exacto» (Arrabal, 1994c: 237).

3. LA COMPOSICIÓN

Las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) constan de cuarenta y siete capítulos con título y una nota final. Los capítulos, a su vez, se componen de secciones —el propio autor las denomina así (Fernán-Gómez, 1998a: 575)— también con título.

Adolfo Marsillach compone sus memorias (Marsillach, 2001d) con cuarenta y tres capítulos con título, introducidos por «Cinco observaciones previas y una nota imprescin-

¹²³⁷ En el apartado «La voz narrativa», en la página 299.

¹²³⁸ Para los interesados, la obra incluye al final una exhaustiva bibliografía del y sobre el autor elaborada por Francisco Torres Monreal (Arrabal, 1994c: 269-273).

¹²³⁹ Se nos presenta, por ejemplo, escribiendo un artículo para *Libération* (Arrabal, 1994c: 70).

¹²⁴⁰ Una característica que comparten los autores estudiados es la de que dan la impresión en sus libros de ser o de haber sido unos grandes trabajadores.

dible»¹²⁴¹. Los capítulos, a su vez, se dividen en secciones sin título. Consciente de la estructura que le va dando a su libro, se refiere con naturalidad a su propia obra: «Faltaba que viniese a almorzar a mi casa un personaje que va a aparecer ahora mismo, justo en el capítulo siguiente» (Marsillach, 2001d: 82)¹²⁴². Son numerosos los ejemplos: «Voy a ver si lo cuento —con otras cosas— en el próximo episodio» (Marsillach, 2001d: 136). «Como podrá comprobarse en el próximo capítulo, ya no teníamos ninguna otra cosa que compartir» (Marsillach, 2001d: 191). No sólo emplea Adolfo Marsillach la anticipación para anunciar el contenido del capítulo siguiente, sino para acometer la relación del último acontecimiento que va a incluir en el actual: «me paso al montaje de *El vergonzoso en palacio* con el que voy a cerrar esta segunda parte de mis aventuras y desventuras como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Marsillach, 2001d: 469). También remite al final de la obra: «Con motivo de mi cese —que pormenorizaré en el último capítulo de estas memorias— (...)» (Marsillach, 2001d: 516)¹²⁴³.

Las memorias de Antonio Gala (2001b) se componen de un prólogo y veinticuatro capítulos, todos con un título paralelo: «El automóvil y yo», «Los alcaldes y yo», etc. Éstos se dividen en secciones, algunas muy breves (Gala, 2001b: 346, 359 y 403). El autor se refiere así a uno de los capítulos: «Tiemblo ante este apartado por miedo a ser injusto» Gala (2001b: 397).

¹²⁴¹ Blanca Bravo Cela apunta que Adolfo Marsillach describe con detalle minucioso su vida en un prólogo y cuarenta y tres capítulos (Bravo, 1999: 141).

¹²⁴² Blanca Bravo Cela (1999: 143) apunta al respecto: «está narrada con un ritmo ágil buscado y conseguido gracias a la ironía, el humor y las promesas continuas al final de cada capítulo que incitan a la lectura de la sección siguiente con renovado interés».

¹²⁴³ Para Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 62), la mayoría de las autobiografías de actores no pasan de ser más que una acumulación de anécdotas y detalles ordenados cronológicamente: «Esta circunstancia no se produce en los casos de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach gracias a que compaginan la narración con la reflexión, la presentación de los elementos arriba indicados [éxito, azar, conflicto, aventura...] con la elaboración de un marco literario que aporta unidad y trascendencia a lo narrado. En las más apreciables de las obras aquí estudiadas nos encontramos con unos autores capaces de transmitir esa necesaria sensación de vida, de referencia real, que debe tener una autobiografía. Se evita así la excesiva estilización de sus propios personajes a partir de un número limitado de rasgos como los indicados».

Las memorias de Jaime de Armiñán (2000) se estructuran en cinco partes con un prólogo y un epílogo, todos titulados. La primera parte contiene cuatro capítulos; la segunda, tres; la tercera, ocho; la cuarta, cuatro; y la quinta, tres —en total, veintidós—. Los capítulos se dividen en secciones. El autor introduce con frecuencia en sus memorias (Armiñán, 2000) textos autobiográficos ajenos —escritos por sus familiares—, reproducidos en cursiva, los cuales a veces también presentan secciones. El libro se concibe como un recorrido topográfico: primero las calles de la infancia, luego las ciudades¹²⁴⁴. En el capítulo titulado «Biarritz» (Armiñán, 2000: 142-150), la narración se bifurca. El gozne lo constituye el incendio de Irún durante la Guerra Civil española: la familia lo ha vivido en el capítulo anterior —«San Sebastián» (Armiñán, 2000: 122-141)— desde España, pero el abuelo lo contempla desde Francia.

Albert Boadella divide sus memorias (Boadella, 2001) en dieciocho capítulos, un epílogo y una coda. Los capítulos, con numeración romana, no se dividen en secciones y no llevan título.

Las memorias de Francisco Nieva (2002d) se dividen en tres libros con un título cada uno. El libro segundo se estructura en tres partes, a su vez, también tituladas. El libro primero cuenta con veinticinco capítulos; el segundo, con treinta; y el tercero, con veintiuno —setenta y seis en total—, todos con rótulo. Los capítulos se dividen a su vez en secciones sin epígrafe. Algunas de ellas se distinguen por su brevedad (Nieva, 2002d: 67, 278, 325, 351, 602 y 643). El autor delibera el plan de composición de su obra: «Dejo para el tercer libro de estas memorias un recuento más detallado de cuanto me sucedió

¹²⁴⁴ Escribe Catalina Buezo Canalejo (2003b: 411): «En efecto, en cierta manera el volumen es un diario político amenizado por la sabia combinación de descripción, narración y diálogo, y a ello ayuda la profesión del padre; pero el carácter itinerante de esta, con las constantes mudanzas y cambios de domicilio, lleva a la frontera de los relatos de viajes: las ciudades se suceden y dan título a los capítulos (...) y aun a partes enteras (...). En última instancia, este libro de memorias, ofrecido como un *tranche de vie*, ha de leerse —y así parece sugerirlo Jaime de Armiñán en el «Epílogo»— como un epistolario».

después, durante aquel viaje en compañía del americano, y que concierne más significativamente a mi vida literaria y profesional» (Nieva, 2002d: 323). Y también:

Y, a partir de aquí, estas memorias serán memorias de mis estrenos, que me ayudarán a fijar con más precisión muchos recuerdos, los cuales necesitan polarizarse en una acción que nos haya apasionado mucho. ¿Y qué más importante para un autor y director que su «vida en el arte»? Creo que al final es lo más revelador y lo más digno de contar (Nieva, 2002d: 376).

Fernando Arrabal introduce su diario (Arrabal, 1994c) con un prólogo, «Lo que el tiempo me llevó», y un poema inicial, «14 al 19 de septiembre de 1994».

Algunas de las entradas del diario de Jaime de Armiñán (1994a) se dividen en secciones (Armiñán, 1994a: 40 y 159).

4. EL ESTILO

No podemos ocuparnos, ya que no es este el lugar ni esta la ocasión, de un estudio a fondo —ni siquiera de uno detenido— del uso del lenguaje literario en la obra de nuestros autores —que no sería inoportuno en absoluto—; pero no queremos dejar pasar la ocasión de apuntar a vuelapluma algo al respecto, por lo que nos limitaremos a entresacar unos pocos rasgos de entre los principales.

Fernando Fernán-Gómez demuestra ya su voluntad de estilo en los títulos de los capítulos de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), muchos de los cuales son ejemplos de libro de texto del uso de figuras retóricas: hay metáfora en el del capítulo I, «Los viajes de la memoria»; antítesis en los del XIII, «Grandes esperanzas y desesperanzas», y el XV, «Un grano de alegría, un mar de olvido»; derivación en el del XIX, «La guerra de la posguerra»; perífrasis en el del XXIII, «El que se muere en *Botón de ancla*»; anadiplosis en el del XXVII, «Hay que volver, volver a empezar»; interrogación retórica en los del XXX, «¿En la mitad del camino?», y el XLVI, «Presentación, nudo y ¿desenlace?»; prosopopeya en el del XXXII, «Las argucias del tiempo»; enumeración con asíndeton en el del XXXVI, «Brindis, discursos, espectáculos», y sin asíndeton, pero con gradación, en el

del XLVI, «Presentación, nudo y ¿desenlace?». También emplea el autor términos literarios en los títulos, como en el del VIII, «Prólogo para una tragedia», y el del XLVI, «Presentación, nudo y ¿desenlace?».

En la segunda sección del capítulo II, titulada «Primer recuerdo», aparece un elemento visual simbólico que se reiterará en el inicio de la obra actuando como *leitmotiv*: la luz amarilla de las bombillas del techo, que parece relacionarse con el color presente ya en el título de la obra, *El tiempo amarillo*. Esta luz amarilla de las bombillas eléctricas se halla en las habitaciones por donde él ha pasado: pensiones, casas de huéspedes, la casa de su madre, las aulas en las que estudió (Fernán-Gómez, 1998a: 30-31). El primer recuerdo al que alude el título de la sección es el escudo de España que le hicieron ver a través de un aparato de juguete que servía para visualizar fotogramas al trasluz. El autor asocia la palabra *España* con una gran superficie amarilla (Fernán-Gómez, 1998a: 31-32). La luz amarillenta de las bombillas del techo reaparecerá varias veces más (Fernán-Gómez, 1998a: 35 y 66). No es la única vez que se utiliza el símbolo en la obra —aunque no con la voluntad de convertirse en *leitmotiv*, como parece ser el caso del ejemplo anterior—. Los dos capítulos dedicados a contar el viaje a la URSS, el XXXV y el XXXVI, tienen un final curioso preparado desde el principio de la narración del viaje, pues en ambos capítulos está presente una maleta que se le pierde a Emma Cohen. «Al finalizar en Madrid nuestro viaje de regreso apareció la maleta perdida. No había salido de España. Como quizás no habíamos salido nosotros» (Fernán-Gómez, 1998a: 538).

Las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) están escritas con muy buen estilo y con dominio del lenguaje literario. Basten algunos ejemplos para demostrarlo. Varias veces hemos citado, por un motivo u otro, una enumeración muy curiosa. Dice de su abuela:

Ya que la mujer tuvo tantos disgustos por cuestiones que consideraba graves, la tuberculosis del padre, la orfandad, el hambre, el fracaso de la Primera República, el adulterio, doce embarazos, diez hijos muertos, un hijo presidiario, una hija seducida y madre soltera, la separación matrimonial, un nieto bastardo, el reumatismo, la piorrea, la deformación desde los treinta años, la dictadura del general Primo de Rivera, no debía de estar dispuesta a llevarse berrinches por fruslerías sin importancia (Fernán-Gómez, 1998a: 39).

En otro momento, contrapone el autor las figuras de su madre y de su abuela mediante una antítesis con paralelismo entre dos series de tres sustantivos: «Para mí mi abuela era la ternura, el calor, la compañía; mi madre, el misterio, la lejanía, la belleza» (Fernán-Gómez, 1998a: 44). A veces, el estilo se aproxima al de otros escritores hasta el punto de revelar un sólido conocimiento de nuestros clásicos. Obsérvese el quevedesco «Que no era un porvenir ya, sino un viniendo, un estando aquí, día a día» (Fernán-Gómez, 1998a: 181). No son infrecuentes tampoco las metáforas. Véase algún ejemplo con encadenamiento incluso: «La década de los setenta fue mi mejor verano, un poco tardío, pues me llegó en pleno otoño» (Fernán-Gómez, 1998a: 474).

En cuanto a los verbos, podemos destacar —como simple botón de muestra— el uso en ocasiones del presente de indicativo: «La riqueza se avecina. El porvenir aparece despejado». Este presente vuelve a aparecer al final de la página: «Todo esto no sólo es un hecho en sí, un suceso favorabilísimo del que puedo gozar al instante, sino un venturoso augurio» (Fernán-Gómez, 1998a: 377). Más adelante, volverá el autor al presente actual en un momento histórico interesante:

En 1945 se produce la rendición incondicional de Alemania. Ha terminado la segunda guerra mundial. Estoy en Barcelona y lamento no poder ir a la hora de siempre al Gran Café de Gijón, donde tendrá verdadera resonancia el eco de este hecho histórico (Fernán-Gómez, 1998a: 435).

El autor reflexiona acerca de su uso del lenguaje o se muestra consciente de él. Sobre un párrafo de la página 541, él mismo comenta en la ampliación de 1998: «Debe de tener algún error sintáctico que hace que no lo entienda ni yo mismo» (Fernán-Gómez,

1998a: 577). Muy poco después, refiriéndose a la muerte de su amigo Manuel Pilares¹²⁴⁵, escribe: «Y antes de la primavera se murió —no murió, sino se murió, así reflexivamente— (...)» (Fernán-Gómez, 1998a: 579). Un último rasgo de estilo del autor que subrayaremos consiste en el uso de los paréntesis para enmarcar comentarios a su propio texto. Este uso es muy característico de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d), como veremos a continuación, pero Fernando Fernán-Gómez (1998a) también lo utiliza, aunque no tan profusa y deliberadamente como aquél. En algún caso los emplea para anticipar lo que se contará después (Fernán-Gómez, 1998a: 28); en otros, para introducir algún excursus, como el relativo a la Enciclopedia Espasa (Fernán-Gómez, 1998a: 299) o el referente a la cotización de su trabajo como actor en relación con el valor del dinero (Fernán-Gómez, 1998a: 501). Alguno de ellos ocupa toda una sección, como la dedicada a María Luisa Ponte (Fernán-Gómez, 1998a: 613-614). En la ampliación de 1998, los usa para contar sus sueños (Fernán-Gómez, 1998a: 577, 666, 690, 693 y 699).

Las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) comienzan diciendo:

Hoy, día 14 de enero de 1990, en mi habitación del Hotel Hilton de Nueva York, a las siete de la mañana, cuando la luz imprecisa del amanecer —ojo: no hacer literatura fácil— se abre paso hasta mis párpados (...) (Marsillach, 2001d: 13).

Ya desde el principio, pues, pone de manifiesto toda una declaración de principios: «no hacer literatura fácil». En el libro hay reflexiones de carácter muy práctico, el autor no nos oculta sus dudas o sus vacilaciones acerca de la escritura. Por ejemplo: «Nunca supe —sigo sin saberlo— si hay que escribir Lourdes con “ou” a la francesa o Lurdes con “u”, españolizándolo» (Marsillach, 2001d: 58). Adolfo Marsillach, consciente de la tarea que lo ocupa, desperdiga en su libro reflexiones acerca de su trabajo, como la siguiente, que parece contradecir la instrucción que él mismo se dio al principio: «Y ahora —se veía venir— voy a hacer un poco de “literatura”» (Marsillach, 2001d: 68). No son éstas las

¹²⁴⁵ Véase la nota 583.

únicas alusiones iniciales a su actitud ante la escritura. Es recurrente en él su deseo de huir del estilo literario, en consonancia con sus propósitos: «Punto. Como siga escribiendo así, Gala se va a llevar un sofoco.» (Marsillach, 2001d: 84).

Las incuestionables cualidades literarias de Adolfo Marsillach se dejan apreciar en las caracterizaciones rápidas y veloces que hace de algunas de las personas a las que menciona:

Intervine en varios de los montajes del Teatro de Cámara: un breve personaje de A puerta cerrada¹²⁴⁶ con Vicente Soler —murió con más pena que gloria—, Ana María Noé —una actriz secreta y fantasmal— (...) (Marsillach, 2001d: 123).

Una de esas rápidas caracterizaciones, y de las más interesantes, es la del actor José María Rodero: «prodigiosamente enfadado, insistentemente ofendido e innecesariamente soberbio» (Marsillach, 2001d: 129). Incluso recurre al juego de palabras para sus retratos-pincelada: «El otro tono que se inventó Mihura también se llamaba Tono» (Marsillach, 2001d: 186). No sólo las personas merecen estos veloces diagnósticos de Adolfo Marsillach, también las ciudades: dice de Alcazarquivir que «está relativamente cerca de Larache y aceptablemente lejos de Tetuán» (Marsillach, 2001d: 165). Dos simples grupos adverbiales han servido para crear una evocación enigmática de algo que querríamos comprobar por nosotros mismos.

Una característica muy destacada de los recursos lingüísticos a los que Adolfo Marsillach recurre para su tarea autobiográfica es el uso abundantísimo de los paréntesis, como ya anticipábamos. Los utiliza cuando quiere ofrecer una voz más personal o cuando quiere juzgar los acontecimientos desde un punto de vista subjetivo. También para explicarse, para aclarar al lector sus propias palabras o cuando pretende dar su opinión reflexionando. Valga de muestra este ejemplo: «No conviene sacar conclusiones peyorativas de esta frase ni, por supuesto, referencias al comportamiento público de los políticos de la

¹²⁴⁶ De Jean-Paul Sartre.

Generalitat» (Marsillach, 2001d: 103). En este caso, Adolfo Marsillach hace un comentario acerca de lo que él mismo ha escrito antes. Se da la curiosa circunstancia de que, a veces, algún paréntesis que aclara el texto es merecedor, a su vez, de un paréntesis para aclarar el paréntesis (Marsillach, 2001d: 153). Por lo demás, Adolfo Marsillach, consciente como de costumbre de sus recursos, menciona él mismo estos incisos (Marsillach, 2001d: 349). Llega a decir: «Otro breve paréntesis» (Marsillach, 2001d: 506). Tal vez queriendo evitar un exceso en la utilización de este recurso, recurre además a los incisos marcados con rayas, con una función idéntica, sustitutoria. Blanca Bravo Cela (1999: 142), percibiendo este uso, comenta: «Se da un interesante subtexto autobiográfico en los paréntesis destinados a aclarar comentarios e ilustrar referencias caracterizado por un tono más informal»¹²⁴⁷.

Antonio Gala escribe en sus memorias (Gala, 2001b) con mayúscula inicial la palabra *Transición* (Gala, 2001b: 47), un tiempo que le tocó vivir a fondo, y expresa las posibilidades de los signos de puntuación: «*Las manzanas del viernes*, una comedia (?) de amor y algunas otras cosas la escribí para Concha Velasco» (Gala, 2001b: 87). Alude en el texto al mismo acto de la escritura: «Ruego al lector que separe, como yo ahora los

¹²⁴⁷ Otra observación de Blanca Bravo Cela (1999: 143) sobre esta obra es la siguiente: «La redacción revela la eficacia de la escritura de Marsillach». Opina que sus memorias son una reflexión extensa, madura y cargada de sinceridad, que está narrada con un excelente estilo literario (Bravo, 1999: 141). Pereda (1998: 10) no oculta su entusiasmo con el trabajo de Marsillach (2001d): «Porque aquí hay sobre todo una elaboración reflexiva de la memoria que consigue trascender las peripecias del actor-director-escritor dramático que es Adolfo Marsillach para hacer de este libro una clase de historia y una clase de teatro. Escrito con gracia, lleno de guiños y homenajes a veces casi secretos, como si fueran involuntarios; cargado de ese humor algo ácido, venido de una mirada penetrante y una voluntaria sinceridad, autoirónico y furioso hasta con el propio texto —«ahora voy a hacer literatura», dice en algún momento, y pone comillas a un texto más aparentemente literario que los otros, y que termina por ser una autocita ambigua—, con unos diálogos frescos, coloquiales, en fin, con un ritmo envidiable». Juan Antonio Hormigón, en «Memoria de Marsillach» (2003b: 134), se muestra especialmente entusiasta con el autor: las memorias de Adolfo Marsillach «tienen como primera y encomiable virtud ser leídas con absoluta fluidez». Una síntesis de su trabajo sobre el libro sería ésta: «Todo ello hace que este libro posea una tonalidad punzante y apacible a un tiempo, conservando un equilibrio deliberado y cauteloso entre lo que se dice y se obvia. Está escrito con la fluidez de quien maneja con sabiduría el idioma y con solvencia el mecanismo narrativo» (Hormigón, 2003b: 140).

párrafos...» (Gala, 2001b: 358). Enfatiza algunas frases subrayándolas en cursiva (Gala, 2001b: 415-416)¹²⁴⁸.

El autor recurre a otras lenguas conceptualmente, cuando siente que el idioma se le queda corto. Así, nos explica que el inglés posee dos palabras para referirse a la soledad: *loneliness*, que es la soledad impuesta y dolorosa, y *solitude*, que es el aislamiento protector (Gala, 2001b: 202). Se muestra en desacuerdo con la definición oficial de superstición: «Creencia extraña a la religión y contraria a la razón»¹²⁴⁹. Él opina de otra manera: «Superstición viene de *superstare*, que significa sobrevivir, y es igual que supervivencia: ese fin comprensible y humanísimo al que aspiran, en la otra vida, las religiones y, en ésta, la razón y la ciencia» (Gala, 2001b: 206). Y es que el autor siente inclinación por el latín, aunque hace de él una utilización *non sancta*: «Azorín me parece un literato con hipo, y su lectura, un *coitus interruptus*» (Gala, 2001b: 243). Al revelar que utilizó la coca en *Samarkanda* y ha vuelto a hacerlo en su última comedia, *Las manzanas del viernes*, escribe: «me reí pensando que el lema de mi vida había sido *nullum die sine linea*, ni un día sin una línea, lo que no dejaba de ser una equívoca norma de conducta, entre la literatura y la cocainomanía» (Gala, 2001b: 266). También el griego encuentra acogida en su libro:

El arte más profundo, que no coincide siempre con el más hermético, es la expresión de lo que, de otro modo, no podría expresarse. (...) Sucede que el arte —la poiesis, la creación, en definitiva, la poesía— es como un líquido que adquiere la forma del recipiente en que se vierte, y tal creación revestirá la forma de pintura o escultura o música o arquitectura o literatura, según su dominación se ejerza sobre el color o el volumen o el tiempo o el ritmo o la luz o la palabra (Gala, 2001b: 288).

El autor acude con soltura al refranero: «si sale con barba, san Antón, y si no, la Purísima Concepción» (Gala, 2001b: 9) y «No se ha hecho la miel para la boca del asno» (Gala, 2001b: 269). Se muestra ducho en el uso del caudal de locuciones y frases hechas

¹²⁴⁸ Algo que hace constantemente con las palabras que desea resaltar.

¹²⁴⁹ Definición tomada del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, que sigue vigente en la vigésima tercera edición de 2014.

del español: «Nunca he creído que Yáñez haya sido portavoz de nadie, pero sí temí que en aquella ocasión alguien hablase por boca de ganso» (Gala, 2001b: 178). Disfrútense de otro más: «A los que votamos *no* y luchamos por el *no* se nos marginó, se nos discriminó, se nos atropelló. Yo callaba. Nunca pensé pedir árnica por mí. Pero la lista de los damnificados era penosa y larga» (Gala, 2001b: 182). He aquí una muestra más de locución verbal: «La verdad es que el llegar a tocar pelo bastante joven, y ser en el teatro, hizo que me quedara esperando a los más jóvenes» (Gala, 2001b: 243). También emplea el coloquialismo, para el que se halla dotadísimo: «Debe el lector imaginar el choque que supuso, para un chico que venía de sus estudios más bien soporíferos y de la Cartuja de Jerez, lo que no podía sino calificar de cuchipandeo» (Gala, 2001b: 68). En la siguiente cita, conviven descaradamente los coloquialismos con el latinajo:

El escritor no debe creer que siempre se le reclama por admiración: a veces se le reclama porque es más barato que pagar un anuncio en un periódico. Pero los cócteles, los saraos y el bullebulle son buenos para un escritor, ellos sí, siempre que sepa dejarlos a tiempo. El auténtico escritor —insisto— no ha de justificarse: todo le servirá, etiam peccata. El auténtico escritor, como todo el mundo, puede hacer lo que le salga de las narices. Pero, en general, al escribir, es conveniente que le salga de las narices hacer literatura. Lo demás son chorradas (Gala, 2001b: 136).

Un caso más: «Por hache o por be siempre, o casi, se ha deshecho el proyecto» (Gala, 2001b: 303). Reconoce que con el cine ha tenido relaciones prematrimoniales nada más (Gala, 2001b: 305). Y da unos pasos más allá del coloquialismo, pues recurre con desparpajo al vulgarismo:

un compadre mío, José María Rincón, autor muy querido en Prado del Rey, medió en mi defensa y, convencido como estaba yo de que Anillos... no había sido juzgada sino sólo condenada, se la pasó a Suárez. Este, que como es natural se asesoraba de una censura mucho más hijaputa que la del teatro, no vio en mi comedia trabas insalvables, y se la envió a Carrero con el informe de sus propios censores. Tal fue la causa de que mi comedia saliese de los sótanos de Interior y pudiese estrenarse en el Eslava. Lo cual ratifica qué imbéciles eran las mentes de quienes nos gobernaron y qué estólidos y variables sus juicios (Gala, 2001b: 164).

Cuando de los ambientes literarios se trata, la función de los vulgarismos se torna claramente desmitificadora:

Por el contrario, Aleixandre era un frigorífico. Nos invitó a una copa de vino y a unas almendras. Fernando [Quiñones] se las comió todas en un momento. Salió la conversación de Lorca, y Fernando, no sé si bebido o tumultuoso de por sí, gritó:

—Bendita sea la madre que lo parió. Hay que ver lo que echó esa mujer por el jigo (Gala, 2001b: 232).

También en este otro fragmento: «Contagiado por Félix, tan libresco, hacíamos una vida de poetas. Asistíamos a las lecturas de los martes en el Instituto Iberoamericano de Cultura, o como coño se llamara entonces, dirigidas por Montesinos, y nos quedábamos luego a tomar unos vinos con el grupo habitual» (Gala, 2001b: 237).

Antonio Gala comienza sus memorias (Gala, 2001b) con una comparación con vocación de alegoría que se inicia así: «Aunque más bien creo que los capítulos en que se agrupa el contenido de este falso libro son muy semejantes a los adobes con que antiguos constructores levantaron sus endeble viviendas. Endeble hasta cierto punto, puesto que subsisten muchas de ellas cuando se han abatido edificios más serios, cuyas primeras piedras se colocaron con duraderos proyectos y muy firmes discursos». Y la sigue expresando en forma de metáfora: «Estos adobes de que hablo están hechos, como lo más humano —quizá hasta el hombre—, de barro. Con una alta mezcla de paja volandera, que lo confirma y lo asienta en contra de cuanto podía esperarse. Y con algo de sangre (...). Y también con otro poco de sal, que alivie el peso y la geométrica identidad de los paralelepípedos y que ayude a distinguir unos de otros» (Gala, 2001b: 8). Más tarde, le enmienda la plana al mismísimo Pedro Calderón de la Barca preguntándose si la Tierra es bella: «Yo no lo afirmaré. La Tierra no es un espectáculo; no da representaciones; no busca el aplauso de los asistentes a sus procesos subrepticios» (Gala, 2001b: 312).

Obsérvese este pasaje digno de un comentario de texto:

Quizá al no haberseme dado otra opción que la de escribir, la vida, en cuyas manos aspiro a ser un rotulador dócil, me ha regalado la posibilidad de encontrarme cómodo ante cualquier género literario. Siempre que la obedezca. Si me rebelo, si busco imponer mi opinión sobre aquello que debo escribir y cómo, la vida me retira sus poderes y suelo hacer un churro. En la vieja polémica entre lo dionisíaco y lo apolíneo, lo curvo o lo recto, lo mágico o lo reflexivo, el rito o la razón, cada vez doy más crédito a lo que indebidamente ha sido considerado nuestra

mitad inferior. Lo animal no se equivoca casi nunca; lo instintivo acierta casi siempre. Mientras lo preternatural, la razón decidiendo en total lucidez y en plena vigilia, yerra a menudo. Al menos, en mi caso. Yo me entrego cada vez más al abandono que supone esperar que llegue la luz, la orden, la sugerencia. Ahí reside para mí la garantía de acierto y la mejor conexión con mis lectores. No tengo otra manera de expresar esa inmediatez que compruebo que existe entre ellos y yo, esa comunidad de sangre, ese recado que va, como el eslogan de un refresco, del naranjal a los labios (Gala, 2001b: 52-53).

En una rápida ojeada pueden apreciarse conviviendo juntos prosopopeya, metáfora, coloquialismos, paralelismos sintácticos, enumeración, asíndeton, cultismos, neologismo de acuñación propia, anáfora...

El autor parece incapaz de resistirse al juego de palabras cuando se le presenta la ocasión: como padece una estenosis mitral, supone que esta especie de insuficiencia caracteriza a la mayoría de los obispos (Gala, 2001b: 108). Los símiles carecen de desperdicio: compara la forma de mirarle su mascota cuando quiere agua con la del pueblo judío a Moisés cuando la obtuvo de la roca en el desierto (Gala, 2001b: 123), o la felicidad que le produce su perro Toisón con los éxtasis de los místicos (Gala, 2001b: 128). El zeugma siguiente desprende un innegable aroma clásico: «Me había llevado al campo un bastón de caña de Malaca y puño de asta que, inexplicablemente pesaba mucho. A costa de mis huesos supe la causa de tal peso. Me lo rompieron encima y salió su ánimo, y a punto estuvo de salir la mía: una barra de hierro de un centímetro de diámetro. Conservo todavía ese memento: el yerro está doblado de chocar contra mí» (Gala, 2001b: 169). La hipérbole casi se sale de la página al contar que sufrió las picaduras de unos mosquitos: «Cuando mis anfitriones vinieron a recogerme, yo estaba dando ya las boqueadas» (Gala, 2001b: 283). Un soliloquio entre comillas aparece plagado de interrogaciones retóricas (Gala, 2001b: 410-411).

La etopeya y el retrato encuentran en su propia persona un pretexto para la mordacidad. Valga para la primera el siguiente ejemplo: «Yo reconozco que, aparte de pequeño, no soy superficial, sino más bien reflexivo: a la realidad la ingiero y la digiero. Aunque

sea odiosísima la comparación, me comporto como un gusano de seda, que saca de sí mismo la hebra sin importarle morir en el capullo» (Gala, 2001b: 135). Y para el segundo, éste refiriéndose a sí mismo: «Aquí tengo la sensación de que no he envejecido, de que no se ha gastado en exceso ese traje de carne que me mantiene en pie. Porque yo no soy el de sus arrugas y sus alifafes, a pesar de no llevarnos mal» (Gala, 2001b: 158). Lo que contempló en China motiva una extensa enumeración (Gala, 2001b: 342). La ciudad de Córdoba le inspira una descripción muy lírica y onírica, construida de una forma muy esbozada, sin verbos prácticamente, con asociaciones de elementos apuntados, una acumulación de sensaciones y de imágenes. Dentro de ésta, encontramos paréntesis a la manera de los que hemos conocido en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d). En uno, se pregunta por sí mismo en tercera persona: «¿Dónde estará ese adolescente ahora; adónde mirará; qué es lo que busca?» (Gala, 2001b: 390). En otra descripción, esta vez de la plaza de la Romanilla de Granada, inquiere: «¿dónde se van las cosas?, ¿qué hemos hecho con ellas?, ¿qué ha sido de nosotros?» (Gala, 2001b: 391). Sobre ambas interrogaciones retóricas planea la sombra del tópico literario del *ubi sunt*. Otro paréntesis se encuentra no muy lejos (Gala, 2001b: 398).

Ya al final de las memorias (Gala, 2001b), un abatido Antonio Gala se asoma a los límites de la literatura: «la lírica no sirve para hablar del amor. Ni el teatro, ni la literatura en general. Puede que sirvan la geometría, la lógica, la ética, la biología, la economía, qué sé yo: todo, menos la lírica» (Gala, 2001b: 407). Afortunadamente, esta afirmación queda desmentida en las páginas siguientes.

Jaime de Armiñán reflexiona en sus memorias (Armiñán, 2000) sobre el léxico: «La palabra vampiresa, como gomoso, purí, taquimeca, litri, guayabo, patatús, rífirrafe, pichi, y tantas otras que resultaban imprescindibles entonces, ahora nadie las usa y lo que es peor: ningún joven las entiende» (Armiñán, 2000: 111). La madre le contaba que tenía

pretendientes entre los galanes de su compañía teatral y, para explicárselo, utilizaba el galicismo *hacer el amor por pretender*. Eso valía hasta los años cincuenta. A partir de ahí cambió de significado y la tuvo que advertir de que no lo pronunciara en público, que ahora significaba otra cosa (Armiñán, 2000: 199).

En su caso, al tratarse de un gran director de cine, las figuras retóricas no son sólo literarias, sino también fílmicas. Cuenta que, en el viaje a San Sebastián del 13 de julio de 1936 en el coche familiar, los pastores, los arrieros, los labradores y los peones camineros los saludaban al pasar con el puño en alto (Armiñán, 2000: 122-123). En el viaje a Burgos desde Francia del 28 de septiembre del mismo año, los pastores y campesinos que se encontraban por la carretera levantaban la mano haciendo el saludo fascista recién aprendido (Armiñán, 2000: 152). La antítesis no tiene desperdicio. Pero estas dotes para el signo icónico no deben engañarnos, creyendo que no las posee para la literatura. Comprobémoslo con las siguientes líneas dedicadas a los generales del bando nacional en la Guerra Civil española que nombraron a Francisco Franco jefe del Estado español el 1 de octubre de 1936:

El anciano Cabanellas, de barba blanca, sospechoso masón de talante republicano, aguarda al rececho; el elegante Kindelán, del Ejército del Aire, piensa en la monarquía, pero se dispone a blandear; Dávila se apunta al caballo favorito; Varela, el guapo, con chilaba y mando en moro, está deseando ganar su tercera laureada; Mola, paradójicamente astuto e ingenuo, cede la vez; Orgaz, simple, poco tiene que decir; Sanjurjo ha muerto. Y los demás —los viejos— están quemados por las aún más viejas luchas en Marruecos, en Cuba, en Filipinas, y en la antigua Metrópoli. El joven general Franco, desde la sombra y a buen recaudo, compró todos los billetes de la rifa. Juega con un peón blanco y pone a su hermano Nicolás en el camino del jaque mate.

(...) Unos con gesto de circunstancias, otros con saludo servil, algunos con reservas y otros con las del beri, por aquello de la guerra y de la unidad nacional, tragarón el sapo y aceptaron el nombramiento (Armiñán, 2000: 158).

Sin comentarios. Otra muestra significativa de estilo literario la encontramos en la escena de la comunicación a su abuelo de la muerte de su tío José Manuel, también durante la contienda: «Porque era la muerte que revoloteaba en las habitaciones, que goteaba sangre por los grifos cerrados, que se deslizaba por el suelo, que pasaba sobre los cristales de las

ventanas, dejándolos aún más fríos. Era la muerte» (Armiñán, 2000: 186). Tal vez habría que recurrir al psicoanálisis para averiguar por qué los conflictos bélicos inspiran al autor líneas como éstas, incluidas las siguientes referidas a la II Guerra Mundial: «Todo estaba en el aire, hasta que Daladier y el señor Chamberlain —los jefes de gobierno de Francia y Gran Bretaña— se quitaron el sombrero y otras prendas más íntimas ante el canciller Adolfo Hitler, que ganó la primera batalla en la guerra sin desenfundar el sable» (Armiñán, 2000: 238).

De las memorias de Albert Boadella (2001) ha escrito Villena (2001) que «no es un libro ligero, aunque se lea con facilidad», y también que la suya es «una buena escritura, con algunos catalanismos que dan sabor a la frase».

El cosmopolita Francisco Nieva, quien ha vivido y ha ejercido sus ocupaciones en Francia, en Italia, en Alemania, y ha viajado a otros países —Reino Unido, EE. UU., Austria— gusta de incluir en sus memorias (Nieva, 2002d) extranjerismos del idioma correspondiente, en especial cuando sus recuerdos lo trasladan a esos lugares. Parece situarse el autor no sólo mentalmente en el espacio, sino también lingüísticamente, y nos transmite tal sensación cambiando verbalmente de decorado¹²⁵⁰. Francisco Nieva, que vivió, trabajó y se casó en Francia, emplea palabras, citas y expresiones en la lengua de Molière (Nieva, 2002d: 193, 195, 196, 214). El efecto suele ser del tenor de este ejemplo: «La que coronaba el espectáculo y dejaba absortos a los espectadores de entonces, por sus atrevimientos y sus trucos de antigua *féerie*» (Nieva, 2002d: 455). Francisco Nieva, que vivió, trabajó y amó en Italia —Venecia, Roma, Sicilia— utiliza palabras en la lengua de Pirandello (Nieva, 2002d: 250). También domina la lengua de Shakespeare. Escribe «Cuando los Panero dieron el *meeting*», a pesar de haber empleado antes la adaptación fonética espa-

¹²⁵⁰ No siempre el extranjerismo cumple esta función, a veces queda como un remanente del pasado o una influencia: de hecho, el autor sigue utilizando palabras en francés mucho después de haber dejado París (Nieva, 2002d: 428).

ñola *mitin* al explicar el sentido de la locución verbal *dar el mitin* que utilizaba su padre (Nieva, 2002d: 345); o «despertar la morbosa curiosidad de la *gentry* en Londres» (Nieva, 2002d: 349). Pero, todo hay que decirlo, los extranjerismos los usa con desigual fortuna¹²⁵¹ —esto incluye también los nombres propios españoles y extranjeros¹²⁵²—. El uso de extranjerismos no es el único rasgo destacable de la obra de Francisco Nieva (Nieva, 2002d) en cuanto al léxico¹²⁵³, despunta asimismo el empleo de coloquialismos, de palabras jergales o de argot: «En el inimitable ordenador de la mente, se producen conexiones de relámpago, con las más extremas ramificaciones y datos, estampas, fechas, siluetas, resúmenes claros. Por supuesto, sin haberse “chutado” antes de nada» (Nieva, 2002d: 440).

En cuanto al uso literario del lenguaje, encontramos momentos remarcables ya en los títulos de los capítulos: la antítesis en «Los nuevos amigos antiguos», la derivación en «¿Cómo semejar a nuestros semejantes?» o la paronomasia en «*El rayo colgado*. Teología y escatología cristiana», provocada por la compartición del mismo elemento compositivo *-logía*. Fuera de los títulos, obsérvese la interesante suma de figuras retóricas—antítesis, paronomasia, paralelismo sintáctico— en un solo enunciado, el que se refiere a las tres mujeres ricas con las que cena: «Eran tres gracias en degradación, la más bella, la más famosa y la más rica» (Nieva, 2002d: 259). O este consciente juego de palabras sobre la mujer de Antoine de Saint-Exupéry: «Consuelo bien podría ser una pobre mujer, pero su

¹²⁵¹ Nos encontramos *cinema-verité* por *cinéma-vérité* (Nieva, 2002d: 345), *necesaire* por *nécessaire* (Nieva, 2002d: 443) o *frotage* por *frottage* (Nieva, 2002d: 507).

¹²⁵² *Krauss* por *Kraus* (Nieva, 2002d: 248) o *Passolini* por *Pasolini* (Nieva, 2002d: 289). Esto no debe achacarse a un deficitario conocimiento de las lenguas, pues tampoco es infrecuente en su uso del español natal. Cuando viaja en tren con su amigo Dadi, nos describe a éste asomándose a la ventanilla del tren y riendo «*venal* y dorado, como un alegre fauno» (Nieva, 2002d: 240) —la cursiva es nuestra—. También utiliza *receptibilidad* por *receptividad* (Nieva, 2002d: 504) —tal vez por influjo de *perceptibilidad*— o *apiadable* por *piadosa* (Nieva, 2002d: 508).

¹²⁵³ Es impresionante la cantidad de palabras entrecomilladas por el autor a lo largo de las memorias (Nieva, 2002d).

“exuperismo” la “exuperaba” de tal modo y era tan visible su “exuberancia”, que esto hubo de darle hasta el final un salvoconducto de *vip* permanente» (Nieva, 2002d: 293). También la hipérbole en «Me hubiera pintado la cúpula celeste, si me lo hubieran encargado» (Nieva, 2002d: 502).

Recorre Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) al uso del paréntesis, al igual que Adolfo Marsillach en las suyas (Marsillach, 2001d) y a la manera de éste, si bien en una dosis mucho menor, más cercana a la moderación de Fernando Fernán-Gómez en su libro (Fernán-Gómez, 1998a). Veamos una muestra: «La proliferación de significados que ostentó desde el principio mi teatro hizo suponer a algún crítico que yo no sabía construir una comedia, cuando en realidad todas han sido sometidas “por lo bajo” a un cálculo de carácter aristotélico, pese a su lenguaje y a sus incesantes cambios y rupturas» (Nieva, 2002d: 439).

Fernando Arrabal introduce su diario (Arrabal, 1994c) con un poema inicial, «14 al 19 de septiembre de 1994», más voluntarioso que lírico. El título de la obra, *La dudosa luz del día*, corresponde propiamente al cuerpo del diario, que está escrito con un estilo incisivo, denso y sentimental a ratos. No faltan pinceladas poéticas entre sus anotaciones, como la siguiente:

A veces, me invade un sentimiento de melancolía contemplando lo efímero: la postura de un gato en determinada ventana, el color de una pared iluminada por el sol, el ademán de un viejo vagabundo... Cosas que se van para nunca más volver (Arrabal, 1994c: 43).

Hablando del musgo que cubre un santuario budista, lo relaciona con el de los belenes en España: «Añoro esta planta aterciopelada, sombría y humilde, cuando de forma irracional me sumerge, como hoy, la desesperanza» (Arrabal, 1994c: 149). Lo más notable en este sentido es la inclusión en su diario —género que se presta a este hallazgo— de lo que él denomina arrabalescos y que Carandell (1994: 10) emparenta con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. He aquí un ejemplo: «La monja le miró con la toca abierta»

(Arrabal, 1994c: 238). Este otro se lo inspira un «colega» arribista: «Saltó al vacío desde su castillo en el aire» (Arrabal, 1994c: 239).

El estilo coloquial que Jaime de Armiñán imprime a su libro (Armiñán, 1994a) se manifiesta con claridad en este ejemplo:

Pienso en este diario y me asalta una duda: ¿Llevará fotografías o no llevará fotografías? Los libros serios nunca llevan fotografías, lo más grabados, de Gustavo Doré —me refiero al Quijote o a la Divina Comedia— pero los que escribe Torrente Ballester o García Márquez no llevan fotografías. Sin embargo, este es un libro de cine y el cine es imagen, por tanto las fotografías no están de más. Vale, pero en blanco y negro, que si no tiramos al folleto turístico (Armiñán, 1994a: 4).

El autor juega con las palabras en cuanto le surge una oportunidad: «rodamos en Roda de Isábena —yo no tengo la culpa que [*sic*] rodar y Roda sean hermanitos fonéticos— (...)» (Armiñán, 1994a: 4). Nos regala una humorística prosopopeya al contar que unas moscas molestan en un plano y hay que detener el rodaje para matarlas. Supone: «Si había otras moscas en la habitación huyen aterrorizadas o se marchan a llorar la pérdida de sus parientes» (Armiñán, 1994a: 60). El diario de Jaime de Armiñán (Armiñán, 1994a) tiene momentos muy poéticos, lo redacta un buen escritor. El dramaturgo, que de crío se enamoró de una chica, escribía su nombre con el dedo en el vaho de las ventanas de casa en el invierno: «Al calentarse el ambiente, el nombre de Carmen Alonso resbalaba poco a poco, convirtiéndose en lágrimas de amor imposible» (Armiñán, 1994a: 74)¹²⁵⁴. No oculta el autor su voluntad de estilo y sus inquietudes lexicográficas y ortográficas:

Por tanto sigo escribiendo este diario. Yo lo paso bien y procuro que resulte entretenido, aunque no estoy seguro de conseguirlo. Me gustaría tener una prosa tersa —como se decía en tiempos— elegante y sobria al mismo tiempo. A veces me detengo en una palabra y la observo como si fuera un bicho raro y, en ocasiones, hay palabras que me revientan, que me caen muy mal, aunque las pobres sean de uso corriente. Eso no tiene una explicación racional, son manías. Me gustan mucho los diccionarios y los artículos que tratan del uso del lenguaje. Me gusta mucho también hacer hablar a mis personajes y cuido que cada uno se exprese con arreglo a su rango u oficio. Las asonancias me importan poco y las repeticiones, cuando se es consciente de que están ahí, pueden ser incluso sonoras. Respeto las comas, pero no me gustaría caer en exageraciones, y definiendo el punto y coma, en general despreciado (Armiñán, 1994a: 309).

¹²⁵⁴ Esto explica que Jaime de Armiñán sea el director de filmes como *El amor del capitán Brando* (1974) o *El nido* (1980).

5. LA DESCRIPCIÓN

Fernando Fernán-Gómez emplea conscientemente en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) este modo discursivo. Comienza una sección con una descripción de tintes subjetivos y termina diciendo que es el decorado de su primera infancia. La profesión de actor le hace, a la hora de utilizar esta técnica, describir un decorado. El leitmotiv de la descripción es la luz amarilla de las bombillas del techo, un color que está en el título de la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 30). Se detiene el autor a describir la verbena del Carmen, a la que ya ha hecho alusión anteriormente (Fernán-Gómez, 1998a: 47). Traza también algún retrato interesante, como el que hallamos en Fernán-Gómez (1998a: 195), o el muy estimable de un amigo suyo, José Altabella, periodista prácticamente desde adolescente, quien acabó siendo catedrático de Historia del Periodismo (Fernán-Gómez, 1998a: 270-272). Igualmente, encontramos un retrato precioso de la vejez de su abuela: la percibe ya el autor como una persona un tanto molesta, está acobardada; pero tiene miedo de que haya muerto cuando no la siente (Fernán-Gómez, 1998a: 299-301). La descripción de un consulado se nos presenta en estilo nominal (Fernán-Gómez, 1998a: 513).

Antonio Gala nos describe en sus memorias (Gala, 2001b) al director de cine Luis Lucia, con quien escribía un guion (Gala, 2001b: 15). Efectúa un interesante análisis descriptivo de Enrique Tierno Galván:

Era, como todo el mundo sabe, un estupendo cínico: la alcaldía le importaba un comino: él era un hombre de estado, y los dos andaluces del PSOE lo habían degradado a hombre municipal. Ejerció su cargo con la impunidad exenta de comentarios de una reina madre; se arregló para que la culpa de cualquier tropezón la tuvieran los otros, y se reservó sólo el brillo del cargo. Así fue desde su toma de posesión hasta su esplendoroso entierro. A pesar de eso, fue un hombre ejemplar, que siguió representando a Madrid hasta el último minuto de su vida, con su consciente muerte a cuestras (Gala, 2001b: 41).

Describe también la estancia en el palacio de Hosni Mubarak (Gala, 2001b: 331-332). Encontramos, además, una muy buena descripción de Córdoba, muy lírica, hecha con

asociaciones de elementos apuntados, de forma esbozada, onírica: no hay verbos prácticamente, consiste en una acumulación de sensaciones y de imágenes (Gala, 2001b: 390).

Jaime de Armiñán es un gran aficionado a la descripción. En sus memorias describe Lugo (Armiñán, 2000: 66) o la bahía de Cádiz (Armiñán, 2000: 85). Recurre también a la descripción ajena cuando cita la del pueblo de Castil Peones en el diccionario de Pascual Madoz¹²⁵⁵ (Armiñán, 2000: 194). Describe el San Sebastián de la guerra, que era casi un barrio de Madrid (Armiñán, 2000: 207). Las dudas lo asaltan cuando se trata de la casa de los hermanos Álvarez Quintero¹²⁵⁶:

vivían en El Escorial, pero yo no tengo la sensación de haber ido tan lejos. Tal vez Joaquín Álvarez Quintero tenía casa en Madrid. Siento ser impreciso, pero me parece que aún vivía su hermana (...). La casa donde yo entré con mi abuelo Federico era oscura y triste. Los muebles parecían de guardarropía, en las paredes había recreaciones de personajes femeninos de los autores, tal vez algún retrato de Romero de Torres. El huérfano de Serafín era ya muy viejo, estaba pálido, bien afeitado y lucía un bigote blanco un poco ridículo. Iba en bata, costumbre muy de los señores de aquel tiempo, y hablaba en voz baja, sin apenas sonreír (Armiñán, 2000: 295-296).

La vocación pictórica de Jaime de Armiñán incluye alguna ciudad del extranjero, como Múnich (Armiñán, 2000: 308). En ocasiones, la confianza en la memoria flaquea: «También los huéspedes [de la pensión] eran curiosos, o estafalarios, pero renuncié a describirlos, porque ahora no atino con la verdad: quizá fueran reales, pero es muy posible que los inventara yo mismo» (Armiñán, 2000: 325). Describe Sevilla (Armiñán, 2000: 332) y Barcelona (Armiñán, 2000: 335). No sólo lo geográfico se presta a la descripción, también el ambiente general: describe la Semana Santa de la posguerra, en la que todo quedaba marcado por la religión (Armiñán, 2000: 354). Nada que ver con el París recién liberado, que lo impresiona mucho como chico que era llegado del Madrid de la posguerra: el ver una bandera roja con la hoz y el martillo, el ver a las parejas besándose en público. Aquel París estaba lleno de soldados aliados de diferentes uniformes, pero los dueños

¹²⁵⁵ Véase la nota 500.

¹²⁵⁶ Véase la nota 332.

eran los de la policía militar norteamericana. Hasta los gendarmes disimulaban ante los auténticos amos de la ciudad. Las que más le llamaron la atención fueron las mujeres del ejército norteamericano (Armiñán, 2000: 363). Un caso curioso en esta obra es el de la descripción efectuada por el padre del autor en uno de sus textos autobiográficos insertos en las memorias del hijo (Armiñán, 2000: 375-376): «Los vecinos de mi calle son escritores, pintores y danzantes: mala gente. Gente un poco libre en sus ideas y palabras, peligrosa». Esta descripción que hace el padre se revela significativa, pues los ricos son el carnicero, el panadero y el tendero, con lo que sugiere que hay mercado negro y se están beneficiando (Armiñán, 2000: 375)¹²⁵⁷.

Albert Boadella destaca por su habilidad para las descripciones de lugar. Incluye en sus memorias (Boadella, 2001) algunas de indudable eficacia y calidad: la minuciosa del jardín y la vegetación de su casa de Jafre (Boadella, 2001: 51), la Casa Nova de Pruit y su entorno (Boadella, 2001: 203). Nos ofrece también algún retrato muy interesante, como el del abogado Francisco de Valenciano y Tejerina, tanto en la modalidad de la prosopografía como en la de la etopeya (Boadella, 2001: 277); o el valiosísimo de un monje trapense, el *père* José Luis (Boadella, 2001: 307).

Francisco Nieva incluye en sus memorias (Nieva, 2002d) una descripción pintoresca: durante la Guerra Civil, su padre lo llevó a un pueblo de la sierra de Cazorla y durmieron ambos en la posada del pueblo; durante esa noche sintió el autor su tierra manchega (Nieva, 2002d: 101). El caserío de Chamartín era, en la época de la adolescencia del autor, muy pobre y los parajes parecían estampas de Pío Baroja, entre otros. «Y no es lo mismo vivirlo que pintarlo», llega a advertir (Nieva, 2002d: 159). El autor crea incluso un adjetivo para describir el amanecer en París en invierno: la gran ciudad se despertaba

¹²⁵⁷ Catalina Buezo Canalejo (2003b: 411): «En efecto, en cierta manera el volumen es un diario político amenizado por la sabia combinación de descripción, narración y diálogo».

«baudelafricanamente». Describe el apartamento del *boulevard* Raspail: chimeneas de mármol o de hierro colado en todas las estancias, estanterías llenas de libros encuadernados en cuero o pergamino —muchos del siglo XVII y XVIII— y un piano de media cola (Nieva, 2002d: 232).

Jaime de Armiñán se confiesa en su diario (Armiñán, 1994a) rendido ante la capacidad descriptiva de los escritores galos:

Siempre he envidiado a los grandes escritores que del vuelo de una mosca pudieron hacer una página inmortal, e incluso dos páginas inmortales. Ahora ya estas cosas no ocurren ni siquiera en los libros: se va derecho al grano. Pero en tiempos de Julio Verne —por ejemplo— no pintaban así. Julio Verne, Víctor Hugo o Balzac —mal vamos si la cultura francesa nos afrancesa, aunque sea en el Pirineo— empezaban siempre describiendo el escenario del lugar donde transcurría la aventura, la paja que yo me saltaba de niño y a la que ahora me acojo, rendido ante la sabiduría de los viejos maestros (Armiñán, 1994a: 36).

Y es que el rodaje de la película *Al otro lado del túnel* (1994) es también un pretexto para describir la tierra del norte de Huesca, ya casi en los Pirineos, donde se rueda. Véase, a modo de ejemplo, la descripción de la vegetación del paisaje que hace el autor (Armiñán, 1994a: 37). También describe la fauna de la región (Armiñán, 1994a: 68-69), la flora de la zona —incluso con cierto detalle— (Armiñán, 1994a: 77) y el territorio (Armiñán, 1994a: 86-87). No falta en su diario el retrato, como el de la actriz María Guerrero:

Llevaba el pelo corto, con mechoncitos de canas. No era guapa, ni fea, tenía algo. Los ojos llenos de inteligencia, de expresión, la nariz un poco larga, la boca grande, de labios finos, el color moreno quebrado. No sé, en conjunto era fascinante. Tenía una simpatía arrolladora un poco burlona y, sobre todo, una gran seguridad en sí misma (Armiñán, 1994a: 240).

Describe también el camerino de María Guerrero. Otros retratos que nos brinda son los del dramaturgo Federico García Sanchiz (Armiñán, 1994a: 241) o el de don Paco Segovia (Armiñán, 1994a: 264). Mayor interés histórico tiene su descripción de la alcoba y el despacho del general Miaja en la Capitanía General de Valencia (Armiñán, 1994a: 272). Reconoce el autor el componente subjetivo de esta modalidad discursiva. Así, describiendo el paisaje de Alaska, comenta: «Quizá la imaginación enriqueciera los detalles del paisaje» (Armiñán, 1994a: 322).

6. EL DIÁLOGO

Observa George May (1982) que el diálogo es otro procedimiento frecuentemente empleado por el autobiógrafo. Se trata de una técnica tan común en la autobiografía que existen pocos que se abstengan de usarla (May, 1982: 156). Los autobiógrafos no pretenden ofrecernos una transcripción auténtica de sus entrevistas pasadas, sino una reconstrucción imaginaria que restituye, ordenando mejor las cosas, una conversación verosímil, casi como los numerosos discursos de estilo directo que tanto gustaban a los historiadores de la Antigüedad. El diálogo tiene por objetivo principal hacer más dinámica la narración, o sea, más dramática (May, 1982: 157).

Fernando Fernán-Gómez hace en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) un uso frecuente del diálogo con diversas variantes: intervenciones aisladas de personajes (Fernán-Gómez, 1998a: 14), diálogo propiamente dicho (Fernán-Gómez, 1998a: 15), estilo indirecto (Fernán-Gómez, 1998a: 23), estilo directo (Fernán-Gómez, 1998a: 27-28). En los capítulos iniciales, casi todas las intervenciones de personajes son de la abuela o este personaje participa en ellos. Una variante del estilo directo resulta interesante: el diálogo imaginario con alguien que, sin ser identificado, aparece en la obra para criticar al autor. En el primer ejemplo que encontramos, alguien le pregunta a Fernando Fernán-Gómez cómo es que no se ha dado cuenta de que su trabajo ha sido un fracaso, porque no le ha dado el dinero y el éxito suficientes (Fernán-Gómez, 1998a: 73).

Adolfo Marsillach es el autor que más recurre en sus memorias (Marsillach, 2001d) a esta forma elocutiva. El diálogo está presente, en mayor o menor medida, en cerca de un centenar de páginas, lo que representa casi la quinta parte de la obra. El autor reconoce que no puede conservar memoria exacta de algo que se ha hablado: «Peter Weiss me dijo textualmente —bueno, todo lo textualmente que el tiempo y la memoria

me permiten transcribir— (...)» (Marsillach, 2001d: 305). En consecuencia, introduce un parlamento de Jorge Semprún de la siguiente manera: «Semprún se levantó y dijo algo similar a esto» (Marsillach, 2001d: 494). Más adelante, su sentido de la responsabilidad lo llevará a plantear la cuestión:

Supongo que no es necesario insistir en que todos los diálogos que cito en estas memorias coinciden con el espíritu de lo que se dijo pero que no puedo responder de su literalidad: no acostumbro a ir por la vida grabando mis conversaciones con la gente (Marsillach, 2001d: 556).

Antonio Gala utiliza abundantemente el diálogo en sus memorias (Gala, 2001b: 14, 16, 17, 18, 42, 43, 61, 143-145, 159, 163, 182-183, 252-253, 263 y 404-405). A veces, el autor transcribe el pensamiento de algunos personajes en estilo directo (Gala, 2001b: 163-164) o les cede la palabra para que monologuen (Gala, 2001b: 221-222). También podemos contemplar el pensamiento del propio autor en forma de soliloquio (Gala, 2001b: 373, 410, 412 y 416).

Jaime de Armiñán emplea asimismo el diálogo en sus memorias (Armiñán, 2000: 135, 137, 354, 385). No falta la duda acerca de si alguna réplica realmente se pronunció o no (Armiñán, 2000: 360)¹²⁵⁸.

Aunque en las memorias de Albert Boadella (2001) también hay presencia de diálogo, lo más frecuente es que las intervenciones de los personajes o las réplicas, incluidas las suyas, estén absorbidas por el discurso narrativo, ya sea en la forma del estilo directo o del indirecto. Más importancia tienen en su caso las reconstrucciones teatrales dialogísticas, con acotaciones incluidas, a las que recurre para presentar las escenas protagonizadas por militares durante su proceso por el montaje de *La torna*. Él las llama reconstrucciones. La «reconstrucción n.º 1» (Boadella, 2001: 273-276), por ejemplo, es la de la escena en la que unos mandos se ponen de acuerdo para actuar contra *La torna*. La información

¹²⁵⁸ Escribe Catalina Buezo Canalejo (2003b): «En efecto, en cierta manera el volumen es un dietario político amenizado por la sabia combinación de descripción, narración y diálogo» (Buezo, 2003b: 411).

para escribirla se la facilitaron su abogado, Federico de Valenciano, y un comandante miembro del CESID y amigo personal de Albert Boadella y de su mujer, Fernando San Agustín (Boadella, 2001: 276). Hay ocho reconstrucciones de este tipo en total.

Francisco Nieva recurre al diálogo en sus memorias (Nieva, 2002d) en sus distintas variantes de estilo directo e indirecto (Nieva, 2002d: 163, 177-178, 256, 272, 276, 277, 278, 331, 355, 361, 363, 366, 367, 369, 419, 420, 476, 487, 522, 524 y 606). Una tendencia muy curiosa en este autor es la de emplear monólogos insertados en la narración mediante el estilo directo, bien con comillas, bien con raya y aparte. Los hay propios y ajenos. En este segundo caso, el narrador adopta el rol del personaje y el autor le escribe el monólogo, atribuyéndole unas determinadas intenciones y hurgando en su psicología, como si de un papel teatral se tratara. De los propios, encontramos ejemplos en Nieva (2002d: 179, 180, 214, 215, 226, 233, 332, 362, 381, 417, 423, 473, 528, 609 y 643). De los ajenos, en Nieva (2002d: 175, 212, 214, 362, 464, 493, 614, 615, 616 y 643). Incluso se llega a entablar a veces una conversación silenciosa, mental, a base de monólogos interiores, entre el autor y los personajes (Nieva, 2002d: 643). Francisco Nieva también recurre, como ya vimos hacer a Fernando Fernán-Gómez, a un interlocutor imaginario que se dirige a él y al que el autor responde con conversación o sin ella (Nieva, 2002d: 278, 423, 505, 529, 539, 542, 560, 572, 620, 626 y 639)¹²⁵⁹.

Fernando Arrabal anota en su diario (Arrabal, 1994c) conversaciones mantenidas a lo largo de las jornadas de las que va dejando constancia. Por ejemplo, con figuras literarias, como Alain Robbe-Grillet (Arrabal, 1994c: 234), o con algunos de sus compañeros creadores del teatro pánico, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor¹²⁶⁰ (Arrabal, 1994c:

¹²⁵⁹ Ya fijamos nuestra atención en esta figura en el apartado «La autocrítica», de la página 352.

¹²⁶⁰ Del francés Roland Topor se ha estrenado alguna obra en España: *El invierno bajo la mesa* (2005), en el teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Natalia Menéndez (Vivas, 2005).

232). Destaca como curiosidad el diálogo que reproduce entre su mujer, Luce, y Emile Michel Cioran (Arrabal, 1994c: 223).

Jaime de Armiñán no es una excepción a la hora de usar el diálogo en su diario (Armiñán, 1994a: 23, 70 y ss.) o algún monólogo de un personaje (Armiñán, 1994a: 103). Incluso incluye diálogos de la película cuyo rodaje motiva la escritura del mismo¹²⁶¹.

7. LA COMUNICACIÓN CON EL LECTOR

Los autores que estudiamos son conscientes de la repercusión de sus libros. Saben que los escriben para publicarlos y que se van a leer. Se muestran seguros hasta el punto de que la recepción condiciona la escritura.

En las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), el recurso de dirigirse a los lectores adquiere un aire clásico de sabor cervantino en particular. Recurre al tópico de la modestia y la cortesía: «El lector ha de tener algo de paciencia para seguirme» (Fernán-Gómez, 1998a: 18). «Como podrá ver más adelante el curioso y paciente lector» (Fernán-Gómez, 1998a: 30). Pretende a veces obtener la comprensión de los receptores para sus alteraciones del orden temporal:

Pero antes quiero permitirme un breve desvío que me parece necesario para que el lector interesado en estos recuerdos comparta conmigo algunas de las inquietudes que me asaltan al escribir el libro (Fernán-Gómez, 1998a: 63).

El autor vuelca sobre el papel sus consideraciones sobre el lector como parte de un código ético autobiográfico que, al mismo tiempo, le sirve para justificar su *modus operandi*:

el enfrentarse a unas memorias obliga a una relativa sinceridad. Aunque sean triviales como éstas, y no se acerquen a «confesiones», si no son más verdaderas que una simple conversación de sociedad, si no se trasluce que en ellas el autor está dispuesto a decir de vez en cuando algo que no estaría dispuesto a decir a todo el mundo en su trato cotidiano, poco derecho tiene el que las escribe a reclamar la atención del lector (Fernán-Gómez, 1998a: 66).

No faltan casos en los que se disculpa Fernán-Gómez por sus limitaciones como escritor:

¹²⁶¹ Se llevó a cabo un recuento en el apartado «Del yo al nosotros y viceversa», de la página 259.

Es una pena que las palabras, mal utilizadas como suelen ser las mías, sean tan poco útiles y no pueda ahora hacer ver al amigo lector la expresión ponderativa y la sonrisa desdentada de mi abuela cuando me refería esto (Fernán-Gómez, 1998a: 83).

Tanta sinceridad y camaradería acaba por hacerlo cómplice de su público: «me asalta de nuevo una duda que me creo en la obligación de comunicar a mis presuntos lectores» (Fernán-Gómez, 1998a: 115).

En la ampliación de 1998, la relación con los lectores se vuelve más compleja. Cuando Fernando Fernán-Gómez decide continuar la obra original —después de sopesar los pros y los contras—, se muestra a la defensiva: «Queda claro que, como autor, puedo denominar a lo escrito como me plazca (...). Estoy en mi derecho. Y reconozco que el lector también tiene derecho a sentirse defraudado. Y a manifestarlo» (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Como lector privilegiado de la obra original que es también él ahora en la ampliación —aunque reivindique, si le conviene, como acabamos de ver, su condición de autor—, la comienza haciendo recuento de los errores cometidos en la primera parte en una sección titulada «Fe de erratas. Añadimientos» (Fernán-Gómez, 1998a: 572-578). Las rectificaciones son motivo para presentar excusas: «Confieso mi olvido y presento mis disculpas a los lectores» (Fernán-Gómez, 1998a: 576). A estas alturas de la obra, la complicidad se ha consolidado ya lo suficientemente como para proponer un juego a los lectores:

En el ejemplar que utilizo para redactar estas notas la página 504 aparece doblada por una esquina. Quiere esto decir que en la lectura previa, realizada hace unos meses, encontré en esta página algún error o algo que se prestaba a comentario. Pero no apunté nada, y con el paso del tiempo lo he olvidado y aunque leo y releo la página, no consigo recordar a qué podía referirme. Se me ocurre dejar así la nota por si algún curioso lector quiere entretenerse (Fernán-Gómez, 1998a: 577).

También en el diario del rodaje de la película *Pesadilla para un rico*, incluido en la ampliación de 1998, deja constancia de su preocupación por los receptores:

Este [sic] no es un diario íntimo. Quiero decir que aunque esté compuesto de simples notas de trabajo redactadas al vuelo del ordenador, o de la pluma o el boli, lo escribo con la intención

de que se publique. De ahí que me preocupe que muchas de las cosas que consigno carezcan de interés para el lector no profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 642)¹²⁶².

En las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) ya se puede rastrear la certeza de la publicación en una de las dedicatorias: «Y también a todos los que, después de leer este libro, dejarán de saludarme»¹²⁶³. El autor se dirige con mucha frecuencia a los lectores. A veces, para marcar los límites del territorio que él mismo se ha trazado: «si ustedes esperan que aproveche la ocasión para despacharme con un violento alegato contra los sacerdotes —de aquella y de esta época— y contra sus sistemas educativos, lamento tener que defraudarles» (Marsillach, 2001d: 39). Este recurso proporciona un medio de exhibir modestia o de justificarse: «Como ustedes ya saben —si han cometido la imprudencia de leer algunas páginas de estas memorias— (...)» (Marsillach, 2001d: 75). «Claro, claro, pónganse en mi lugar (Marsillach, 2001d: 90)». «Comprendo que estoy citando nombres de personas que ustedes, seguramente, no conocen, pero me resulta imposible contar mi vida sin hacer referencia a ellas» (Marsillach, 2001d: 93). En otras ocasiones, el autor tiene en mente a unos receptores en particular: «Ahora que mis hijas no me oyen —aunque, quizá, me lean— me siento en la obligación de confesar que no fui un buen estudiante» (Marsillach, 2001d: 65). «¡Nada nuevo bajo el sol, señores de Partido Popular!» (Marsillach, 2001d: 393). Este procedimiento le permite llegar al extremo de fingir un diálogo con el lector: «Escribir que Dalí fue un individuo hipertrófico produce bastante rubor, de modo que, si a ustedes les parece, no lo escribo» (Marsillach, 2001d: 151). «No sé si me siguen. En caso de duda, recomiendo volver a leer el párrafo anterior» (Marsillach, 2001d: 219). «Por favor, no me digan que estoy equivocado. Y —sobre todo— no se lo

¹²⁶² Se entiende que se refiere con esta expresión a los no profesionales del cine, los cuales pueden encontrarle un interés particular a este tipo de diarios.

¹²⁶³ Adolfo Marsillach expresa en el cuerpo de la obra un temor que está en la misma línea de lo que vaticina en esa dedicatoria: «en estas memorias he de tener cuidado con lo que escribo no sea que luego no me atreva a salir a la calle» (Marsillach, 2001d: 467).

digán a ella» (Marsillach, 2001d: 374). «Pongan ustedes las excepciones que quieran y permítanse el lujo de ser magnánimos» (Marsillach, 2001d: 403). «Ignoro si ustedes recordarán que el protagonista —Tartufo— tarda bastante en aparecer» (Marsillach, 2001d: 409). «No es por presumir —o sí—, pero ¿quién tenía razón?» (Marsillach, 2001d: 423). «Escribí un diario que puede leerse en el siguiente capítulo. ¿Me acompañan?» (Marsillach, 2001d: 432). La última palabra del texto de Adolfo Marsillach es «Suerte», una despedida en la línea del «Vale» clásico.

Antonio Gala declara al principio de su libro (Gala, 2001b):

Con el propósito de que mi diversión se contagie al lector, y con la vehemencia que cualquier hombre agrega cuando conversa de sí mismo. A eso aspiro, a una conversación con el lector, preguntándole o respondiendo a sus preguntas deshilvanadamente; a una conversación susceptible de ser interrumpida y reanudada, susceptible de comenzar muy lejos del principio o incluso por el fin (Gala, 2001b: 8).

Y continúa:

Sea como quiera, mi designio más claro es no tener designio; mostrar facetas íntimas que no formaron parte de libros anteriores; reclamar la amistad de quien lea éste, contándole aquello que sólo se cuenta a los amigos, entre risas a veces, a veces entre añoranzas no demasiado graves. Porque, en mi vida, ha llegado la hora de jugar un poquito a un juego en el que siempre se necesitan compañeros: el de la evocación y el de la anécdota, alejados de las solemnes categorías que en otros libros me ocuparon. Es una petición de perdón por textos más sesudos; un codazo de complicidad en la sonrisa; una insistencia en la desusada alegría; una invitación a entrar en mi cuarto de trabajo y charlar sin coturnos, o descalzos del todo (Gala, 2001b: 8-9).

Uno de los capítulos de su obra se titula «Mis lectores y yo» (Gala, 2001b: 51-62). Aclara al principio de él:

Cuántas veces me habrán preguntado por qué escribo. Sería más fácil decir por qué no escribo. No escribo para que me quieran, como dicen algunos compañeros mártires. No escribo como procedimiento de ser conocido o famoso o de despertar admiraciones. No escribo ni siquiera para que mi experiencia le sirva a alguien, porque no me sirve ni a mí. No escribo, en último término, ni para ser leído, cosa que puede no suceder con más frecuencia de la que se cree y a más gente de la que nos imaginamos (Gala, 2001b: 51).

Y sigue, un tanto contradictoriamente: «Por eso agradezco enormemente a mis lectores, a quienes no tengo presentes mientras escribo, que me lean y que mantengan cierta fidelidad personal y cierta tendencia a relacionarse con el autor al que han leído. Si mis primeros colaboradores son la soledad y el silencio, los últimos en el tiempo son precisamente

los lectores: ellos son quienes concluyen en definitiva el libro» (Gala, 2001b: 51). También revela su posición como escritor: «Yo me entrego cada vez más al abandono que supone esperar que llegue la luz, la orden, la sugerencia. Ahí reside para mí la garantía de acierto y la mejor conexión con mis lectores. No tengo otra manera de expresar esa inmediatez que compruebo que existe entre ellos y yo, esa comunidad de sangre, ese recado que va, como el eslogan de un refresco, del naranjal a los labios» (Gala, 2001b: 53).

A lo largo del capítulo «Mis lectores y yo» (Gala, 2001b: 51-62), desgana el autor múltiples anécdotas relacionadas con quienes lo leen. Recibe muchas cartas de ellos, tiene un museo con las más originales. Le escriben a todo tipo de direcciones: a Madrid equivocando el nombre de la calle, a la Sociedad de Autores, a los diarios en los que colabora, a las editoriales que lo publican. Algunos ponen sólo Madrid o Andalucía o Córdoba. Algunos extranjeros ponen sólo España. Los carteros, a veces, hacen un trabajo difícil. Cuando está en su finca La Baltasara, le remiten las cartas a Alhaurín el Grande, aunque la dirección sea la de Madrid. Son menos las cartas para darle la enhorabuena o para agradecerle por un bien que les haya hecho su obra; el mayor número de cartas son de lectores que le dicen que se sienten solos (Gala, 2001b: 53). A veces, el autor contesta; otras, incluso se ponen en contacto por teléfono con él. Por ejemplo, llamaron de una editorial al autor pidiéndole permiso para dar su teléfono, ya que una mujer amenazaba con suicidarse si no hablaba con él. Esto le ocurrió un día en que llamó otra a su casa. Dos veces en una misma jornada (Gala, 2001b: 54). También recibe cartas de gentes que creen que su vida es una novela y quieren que él la escriba. Le mandan poemas. Le escriben personas que tienen motivos para creer que son hijos suyos. También le envían cartas de amor. Algunas más provienen de personas que creen que lo que él hace en público va dirigido a ellos, como en una especie de relación personal, y le dan a entender lo que creen que es su actitud para con ellos (Gala, 2001b: 55). Una de esas correspondientes llegó

a denunciarlo judicialmente por quebrantamiento de promesa de matrimonio, cuando él no la había visto nunca. También le escriben pidiendo su opinión literaria. Son personas que a veces ni lo han leído a él (Gala, 2001b: 56). Hay también cartas eróticas. A veces, el lector le manda una foto; otras, se la piden a él o le reclaman autógrafos. Asegura el autor que las cartas de los jóvenes le movieron a aceptar la publicación de su libro *Poemas de amor*. Afirma que se lo rogaban después de la *Carta a los herederos*, porque, a través de los poemas, iban a conocerlo mejor (Gala, 2001b: 57). Hay cartas airadas de gente molesta por declaraciones hechas a periodistas que no siempre han sabido recogerlas. Muchas de esas misivas son anónimas. También los hay desencantados que quieren explicarle por qué se han desilusionado con él. Explica el dramaturgo por qué le gusta firmar en las ferias del libro. Se refiere a la de Madrid, que es la que más le complace. A veces, le piden firmas para personas que ya han fallecido. Le satisface que le soliciten firmas para las mascotas, para los perros. Habla de los asaltos en plena calle (Gala, 2001b: 58). Hay quien le comenta que no sabe qué elegir de su persona, si cómo habla o cómo escribe. No falta quien le pide que le firme en una parte de su cuerpo: «Tengo ejemplos de lugares más recónditos de lo que un lector corriente es capaz de figurarse que alguien quiera ser rubricado». A veces, le entregan los escritos en persona, cuando él detesta dar su opinión sobre un trabajo ajeno (Gala, 2001b: 61). En ocasiones, sus personajes influyen en la realidad. Hay muchachas que le señalan a su acompañante y le revelan: «Ésta es mi pasión turca». Hay más de treinta Desiderias con seis o siete años, algunas de las cuales le han sido presentadas por sus madres. También ha conocido a unas trece mujeres que le reprochan haber contado con tanta claridad su historia, porque todas se creen la auténtica Desideria Oliván. Hablando del instituto que lleva su nombre, observa: «O quizás sea yo el que se llama como el instituto». Le escribió una alumna de ese centro educativo para pedirle dinero, pues se querían ir los estudiantes de viaje a Mallorca, y le solicitaba el

dinero para la estancia. El autor sentencia: «Quizá aproveche mucho más el verano aprendiendo algo de ortografía» (Gala, 2001b: 62).

A lo largo de su libro, Antonio Gala se dirige directamente a los lectores: «Debe el lector imaginar el choque que supuso, para un chico que venía de sus estudios más bien soporíferos y de la Cartuja de Jerez, lo que no podía sino calificar de cuchipandeo» (Gala, 2001b: 68). Y también:

Ruego al lector que separe, como yo ahora los párrafos, mis borracheras de las que no lo son. Y que no deje de suponer, como yo ahora, que se trataba, en primer lugar, de un estado angustioso, en el que alguien hace no lo que quiere hacer sino algo muy distinto, y se reconoce ali-quiebrado, desmerecido gravemente por la vida, y lo intenta olvidar. Y que tampoco el lector eche en saco roto que mi estado de salud no era bueno; que nunca me he alimentado ni por asomo bien cuando estuve solo (Gala, 2001b: 358-359).

En alusión al amor, escribe, apelando a la complicidad del lector: «No quiero hablar de esto. Quien lo haya sentido no precisa oírlo; quien no, no lo comprendería» (Gala, 2001b: 407). Con estas otras palabras no sólo se dirige a los lectores, sino que se dirige a *sus* lectores: «La mayor parte de los lectores de este libro conocerán dos definiciones que he dado del amor» (Gala, 2001b: 408).

En las memorias de Jaime de Armiñán (2000), la comunicación con el lector es casi imperceptible, no directa. Parece como si hablara consigo mismo para que éste lo oyese. Aun así, Jaime de Armiñán se excusa en una de las ocasiones en que incluye en ellas un texto autobiográfico de su madre: «Tal vez a nadie le importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso donde todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20). Hasta se disculpa con el lector, si lo considera oportuno: «Siento ser impreciso» (Armiñán, 2000: 295).

Comenzábamos el apartado con la constatación de que nuestros autores son conscientes de que sus libros se van a publicar y se van a leer. Sin embargo, en las memorias de Albert Boadella (2001), esto afecta a la pose o al contenido, pero guarda la distancia con los lectores.

En las memorias de Francisco Nieva (2002d), la comunicación con el lector se lleva a cabo a través de la figura de una especie de interlocutor imaginario, en quien el autor personaliza las posibles réplicas o críticas de sus receptores¹²⁶⁴.

Algo parecido a lo que dijimos de las memorias de Albert Boadella (2001) podemos aducir, en lo concerniente al tema de este apartado, con respecto al diario de Fernando Arrabal (1994c).

Jaime de Armiñán trata al lector en su diario (Armiñán, 1994a) como a un compañero de viaje¹²⁶⁵. Le deja claras las cosas cuando lo considera preciso. El suyo es el diario de una película, pero el autor no va a ceñirse a las reglas establecidas de «el diario de a bordo»:

Ya sé que me voy a escapar cientos de veces, tratando de recordar cosas buscando caminos perdidos o yéndome por las ramas. El que avisa no es traidor —o es más traidor que nadie— y yo aviso a los posibles lectores de estas páginas». «Por tanto, caiga en buena hora el libro de las manos de quien no acepte las reglas, que anárquicamente establezco y yo, palabra de honor, no sólo lo voy a disculpar, sino que lo comprendo de corazón-corazón (Armiñán, 1994a: 2)¹²⁶⁶.

Jaime de Armiñán no oculta los temores propios de un diarista: «Esto de escribir un diario tiene sus pegas: en primer lugar me da miedo aburrir a los presuntos lectores y contarles cosas que nada les importan, y en segundo lugar siento vergüenza ante algunos temas, que pueden resultar demasiado personales» (Armiñán, 1994a: 115). También escribe:

Por la nueva autovía de Aragón dejo de darle vueltas a la película (...) y dedico mi atención a este Diario que todas las noches señalo con notas y observaciones. Pienso que se está convirtiendo en un libro de memorias salteadas o sofrito con ajos tiernos, que a nadie va a interesar. Lo que pasa es que ya no me tengo que justificar de nada —objetivo principal de los libros del género aludido— ni apoyar en sus páginas doctrina alguna, otro objetivo, y que cuento las cosas según me vienen a la pluma, como si lo hiciera ante un grupo de amigos. Tal vez esa voluble intención me redima (Armiñán, 1994a: 276).

¹²⁶⁴ Como se ha estudiado en el apartado «El diálogo», de la página 656.

¹²⁶⁵ Ya en la sobrecubierta del libro se promete esta complicidad como un aliciente: «Con lo poco acostumbrados que estamos por estos lares a dejar constancia escrita de nuestras vivencias y recuerdos, este *Diario en blanco y negro* seguro que hará pasar ratos estupendos a los lectores que decidan adentrarse en él, ya que constituye un retazo de la memoria y del buen hacer de uno de los mejores y más reconocidos directores del cine español».

¹²⁶⁶ Estas declaraciones pueden ser consideradas una expresión del pacto autobiográfico (Philippe Lejeune, 1994).

Hace partícipes a los lectores de sus avatares: «Por tanto sigo escribiendo este diario. Yo lo paso bien y procuro que resulte entretenido, aunque no estoy seguro de conseguirlo» (Armiñán, 1994a: 309). Llega a cuestionarse: «¿A quién le importa todo esto?» (Armiñán, 1994a: 294). El resultado es que nadie puede llamarse a engaño: «El diario casi llega a su final, sólo le falta el colorín-colorado. Siento mucho no haber tenido fuerza de voluntad para someterme al rigor del tiempo y de los hechos que pretendía contar, pero ya lo advertí a destiempo: la niebla —sin plástico rojo— me llevó por campos y descampados que a nadie importan, y me temo que ni siquiera a mí mismo» (Armiñán, 1994a: 343-344).

El autor se permite recomendarles a los lectores un restaurante de Córdoba (Armiñán, 1994a: 58). También los previene de alguna posible confusión involuntaria: «Cualquiera diría, al leer estas notas, que soy un apasionado de la música clásica» (Armiñán, 1994a: 73). Pide perdón por utilizar símiles taurinos, pero a él le gustan mucho los toros (Armiñán, 1994a: 347, n. 2). Además, piensa en ellos por otros motivos: algunas de las notas a pie de página que jalonan el diario están destinadas a aclararles —aunque sin invocación— posible dudas: quiénes eran los Héroes del Silencio (Armiñán, 1994a: 35, n. 1), Konrad Lorenz (Armiñán, 1994a: 57, n. 2) y Miguel Catalán (Armiñán, 1994a: 64, n. 1); o qué era *La Codorniz* (Armiñán, 1994a: 65, n. 2).

De vez en cuando, el autor se dirige a un lector o a unos lectores en concreto: «Sólo le pediría una cosa [a José Luis Borau]: si alguna vez pasa por esta página, que no se le ocurra comentarla. Sé que —si se da el caso— lo conseguiré fácilmente, porque yo haría lo mismo» (Armiñán, 1994a: 329). Aprovecha la ocasión para dar las gracias a los que trabajaron en la catedral en el rodaje de la película que da motivo al diario (Armiñán, 1994a: 210).

8. EL HUMOR Y LA IRONÍA

George May (1982) encuentra que muchas de las deformaciones que el autobiógrafo introduce en su narración son involuntarias; pero hay otra clase de deformación aparte de las condiciones del género y no aparece sino en ciertos textos. Se trata de la ironía o del humor con los cuales el autor se enfrenta a ciertas acciones, dichos o pensamientos del personaje que fue alguna vez (May, 1982: 95). George May se pregunta por qué estos escritores nos invitan a sonreír ante la narración de hechos que en su momento no les resultaron cómicos: probablemente porque se trata de acontecimientos que hacen sentir intuitivamente la necesidad de distanciarse de ellos por el mecanismo de la ironía (May, 1982: 96). El recurso revela una doble elección: el presente más que el pasado y la cabeza más que el corazón (May, 1982: 97). Francisco Ernesto Puertas Moya, en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003), hace un interesante comentario general que bien puede aplicarse a las obras que estudiamos aquí, aunque él acabara refiriéndose en concreto a la obra de Manuel Gila (1995):

El aspecto humorístico tiñe la mayoría de los textos aquí tratados con un anecdotismo que tiende a encontrarse con una sonrisa en la boca mientras se leen muchos de estos textos, incluso cuando los hechos que se cuentan sean dramáticos (Puertas, 2003: 340).

En manos de Fernando Fernán-Gómez, la ironía se convierte en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) en un arma inteligente. Puede ir dirigida contra los prejuicios acerca de lo autobiográfico: «Recuerdo haber leído no sé dónde que no se debe escribir sobre la propia infancia, porque la infancia de todos los hombres es la misma. Efectivamente, yo nací, como todo el mundo, en Lima» (Fernán-Gómez, 1998a: 27). A veces, la emplea al hablar de política, como en el relato de la Guerra Civil¹²⁶⁷ o en el del viaje a la

¹²⁶⁷ «Los políticos, diligentes, siguen trasladándose hacia climas más templados» (Fernán-Gómez, 1998a: 168).

URSS¹²⁶⁸. Cuando se trata de asuntos profesionales, no falta la mordacidad. *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev, tuvo un gran éxito en su estreno en el teatro Marquina; pero la crítica descubrió que el dramaturgo ruso estaba trasnochado por ser seguidor del simbolismo de Henrik Johan Ibsen, cosa mal vista desde que unos años atrás se había iniciado la era chejoviana: «El público teatral madrileño, tan sensible siempre a la evolución del fenómeno poético, acudió escasamente y, por tanto, los ingresos fueron igual de escasos» (Fernán-Gómez, 1998a: 457). Más adelante, se refiere a la «alta crítica» que clasificaba a Juan José Alonso Millán como «conformista» (Fernán-Gómez, 1998a: 472).

También utiliza el humor tomándose a sí mismo como objeto. Cuenta que, en el viaje en barco que le trajo de vuelta con su abuela de Buenos Aires a España, tuvo una enfermedad grave en el cuello o en la garganta que un médico alemán le curó por medio de una operación urgente: «Años más tarde, al considerar mi comportamiento con algunos empresarios y algunas mujeres, he pensado si aquel médico no me operaría de meningitis» (Fernán-Gómez, 1998a: 29). Los españoles, en Cannes, se iban a jugar al casino, pero a él no le gusta el juego, porque tiene miedo a ganar (Fernán-Gómez, 1998a: 424). En este sentido, carecen de desperdicio los episodios casi hilarantes, contados con cierto detenimiento, de sus anécdotas con la justicia (Fernán-Gómez, 1998a: 545-548) y de la cena imprevista en los estudios de cine (Fernán-Gómez, 1998a: 321-322)¹²⁶⁹.

En la contracubierta de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) se nos anuncia que éste nos cuenta su «vida pública y privada» con «gran sentido del humor». El lector

¹²⁶⁸ «Mas para eso tendría que haber ocurrido un milagro, y Marx y Lenin acabaron con ellos» (Fernán-Gómez, 1998a: 528).

¹²⁶⁹ Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 125), a propósito de una sucinta enumeración de datos que el dramaturgo ofrece al lector, se fija en que se la brinda «como siempre envuelta en una ligera ironía». Mora (1998) recoge estas declaraciones de Fernando Fernán-Gómez acerca de sus memorias: «debo admitir que, ya desde mi juventud, la ironía es una tendencia que, según mis amigos, se da en mí; como defecto, desde luego». Recuérdese que Fernando Fernán-Gómez ganó en 1993 el premio Espasa-Humor por su novela *El ascensor de los borrachos* (Fernán-Gómez, 1993e) y que *El mal amor* (Fernán-Gómez, 1987ñ) es otra novela de humor suya, basada ésta en la figura del Arcipreste de Hita.

no se sentirá defraudado por tal promesa: este sentido del humor es el que preside las iniciales «Cinco observaciones previas y una nota imprescindible» (Marsillach, 2001d: 11) y recorre como un venero todo el libro¹²⁷⁰. Adolfo Marsillach adopta una actitud paródica en varios títulos de capítulos: «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Primera parte)», «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Segunda parte)» y «La Compañía Nacional de Teatro Clásico (Última entrega)». Hay títulos humorísticos para algunos capítulos, como los de la serie «Primer intento fallido: Nueva York», «Segundo intento fallido: sigue Nueva York», «A la tercera... Cercedilla», en la que el contraste entre Nueva York y Cercedilla conlleva una consideración burlesca del provincianismo. Alguno juega con el absurdo cotidiano: «La vida como un supositorio». Otro es sarcástico: «A Sevilla en treinta y muchas horas».

Muy al principio de su narración, habla ya Adolfo Marsillach de un «decorado espantoso de esos que, si lo hacemos en Madrid, nos corren a gorrazos calle arriba, camino de la Puerta de Alcalá y de Ana Belén» (Marsillach, 2001d: 13). La ironía es un recurso que le permite afrontar ciertos temas con elegancia: «En mi infancia lo de ser crítico teatral me parecía algo estupendo y admirable. Luego —con el paso del tiempo y por diversas circunstancias— ya no opiné lo mismo» (Marsillach, 2001d: 18). También facilita el distanciamiento, el no tomarse en serio a sí mismo. Por ejemplo, hablando de su nacimiento, comenta que fue un parto complicado, con fórceps, y que su madre le contaba que en el mismo estuvieron a punto de arrancarle un ojo. Adolfo Marsillach se regocija: «Menos mal que no lo consiguieron, porque, como todo el mundo sabe, los actores tuertos acostumbran a estar peor valorados que los otros» (Marsillach, 2001d: 27). La ironía tam-

¹²⁷⁰ «(...) teñido con el humor y la ironía que caracterizan a Adolfo Marsillach», en palabras de Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 160). Este crítico destaca un episodio, el viaje a África de Adolfo Marsillach con una paella. La considera una aventura un poco humorística con un tono absurdo y un trasfondo autocrítico (Ríos Carratalá, 2001a: 54).

bién se presta a la narración de los acontecimientos sin dramatismo: «Había un cura jovencito —ya habrá muerto porque los jóvenes cometen el error de madurar, envejecer y morir— (...)» (Marsillach, 2001d: 41). Algunas muestras de humor parecen de la escuela de Enrique Jardiel Poncela o de Miguel Mihura: «la edad ideal para ir al colegio es, más o menos, los veinticinco años, pero, claro, a los veinticinco años ya no hay forma de que te admitan en los colegios. Una lástima» (Marsillach, 2001d: 66). El desenfado con el que Adolfo Marsillach pretende quitarle hierro a asuntos de trascendencia queda de manifiesto en el siguiente pasaje salpicado de expresiones coloquiales:

Se pensaba, además, que, en cualquier momento, Franco nos metería en el lío haciendo causa común con «las potencias del Eje» para que, de este modo, le pudiéramos pegar un buen bofetado al Marruecos francés, les diéramos una patada en el trasero a los llanitos de Gibraltar y recuperáramos aquel Imperio hacia Dios que se nos había perdido en el Atlántico durante una excursión al puerto de La Habana allá por 1898. Luego vino el paripé de Hendaya, el dedo del Tío Sam exigiéndoles a sus compatriotas que vengasen Peal Harbour (...)» (Marsillach, 2001d: 67).

En ocasiones, el dardo humorístico se dirige contra ciertos personajes: «Cualquier otra versión de los hechos sería resultado del contubernio judeo que se la tenía jurada desde que era “comandantín” en Oviedo» (Marsillach, 2001d: 68). Adolfo Marsillach reflexiona conscientemente acerca de su manejo de la ironía: «Durante algún tiempo —sobre todo en su primera época— escribí en *Interviú*: artículos presuntamente irónicos —mi ironía es la única etiqueta de la que no he querido desprenderme— (...)» (Marsillach, 2001d: 532). «Me defiendo, cuando me atacan, con la ironía porque es la única arma que acostumbro a manejar» (Marsillach, 2001d: 573)¹²⁷¹.

¹²⁷¹ Blanca Bravo Cela (1999: 141) señala la ironía que caracteriza las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) y achaca el ritmo ágil de la narración a ésta, así como al humor. En su opinión, esos dos elementos son los que permiten un ritmo ágil buscado y conseguido (Bravo, 1999: 143). Anna Caballé (2003b: 164) escribe: «El libro recurre a la ironía como forma de expresión de esa búsqueda personal. Es el modo que tiene su autor de situarse frente a la vida (o a las vidas que vivió). La ironía o la mordacidad le permiten dar una forma verbal tamizada a su satisfacción, a su descontento o a la frustración que la lucha contra el franquismo (y a lo que vino después) llevó consigo tantas veces, creando en torno al texto literario un campo magnético casi irresistible». Juan Antonio Hormigón (2003a: 26) se refiere a «esa sutil ironía que impregna» los escritos de Adolfo Marsillach, de la que comenta en «Memoria de Marsillach» (Hormigón, 2003b: 135): «Sin hiel pero con ironía, mordaz a veces, sutil otras, melancólico en ocasiones. La ironía define su punto de vista personal y de escritor ante el mundo y respecto al mundo, incluso hacia sí mismo.

Sin duda alguna, el autor de los que estudiamos que con más decisión recurre al humor es Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b), el que más denodadamente lo persigue (Gala, 2001b: 32, 39, 45 y 92). Se hallan anécdotas cómicas a cuenta de las autoescuelas (Gala, 2001b: 14 y 15), de sus mascotas (Gala, 2001b: 43 y 129) o de sus viajes (Gala, 2001b: 344 y 345). También relacionadas con personajes conocidos: Cayetana de Alba (Gala, 2001b: 44), Rafael Alberti y Rosa Chacel (Gala, 2001b: 173), José Menese y su mujer (Gala, 2001b: 195), Vicente Aleixandre y Fernando Quiñones (Gala, 2001b: 231-232), Antonio Buero Vallejo (Gala, 2001b: 240-241), Juan de Ávalos (Gala, 2001b: 298). Algunas son incluso hiperbólicas (Gala, 2001b: 18 y 283) o hilarantes (Gala, 2001b: 304). Hasta los momentos más dramáticos pueden teñirse de humor (Gala, 2001b: 22, 23, 103, 174 y 175). A veces, la técnica utilizada consiste en jugar más o menos inocentemente con las palabras (Gala, 2001b: 108, 109, 164 y 356).

El autor se burla de sí mismo sin piedad (Gala, 2001b: 96, 281 y 284)¹²⁷² y se moja de su fama y de su éxito literario, para la consecución de los cuales la contribución de su ironía y de su sarcasmo, de los que se muestra consciente (Gala, 2001b: 165, 233, 241 y 337), no ha sido menor. Su nombre se ha convertido en epónimo de cultura de la cantidad de calles y plazas que le han dedicado. En ocasiones, no lo avisan. Como carece del don de la ubicuidad, algún alcalde ni siquiera le comunica el bautizo de una calle con su nombre. Esto lo hizo Julio Anguita siéndolo de Córdoba (Gala, 2001b: 33). Propuso el dramaturgo que habría resultado más barato, para aprovechar los rótulos, ponerle a la Avenida que antes se llamaba 18 de julio, en vez de Avenida Antonio Gala, Avenida 18 de Julio Anguita: «No creo que le hiciese ninguna gracia». Enumera todas las distinciones

Es un procedimiento y una actitud defensiva, según los casos. Es un instrumento para adoptar una cierta distancia frente a los hechos narrados, los que pueden agredirle o favorecerle, pero también una forma de asumir actitudes y comportamientos, glorias y penalidades».

¹²⁷² Ya estudiamos este aspecto en el apartado «El autorretrato», de la página 328.

municipales que ha cosechado, incluidas cinco parcelas en sendos cementerios. Las agradeció contestando que no le importaba que el equipo municipal le fuera calentando el sitio (Gala, 2001b: 34). En Valladolid, le dieron la Medalla de Oro de la Feria y tuvo por compañeros el coche Panda y una ternera (Gala, 2001b: 34-35). Le regalaron en México unas tarjetas de visita en las que se leía: «Antonio Gala, escritor». Él enseñó una que le habían regalado en Canarias que rezaba: «Antonio Gala, acróbata». «Creo que tengo más de eso que de otro oficio cualquiera», bromea (Gala, 2001b: 39). Léase este ejemplo:

Contagiado por Félix [Grande], tan libresco, hacíamos una vida de poetas. Asistíamos a las lecturas de los martes en el Instituto Iberoamericano de Cultura, o como coño se llamara entonces, dirigidas por Montesinos, y nos quedábamos luego a tomar unos vinos con el grupo habitual. O asistíamos los jueves a la lectura de poemas del Ateneo, dirigidas por Hierro, en las que lo pasábamos muy bien, porque yo hacía comentarios de los que mis más próximos vecinos se reían, mientras yo me mantenía muy serio, una potestad de la que he gozado siempre (Gala, 2001b: 237).

Jaime de Armiñán refiere en sus memorias (Armiñán, 2000) una anécdota graciosa de su primera comunión: el cura hablaba retóricamente y él se puso de pie creyendo que se trataba de una exhortación literal (Armiñán, 2000: 204). Incluso los temas serios pueden ser objeto de ironía: «Nadie podía imaginar que el Año de la Victoria iba a durar hasta 1975, pero es que los calendarios —sobre todo el Ferrolano— gastan bromas inesperadas» (Armiñán, 2000: 266). Hasta la Real Academia Española: «¿También los académicos tenían economato? A juzgar por sus nombres, me parece que sí: don Leopoldo Eijo y Garay, Patriarca de las Indias Occidentales; don Gabriel Maura y Gamazo; don José María Pemán y Pemartín; don Eugenio D'Ors; don Gregorio Marañón... Me huelen a economato» (Armiñán, 2000: 299).

En las memorias de Albert Boadella (2001), la ironía y el humor no están ausentes en absoluto¹²⁷³; pero se manifiestan más en el terreno del contenido y en el relato de su

¹²⁷³ La alusión a un cómico que convirtió su propia muerte inminente en una escena humorística (Boadella, 2001: 15) se repite a lo largo del libro. El narrador entiende esta anécdota como una de las claves de la obra del Bufón.

vida y de su trabajo¹²⁷⁴, pues el carácter del autor imprime a la narración un estilo diferente al de los otros dramaturgos. El narrador llega a decir que la «defensa del humor como la forma más civilizada de expresar la tragedia, constituía el *leitmotiv* del bufón» (Boadella, 2001: 41). No obstante, toda la capacidad que Albert Boadella demuestra para convertir en el escenario la seriedad en humor la revela también en las páginas de su libro para convertir lo autobiográfico en algo serio. Debemos entender que el uso de la ironía en Albert Boadella consiste en lo siguiente: «Con *Mary d'Ous* quedaba claro que si la compañía persistía en el mismo camino, se convertiría en un hito del teatro contemporáneo mundial» (Boadella, 2001: 225).

En las memorias de Francisco Nieva (2002d), encontramos rasgos de humor en el título de algún capítulo, como el del vigésimo cuarto del Libro Primero, «Sor Leches». No está exenta su obra de humor, sobre todo cuando se trata de contar viejas anécdotas familiares. Tal es el caso, por ejemplo, de la relativa al soldado napoleónico que salvó su familia y el rezo del rosario (2002d: 110) y alguna otra más (2002d: 112). No rehúye el autor la presentación paródica de sí mismo, sobre todo en sus relaciones con gente pudiente. Instalado en el boulevard Raspail de París, a su mujer le dio por invitar a gente a casa y él practicaba *les grandes manières*, como si se hubiera criado en Versalles al servicio de Luis XIV. Su trato con la alta sociedad francesa da paso a la ironía, teniendo en cuenta que procedía de Valdepeñas (2002d: 234). Tampoco olvida su origen en otra situación: «Stanley hacía traer de la casa Lyon's de Londres enormes contenedores de caviar, que se consumía en el mismo recipiente rodeado de hielo y con cuchara grande, como las gachas en La Mancha» (2002d: 360). En el diálogo que sigue en esta escena del caviar, el sarcasmo aparece en boca de los propios personajes: alguien pregunta qué le pasa al muchacho que acompaña al dramaturgo y uno contesta que es un chico profundo, muy de

¹²⁷⁴ De «aristofánico y satírico» califica Luis Antonio de Villena (2001) a Albert Boadella.

izquierdas, y le preocupan mucho los seres. El otro pregunta qué seres (2002d: 361). También al hablar de sí mismo de niño aparece el humor: oyó a su padre hablar de Unamuno y le preguntó: «¿Quiénes son los amunos?» (2002d: 469). No se escapa el ambiente teatral de algún que otro dardo envenenado: se explica que se dejara de representar *La señora Tártara*, puesto que a los directores no les importaba un producto que no era suyo y los actores habían tenido un éxito sin haber trabajado con su admirable William Layton, «con lo fieles y disciplinados que son los españoles» (2002d: 540).

Fernando Arrabal, escritor culturalista y «pánico», limita la presencia del humor en su diario (Arrabal, 1994c), curiosamente, a alguna anécdota no muy ventajosa para él¹²⁷⁵ y a los chistes que incluye en sus anotaciones (Arrabal, 1994c: 247), uno de ellos atribuido a Mijaíl Gorbachov —de una intervención suya en la Expo de Sevilla— (Arrabal, 1994c: 115).

Jaime de Armiñán riega su diario (Armiñán, 1994a) con un tono irónico muy deliberado. Cuando están rodando un plano y molestan unas moscas, se detiene el rodaje y alguien las mata. «Si había otras moscas en la habitación huyen aterrorizadas o se marchan a llorar la pérdida de sus parientes» (Armiñán, 1994a: 60). Lee el autor una entrevista suya donde se publica que ha rodado más de cien películas: «Se me eriza el único pelo que tengo al pensar que esta hace el número catorce y que me quedan ochenta y seis» (Armiñán, 1994a: 154). Aporta el dato de que la catedral de Roda de Isábena la consagró el 1 de diciembre de 956 el obispo Odisendo:

Si ahora los obispos lucieran nombres tan sonoros y no vistieran de ejecutivos de medio pelo, tendría mucho más prestigio entre sus partidarios; pero a ver quien [sic] es el guapo que le pone Odisendo a un niño que acaba de nacer y aún no se sabe si va para obispo. Luego vinieron los moros —que tienen esa mala costumbre— y el aturbantado Al Tavill hizo de las suyas, que no debieron ser pocas (Armiñán, 1994a: 208).

¹²⁷⁵ Como la de la portada de *Blanco y Negro* (Arrabal, 1994c: 61) o la de la broma de la que es objeto en un avión por parte de un piloto amigo de su hermano (Arrabal, 1994c: 155-156).

Una periodista se le acerca a preguntarle qué tal se llevan en el rodaje con la comunidad de frailes y el autor le toma el pelo insultándolos. La chica se queda muy cortada y entonces él le aclara que son frailes de mentira (Armiñán, 1994a: 210). Ya de pequeño se decantaba como espectador por el humor: «puestos a ir al teatro me gustaban las obras cómicas —sobre todo y lo sé ahora— las de Muñoz Seca. Vi (...) a Mariano Azaña, a quien recuerdo porque me hacía mucha gracia en un personaje que se comía la primera letra de cada palabra y que yo estuve imitando hasta agotar la paciencia de mi familia». Tampoco evita el autor la parodia de sí mismo: «Estas sensaciones pasadas revelan, sin duda, falta de imaginación, cosa que algún crítico avisado averiguó antes que yo» (Armiñán, 1994a: 214). El dramaturgo da de sí mismo una imagen de bromista. En una reunión en su casa, que él mismo califica de «importante cita política», para poner en pie, recién muerto Francisco Franco, el aparato cultural del PSOE, «un encuentro con intelectuales de izquierdas, no comunistas, al que acudiría un joven líder de nombre Felipe González, que ya era secretario general del PSOE, y muy conocido en los aún semi-secretos ambientes de la oposición que nacía» (Armiñán, 1994a: 278-279), no se le ocurrió otra cosa más que la siguiente:

Elena [Santonja] y yo decidimos gastar una broma a los chicos del PSOE: quitamos algunas fotos familiares y las sustituimos por retratos de Franco, de doña Carmen, de Carmencita y del marqués de Villaverde. Cuando llegó Felipe González a casa —acompañado por Alonso Puerta y Luis Yáñez— les cambió el color. Hubo que tranquilizarlos de inmediato. Maldita manía de las bromas, que en la ocasión fueron admitidas porque los jóvenes socialistas tenían sentido del humor (Armiñán, 1994a: 279).

Hallándose en EE. UU., en Los Ángeles, para participar en la ceremonia de entrega de los Oscar, sonó el teléfono y lo sorprendió dormido. Llamaba Ricardo Montalbán, porque la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas lo había designado para atenderlo. Cuando cuelga, piensa el autor que seguramente llamará Esther Williams (Armiñán, 1994a: 321).

9. EL CULTURALISMO

Fernando Fernán-Gómez aprovecha la oportunidad que le brindan los títulos de los capítulos de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) para expresar su postura ante la escritura, su punto de vista, su mundo personal, su estética. Destacan en ellos las referencias literarias más o menos explícitas. Los hay inspirados literalmente en obras clásicas de la literatura española y universal: el del capítulo IV, «Vidas paralelas», tomado de Plutarco; el del XX, «La destrucción o el amor», de Vicente Aleixandre. Otros parafrasean títulos en vez de reproducirlos, con lo que se añade una intención propia a la referencia cultural: el título del capítulo X, «La comedia inhumana», se basa en el que Honoré de Balzac utilizó para denominar a un conjunto de sus novelas, *La comedia humana*; el del XIII, «Grandes esperanzas y desesperanzas», recuerda al de la novela de Charles Dickens; el del XXXIX, «Ocho años después», parece un lejano eco de *Veinte años después*, de Alejandro Dumas. No sólo toma el autor la literatura como fuente de inspiración: el título del capítulo XXII, «Madrid, ciudad ocupada», nos recuerda al de la película *Roma, città aperta*, del director de cine italiano Roberto Rossellini; el del XXVII, «Hay que volver, volver a empezar», nos recuerda al de la del director de cine español José Luis Garci. Además, encontramos en los títulos de los capítulos citas literarias directas o indirectas, como el dantesco «¿En la mitad del camino?», del XXX; el machadiano «Se hace camino al andar», del XL; el manriqueño «Avive el seso y despierte», del XLIV.

Como no sólo los capítulos tienen título, sino también las secciones, el autor sigue aprovechando esta oportunidad. Sin pretender efectuar un recuento exhaustivo, encontramos desde títulos de libros o películas, como «Tener y no tener» —un filme de Howard Hawks— (Fernán-Gómez, 1998a: 68) e «Historia de dos ciudades» —otra novela de Charles Dickens— (Fernán-Gómez, 1998a: 395), a simples menciones de personajes:

«Homenaje a Freud» (Fernán-Gómez, 1998a: 58), «Espronceda, Bécquer, Campoamor, Gabriel y Galán» (Fernán-Gómez, 1998a: 121). El título de la sección «Memorias, recuerdos, olvidos...» (Fernán-Gómez, 1998a: 569) parece una variación de *Recuerdos y olvidos*, aunque no sabemos a quien tiene en el pensamiento Fernando Fernán-Gómez, si a Jacinto Benavente o a Francisco Ayala. El título de la sección «Anoche, cuando dormía» (Fernán-Gómez, 1998a: 699) es el primer verso de un conocido poema de Antonio Machado.

Las referencias culturales son muy abundantes a lo largo de las memorias. Menciona el autor, por algún motivo u otro, obras como *La taberna*, de Émile Zola (Fernán-Gómez, 1998a: 35); *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández Flórez (Fernán-Gómez, 1998a: 36); *Luces de Bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán (Fernán-Gómez, 1998a: 43); *Rayuela*, de Julio Cortázar (Fernán-Gómez, 1998a: 167); *El león de Damasco*, de Emilio Salgari (Fernán-Gómez, 1998a: 168). Y no sólo menciona obras, también hace comentarios sobre escritores como Louis Ferdinand Céline (Fernán-Gómez, 1998a: 509) o Nicolás Maquiavelo (Fernán-Gómez, 1998a: 570-571). Toma Fernando Fernán-Gómez (1998a) citas directas de escritores¹²⁷⁶ y también indirectas¹²⁷⁷.

No sólo la literatura es objeto de sus referencias, también la pintura: el estallido de júbilo por la proclamación de la República da pie a una comparación de los cuadros *La libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix; *El cuarto Estado*, de Pellizza da Volpedo; y *Boogie-boogie de la victoria*, de Piet Mondrian (Fernán-Gómez, 1998a: 11). Incluso

¹²⁷⁶ De Miguel Hernández (Fernán-Gómez, 1998a: 7), de Eduardo Marquina (Fernán-Gómez, 1998a: 249), de Andrés Rey de Artieda (Fernán-Gómez, 1998a: 250), de Rubén Darío (Fernán-Gómez, 1998a: 253), de Louis Aragon en traducción de Rafael Alberti (Fernán-Gómez, 1998a: 510), de Arnold J. Toynbee (Fernán-Gómez, 1998a: 526), de Michel de Montaigne y de Epicuro (Fernán-Gómez, 1998a: 578), de Marco Tulio Cicerón y de Santiago Ramón y Cajal (Fernán-Gómez, 1998a: 704).

¹²⁷⁷ De Ramón Gómez de la Serna (Fernán-Gómez, 1998a: 75), de Alphonse Daudet (Fernán-Gómez, 1998a: 459), del conde de Keyserling (Fernán-Gómez, 1998a: 534) y de Albert Einstein (1998: 542). Como ya ha sucedido en el título de una sección, parafrasea a Antonio Machado (Fernán-Gómez, 1998a: 475).

la cultura popular es objeto de su atención, como las canciones que cantaban las costureras: *La canastera*, *Fumando espero* y el tango *Nubes de humo* (Fernán-Gómez, 1998a: 36). Cita la letra de una canción que tocaban unos músicos callejeros, la de una que se cantaba cuando la guerra de Marruecos (Fernán-Gómez, 1998a: 82) y la de otra contra Isabel II (Fernán-Gómez, 1998a: 83).

Adolfo Marsillach imprime a sus memorias (Marsillach, 2001d) un barniz culturalista presente también en los títulos de algunos capítulos, que contienen citas y alusiones literarias: «La guerra de los niños» —donde recuerda el de *La guerra de los botones*, de Louis Pergaud—, «En la ardiente oscuridad» y «El Tartufo» —títulos de obras de Antonio Buero Vallejo y de Molière, respectivamente—, «De Amparo a Maribel con parada y fonda en el Teatro Lara» y «Hamlet y otras extrañas familias» —en los cuales mezcla alusiones a *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura, *Emilia... parada y fonda*, película de Angelino Fons basada en una novela de Carmen Martín Gaité, y a la obra de William Shakespeare—. «Es difícil sentirse poeta en Nueva York, a pesar de García Lorca» (Marsillach, 2001d: 14), concluye Adolfo Marsillach cuando relata su estancia en esa ciudad estadounidense al comienzo de las memorias, las cuales finalizan sosteniendo idéntico tono: en un esfuerzo por autodefinirse, el autor ofrece la extensa nómina de escritores con los que se ha formado su personalidad (Marsillach, 2001d: 520). Brinda sus propias opiniones sobre la cultura: «Esta idea de que la cultura y el aburrimiento son dos conceptos equivalentes acostumbra a tener mucho éxito» (Marsillach, 2001d: 65).

Antonio Gala, en sus memorias (Gala, 2001b), cita una letra flamenca (Gala, 2001b: 73); a Ernest Hemingway (Gala, 2001b: 133); a Jean Paul Sartre (Gala, 2001b: 135); a Gaspar Melchor de Jovellanos (Gala, 2001b: 179); a Víctor Hugo (Gala, 2001b: 200-201); a Adolfo Bioy Casares (Gala, 2001b: 247); a san Agustín (Gala, 2001b: 367); a

Leonardo da Vinci, el Corán y a Martin Lutero (Gala, 2001b: 369); a Juan Ramón Jiménez (Gala, 2001b: 377 y 378); una canción hindú a la diosa virgen y un poema de William Blake (Gala, 2001b: 382); a Gil Vicente (Gala, 2001b: 392); al barón de Montesquieu (Gala, 2001b: 397); y unos versos sin especificar el origen (Gala, 2001b: 416 y 425). Menciona a escritores como Azorín o Gabriel Miró y también libros: *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (Gala, 2001b: 133), e *Historia de las doctrinas políticas*, de George Sabine (Gala, 2001b: 163).

Antonio Gala nos explica los nombres de sus perros: Troylo era el hijo menor de Príamo y un personaje de William Shakespeare; Zegrí significa en árabe ‘el fronterizo’; Zahira quiere decir ‘la floreciente’, el nombre que le puso a su ciudad Almanzor frente a Azahara; El Zagal fue el tío de Boabdil y quiere decir ‘el valiente’ (Gala, 2001b: 122); Ariel es el genio de *La tempestad*, de William Shakespeare (Gala, 2001b: 124); Rampín, un personaje de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Compara Antonio Gala la felicidad que le produce su perro Toisón con los éxtasis de los místicos (Gala, 2001b: 128).

Uno de los capítulos de las memorias de Jaime de Armiñán se titula con un verso de una canción infantil: «Estaba la pájara pinta» (Armiñán, 2000: 236); otros aluden a películas: *La guerre est finie* recuerda el filme homónimo de Alain Resnais y «Verano del 43» a *Verano del 42*, de Robert Mulligan. Jaime de Armiñán no es una excepción a la hora de recurrir a las menciones de otros escritores en sus memorias (Armiñán, 2000): cita a María Teresa León (Armiñán, 2000: 13); unos versos de un poema que le recitaba su madre cuando él apenas sabía hablar (Armiñán, 2000: 36); reproduce la letra de un tango de Carlos Gardel (Armiñán, 2000: 51); recurre a Miguel de Unamuno (Armiñán, 2000: 103); recuerda el final de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (Armiñán, 2000: 165); cita unos versos fascistas (Armiñán, 2000: 181); una letra de una canción satírica

contra los italianos durante la Guerra Civil española (Armiñán, 2000: 184); los versos del soneto de Francisco de Quevedo dedicado a un hombre con una gran nariz (Armiñán, 2000: 197); unos versos republicanos que cantaban los americanos de las Brigadas Internacionales (Armiñán, 2000: 238); reproduce otros de un soneto de su abuelo (Armiñán, 2000: 277); cita la letra que compuso para el himno nacional José María Pemán (Armiñán, 2000: 289); y reproduce unos versos de su abuelo que jamás se publicaron, dedicados a Jacinto Benavente (Armiñán, 2000: 313). Durante su estancia en Francia, visitó el cementerio de Passy y vio las tumbas del pintor Édouard Manet, así como las de los músicos Claude Debussy y Gabriel Fauré (Armiñán, 2000: 378). Su maestra de francés, al saberlo, se ofreció a llevarlo al camposanto más bonito del mundo, el Père Lachaise. Allí conoció las tumbas de Oscar Wilde, Jean de Lafontaine, Molière, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Frédéric Chopin, Gioachino Rossini, Colette y Sarah Bernhardt (Armiñán, 2000: 379).

El literato más mencionado por Albert Boadella es Josep Pla (Boadella, 2001: 329, 347, 396-397, 413 y 416).

En los títulos de los capítulos de las memorias de Francisco Nieva (2002d) también encontramos referencias culturales: «Los postistas», «Antonio López y el nuevo realismo», «Gloria Fuertes», «Los Panero», «La “Niña Chole” de Pigalle» y «La Niña Chole y Dorian Gray»¹²⁷⁸, «El dibujo en la alfombra» —título de un relato de Henry James— y «Las pobres gentes» —tomado de *Pobres gentes*, de Fiódor Dostoievski—. En cambio, «Manuscrito encontrado en Zaragoza» —título de la novela de Jan Potocki—, «*Los baños de Argel*» —el de la obra de Miguel de Cervantes— y «Nosferatu» —el de la película de Friedrich Wilhelm Murnau— aluden a su propio trabajo teatral.

¹²⁷⁸ El autor, a una persona que conoció, la llama como el personaje de la *Sonata de estío*, de Ramón María del Valle-Inclán.

Francisco Nieva va componiendo en las páginas de sus memorias (Nieva, 2002d) un sofisticadísimo aparato culturalista mediante un exhaustivo mosaico formado por nombres de escritores españoles —Eugenio Noel, Ramón María del Valle-Inclán, Anais Nin, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Tomás Seral y Casas, Miguel de Cervantes, Felipe Trigo, Pedro Mata, Eduardo Zamacois, Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado, Francisco Umbral, Federico García Lorca, Américo Castro, Leandro Fernández de Moratín, Leopoldo María Panero, Luis Antonio de Villena— y extranjeros —Guy de Maupassant, Alfred Jarry, Charles Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Maurice Maeterlinck, Jean Giraudoux, Michel de Ghelderode, Thomas Mann, Sigmund Freud, Antonin Artaud, Henri Michaux, Jean Anouhil, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, León Tolstoi, Jules Renard, Paul Claudel, Marcel Proust, Honoré de Balzac, Gabriele D’Annunzio, Oscar Wilde, Arthur Schopenhauer, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Albert Camus, Georges Bataille, Emil Cioran, Jacques Lacan, Roland Barthes, Herbert Marcuse—, de músicos —Richard Strauss, Claude Debussy, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Gabriel Fauré, Erik Satie, Igor Stravinsky, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Sid Vicious—, de cineastas —Friedrich Wilhelm Murnau, Charles Chaplin, Jean Vigo, Max Ophüls—, de pintores —José Gutiérrez Solana, James Ensor, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga—, de escultores —Shinkichi Tajiri, Constantin Brancusi—, de artistas de vanguardia —Marcel Duchamp—, de bailarinas —Antonia Mercé—, de cantantes —Miguel Fleta, María Barrientos—, de actores —María Guerrero, Margarita Xirgu, Enrique Borrás—, de movimientos y géneros literarios y artísticos —las vanguardias, el simbolismo, el Romanticismo, la Generación del 98, el melodrama romántico, el expresionismo, el modernismo, el simbolismo modernista, la arquitectura de Antonio Gaudí, el *modern style*, el estilo floral, el jazz, el charlestón—, y por títulos de obras literarias —*Gli antenatti*, de Italo Calvino; *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez; *À rebours*, de Joris-Karl

Huysmans; *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna; *El hombre sin atributos*, de Robert Musil; *Atta Troll*, de Heinrich Heine; *Electra*, de Sófocles; *Medea*, de Eurípides; *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja; *Asclepigenia*, de Juan Valera; «Los españoles en Dinamarca», de *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Mérimée—, de obras pictóricas —*La Primavera*, de Sandro Botticelli; *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci; los dibujos satíricos de los hermanos Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Domínguez—, de películas —*Cero en conducta* y *L'Atalante*, de Jean Vigo—, de piezas musicales —*El martirio de san Sebastián*, de Claude Debussy—, de personajes literarios —Aquiles y Patroclo, de la *Ilíada*, de Homero; Benina, de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós; los hidalgos de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, o del anónimo *Lazarillo de Tormes*; algunos de *El doctor Centeno* y de *Miau*, de Benito Pérez Galdós; Juanito Santa Cruz, de *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós; el hermano Juan, de la obra homónima de Miguel de Unamuno— y cinematográficos —*Caligari*, de *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene—.

Francisco Nieva incluye en sus memorias (Nieva, 2002d) citas de André Gide, Carlos Edmundo de Ory, José Bergamín, Albert Camus, Arthur Schopenhauer, Herbert Marcuse, Arnold Schoenberg y Johann Wolfgang von Goethe; y parafrasea a Jean Paul Sartre, al marqués de Santillana, a Ramón María del Valle-Inclán. Asimismo, reproduce los versos de la silva de Lope de Vega dedicados a su antepasado Bernardo de Valbuena (Nieva, 2002d: 83); unos versos de un cuplé de moda (Nieva, 2002d: 97) y los de la jota con la que termina el primer acto de *La bruja*, de Miguel Ramos Carrión, con música del maestro Ruperto Chapí (Nieva, 2002d:100); un soneto de Carlos Edmundo de Ory, «Santán al aparato» (Nieva, 2002d: 164); unos versos de «El Bailarín», de *Quien baila se consume*, de Pere Gimferrer (Nieva, 2002d: 375); y una versión de un villancico popular anotado en una de las novelas de Fernán Caballero (Nieva, 2002d: 501).

Las evocaciones literarias y artísticas impregnan los recuerdos: el de Venta de Cárdenas, en las estribaciones de Sierra Morena, todavía en Ciudad Real, pero lindando ya con Jaén, era un paisaje romántico, cervantino (Nieva, 2002d: 133). Algunas prostitutas acechaban en el caserío de Chamartín de Madrid, entonces muy pobre, a los obreros en los descampados, en las rutas de retorno a la salida del trabajo, y les ofrecían cigarrillos de marihuana; parecían los parajes estampas de Pío Baroja, entre otros (Nieva, 2002d: 159). Para introducir un episodio de su vida, aventura que acaso un novelista inglés de finales del siglo XIX lo habría adoptado con una serie de habilidosas ocultaciones que aún le añadieran más interés al asunto, por el estilo de Henry James. Y se justifica: «No puedo evitar que incesantemente me broten sin querer referencias del todo literarias. Quien mucho ha leído considera todo eso como una memoria de familia y mi familia son las letras» (Nieva, 2002d: 173). Cambió el marco puritano y austero en que vivía en Asnieres su mujer, Genevieve Escande, por un apartamento que parecía habitado por Anna Karenina (Nieva, 2002d: 233). En Venecia, se produjo una escena con un joven obrero que le viene a mano al autor para evocar a Gabriele D'Annunzio «y toda su parafernalia de decadencia y ebriedad juvenil. Para eso sirven la literatura y la poesía, para enfatizar las sensaciones, aunque sean de lo más miserable y común» (Nieva, 2002d: 290). Supone: «Y no puedo dejar de hacer esta consideración: de haberme quedado y desarrollado en la España estreñida, militar y fanática, hubiera terminado en Carabanchel o escribiendo *El Jarama*¹²⁷⁹» (Nieva, 2002d: 322). Del apartamento de la madre de Angélica Becker, comenta que parecía un escenario para la vida privada de Robert Musil (Nieva, 2002d: 349). Obsérvese el siguiente cruce de referencias, condensadas en un solo enunciado, a Ramón María del Valle-Inclán, Thomas Mann, Luchino Visconti y Vicente Aleixandre: «Una

¹²⁷⁹ Novela de Rafael Sánchez Ferlosio.

sutil y desgarradora sonata de otoño que, asimismo, pudiera titularse *Muerte en Velintonia*» (Nieva, 2002d: 372)¹²⁸⁰.

La comparación con personajes literarios de las personas que el autor conoce resulta constante: unas hermanas parecían sacadas de Jean Austen (Nieva, 2002d: 176-177); compara a su amigo Francesco con Werther o con un joven Parsifal (Nieva, 2002d: 180); llama a una chica «Una princesa de Maeterlinck» (Nieva, 2002d: 181); la familia de un obispo protestante al que conoció parecía arrancada de la novela *Los monederos falsos*, de André Gide; al menor de los hijos del poeta Leopoldo Panero, Michi, lo llama un «joven Törless» (Nieva, 2002d: 344); una mujer que conoce en París durante el mayo del 68 tenía un rostro digno de *Rehén*, de Paul Claudel (Nieva, 2002d: 417). Incluso se compara a sí mismo con sus artistas de referencia: lo que le quedaba por degustar era la vida entendida a la manera de un perpetuo «toque de distinción», como la hubiera concebido su admirado Oscar Wilde (Nieva, 2002d: 236); yendo con Gabriella, se ganaba el desprecio de los señores (Nieva, 2002d: 257), igual que Marcel Proust, porque en algún momento de su vida se pudo hacer de él un diagnóstico parecido (Nieva, 2002d: 258): Marcel Proust, al principio, cuando colocaba los muebles de madame de Polignac, era un chico de ascendencia judía que quería hacerse notar entre la mejor sociedad (Nieva, 2002d: 259). «Sin duda, yo quería seguir los pasos del escritor Quarantotti Gambini, que tenía una relación con Teresa Foscari» (Nieva, 2002d: 282). También se compara con ciertos personajes de

¹²⁸⁰ El autor llega a quejarse de la incomprensión de su trabajo en el desierto que lo rodea: «Para los españoles, la cultura no tiene más despojos melancólicos que el paletó de Fernando VII y las faenas de Frascuelo. ¿Qué memoria va a tener de cosas que ni siquiera han sido tuyas profundamente?» (Nieva, 2002d: 539). «No somos nostálgicos de ninguna etapa de la cultura, pasada o reciente. Entonces, ¿dónde está la verdadera cultura popular?» (Nieva, 2002d: 587). El dramaturgo cree que el nacionalismo «se cura viajando» y esto se puede hacer por la universalidad del pensamiento, conociendo elegidos rincones del vasto dominio de la cultura occidental y de otras culturas, dejando de ser de Valdepeñas o de Cadaqués (Nieva, 2002d: 592). Sobre su obra *Corazón de arpía*, comenta: «Ya empezábamos mal. Reminiscencias, “culturalismos”... “Hay que ponerse al nivel de la calle”, como se predica incesantemente» (Nieva, 2002d: 595). «Pero ¡vaya usted con estas *filuterías* culturalistas a un público de barrio y de estrenistas fatigados! Mas, a pesar de todo, aquel “brillante error” estaba delatando que aún seguía vivo» (Nieva, 2002d: 600). Concluye: «Yo soy así, literario, museal y rinconista» (Nieva, 2002d: 623).

Joseph Conrad (Nieva, 2002d: 287) y con uno de Honoré de Balzac (Nieva, 2002d: 427). Dando un paso más, muestra en sus memorias (Nieva, 2002d) una peculiar tendencia a establecer una conexión personal entre él y artistas consagrados que roza el fetichismo: conoció a Francis Jourdan, quien había sido amigo íntimo de Marcel Proust y había desfilado a su lado en una manifestación a favor de Alfred Dreyfus (Nieva, 2002d: 203); en Auxerre (Francia), en la cama del pintor Camille Corot, empezó a leer el autor *Por el camino de Swan*, de Marcel Proust (Nieva, 2002d: 213)¹²⁸¹.

Fernando Arrabal sobresale en este aspecto en su diario (Arrabal, 1994c). Por sus páginas desfilan, traídos a colación con cualquier pretexto, Luis Cernuda, Teilhard de Chardin, Jean Genet, Günter Grass, Víctor Hugo, Alfred Jarry, Franz Kafka, Marcelino Menéndez Pelayo, Molière, Vladimir Nabokov, Luigi Pirandello, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, J. D. Salinger, Stendhal, Ramón María del Valle-Inclán y Derek Walcott¹²⁸² —limitándonos sólo a los más conocidos—. Nos encontramos en más de una ocasión con Samuel Beckett, Miguel de Cervantes, Friedrich Hölderlin o Michel de Montaigne. Las menciones no son sólo de escritores, también nombra al músico John Cage, a los pintores Alberto Durero y Michelangelo Merisi da Caravaggio, al actor Anthony Perkins, a Isaac

¹²⁸¹ Cuando Francisco Nieva estrenó *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*, se sumó al proyecto su amigo Juan Antonio Hormigón, entusiasta del mismo, quien entró para hacer una exposición didáctica sobre Mariano José de Larra en el vestíbulo del teatro que organizó muy bien (Nieva, 2002d: 437). Escribe el autor: «Fue también una rica experiencia que, para la exposición en Madrid, que se acogió con verdadero agradecimiento, hubiera de solicitar a los descendientes de Larra que nos prestasen la camisa del suicidio, cartas y otros objetos del más espectacular romántico de nuestra literatura y ya un clásico. El revólver lo obtuvimos del Museo Romántico. Tuve en mis manos el *necesaire [sic]* de Fígaro, que era de un extremo refinamiento; sus guantes, su levita, pequeñísima, estrechísima. “Maestro, ¡vaya una cinturilla retrechera la tuya!” *[sic]* Me agradó mucho conocer a aquella gente, a los descendientes de Adelita, la amada por Amadeo de Saboya, de doña Baldomero, la del timo —tan bien presentada en silueta por Valle-Inclán— y del autor de muy buenas zarzuelas, Larra “el malo”, que no lo era tanto, porque toda esa gente había tenido curiosas vidas y talentos, los hijos del dandi suicida y de Pepita Wetoret, la mártir de hogar». Hasta una amante del autor había tenido una sortija perteneciente a Dolores Armijo, la mujer por quien Mariano José de Larra supuestamente se suicidó: «¿Qué es lo que convierte la vida de cualquiera en una “leyenda”? La sola pasión» (Nieva, 2002d: 443). No obstante todo lo visto, escribe el dramaturgo: «el más hondo conocimiento está en una praxis de la vida y no en los libros ni en los museos» (Nieva, 2002d: 412).

¹²⁸² Anota la concesión a este escritor del premio Nobel de Literatura (Arrabal, 1994c: 120).

Newton —varias veces—. Nos da cuenta de sus encuentros personales con Eugène Ionesco, Pier Paolo Pasolini o Alain Robbe-Grillet. Hay citas de, entre otros, Louis Althusser, Reinaldo Arenas —de *Antes que anochezca*—, Lewis Carroll —de *Alicia en el país de las maravillas*—, Eduardo Chicharro, Paul Eluard, Gustave Flaubert —de una carta a Hippolyte Taine en 1868—, Baltasar Gracián, el apóstol san Juan, san Juan de la Cruz, Immanuel Kant —de *Crítica de la Razón Pura*—, Jean-François Lyotard, Stéphane Mallarmé, Françoise Mauriac, Jules Michelet, Henri Millon de Montherlant, Vítězslav Nezval —de su *Antilyrik*, a través de Roman Jakobson—, Giovanni Papini, Blaise Pascal, François Rabelais —de un texto que le escribió a Erasmo de Rotterdam—, Santa Teresa de Jesús, Pedro Salinas, George Bernard Shaw, Alexandr Solzhenitsin —de *Los invisibles*— y de Paul Valéry. Algunos autores son citados varias veces, como es el caso de Gaston Bachelard, Charles Baudelaire, Ambrose Bierce —*Diccionario del Diablo*—, Emile Michel Cioran, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin —*Hiperión y Los tiranos*—, Immanuel Kant, Henri Michaux, Friedrich Nietzsche, Francisco de Quevedo, William Shakespeare, Jonathan Swift o Rabindranath Tagore. Hay presencia también de la cultura clásica mediante citas o menciones de Aristófanes, Bias de Priene, Epicteto, Hipócrates, Jámblico, Juvenal, Lucrecio, Marcial, Plinio, Quilón de Esparta, Séneca y Suetonio. Otras culturas también están representadas: se reproducen haikus de Enamoto Kikaku y de Kyo-rai; hay citas de Confucio, Lao Tsé, del poeta chino Tu Fu, del poeta japonés Nanao Sakaki, del poeta árabe Mahmud Darwich, del poeta tibetano Kyab-Yingra, del *Gilgamesh* y del *Kalevala*. Aparece también una cita de la canción *Eleanor Rigby*, de The Beatles.

Anota Fernando Arrabal las distintas lecturas que realiza a lo largo del período de composición del diario: *De Rerum Natura*, de Lucrecio —en la traducción del abate Marchena—; *Hacia una sociedad sin Estado*, de David Friedman —hijo de Milton Friedman—; *Jesuitas*, de Jean Lacouture; *The Red Barbarians*, de Roy MacGregor-Hastig;

Raspoutine, de Paul Mourousy; *Reflexiones sobre la destrucción de las Indias*, de Norman Palma; *Gilles de Rais*, de Gilbert Prouteau; *La melodía secreta*, de Trinh Xuan Thuan. También lee biografías de Adolf Hitler y relee a Gustavo Adolfo Bécquer y a Vladimir Nabokov. Baste esta prolija relación para hacernos una idea del impresionante aparato culturalista con que Fernando Arrabal adereza su diario. Conscientes de este culturalismo exuberante, los editores han provisto el volumen de un completísimo glosario final de nombres propios con una sucinta explicación de cada uno¹²⁸³.

Jaime de Armiñán menciona en su diario (Armiñán, 1994a) escritores —Julio Verne, Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Joaquín Costa, Paul Lafargue, Carlos Marx, Edgar Wallace, S. S. Van Dine, Ramón María del Valle-Inclán, Azorín, Pío Baroja, Gilbert Keith Chesterton, Anatole France—; la novela policiaca; *El criticón*, de Baltasar Gracián; los cuentos de Charles Perrault; *La ingenua libertina*, de Sidonie-Gabrielle Collette; *Drácula*, de Bram Stoker; *El perro de los Baskerville*, de Arthur Conan Doyle; *¡Arde, bruja, arde!*, de Abraham Merritt; los personajes literarios Perry Mason —de las novelas de Erle Stanley Gardner—, Hércules Poirot —de Agatha Christie—, Charlie Chan —de Earl Derr Biggers—, Sam Spade —de Dashiell Hammett—, el comisario Jules Maigret —de Georges Simenon—; la Generación del 98; la novela histórica; *La isla de los pingüinos*, de Anatole France, traducida por Luis Ruiz Contreras; y «El tamborcillo sardo», de *Corazón*, de Edmundo de Amicis. También hay referencias cinematográficas a películas: *Enviado especial*, de Alfred Hitchcock, y *Muñecos infernales*, de Tod Browning.

El autor cita en su diario (Armiñán, 1994a) un párrafo de *La vuelta al mundo de un novelista*, de Vicente Blasco Ibáñez (Armiñán, 1994a: 12); otro escrito por Federico Fellini sobre su última película, *La voce della luna* (Armiñán, 1994a: 34); uno de *La casa*

¹²⁸³ Carandell (1994: 10) ha podido comentar que, en su diario (Arrabal, 1994c), Fernando Arrabal «compone un cultísimo mosaico que no sólo ofrece bellos dioramas literarios, sino que resulta instructivo y no pierde nunca la dimensión moral arrabalina».

de *Lúculo*, de Julio Camba (Armiñán, 1994a: 42); la novela *La Atlántida*, de Pierre Benoit (Armiñán, 1994a: 50, n. 3); *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa*, de Salvador Bartolozzi (Armiñán, 1994a: 54, n. 1); *Cuando el hombre encontró al perro*, de Konrad Lorenz (Armiñán, 1994a: 57); un pensamiento de Norman Mailer (Armiñán, 1994a: 116); unos versos de *Marcha triunfal*, de Rubén Darío (Armiñán, 1994a: 151); otros sobre futbolistas sin especificar el autor (Armiñán, 1994a: 174); *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (Armiñán, 1994a: 193); *Las mil noches y una noche* (Armiñán, 1994a: 221); unos versos de la rima LIII, de Gustavo Adolfo Bécquer (Armiñán, 1994a: 282); unos de *El rey Lear* y de *Hamlet*, de William Shakespeare (Armiñán, 1994a: 307). También incluye una cita cinematográfica de *El mago de Oz*, de varios directores (Armiñán, 1994a: 69 y n. 3). Igualmente, nos informa de los libros que lee mientras dura el rodaje de la película: *En el archivo de mi abuelo. Biografía del capitán general Weyler*¹²⁸⁴, escrito en 1946 (Armiñán, 1994a: 3); *Un viejo que leía novelas de amor*, del chileno Luis Sepúlveda —que le recuerda a *El libro de las tierras vírgenes*, de Rudyard Kipling— (Armiñán, 1994a: 19); *Julius e Isaac*, de Patrick Besson (Armiñán, 1994a: 257); y en la cama, por las noches, el mencionado *La casa de Lúculo*, de Julio Camba (Armiñán, 1994a: 42), y *La alegría de andar*, de César González Ruano (Armiñán, 1994a: 294). Maribel Verdú le regala varios, uno de ellos de Juan Tébar (Armiñán, 1994a: 225).

El dramaturgo retrata desfavorablemente a Manuel Goyanes, quien rechazó que cantase Marisol la canción de los títulos de crédito de una película porque decía que era del Colegio Estudio e inspiración de Jimena Menéndez Pidal: «Es curioso el desprecio que algunos productores —sobre todo los de aquel tiempo— sentía [...] no sólo por Mio Cid, el románico o el barroco, sino también por la cultura o la independencia en general»

¹²⁸⁴ De Valeriano Weyler y López de Puga, duque de Rubí.

(Armiñán, 1994a: 26). En otra ocasión, llega a sentenciar: «Lo malo —o lo bueno— es que la ficción se mezcla con la realidad como un mal pirandello» (Armiñán, 1994a: 343).

SEGUNDA PARTE: EL TEATRO EN LOS ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS DE
DRAMATURGOS ESPAÑOLES

CAPÍTULO IV: MARCAS TEMÁTICAS

En el nivel temático, las obras de estos autores presentan un interés indudable por diversos motivos. Los temas que tratan abarcan una amplia gama: desde el testimonio del tiempo que les ha tocado vivir a su relación con el teatro —lo que más interés ofrece en sí mismo para el objeto de nuestro estudio— y otros espectáculos, artes y oficios relacionados en mayor o menor grado con él, pasando por la repercusión pública de su trabajo y su condición de intelectuales. Iremos desglosando cada uno de estos aspectos.

1. CONTEXTOS: EL TESTIMONIO Y EL MEMORIALISMO

Para George May (1982: 50), el término *testimonio* debe entenderse como la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos. Es el motivo que se tiene por más altruista y desinteresado, ya que es el único que se postula como auténticamente utilitario. Una de las causas por las que despierta curiosidad la autobiografía es que el autor escribe no sólo para testimoniar acerca de sí mismo, sino acerca de lo que lo rodea; y aún cuando la intención no sea escribir un documento histórico, no se puede dejar de sentir la influencia del medio y escribir en función del mismo (May, 1982: 117)¹²⁸⁵. También comenta George May algo que será fundamental en el caso de los autores que estudiamos: la irrupción de la historia en la autobiografía, que constituye uno de sus mayores atractivos, se destaca sobre todo durante los períodos de crisis políticas o militares (May, 1982: 121). Es éste el caso del siglo XX español, con su larga cadena de aconteci-

¹²⁸⁵ A pesar de que sus afirmaciones resultan evidentes, las ejemplifica con el éxito de la novela histórica y con la protesta de Roland Barthes contra el editor del *Diario íntimo*, de Henri Frédéric Amiel (1976), que quitó del manuscrito los detalles cotidianos (May, 1982: 118).

mientos singularísimos¹²⁸⁶. Sigue observando George May que el afán que caracteriza al autobiógrafo de hacer sensible a su lector el medio al que perteneció lo conduce en algunas ocasiones a trazar con grandes pinceladas el pasado histórico y cultural de su vida o a intercalar en su narración viñetas históricas que se convierten, en algunos casos, en verdaderos frescos, en grandes y fragmentarias recreaciones que sólo están ligadas a la autobiografía por un hilo muy frágil (May, 1982: 158). Toda vida humana, aún la más modesta y la más aislada del mundo, es necesariamente aceptada por las condiciones históricas en el seno de las cuales se desarrolló (May, 1982: 159).

Sin embargo, Juan Antonio Ríos Carratalá, quien estudia las autobiografías escritas por actores españoles en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), encuentra motivos para ponernos en guardia: «Las autobiografías pueden ser documentos testimoniales de indudable interés. Las de los cómicos no son una excepción. Como tales han de ser utilizadas con las debidas precauciones». Esto no se debe únicamente a la subjetividad y la parcialidad de los recuerdos, sino también a que los objetivos de los autores están relacionados con la imagen de sí mismos que pretenden transmitir. Por tanto, lo documental, lo testimonial o lo informativo no siempre ocupan un lugar destacado (Ríos Carratalá: 2001a: 77). Una conclusión suya es que estos libros no fueron concebidos originariamente para dar testimonio de un colectivo a lo largo de una época. Se puede entender eso, se pueden leer así, pero sin perder de vista lo secundaria que es esa lectura en unas memorias con otros objetivos y que no pueden ser descalificadas por rasgos inherentes al género como la subjetividad (Ríos Carratalá, 2001a: 169).

¹²⁸⁶ De hecho, George May (1982: 121), que considera la primera mitad del siglo XX la época más fértil en este sentido —después de la de comienzos del siglo XIX—, con la Segunda Guerra Mundial y sus preliminares, no olvida incluir en éstos la guerra de España y sus secuelas.

Los autores estudiados por nosotros han sido testigos, cada uno desde la tribuna de su edad, de uno de esos períodos que George May llamó «de conmoción» (May, 1982: 121): el convulso siglo XX español con su cadena de acontecimientos históricos —II República, Guerra Civil, régimen franquista, transición a la democracia— y sus secuelas. Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach, Jaime de Armiñán y Francisco Nieva vivieron la contienda —nacieron entre 1921 y 1928—. Antonio Gala nació con ella ya empezada (1936). Aunque Fernando Arrabal (1932) ya había nacido para entonces, su corta edad le impidió ser consciente del momento. Albert Boadella vino al mundo en la posguerra (1943). No obstante, las resonancias de tal hecho histórico son también claramente visibles en sus obras e incluso llegaron a verse vitalmente condicionados por él. No eluden el tema.

Otra cuestión es la opinión que como memorialistas tengan ante la potencia testimonial de la escritura autobiográfica que practican. Francisco Nieva (2002d) habla del tiempo que él ha vivido: como nació a principios del siglo XX, puede decir que ha logrado desfilar por todo el resto del siglo salvándose de muchos peligros, y como no ha perdido la cabeza y tiene bastante memoria, puede dar testimonio de cosas curiosas e incluso novelescas. Es consciente de que puede dar dentro de su autobiografía testimonios de su época (Nieva, 2002d: 17). Menos optimista es Jaime de Armiñán, quien se nos presenta en su diario (1994a) leyendo un libro, *En el archivo de mi abuelo. Biografía del general Weiler*, escrito en 1946. Este libro, como otros muchos que tiene, era de su abuelo Luis de Armiñán. Se fija en el personaje del general Weiler, que era todo en su época —cita sus títulos y sus cargos—, y sin embargo, hoy nadie se acuerda de él. Reflexiona: «Es curioso que nadie lo recuerde, ni para bien, ni para mal, cosa que me hace pensar en lo frágiles de memoria que somos en este mundo» (1994a: 3).

1.1. Documentalismo

Si nos preguntamos hasta qué punto estos autores han realizado una labor de documentación —y de qué tipo— para abordar la recreación de unos tiempos históricos de los que han sido testigos directos, pero no estudiosos, nos encontraremos con una curiosa excepción, la de Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 355), quien revela que, para redactar sus memorias, no se ha atrevido a confiar en sus recuerdos y ha recurrido a una documentalista, Teresa Pellicer, cuyos servicios ya había utilizado para su trabajo profesional. Además, en ocasiones, el precavido Fernando Fernán-Gómez busca confirmaciones historiográficas para lo que en su época pudo no pasar de un simple rumor, como el de que a finales de la II Guerra Mundial algunas productoras y distribuidoras cinematográficas españolas estuvieron en la lista negra de los aliados por haber negociado con los países del Eje. Él mismo nos advierte de que en un estudio reciente y muy documentado sobre la historia de Cifesa no se menciona ese dato (Fernán-Gómez, 1998a: 331)¹²⁸⁷.

Adolfo Marsillach admite de manera abierta en su libro (Marsillach, 2001d: 54): «estoy sirviéndome de mi memoria como única documentación»¹²⁸⁸.

Algún detalle de las memorias de Antonio Gala (2001b) nos indica que el autor no se ha documentado: hablando de pueblos españoles que han cambiado de nombre, se

¹²⁸⁷ Samuel Amell, en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (Amell, 2003: 123), se fija en el detalle, ciertamente desconcertante, de que Fernando Fernán-Gómez se sorprende en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 355) de cosas que su documentalista le demuestra que han ocurrido, pero que él no recordaba en absoluto. Hemos tratado esa cuestión en el apartado «Los auxiliares de la memoria», de la página 253.

¹²⁸⁸ En este sentido, se lamenta Samuel Amell (2003: 123): «Llama la atención que una autobiografía como la de Marsillach en la que los hechos del pasado se relatan de manera directa, repletos de datos históricos, a veces casi como una crónica, confrontándolos con acontecimientos del presente y trufados de comentarios sobre el mundo profesional del teatro y la política, haya sido escrita sirviéndose de la memoria como única documentación (...); mientras que Fernán-Gómez no se haya atrevido en la suya, mucho más evocadora y nostálgica, a confiar solamente en sus recuerdos y haya recurrido, a excepción de los episodios de su infancia, a la ayuda constante de una documentalista».

equivoca con Asquerosa, en la provincia de Granada, de la cual afirma que pasó a llamarse Villarrubia del Tabaco (Gala, 2001b: 320)¹²⁸⁹.

Jaime de Armiñán tiene la enorme fortuna de contar para sus memorias (Armiñán, 2000) con los testimonios de sus padres, quienes llenaron cuartillas, cuadernos y diarios (Armiñán, 2000: 20-21). Refiriéndose al escrito autobiográfico de la madre que emplea el autor, escribe: «Tal vez a nadie le importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso donde todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20). En cuanto a su progenitor, precisa: «En los últimos años de su vida mi padre puso en orden muchos de sus recuerdos escritos, y algunos que le dejaron mal sabor. No son historias de política, ni de guerra, son pequeños lamentos, frustraciones, y justificaciones. Algunos pertenecen al tiempo oscuro del que yo no puedo saber nada» (Armiñán, 2000: 37).

También reproduce, sin indicar la procedencia, una carta de Ramón M.^a del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós, en la que aquél le pedía a éste una recomendación para la compañía de la abuela del autor, Carmen Cobeña, quien iba a estrenar *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente, por aquel entonces un autor prometedor (Armiñán, 2000: 56)¹²⁹⁰:

Sr. Don Benito Pérez Galdós

Mi querido amigo y maestro,

Desde hace mucho tiempo acaricio la idea de dedicarme al teatro, como actor, para lo cual he estudiado un poco y creo tener algunas disposiciones. Pero usted sabe las dificultades con que aquí se tropieza para todo. Necesito el apoyo de una gran autoridad, y ruego a usted que me preste el suyo, recomendándome a Carmen Cobeña, a Emilio Thuiller y a Donato Giménez —empresa nueva y flamante que acaba de tomar La Comedia—. Si usted echa mano de toda su respetabilidad, yo sé que la recomendación de usted será para ellos un hukasse [sic].

¹²⁸⁹ En realidad se llama Valderrubio.

¹²⁹⁰ Para lo relacionado con esta carta, véase en Valle-Inclán: *Biografía cronológica y Epistolario. Volumen III. Epistolario*, de Juan Antonio Hormigón (2006), el capítulo «Cartas a Benito Pérez Galdós» (Hormigón, 2006: 140-151). Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 407), subraya el dato de que la carta de Ramón María del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós la conservaba el abuelo Federico Oliver.

Informa el autor de que la recomendación surtió efecto y, la noche del 7 de noviembre de 1898, Ramón M.^a del Valle-Inclán interpretó el personaje de Teófilo Everit en la comedia de Jacinto Benavente (Armiñán, 2000: 56)¹²⁹¹.

Distinto es el caso de Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001), de menor edad, quien relata hechos más recientes.

Ya nos hemos fijado anteriormente¹²⁹² en unas líneas de las memorias de Francisco Nieva (2002d) que ponen de manifiesto que el autor no siempre se documenta: aquellas en las que recuerda que el teatro romano de Mérida tenía para él un gran prestigio desde niño, pues su tío Cirilo del Río era ministro de la República y su padre desempeñaba el cargo de inspector de trabajo en Badajoz cuando, allá por los años 1934 o 1935, se inauguró la reconstrucción del coliseo con una *Electra* o una *Medea* traducida y adaptada por Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás (Nieva, 2002d: 469)¹²⁹³.

Fernando Arrabal, al escribir un diario (Arrabal, 1994c) ceñido a unos meses, no se enfrenta a la misma situación que los otros dramaturgos¹²⁹⁴.

¹²⁹¹ El apasionante relato de la tarea política del padre de Jaime de Armiñán, Luis de Armiñán Odriozola, merecería un estudio por parte de algún historiador. De hecho, narra una importante situación en la II República Española (Armiñán, 2000: 74-75). Véase el apartado «La II República», de la página 705.

¹²⁹² En el apartado «Los auxiliares de la memoria», de la página 253.

¹²⁹³ Fue *Medea* en 1933. Véase la nota 489.

¹²⁹⁴ Sin embargo, no debemos pensar que el documentalismo es ajeno a la obra de Fernando Arrabal. Véase el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809. Anticiparemos aquí, por lo que atañe al documentalismo, que en un libro tan singular como *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) —singular tanto en sí como por proceder del autor—, centrado en la figura del padre, se proporciona una larga lista de agradecimientos a personas (militares, antiguos cargos públicos, etc.) que revela una prolongada e intensa investigación (Arrabal, 1998b: 11-12). Algunos capítulos del libro reproducen detallada y minuciosamente los hechos sucedidos en Melilla con motivo del alzamiento militar que desencadenó la Guerra Civil española —acontecimientos en los que se vio envuelto su progenitor y que marcarían fatalmente el resto de su vida—, divididos en secciones por horas: «Melilla, mañana del 17 de julio de 1936» (Arrabal, 1998b: 13-28) y «Melilla, tarde y noche del 17 de julio» (Arrabal, 1998b: 37-57). Con exactitud de cronista, el dramaturgo brinda en ellos datos históricos concretos de lugares geográficos (Pamplona, Tenerife, Lisboa) y nombres de personas reales (Peñuelas —ayudante del general Romerales—, Félix Maíz, el gran visir Sidi Hamed el Gaumia). Los militares aparecen con especificación de su graduaciones, de sus empleos y de sus cargos: el sargento Riera; los tenientes Sánchez Suárez, Rodríguez y Luis Carrasco; el capitán Álvarez Buylla —alto comisario en Marruecos—; el comandante Mohamed Ben

Jaime de Armiñán emplea documentos para la reconstrucción de hechos del pasado en su diario (Armiñán, 1994a). Cuando recuerda que, en el año 1937, en Salamanca, le comunicaron a su abuelo que un tío suyo había muerto (Armiñán, 1994a: 93), reproduce el contenido del telegrama (Armiñán, 1994a: 94). También transcribe en el diario, al igual que en las memorias (Armiñán, 2000: 56) —con ligeras variantes— una carta de Ramón M.^a del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós, sin indicar la procedencia aquí tampoco, en la que se menciona a su abuela (Armiñán, 1994a: 104, n. 2)¹²⁹⁵:

Ateneo de Madrid.

Sr. don Benito Pérez Galdós.

Mi querido amigo y maestro:

Desde hace mucho tiempo acaricio la idea de dedicarme al teatro, como actor, para lo cual he estudiado un poco y creo tener algunas disposiciones. Pero usted sabe las dificultades. Necesito el apoyo de una gran autoridad y ruego a usted me preste el suyo, recomendándome a Carmen Cobeña, a Emilio Thuiller y a Donato Giménez —empresa nueva y flamante que acaba de

Mizzian Bel-Kasen; los tenientes coroneles Seguí, Yagüe —comandante en jefe de la Legión— y Bartolomé Fernández Longoira —de Infantería—; el coronel Solans; y los generales Mola, Franco —general de División y Jefe de las Fuerzas Armadas de África—, Sanjurjo, García Morato y Romerales —comandante en jefe de Melilla y de la zona oriental de Marruecos—. Sí se cambian, no obstante, los nombres del padre, que pasa a llamarse teniente Ruizbal, y del propio autor, denominado Fernando David. También se menciona lo que le escribió Francisco Franco al jefe del Gobierno de la República, Santiago Casares Quiroga, el 23 de junio, asegurándole la lealtad del Ejército; el bando de Francisco Franco; la muerte del general Balmes, comandante militar de Las Palmas, mientras manipulaba su pistola. Otro capítulo contiene lo que su título indica: «Consejo de Guerra de oficiales generales contra el teniente Fernando Ruizbal» (Arrabal, 1998b: 29-35). Se reproducen íntegros los documentos que el autor encontró en una alacena de su casa: un certificado penal, las actas del segundo Consejo de Guerra de su padre, el escrito que dirigía a las personas a las que solicitaba información sobre éste con los datos que conocía de él, la carta que recibió de un compañero de armas de su progenitor que prefería no revelar su identidad, la hoja de servicios prestados durante el año 1935 por el teniente Fernando Ruizbal, el expediente de su padre consultado en los archivos de la cárcel de Burgos —que contenía cartas, telegramas, solicitudes, documentos oficiales—, la transcripción del informe de un alto funcionario de Adolf Hitler —en el que, ocho días después de comenzada la guerra, transmitía a su Gobierno el escepticismo sobre el triunfo de los rebeldes— y los documentos de las gestiones encaminadas a solicitar para el padre el título de pobre de solemnidad, con objeto de poder comer en las cárceles —en uno de los cuales aparece su auténtico nombre y el empleo: «ex teniente de Infantería Don [sic] Fernando Arrabal Ruiz» (Arrabal, 1998b: 198)—. En el capítulo titulado «Últimos documentos» (Arrabal, 1998b: 235-243) aparecen más, ora citados, ora reproducidos, que el autor pudo consultar tras la llegada de la democracia a España, así como cartas que recibió. Por otro lado, en la edición de su novela *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a), incluye el autor dos notas (Arrabal, 2005c), en la segunda de las cuales reproduce un fragmento de las diligencias del Juzgado Militar Permanente de la Plaza de Ceuta, realizadas por un Coronel Auditor (Arrabal, 2005c: 112-113). Asimismo, debe recordarse que su película *Viva la muerte* (1970) comienza precisamente con la lectura del parte del final de la Guerra Civil.

¹²⁹⁵ Véase la nota 1290.

tomar «La Comedia». Si usted echa mano de toda su respetabilidad, yo sé que la recomendación de usted será para ellos un «hukasse». Perdone usted, don Benito, que le moleste, y sírvame de disculpa sus amabilidades para conmigo. Anticipándole las gracia, le saluda con afectuoso respeto su admirador y amigo, q.l.b.l.m.

Ramón del Valle Inclán.

Sin embargo, no recurre el autor a documentación alguna ante la siguiente duda: «La Plataforma Democrática —no recuerdo si se llamaba así— agrupaba desde demócratas cristianos a comunistas, monárquicos de don Juan, e incluso anarquistas: muy pronto se la conoció como “Platajunta”» (Armiñán, 1994a: 125)¹²⁹⁶.

1.2. La crisis española del siglo XX

1.2.1. La monarquía de Alfonso XIII

Cuando Fernando Fernán-Gómez (1998a) recibe de manos del rey don Juan Carlos —amable, cordial y sencillo— la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes, no puede evitar el recuerdo de los insultos a su abuelo Alfonso XIII (Fernán-Gómez, 1998a: 16-17). Antes de contar el comienzo de la dictadura de Primo de Rivera, hace el autor una sucinta introducción histórica de la época (Fernán-Gómez, 1998a: 39-41). Recurre, para trasladar al lector a aquellos momentos, a una crónica del *ABC* y a una anécdota que le confió en 1956 el director José Luis Sáenz de Heredia —sobrino del dictador—: cuando un hermano del cineasta se presentó a un examen en el instituto en septiembre, recién dado el golpe de Estado, lo aprobaron sin más al saber que era pariente del dictador (Fernán-Gómez, 1998a: 40-41).

Adolfo Marsillach (2001d) titula uno de los capítulos de sus memorias «Marruecos: apuntes coloniales».

¹²⁹⁶ Ya hemos mencionado esta cuestión en el apartado «La memoria», de la página 238. Véase la nota 475.

El autor que más se extiende sobre el período anterior a la II República es Jaime de Armiñán, tanto en sus memorias (Armiñán, 2000) como en su diario (Armiñán, 1994a). Cuenta en las primeras que su bisabuelo había sido el capitán general Manuel de Armiñán, muerto de pulmonía, y la fortuna de su mujer estaba en Cuba. En aquellos tiempos, Cuba era el problema nacional. El abuelo del autor, el padre de su padre, avanzaba rápidamente en su carrera política. Su amigo y protector era el general Weiler. Su abuelo no tenía apego a la abogacía, sólo en una ocasión se dio de alta en el Colegio de Abogados para defender un caso —que ganó—. La política lo absorbía. Desarraigado, sin raíz familiar en ningún sitio, casi desconocido para sus parientes asturianos, no podía apoyarse en ninguna parte para lograr el acta de diputado a Cortes, porque entonces los diputados salían de los ayuntamientos y de las diputaciones provinciales, que era donde velaban sus primeras armas, o los hacían los gobiernos desde el Ministerio de la Gobernación (Armiñán, 2000: 34). Y es que el abuelo del autor era un cubano que había elegido España y no podía contar ni con Cuba ni con España (Armiñán, 2000: 34-35). Obtuvo su primera acta de diputado por Borjas Blancas, en Lérida, aunque luego vivió su vida política en Gaucín, Málaga, provincia donde dejó profunda huella. Una de las calles más antiguas de Ronda se llama Armiñán. En Málaga hay también un puente Armiñán y una taberna, La Alegría del Puente Armiñán (Armiñán, 2000: 35). Habla de los Armiñán traicionados en la política y después bajo la bota del dictador Primo de Rivera:

Mi padre y mi tío José Manuel habían escrito dos libros peligrosos: Epistolario del Dictador, y Francia, el dictador y el moro. Mi abuelo Luis era un proscrito, un político abandonado a su mala suerte, un conspirador sin porvenir. Por la derecha ganaba Calvo Sotelo, y por la izquierda Largo Caballero, que también coqueteaba con Primo de Rivera, aunque ahora suena mal decirlo (Armiñán, 2000: 37).

La dictadura de Primo de Rivera había dado paso al gobierno del general Berenguer. Su otro abuelo, el materno, Federico Oliver, lo enseñó a desfilarse al grito de «¡Unos, tres, muera Berenguer!» (Armiñán, 2000: 40). Su abuelo Luis, desde la muerte de

José Canalejas, estaba injustamente fuera del juego político (Armiñán, 2000: 41). Su padre era un joven periodista prestigioso que se había formado en varias redacciones. Pasó por la crítica teatral, hasta que llegó a la sección de política de *El Heraldo de Madrid*. Tenía tres libros publicados, uno puramente literario, titulado *Por el camino azul* (Armiñán Odriozola: 1924), y otros dos que cuestionaban la dictadura de Primo de Rivera (Armiñán, 2000: 63). Alcalá Zamora hacía eternas las crisis de gobierno porque tenía las mismas mañas que Alfonso XIII, el poder era cosa suya y de nadie más (Armiñán, 2000: 63-64). Describe Lugo, ciudad de la que su abuelo Luis había sido gobernador en 1906 (Armiñán, 2000: 66). Reproduce un texto escrito por el padre (Armiñán, 2000: 112-116), donde refiere que, en 1923, Manuel Portela Valladares fue ministro de Obras Públicas, al mismo tiempo que su padre (el abuelo del autor) ministro de Trabajo. El general Primo de Rivera, con la complicidad de Alfonso XIII, dio el golpe de Estado, y de aquellos años son sus libros *Francia, el Dictador y el moro* y *Epistolario del Dictador*, ambos en colaboración con su hermano José Manuel —tío del autor— (Armiñán, 2000: 112). Canalejas fue el jefe político de su abuelo Luis de Armiñán, quien llamaba Miguelito al general Primo de Rivera, Pepe a Sanjurjo, Niceto a Alcalá Zamora y traidor a Alfonso XIII (Armiñán, 2000: 143). En otro fragmento de las memorias inéditas del padre que se inserta en el libro (Armiñán, 2000: 163-164), se habla de un personaje, Diego Martín Veloz, cubano nieto de esclavos que se puso de parte de España durante la Guerra de la Independencia de Cuba y que, en la península, tuvo una vida muy turbulenta (Armiñán, 2000: 163). Llegó a diputado a Cortes y vivió un enfrentamiento con Indalecio Prieto (Armiñán, 2000: 164). El padre del autor trabajaría años después con José Campua, fotógrafo de Alfonso XIII, quien lo apodó Pajarito, y que acompañó al Rey al famoso viaje a Las Hurdes junto a Gregorio Marañón. Era empresario de cines en Madrid (Armiñán, 2000: 191). Prosigue el padre del autor:

Tuvo [Carmen Cobeña] como lastre el concepto teatral de Federico Oliver, socialista o algo más, mientras la Guerrero ofrecía a la aristocracia sus sábados blancos, colmados de duques y marqueses, banqueros políticos, ricos y poderosos, que no olvidaban los títulos nobiliarios de su marido Fernando Díaz de Mendoza.

El teatro de Ibsen, de las izquierdas, de su propio don Federico, que culmina en El pueblo dormido y Los pistoleros, lanzaba a Carmen Cobeña a provincias en la España del rey Alfonso, que sólo toleró —a su izquierda— a don José Canalejas, y lo vio morir asesinado, casi sin despeinarse (Armiñán, 2000: 305).

Su padre estuvo de muy joven de corresponsal de un periódico en Barcelona. Le contó que la ciudad temblaba por los anarquistas. Se había metido en las entrañas del barrio chino y allí conoció a pistoleros muy notables (Armiñán, 2000: 335). En una taberna, una vieja recogía armas, las guardaba y, si seguían calientes por haberse disparado, pagaba a los pistoleros. El barrio chino estaba unido por las azoteas y, a veces, bajo tierra, con lo que era imposible encontrar a un anarquista (Armiñán, 2000: 336). Un amigo de su abuelo le dijo que había oído a éste en el Congreso de los Diputados y que era un gran orador que se adelantó a su tiempo. Su carrera política acabó con la muerte de José Canalejas, su jefe y amigo. Fue ministro menos de un mes, hasta el golpe de Estado del general Primo de Rivera en 1923. No quiso mezclarse y se dedicó a conspirar, pero no tenía mano de conspirador ni sabía nadar entre dos aguas (Armiñán, 2000: 346).

Francisco Nieva (2002d), de este período histórico, comenta que, en el primer cuarto de siglo XX, en un pueblo clásico como el suyo, del corazón de La Mancha, el siglo XIX se hacía sentir mucho más que en las ciudades (Nieva, 2002d: 17).

Jaime de Armiñán explica en su diario (Armiñán, 1994a) que su abuelo Luis de Armiñán Pérez nació en Cuba, vino a España cuando la independencia. Fue muchos años diputado por Málaga y también gobernador civil de La Coruña, varias veces director general, subsecretario y ministro del Trabajo del último gobierno constitucional de Alfonso XIII. El general Primo de Rivera lo echó de la política. Era amigo de Canalejas (Armiñán, 1994a: 92). En la selección de fotos, aparece una de su abuelo Luis sentado con el general Sanjurjo, entonces capitán, que está de pie (Armiñán, 1994a: 200-201). Cuenta la madre

en un fragmento de sus memorias inéditas que, en 1918, llegaban fotos a los periódicos de los rusos muriéndose de hambre, mientras que en España se hicieron beneficios en los teatros (Armiñán, 1994a: 239). Como ruedan *Al otro lado del túnel* en la finca que fue del conde de Romanones, habla de este personaje, dice quién fue. Pertenece al partido liberal, como su abuelo Luis, pero cree que nunca fueron amigos (Armiñán, 1994a: 255). A la tertulia del abuelo Luis solía acudir Natalio Rivas, ministro de la Monarquía y escritor (Armiñán, 1994a: 262). De tal amistad quedó testimonio escrito: su abuelo Luis publicó en 1950 *El duelo en mi tiempo* con un prólogo de este personaje (Armiñán, 1994a: 263, n. 1).

1.2.2. La II República

Fernando Fernán-Gómez, en la primera página de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), se presenta a sí mismo durante una ceremonia presidida por el Rey evocando la proclamación de la II República. Aquella mañana del 14 de abril de 1931 fue para el pueblo de Madrid, en palabras del autor, «la más alegre de su historia». Aquella «explosión de esperanza» no le recuerda a *La libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix, ni la asocia a *El cuarto Estado*, de Pellizza da Volpedo, sino a *Boogie-boogie de la victoria*, de Piet Mondrian (Fernán-Gómez, 1998a: 11). Esta remembranza de aquella mañana de medio siglo atrás continúa en las páginas siguientes. Reproduce la letra popular del *Himno de Riego*¹²⁹⁷ y unos versos, también vulgares, alusivos a Alfonso XIII, abuelo del Rey que lo está premiando. Cuenta el autor que su abuela fue testigo de la entrada en Madrid de Amadeo de Saboya: a ella la llevó su madre para que contemplara ese acontecimiento y tuviera algo que contar, y por eso su abuela lo acompañaba a él a la Puerta del Sol el 14 de abril de 1931 (Fernán-Gómez, 1998a: 13).

¹²⁹⁷ No en vano la sección toma su título de esta versión del himno: «¡Libertad, libertad, libertad!».

La sección siguiente, «La más alegre mañana de abril», tiene un final irónico, pues recoge las ilusiones que la gente se hacía con la llegada de la II República (Fernán-Gómez, 1998a: 15-16). Si su abuela era republicana y socialista, su madre se sentía monárquica. Esto creó en él de niño dudas políticas que llama «la división de mi pensamiento». La madre estaba contratada en aquella época en la compañía de Casimiro Ortas y escribía diciendo que, con los acontecimientos políticos, no iba nadie a los teatros (Fernán-Gómez, 1998a: 21). La imagen de la proclamación de la II República como un estallido de júbilo está sólidamente instalada en el recuerdo del autor, quien, muy interesado por recrear el ambiente de las verbenas, describe e interpreta el 14 de abril de 1931 precisamente como una gran verbena popular (Fernán-Gómez, 1998a: 47). El entusiasmo y la exaltación darán paso después a páginas interesantes sobre el clima político inmediatamente anterior a la Guerra Civil y para el análisis de la división ideológica de la clase media (Fernán-Gómez, 1998a: 141 y ss.): los obreros parados se desmayaban a veces en la calle, el hambre se olía alrededor (Fernán-Gómez, 1998a: 143)¹²⁹⁸.

Nada relevante cuentan sobre la II República española en sus memorias Adolfo Marsillach (2001d) o Antonio Gala (2001b).

El dramaturgo que más tiene que contar de esta época es Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000), quien goza de la ventaja de poder utilizar los escritos autobiográficos de su padre, Luis de Armiñán Odriozola. El abuelo Federico Oliver enseñó al niño Jaime a ponerse de pie cuando sonaba el himno de Riego. El 14 de abril ya eran todos republicanos (Armiñán, 2000: 40). Con la República, Manuel Azaña y los amigos del abuelo Federico Oliver gobernaban; pero, como siempre ocurrió en su familia, éste no sacó ningún provecho del caso. Todo lo más, llegar a presidente sin sueldo de la Sociedad

¹²⁹⁸ El 13 de julio de 1936, un amigo suyo y él volvían a casa por la calle de Trafalgar, peligrosa para ellos, pues había allí muchos hijos de proletarios (Fernán-Gómez, 1998a: 150).

de Autores. Los amigos del abuelo Luis de Armiñán Pérez, por el contrario, se llamaban Santiago Alba, José Sánchez Guerra y Niceto Alcalá-Zamora; incluso José Sanjurjo, general. La madre del autor, Carmita Oliver, prefería la figura entonces transgresora de Miguel Maura y todos admiraban el buen sentido del grupo Al Servicio de la República, con José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón. Su padre mantenía una íntima amistad con Rafael Sánchez Guerra, hijo del viejo político y secretario particular de Niceto Alcalá-Zamora. Había sido este Rafael Sánchez Guerra redactor de *Abc*, crítico taurino y jefe de la sección deportiva¹²⁹⁹. Fue también presidente del Madrid F. C. cuando no llevaba el título de Real. El autor asistió de niño a un banquete en el palacio de la Granja, residencia de verano del presidente de la República (Armiñán, 2000: 47). Recoge Jaime de Armiñán opiniones sobre Niceto Alcalá-Zamora: se trataba de un gran orador, un cacique, un ambicioso, un resentido y uno de los grandes culpables del desastre nacional. En su casa, su madre decidió jubilar durante la República a los Reyes Magos y sustituirlos por las Monitas Republicanas. Esto acabó después del octubre asturiano¹³⁰⁰ (Armiñán, 2000: 48).

A su familia le afectó la sanjurjada del 10 de agosto de 1932. Como ya se ha mencionado, su abuelo Luis de Armiñán Pérez tenía íntima amistad con el general José Sanjurjo, a quien llamaba Pepe. Se habían conocido en África cuando su abuelo estuvo de corresponsal en la guerra de Marruecos. Aun así, nunca tuvieron afinidad política (Armiñán, 2000: 53). En 1934, su padre ya ejercía de gobernador civil. Su abuelo Federico Oliver, también escultor, sólo pensaba en el teatro, en las comedias que escribía y en que ya no lo estrenaba nadie, en la Sociedad de Autores, en la Escuela de Artes y Oficios, en la República, en los obreros (Armiñán, 2000: 55). Su padre, Luis de Armiñán Odriozola, un joven

¹²⁹⁹ Al acabar la guerra, entró de hermano lego en un convento de frailes (Armiñán, 2000: 47).

¹³⁰⁰ En 1934.

periodista prestigioso que se había formado en varias redacciones, pasó por la crítica teatral hasta que llevó la sección de política en *El Heraldo de Madrid*. Tenía tres libros publicados y, en el momento al que se refiere, acababa de publicar un cuarto, *La República... ¿es esto?*¹³⁰¹. Se pasaba todas las tardes por el Casino de Madrid, en la calle de Alcalá, para encontrarse con el abuelo Luis (Armiñán, 2000: 63). Reproduce el autor un texto escrito por su padre en el que se dice que la gente, desde los días anteriores a la República, insultaba a los socios del Casino que se sentaban en la calle y lo llamaban el Círculo de Trabajadores. Niceto Alcalá-Zamora hacía eternas las crisis de Gobierno porque tenía las mismas mañas que Alfonso XIII: el poder era cosa suya y de nadie más. Se encontraba con su padre —el abuelo del autor— sentado en el vestíbulo del Casino cuando entró Diego Martínez Barrio, quien venía de pronunciar en el Congreso su brillante discurso «Sangre, vergüenza y lágrimas», que tantos pesares le trajo —esto se lo comentó un día a Alejandro Lerroux—. Le preguntó allí Diego Martínez Barrios al padre del autor si aceptaría un gobierno civil. Así aceptó ese cargo en Lugo (Armiñán, 2000: 63-64).

La madre se llevó al autor de niño a Lugo con el padre. El viaje lo realizó con su tío en un coche junto con otro matrimonio. Tras proporcionar algunos detalles, revela la identidad del marido: José Ortega y Gasset (Armiñán, 2000: 65). El padre del autor sólo duró un mes en el cargo. En Madrid, la situación se hacía insostenible (Armiñán, 2000: 66). En otro fragmento autobiográfico, el padre del autor explica que Alejandro Lerroux volvió a ser presidente del Consejo y le comentó que en Córdoba había un gobernador civil, amigo de Niceto Alcalá-Zamora, que pedía que lo relevasen. Le ofreció el cargo. En Bujalance las cosas se habían puesto muy mal. El Partido Radical tenía dos diputados en Córdoba. Uno de ellos, un maestro de escuela del que decían las malas lenguas que había disparado a un Cristo en una procesión de Semana Santa, llegó a ministro. El alcalde era

¹³⁰¹ *La República... ¿es esto? Del retablo revolucionario* (Armiñán Odriozola, 1933).

un maurista neutro. Por encima de todos, se encontraba el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, señor y amo de su pueblo, Priego de Córdoba, y, de momento, intocable. Su padre —el abuelo del autor— lo había avisado de que tuviera muchísimo cuidado con Niceto Alcalá-Zamora, porque lo conocía bien y de antiguo (Armiñán, 2000: 68). El gobernador civil saliente no pisaba la acera y vivía rodeado de guardias de asalto y guardias civiles. Le confesó que lo dejaba porque no había quien dominase la provincia. Le aconsejó que no se fiara de nadie y le deseó suerte (Armiñán, 2000: 71). El secretario oficial era nicetista. La primera medida que tomó el padre del autor fue apagar el alumbrado público de noche y suspender las patrullas. También dispuso al día siguiente un viaje a Bujalance con el capitán de la Guardia Civil, los dos solos. El antiguo gobernador durmió esa noche con una pareja de la Guardia de Asalto a la puerta. Córdoba no se merecía aquel trato. Cuando los cordobeses vieron que a la una de la madrugada se apagaban los faroles y no había patrullas ni censura en el periódico ni en ningún sitio, se fueron tranquilizando (Armiñán, 2000: 72). Vino a verlo mucha gente; entre otros, el director de su primer periódico, *Diario Liberal*. El personaje más difícil de la provincia de Córdoba era el propio presidente de la República. Se acercaron a ver al nuevo gobernador civil los dueños de las fincas del término de Priego, los adversarios de Niceto Alcalá-Zamora, los jefes de los partidos que no acataban sus órdenes ni las de su señora, que también mandaba lo suyo. Le contaron que los arruinaba. El Ayuntamiento no admitía el pago de las contribuciones aunque las quisieran depositar en el juzgado, porque el secretario decía que no tenía tiempo para atenderlos. Cuando acababan los plazos legales, pasaban las fincas a subasta y tenían que pujar para no perderlas. Las subían mucho los amigos de Niceto Alcalá-Zamora e ignoraban adónde iba a parar el dinero. De esta manera, se quedaban sin un céntimo, puesto que había que hipotecar una finca para salvar otra. El padre del autor se lo comunicó al ministro de la Gobernación, quien horas después lo llamó y le

confesó que las cosas de Priego se le escapaban a él y, por tanto, también al gobernador. Éste sugirió que alguien hiciera una pregunta en el Congreso. Llegó a Priego el presidente de la República y el padre del autor se consideró obligado a presentarse allí con el capitán de la Guardia Civil. La casa del presidente, la típica de una familia rica de pueblo, le pareció de muy mal gusto, salvo el patio interior y las macetas. El presidente no les ofreció ni un vaso de agua ni los dejó sentarse; les aclaró que, cuando él se hallara en Priego, no hacía falta que fueran, que si él quería algo ya los avisaría, y los despidió. El capitán de la Guardia Civil, al salir, tropezó con una puerta y rompió unos cristales de colores. Luis de Armiñán Odriozola se volvió para pedir disculpas y la mirada del presidente le recordó la advertencia de su padre de que tuviese cuidado con don Niceto (Armiñán, 2000: 73).

La madre del autor se empeñó en ir a Córdoba con el padre. España se encontraba en una situación prerrevolucionaria. En el campo andaluz había hambre y miedo. El Gobierno de Alejandro Lerroux no tenía crédito ni autoridad. Faltaba muy poco para que llegase la revolución de octubre de Asturias¹³⁰². Su padre se sostenía dignamente en el cargo en Córdoba y aguantaba las presiones de los caciques, el miedo del Gobierno de Alejandro Lerroux, las huelgas de los sindicalistas y los atentados anarquistas (Armiñán, 2000: 73). En otro fragmento escrito por el padre del autor, continuación del relato anterior, relata cómo lo llamaba el diputado Eloy Vaquero cada mañana preguntándole a cuántos alcaldes había destituido, porque quería hacerse con todos los ayuntamientos de la provincia para ponerlos a su servicio. Él le daba largas con pretextos, hasta que el diputado le pidió a Alejandro Lerroux que lo destituyese. Éste lo llamó y le preguntó si no podía complacer a Eloy Vaquero. El padre del autor le explicó que eso lo indispondría a él con el presidente, Niceto Alcalá-Zamora, y entonces aquél le pidió que apaciguara a ese diputado y que no olvidase a éste. El tal Eloy Vaquero dominaba a Alejandro Lerroux,

¹³⁰² En 1934.

ya viejo y cansado. Nadie le tendería una mano al presidente del Consejo, ni el de la República, Niceto Alcalá-Zamora, ni José María Gil-Robles, quien sólo obedecía a Ángel Herrera Oria, director de *El Debate*, fundador de Acción Católica e inspirador de la CEDA, luego obispo de Málaga y más tarde cardenal del Vaticano —aunque don Ángel Herrera Oria también carecía de autoridad— (Armiñán, 2000: 74). Habló el padre del autor con Rafael Salazar Alonso, ministro de la Gobernación, y le explicó las razones por las cuales pensaba que se debía celebrar la Semana Santa en Córdoba: porque las cofradías no guardaban hostilidad a la República y porque aliviaría la situación económica, pues entraría dinero. Además, crearía sensación de normalidad. El ministro le confirmó que en Sevilla y en Madrid también se celebraría. Hubo forasteros, periodistas y muchos de los que llamaban rojos fueron penitentes, acompañantes o espectadores, porque no era lo mismo aguantar a los curas de José María Gil-Robles que quitarse el sombrero al paso de la virgen (Armiñán, 2000: 75).

Su padre decidió llevarse al autor de niño a Córdoba en Semana Santa, aunque la madre no quería por el peligro; pero el padre sí, para dar sensación de normalidad (Armiñán, 2000: 75). En otro fragmento autobiográfico, el padre del autor cuenta que Alejandro Lerroux se lo llevó de Córdoba a Cádiz para que ordenase el proceso de Casas Viejas. El Guerra¹³⁰³ se encontró por la calle al padre del autor y soltó exabruptos por que lo trasladaran de Córdoba. Sólo una persona acudió a despedirlo a la estación. Los demás no para no indisponerse con el diputado (Armiñán, 2000: 78). En otro fragmento de sus escritos autobiográficos, el padre sigue narrando su aventura política. En Cádiz, lo recibieron en la estación (Armiñán, 2000: 80). Los sindicatos tenían mucha fuerza en Jerez y en la capital de la provincia y también armas y prestigio. Los toneleros y los vendimiadores se habían

¹³⁰³ Rafael Guerra Bejarano (Córdoba, 6 de marzo de 1862-21 de febrero de 1941), torero conocido como *Guerrita* o *el Guerra*.

declarado en huelga y entraban explosivos de contrabando en un ambiente incendiario (Armiñán, 2000: 81).

Aclara Jaime de Armiñán que, en la época de la República, los nombres de los políticos les resultaban familiares a los niños; lo de no hablar del tema vino después, por miedo (Armiñán, 2000: 82). Se lo llevaron en verano a Cádiz. Había más tensión en el campo que en la ciudad; pero se trataba de la calma que precede a la tormenta, porque en aquel verano se cocía la Guerra Civil (Armiñán, 2000: 83). En Cádiz, le pusieron al autor un guardia de asalto para custodiarlo y protegerlo. Revela cómo lo ha echado de menos a lo largo de toda su vida entera y cómo le gustaría tenerlo ahora (Armiñán, 2000: 84). En otro escrito autobiográfico del padre, se ve muy bien la divergencia entre radicales y cedistas, los de la Acción Popular de José María Gil-Robles. El padre se alineaba con los primeros, de Alejandro Lerroux. En Cádiz, cuando se pacificó la provincia, el padre del autor comenzó a ser popular. Empezaron a invitarlo a cacerías y demás. La Diputación propuso nombrarlo Hijo Adoptivo; pero eso tenían que aprobarlo todos los ayuntamientos y votaron en contra los gestores municipales de Acción Popular, cuyo líder provincial incluso llegó a redactar un acta presidencial para pedirle su destitución por desafecto a José María Gil-Robles, cosa que no consiguió. Con todo, lo nombraron Hijo Adoptivo (Armiñán, 2000: 90). Asistió al acto el ministro Rafael Salazar Alonso y allí, en un discurso, auguró que le esperaba algo trágico. Efectivamente, un año después murió asesinado en el Madrid revolucionario.

Alejandro Lerroux iba discretamente a Cádiz una vez al año a ver a una novia gaditana, una viuda. El autor asistió desde un rincón a una comida dada en su honor (Armiñán, 2000: 91). En una corrida, Manolo Bienvenida fue a brindarle un toro al autor de niño y Alejandro Lerroux creyó que iba para él. El torero tuvo que sacarlo de su error (Armiñán, 2000: 91-92). En otro escrito autobiográfico del padre del autor, éste informa

de que no avanzaba en su carrera política por exceso de éxito, porque, cuando alguien lo buscaba, se le echaba encima la provincia, hasta que llegó lo del estraperlo. Daniel Strauss, quien intentó chantajear a Alejandro Lerroux, denunció el caso a Niceto Alcalá-Zamora, el cual tiró por la calle de en medio con la sana intención de cargarse a Alejandro Lerroux (Armiñán, 2000: 92). No considera a éste culpable: quien lo metió en la ratonera fue su sobrino Aurelio, hijo adoptivo suyo, un niño mimado a quien le gustaban los automóviles caros, diputado a Cortes por frivolidad. Este personaje, el mediocre Aurelio, mujeriego y sinvergonzón, fue uno de los que acabaron con la República. La sabiduría política y la mala idea de Indalecio Prieto le ganaron la batalla a la candidez de Rafael Salazar Alonso. En una penosa sesión de las Cortes, trituraron definitivamente al Partido Radical. El católico Niceto Alcalá-Zamora le brindó en bandeja la presidencia del Consejo a Manuel Portela Valladares, notable y brillante masón, sin ser éste diputado ni republicano. El padre del autor dimitió por respeto al vencido Alejandro Lerroux: «Fin de la República. Azaña y sus amigos, Largo Caballero y los suyos, Prieto y sus rencores, Besteiro y sus manejos: entre todos harían un nuevo régimen. El que fue» (Armiñán, 2000: 93), sentencia el padre del autor.

En 1936, las Monitas Republicanas desaparecieron. Su madre ya no confiaba en Miguel Maura ni en Niceto Alcalá-Zamora ni en Santiago Alba ni en los políticos moderados, si es que quedaba alguno con regular prestigio. Su padre tenía la vida en juego a dos bandas como gobernador civil tocado en un Gobierno, el de Alejandro Lerroux, que se había desplomado espectacularmente. Su abuelo Luis de Armiñán volvía a presentarse a diputado por Málaga. Sólo el abuelo Federico Oliver iba adonde solía, partidario de Manuel Azaña, amigo suyo. Pero no discutía con su yerno, Luis de Armiñán Odriozola, quien, sin duda, se encontraba asustado. La noche del 5 de enero de 1936, su padre se convirtió otra vez en gobernador civil de Cádiz. Se encontraba solo y cercado en aquella

ciudad. En la Puerta del Sol, entre las calles de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo, había un enorme y horrible cartel electoral de José María Gil-Robles, llamado «jefe» por los suyos. Se leían en él dos lemas: «Éstos son mis poderes» y «Contra la revolución y sus cómplices». Los niños, como un juego, repartían propaganda electoral. Unas veces les tocaba a las izquierdas y otras a partidos de centro o de derechas. A veces obtenían un dinero, otras un insulto. Para describir a algunas mujeres, recurre el autor a un calificativo de Miguel de Unamuno, «tiorras». «Y los niños tan contentos jugando con fuego». Madrid entero vivía empapelado por la izquierda y la derecha. La propaganda electoral llenaba en la Puerta del Sol, por ejemplo, las paredes de los edificios, los escaparates, los urinarios públicos, los quioscos (Armiñán, 2000: 103). Su pandilla de amigos del barrio decidió hacer un atentado con petardos. Acción Popular invadía las paredes con pegatinas ovaladas, azules o rojas con letras blancas: «Acción Popular. Votad a España». Le gastó una broma a su abuelo: le puso a la hora de la comida en la servilleta una de esas pegatinas. El abuelo, cuando la descubrió, montó en furia, sabedor de que había sido el niño; pero aseguraba que el crío hacía lo que le mandaba su padre. Había una pelea terrible entre los abuelos (Armiñán, 2000: 104).

La República llevó a cabo algunas reformas chocantes, como los cambios de nombre de ciertos teatros y cines. El Infanta Isabel se convirtió en Isabel a secas y el Infanta Beatriz en Beatriz (Armiñán, 2000: 109). Su padre ejercía de gobernador civil en Cádiz por segunda vez y pasándolo mal. Su madre no lo acompañaba por lo delicado de la situación, había peligro real: «Tengo ante mí los folios que escribió Luis de Armiñán —ya casi sin ver— en su destartalada máquina Olympia, primero revisados por él y releídos cuidadosamente, luego añadiendo algunas correcciones con el pulso y la letra de Carmita Oliver». Constituyen la otra cara de la Luna, lo que el autor nunca pudo contemplar desde Madrid en su niñez (Armiñán, 2000: 112). En ellos se desvela que Ramón de Carranza se

puso al habla con los sindicatos para discutir el precio de su abstención en las elecciones y se alcanzaron los cuatro millones y medio de pesetas. La cifra le llegó al padre por un conducto ajeno a don Ramón: en Cádiz, le salió una colaboradora secreta. Nunca supo su nombre, debía de ser la mujer de algún jefe de un partido obrero. En la madrugada, lo llamaba al teléfono y le contaba cosas de la izquierda. En el domicilio de esa señora se reunían sus enemigos: por ejemplo, Ángel Pestaña —por entonces en Cádiz para unir a los sindicalistas—, quien llevaba buen camino e iba a ser diputado a Cortes. Durante tres meses lo llamó por teléfono su discreta colaboradora (Armiñán, 2000: 113). Esta mujer lo advirtió de que los sindicatos pensaban quedarse con el dinero de Ramón de Carranza y votar. El padre del autor se lo advirtió a éste, pero no lo escuchó. José María Pemán visitó al padre del autor en su despacho: «Don José María Pemán era —en Cádiz— la encarnación misma del prestigio personal y literario, y mucho les interesaba a los políticos de derechas que se añadiera a las listas de Carranza». El gobernador civil debía mediar. José María Pemán respondió que no quería ir de diputado otra vez, que no era político, sino orador y poeta lírico, que en las cortes no había abierto la boca porque desentonaba. El haber sido diputado satisfizo su pequeña ambición política. Le dijo José María Pemán que en Cádiz aplaudían *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Lola la Piconera*, pero nunca tolerarían un soneto contra Francisco Largo Caballero. Le regaló de parte de su mujer un escapulario, un «detente-bala» y una medalla (Armiñán, 2000: 114). Su confidente lo avisó de que la derecha iba a perder. El día de las elecciones, el 16 de febrero de 1936, hubo en los pueblos consignas, voces de ir a votar, de que, si no votaban todos, las derechas ganarían. Manuel Muñoz Martínez se convirtió en el dueño de la provincia¹³⁰⁴. Tres días permaneció el padre del autor en el Gobierno Civil. Ni el subsecretario ni el ministro ni nadie

¹³⁰⁴ Tuvo un terrible sino este diputado por Cádiz, como se comprobará en el apartado «Testimonios de una posguerra», de la página 795.

atendía sus llamadas, hasta que una tarde le contestó un funcionario de Gobernación informándolo de que allí no había autoridad alguna. Niceto Alcalá-Zamora quería que Manuel Portela Valladares se sostuviera hasta que llegase Manuel Azaña a la presidencia de la República. Aquél no tenía aguante para tanto. Como lo esperaban en Jerez para darle un disgusto, el padre del autor salió en el coche oficial por la carretera de Algeciras. En el límite de la provincia de Málaga, se pasó al vehículo de un amigo y buscó a su padre —el abuelo del autor— en la capital (Armiñán, 2000: 115). Éste había ganado en Málaga por doscientos votos y le seguía el candidato de Niceto Alcalá-Zamora. El triunfo absoluto pertenecía al Frente Popular, como en toda España, menos en Granada. Le recomendó que se marchara a Madrid, porque podía perjudicarle al hijo que lo viesan con el padre. Tuvo que pedirle a su progenitor dinero para regresar a Madrid. Lo juzgó así el abuelo del autor: «Después de casi tres años de gobernador, no tienes ni para el viaje... ¡Buen negocio has hecho, hijo mío!» (Armiñán, 2000: 116).

Su padre vino de Cádiz, su abuelo Luis de Málaga. El diputado Manuel Muñoz Martínez se la tenía jurada al padre del autor, quien se reintegró en la Escuela de Comercio, donde ejercía como profesor de Geografía e Historia (Armiñán, 2000: 118). El día 13 de julio de 1936 partieron en el coche familiar para San Sebastián. El motivo del viaje lo desvela el padre en uno de sus escritos autobiográficos: se sentía vigilado y su hermano, que trabajaba en la Delegación de Hacienda de San Sebastián, le escribió invitándolo a trasladarse allí, porque en Madrid un día le iban a dar un disgusto. El padre del autor llevaba una pistola en la guantera (Armiñán, 2000: 122).

No hay aportaciones de especial interés sobre este tema en las memorias de Albert Boadella (2001).

Revela Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) que su padre y su tío Ciriaco ocuparon puestos políticos durante la República (Nieva, 2002d: 73 y 132). El teatro

romano de Mérida poseía para el autor un gran prestigio desde crío. Cuando su tío Cirilo del Río era ministro de la República, su padre desempeñaba el cargo de inspector de Trabajo en Badajoz. Sería por los años 1934 o 1935. Se inauguró la reconstrucción del coliseo con una obra clásica¹³⁰⁵ traducida y adaptada por Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Su padre tuvo algo que ver en la organización de aquellos fastos y le contó cosas de aquel día, como que asistió el presidente de la República y el Gobierno en pleno (Nieva, 2002d: 469).

No toca este asunto Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c).

Recuerda Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a) que su abuelo lo enseñó a ponerse de pie cuando sonaba el himno de Riego. El 14 de abril ya eran todos republicanos (Armiñán, 1994a: 40). Su padre fue gobernador civil de Cádiz, cree que en 1934 (Armiñán, 1994a: 56), y, más adelante, precisa que ejerció el cargo en Lugo, en Córdoba y dos veces en Cádiz durante la República entre 1933 y 1936 (Armiñán, 1994a: 94). Algunas de sus travesuras infantiles consistían en ir a ver cómo ardían las iglesias del barrio y a contemplar los efectos de las bombas de los preliminares de la guerra, siempre sin que lo supiera la familia. También hacía con sus compañeros de juegos propaganda electoral, lo mismo del PSOE que de la CEDA. Su abuelo Federico lo castigó por ponerle debajo de la servilleta un pasquín de la coalición derechista. En su casa, como en tantas otras de España, la política motivaba tensiones y roces: su padre era radical y su abuelo Federico de Izquierda Republicana y muy amigo de Manuel Azaña (Armiñán, 1994a: 105). Cuando se proclamó la República, tenía el autor cuatro años recién cumplidos. Su madre, republicana, aunque de la zona templada, decidió cambiar la tradición de los Reyes Magos por las revolucionarias Monitas Republicanas. El Real Madrid se convirtió durante esos años en el Madrid F. C. Guardó mucho tiempo el autor una insignia de aquel equipo sin corona

¹³⁰⁵ *Medea*, de Séneca, en 1933. Véase la nota 489.

real y se sentía muy orgulloso de ella (Armiñán, 1994a: 143 y n. 3). Una tarde, en la feria de Sevilla, en 1935, siendo su padre gobernador civil de Cádiz, se hallaban en un palco éste, el autor y el presidente del Consejo de Ministros, Alejandro Lerroux. Manolito Bienvenida le iba a brindar un toro a Jaime de Armiñán niño (Armiñán, 1994a: 197). Cuando se acercó, se puso de pie Alejandro Lerroux y tuvo que aclararle el torero: «No es usted, don Alejandro: es al niño» (Armiñán, 1994a: 198). En una fotografía aparece su padre gobernador de Cádiz entonces, en 1934 (Armiñán, 1994a: 200-201, undécima página).

1.2.3. *La Guerra Civil*

Juan Antonio Ríos Carratalá señala en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 144) que los casos de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach no son tan dramáticos como los de otros autobiógrafos que él estudia, en parte porque eran unos adolescentes cuando estalló el conflicto y también porque sus familias tenían una posición más acomodada. No obstante, comprobaremos estudiando a nuestros autores hasta qué punto un acontecimiento de la magnitud de la Guerra Civil española marcó a quienes la vivieron.

Fernando Fernán-Gómez relata en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) con detalle dónde le sorprendió el estallido de la guerra —de veraneo, como a tantos españoles— (Fernán-Gómez, 1998a: 149), pero también habla de la revolución que estalló justo después del golpe de Estado del 18 de julio (Fernán-Gómez, 1998a: 151). Discrepa de historiadores como Gonzalo Pérez de Olaguer o Carlos Seco Serrano: sostiene que la clase media en la Guerra Civil defendía unos privilegios (Fernán-Gómez, 1998a: 152). Propone como objetivo de aquella revolución acabar con esos privilegios de clase. Defenderlos fue la causa principal del fascismo europeo y, en España, del golpe militar y el apoyo

que le dieron las juventudes falangistas, monárquicas y católicas (Fernán-Gómez, 1998a: 153).

Como decíamos, el estallido del conflicto sorprendió al autor de vacaciones, concretamente en una posada de Colmenar Viejo. Ya nos hemos ocupado en apartados anteriores de unas interesantes páginas¹³⁰⁶ que el autor dedica a unos muchachos que conoció en esa localidad en aquellos días y que simbolizan la división entre las dos Españas¹³⁰⁷. También hemos dejado constancia de la afirmación del autor de que, en Colmenar Viejo, su abuela y él llegaron a temer por sus vidas (Fernán-Gómez, 1998a: 158). Su tío Carlos consiguió el salvoconducto necesario para que los dos recorrieran los escasos treinta kilómetros que separaban Colmenar Viejo de Madrid (Fernán-Gómez, 1998a: 162). A partir de aquí, el autor narra el desarrollo de la guerra en la urbe. Cuando se produce el primer bombardeo de la capital, a los pocos minutos el joven Fernando Fernán-Gómez se vio obligado a ir al retrete (Fernán-Gómez, 1998a: 165)¹³⁰⁸. Confiesa de sí mismo: «Yo era un cobarde» (Fernán-Gómez, 1998a: 166). También corren un peligro cierto en la casa, porque entran balas perdidas por la parte exterior (Fernán-Gómez, 1998a: 170). La dura experiencia de resistir el conflicto bélico en Madrid se agazapa detrás de los matices irónicos con los que narra los acontecimientos, como el que desliza cuando habla de los políticos que se trasladan hacia climas más templados (Fernán-Gómez, 1998a: 168).

Años después, al rememorar la Guerra Civil, se deja ver el autor impresionado por haber vivido unos acontecimientos relevantes en la Historia con mayúsculas, a la que alu-

¹³⁰⁶ Episodio que Juan Miguel Lamet (1997: 206) ha calificado de «hermosa parábola, cierta o imaginaria».

¹³⁰⁷ Los apartados son «La memoria», en la página 238, e «Ideología», en la página 397. Remitimos para todo este asunto concretamente a las páginas 244 y 411.

¹³⁰⁸ Paradójicamente, a finales de los años cuarenta, conoce Fernando Fernán-Gómez a Hans Bernhardt, productor de cine alemán (Fernán-Gómez, 1998a: 161), quien vendió los *junkers* que bombardearon Madrid por primera vez —tal y como informan los libros, observa el autor— el 27 de agosto de 1936 (Fernán-Gómez, 1998a: 165).

de en varias ocasiones. Pero la conciencia de esto aparece posteriormente¹³⁰⁹. En el momento de la vivencia, no se trataba más que de la realidad cotidiana. En este sentido, encontramos testimonios muy interesantes de la conflagración (Fernán-Gómez, 1998a: 156)¹³¹⁰ y de la vida en el Madrid de la guerra que podrían servir como materiales para una historia oral: a los evacuados que llegaban a la capital, el pueblo los llamaba «los ahuecados», y con ese título se estrenó un sainete (Fernán-Gómez, 1998a: 166). De Manuel Azaña dice que el paso del tiempo ha modificado la imagen de este político a su favor,

pero en aquel otoño del 36 era un hombre que, admirado por el pueblo poco tiempo atrás, ya no le caía bien a nadie. Era un burgués traidor a la burguesía, un izquierdista enemigo de la revolución, un escritor impotente y resentido (Fernán-Gómez, 1998a: 169-170).

Posee gran interés la visión que proporciona de la cotidianeidad de los combates, de cómo pudieron llegar a acostumbrarse a escuchar los tiros (Fernán-Gómez, 1998a: 179). Explica cómo dejaron de sentir con toda su fuerza aquel acontecimiento tan influyente y que marcó tanto sus vidas, aun viviendo a un kilómetro del frente (Fernán-Gómez, 1998a: 180). Sin embargo, las consecuencias de la situación bélica se hacían evidentes. Habla, el autor, por ejemplo, de una orden por la cual todos los extranjeros tuvieron que presentarse ante la policía, mandato que a él, como ciudadano argentino, le correspondió obedecer (Fernán-Gómez, 1998a: 188). Además, los civiles debían mostrarles a los soldados la carta de trabajo (Fernán-Gómez, 1998a: 204). Son muy valiosos los detalles que nos ofrece acerca de cómo afectó a la población la contienda: cuando estaba próximo su final, el hambre y los padecimientos habían agriado el carácter de los madrileños hasta el punto de que ya no le tenían miedo a unas autoridades que estaban derrotadas. Se empujaban en el metro,

¹³⁰⁹ Reconoce: «luego nos enteramos de que el mundo estaba pendiente de aquello» (Fernán-Gómez, 1998a: 171).

¹³¹⁰ Véase para su comienzo el capítulo IX, llamado muy significativamente «Una loca fiesta trágica» (Fernán-Gómez, 1998a: 149-162).

se insultaban (Fernán-Gómez, 1998a: 191). Durante el último año de la guerra, la situación se estabilizó y comenzaron a aparecer entre la población civil síntomas de aburguesamiento (Fernán-Gómez, 1998a: 192).

A veces, la visión del testigo directo de los acontecimientos adquiere un valor inestimable. En la primavera de 1936, un amigo suyo lo convenció para ir a pasear por la Ciudad Universitaria con el fin de imaginar allí una batalla. Parecía entonces una idea absurda: en caso de guerra, la batalla tendría lugar en las fronteras, en el sur de Andalucía, y habría terminado mucho antes de que un ejército invasor se acercase a las afueras de Madrid. En pocos meses, la Ciudad Universitaria se volvió un campo de batalla, lo que semanas antes parecía inverosímil (Fernán-Gómez, 1998a: 193)¹³¹¹. El hijo de una vecina fue movilizado y Fernando Fernán-Gómez le preguntó un día, al volver del frente, cómo era una batalla. La confusa respuesta del otro motivó entonces la risa del autor y de su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 194). Efectúa el dramaturgo un recuento de las lecturas que hizo en aquella época de los libros de una biblioteca de un palacio incautado por la CNT (Fernán-Gómez, 1998a: 213). Pudo leer bastantes, porque había incluso quioscos callejeros en los que se podían pedir en préstamo libros incautados (Fernán-Gómez, 1998a: 214). En la sección «Evolución de las costumbres» (Fernán-Gómez, 1998a: 229-232), se nos presenta un testimonio de la guerra, ya hacia su parte final. Otra sección imprescindible «Los nacionales en Madrid» (Fernán-Gómez, 1998a: 240-243), da cuenta del final del conflicto.

Un caso particular, y muy interesante, de esta reconstrucción memorística de aquellos años bélicos lo constituye el de los recuerdos que originaron *Las bicicletas son para*

¹³¹¹ Los títulos de crédito de la versión cinematográfica de *Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chávarri (1984), tienen como fondo unos planos de chicos que juegan a la guerra. Este recuerdo el autor lo incorporó a la obra teatral (Fernán-Gómez, 2012: 239).

el verano (Fernán-Gómez, 2012)¹³¹² y que el autor recupera para sus memorias¹³¹³. Tomó para su obra Fernando Fernán-Gómez de la realidad los vecinos dedicados al negocio de la escultura religiosa. La mujer del escultor¹³¹⁴ llama a los sublevados «los militares», lo que hace reflexionar al autor que entonces la guerra no parece de monárquicos contra republicanos, o de fascistas contra comunistas, sino de militares contra civiles (Fernán-Gómez, 1998a: 173-174)¹³¹⁵. Otra persona real que le sirve de inspiración es su tío Carlos, el que estuvo en la cárcel cuando era director de banco, quien, en la guerra, se convirtió en cenetista y en un funcionario cada vez más importante (Fernán-Gómez, 1998a: 175). En casa del autor, se escuchaba de noche Radio Burgos, por lo que una vecina viuda acudía diariamente con sus dos hijos a oír esas emisiones. Esta familia también posó para la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 194). Asimismo, fue real la buhardilla donde se guardaban libros, novelas galantes incluidas. Descubrió que algunos volúmenes que él veía en el baúl desaparecían. Se aclaró el misterio cuando acabó la guerra: el propietario de la finca, el escultor religioso, que había desaparecido a los pocos días de estallar el conflicto, había pasado los tres años oculto en el edificio (Fernán-Gómez, 1998a: 214-215). Otra triste realidad con capacidad de inspiración dramática: la costumbre de tomar algo de los garbanzos de la comida que se estaba cocinando a media mañana, de forma que, cuando llegaba a la mesa, el puchero casi no tenía nada (Fernán-Gómez, 1998a: 226-227).

Un interés directo tienen para nuestro estudio los testimonios que Fernando Fernán-Gómez facilita de la vida teatral del Madrid de la guerra. Iban un día a la semana al teatro Infanta Beatriz, que entonces llevaba el nombre del escultor anarquista Barral. Allí

¹³¹² Se recoge una anécdota significativa sobre esta obra teatral ocurrida en México (Fernán-Gómez, 1998a: 171-172).

¹³¹³ No sin dudas ante la conveniencia de hacerlo o no. Véase el apartado «La sinceridad», en la página 314.

¹³¹⁴ Tiene en las memorias una intervención muy parecida a una de la obra de teatro.

¹³¹⁵ Antes de esto, Fernando Fernán-Gómez (1998a: 163) llama a los golpistas «los militares monárquicos españoles».

actuaba la compañía de Gaspar Campos. El teatro se llenaba y entre el público no abundaban los milicianos ni gente de aspecto revolucionario. Se había formado de la noche a la mañana una nueva y modesta burguesía. El repertorio no tenía implicación política alguna, se mantenía el habitual antes de la insurrección militar: los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y Carlos Arniches, entre otros. Sin embargo, se había apeado del mismo a Pedro Muñoz Seca, al que los obreros politizados consideraban un enemigo implacable. A Fernando Fernán-Gómez le resultó curioso su asesinato, porque murió a manos de los que debían haber sido, y de hecho eran, su público más adecuado, puesto que su sentido de la comicidad y su cursilería sentimental se adecuaban solamente a un público con una educación muy superficial. El éxito de Pedro Muñoz Seca en provincias y en los pueblos quedaba asegurado casi siempre; también en el teatro de la Comedia de Madrid, que tenía unos precios algo más reducidos que los de otros teatros. Por eso no entiende el autor que el público distinguido del teatro Infanta Isabel eligiese en los años veinte y treinta a Pedro Muñoz Seca como su predilecto, lo que estuvo en el origen de que los obreros vengativos lo mataran. Para Fernando Fernán-Gómez, esto dice muy poco en favor de la clase social que lo asesinó y muy poco también en favor de la clase social que lo señaló con su predilección (Fernán-Gómez, 1998a: 177-179).

Durante la guerra, su madre trabajaba (Fernán-Gómez, 1998a: 181). Los sindicatos primero y luego la recién creada Junta de Espectáculos se incautaron de los teatros y los pusieron en funcionamiento. Su madre tuvo empleo en el Alcázar (Fernán-Gómez, 1998a: 194). Ella se sentía contenta con el trabajo, pero se consideraba enemiga del sistema, de la Junta de Espectáculos, de los sindicatos y de la CNT, que la había amparado y le había dado el trabajo. Fernando Fernán-Gómez, hasta el momento de sacarse el carné de actor, acudió por consejo materno a estudiar declamación con Carmen Seco en una escuela de Arte Dramático que acababa de organizar la CNT (Fernán-Gómez, 1998a: 195-195). Des-

pués, el sindicato le ordenó presentarse en el teatro Eslava para su incorporación como actor, no como comparsa. Así pasó a una compañía de vodeviles (Fernán-Gómez, 1998a: 200). Describe el autor la escuela de teatro de la CNT en la que estudió y sus actividades. A la sala para mayores —había otro teatro para menores— se le puso el nombre de Ariel. En el teatro Eslava, con la justificación de que los milicianos que volvían del frente y la atormentada población civil necesitaban divertirse, se cultivaba el género más ramplón y se utilizaban los recursos más zafios para provocar la risa (Fernán-Gómez, 1998a: 211). Una anécdota manifiesta el fin de los idealismos: «en el terror a lo desconocido, a lo que podía suceder, de los primeros días de la liberación, mi madre quemó nuestros dos carnés [de actores expedidos por la CNT], el suyo y el mío, y unos cuantos libros y folletos (...) que a ella se le antojaban peligrosos» (Fernán-Gómez, 1998a: 248)¹³¹⁶.

Adolfo Marsillach nos conduce al 18 de julio y a la Guerra Civil mediante una larga enumeración descendente que culmina con el primer cadáver que contempla (Marsillach, 2001d: 37). Reflexiona sobre la influencia de este conflicto en su infancia. Considera la construcción de un refugio en el centro de su calle una de las empresas más provechosas a las que ha contribuido, mucho más que logros posteriores como la creación del Centro Dramático Nacional (Marsillach, 2001d: 47-48). Adopta ante la contienda una postura imparcial: unos mataban a unos, otros mataban a otros. La siguiente frase lo expresa muy bien: «Una de las cosas peores de aquella guerra civil fue precisamente esto: que resultaba muy difícil de comprender» (Marsillach, 2001d: 50). Un episodio infantil, el de que sus padres le propusieron enviarlo a la URSS para salvarlo de la guerra, da pie al relato de una anécdota ya de los años noventa, cuando conoció a algunos de esos niños de

¹³¹⁶ El libro de Fernando Fernán-Gómez *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af) recoge artículos periodísticos —publicados en *El País Semanal* de enero de 1986 a junio de 1987— agrupados por temas, uno de ellos «La guerra civil» (Fernán-Gómez, 1987af: 11-32).

la guerra, e incluso a una meditación acerca de cómo podría haber sido su vida de haber aceptado aquella proposición (Marsillach, 2001d: 54-55).

Describe así Adolfo Marsillach la llegada de las tropas victoriosas a Barcelona, de la que él fue testigo:

Las tropas franquistas, al mando del general Yagüe, entraron en Barcelona por la Gran Vía. (Es posible que entraran también por otros puntos de la ciudad, pero yo las vi allí.) Los balcones estaban engalanados con banderas monárquicas —muchas, no nos engañemos, muchas—, la gente saludaba al grito de ¡Arriba España! Las chicas —no todas— se abrazaban al cuello de los soldados vencedores y les besaban en las mejillas, desde las azoteas arrojaban flores a los militares, quienes, a su vez, repartían cigarrillos y pastillas de chocolate... (Marsillach, 2001d: 60).

Bajó el autor a la calle y vio unos libros abandonados: alguien de noche se había deshecho de las obras de los autores que consideró comprometedores, posiblemente por miedo a las consecuencias si lo registraban. Adolfo Marsillach sospecha que se trató de su padre (Marsillach, 2001d: 60-61). Acababa de comenzar para él el nuevo régimen.

Poco presencia tiene en las memorias de Antonio Gala (2001b) la Guerra Civil española, salvando alguna anécdota y algún rumor:

Yo me sentaba a la derecha de Alberti y a la izquierda de Rosa Chacel. Rosa, como persona, no fue nunca santo de mi devoción: era inmisericorde y acaso resentida. Rafael me estaba contando, con todo detalle, cómo salvó los cuadros del Museo del Prado. Me tocó en el brazo Rosa.

—Todo eso es falso: los cuadros los salvó mi marido.

Se entabló una lucha poco dialéctica que acabó, entre los dos ancianos, en una lucha a manotazos recibidos por mí (Gala, 2001b: 173).

Pasó el dramaturgo algunos veranos en Ronda. Las criadas del pueblo murmuraban que los rojos habían tirado al Tajo a los señoritos y, cuando éstos tomaron la ciudad, tiraron al Tajo a los tiradores (Gala, 2001b: 188).

Jaime de Armiñán nos sorprende en sus memorias (Armiñán, 2000) con un fascinante relato de la Guerra Civil española, en gran parte debido a la pluma de su padre, Luis de Armiñán Odriozola. Esta reconstrucción marca la estructura del libro, el cual, en sus partes y capítulos, se ciñe a los acontecimientos. El dramaturgo nos ofrece el relato de una

guerra a través de los ojos de un niño. Al principio, figura un texto donde se entiende el porqué del título de las memorias, *La dulce España*. En la Plaza Mayor de no dice qué pueblo, se halla la confitería más elegante, La Dulce España. Describe todos los confites que se ven. La figura del niño se refleja en el escaparate, pero una piedra lo hace añicos y la imagen infantil se parte en pedazos (Armiñán, 2000: 11). El autor, refiriéndose al escrito autobiográfico de la madre, supone: «Tal vez a nadie le importen estas páginas, pero bien pueden servir de testimonio de un tiempo confuso donde todos acabamos perdiendo» (Armiñán, 2000: 20). Una primera víctima: su madre se llevó a la casa de El Pardo un teatrillo de cartón que le habían regalado sus padres a ella al cumplir diez años y el juguete desapareció en la Guerra Civil (Armiñán, 2000: 51). A su padre, gobernador civil, le entregaron el título de Hijo Adoptivo de la provincia de Cádiz. Asistió al acto el ministro Rafael Salazar Alonso, quien previó en un discurso que le esperaba algo trágico. Efectivamente, un año después murió asesinado en el Madrid revolucionario (Armiñán, 2000: 91). Escribe el autor sobre 1936: «Aquel año crecí más de la cuenta y no me refiero al tamaño físico» (Armiñán, 2000: 97). Luis Vances, un amigo de su padre que le salvó la vida en Cádiz, pasó la guerra en Madrid, sirvió a la República y ayudó a las tropas de Francisco Franco como quintacolumnista, dentro de lo que el general Emilio Mola llamó imprudentemente la Quinta Columna. Una noche, antes de que entraran los nacionales en Madrid, lo asesinaron en la Puerta de Alcalá a cien metros del portal de su casa (Armiñán, 2000: 120).

El 13 de julio de 1936, salieron en el coche familiar para San Sebastián. El padre se sentía vigilado y su hermano, que trabajaba allí en la Delegación de Hacienda, le recomendó que se refugiase en aquella ciudad, porque en Madrid un día le iban a dar un disgusto. Los acompañaba una señora conocida. El padre del autor llevaba una pistola en la guantera (Armiñán, 2000: 122). Por el camino, los pastores, los arrieros, los labradores y

los peones camineros los saludaban con el puño en alto. La señora que los acompañaba, cada vez que esto ocurría, se persignaba, hasta que la madre del autor la puso en su sitio. En Tolosa los esperaba su tío, quien les anunció que aquella madrugada habían matado a José Calvo Sotelo en Madrid. El piso de San Sebastián daba al puerto y se veían el Club Náutico, la isla de Santa Clara y el monte Igueldo al fondo: «Desde aquellas ventanas asistí a las primeras escenas de la guerra, sin duda lo más terrible que he visto en mi vida, pero que entonces llegaba a parecerme natural, lo de todos los días y es un decir». El 16 de julio se desplazaron a Biarritz y comieron en un restaurante. El padre les puso un telegrama a sus abuelos comunicándoles que se encontraban bien. Quizá ese telegrama casual le salvó la vida a su padre, pues, cuando los milicianos registraron en Madrid la casa de Agustina de Aragón, su abuela Carmen Cobeña lo enseñó como prueba de que su yerno había escapado a Francia. Las milicias las envió Manuel Muñoz Martínez¹³¹⁷, entonces director general de Seguridad. Las noticias en los periódicos franceses alarmaban, así que sus padres y su tío se plantearon quedarse en Biarritz; pero contaban con muy poco dinero y nadie podía imaginar lo que iba a ocurrir dos días después. Retornaron a España exclamando: «¡Vamos al infierno!» (Armiñán, 2000: 123).

La mañana del 18 de julio, al amanecer, empezaron a escucharse tiros. Como su dormitorio daba al puerto, el padre entró y se llevó al autor a su propia alcoba. Poco después, una bala de fusil rompió el cristal de la ventana y se incrustó en la pared. Esa bala la llevó su madre muchos años colgada al cuello con una cadena de oro. Aquella noche no quedó ni un solo cristal en su ventana, como ocurriría en Salamanca casi un año después. Comprendieron que algo muy terrible ocurría en España, pero su tío José Manuel le dijo a su padre que no se preocupara, que eso lo arreglaría el general José Sanjurjo. Éste ya había muerto en Portugal. Cuenta el autor:

¹³¹⁷ Se la tenía jurada al padre (Armiñán, 2000: 118).

El tío Alel tenía una chica que le preparaba el desayuno, daba cera al piso, le hacía el cuarto y le dejaba, por si era necesario, algo para la cena. Se llamaba Mari Nieves. En cuanto empezó la rebelión facciosa, el pronunciamiento, la revolución, el alzamiento nacional —o como lo dijieran unos y otros— pasó a llamarse Edurne y a dar órdenes a mi madre. Aunque era nacionalista llevaba un gorrito de miliciana y un pañuelo rojo, y decidió que mi perra no se podía llamar Greta, que le dijéramos Chiki, que era más vasco y más gracioso (Armiñán, 2000: 125).

Edurne nunca denunció a su padre ni lo traicionó (Armiñán, 2000: 125). Cuenta las escenas violentas que contemplaba desde la ventana de su cuarto en San Sebastián a escondidas, hasta que su familia lo descubría (Armiñán, 2000: 127).

En un fragmento del texto autobiográfico del padre, cuenta éste que la radio había dicho que se declaraba el Estado de Guerra, «palabras enérgicas, pero precipitadas». Vio que huían¹³¹⁸. La partida se había ganado, pero el coronel cometió el más grave error que cabe en un militar en combate callejero: se encerró en el cuartel de Loyola y dejó pasar un tiempo precioso. Se oyó gritar que el gobernador se había ido a Francia. Un primo de su padre, capitán, cuando fracasó la sublevación militar y los milicianos ocuparon la comandancia, pudo huir vestido de paisano (Armiñán, 2000: 128). Desde un restaurante, llamó a la Delegación de Hacienda para que bajaran al portal y lo dejaran entrar. Su padre y su tío Alel permanecieron más de dos horas turnándose, pero nunca llegó el capitán, ya que, en el trayecto desde el restaurante donde había llamado por teléfono hasta la Delegación de Hacienda, se encontró con un sargento de su regimiento que lo mató a tiros. A partir de la rendición del cuartel de Loyola, los nacionalistas, con la FAI y la CNT, se hicieron dueños de la ciudad. Los gudaris guardaban el orden y mantenían las iglesias abiertas, aunque los curas no tenían clientes. Por las noches se oían descargas y Edurne aclaró que se fusilaba a los fascistas (Armiñán, 2000: 129). Llegaron a un acuerdo con una joven nacionalista de una tienda de ultramarinos, quien les mandaba a casa parte del suministro para esconderlo y, a cambio, les cedía una parte a ellos (Armiñán, 2000: 130).

¹³¹⁸ No aclara quién, pero suponemos que los revolucionarios, puesto que ellos exclaman: «¡Huyen!» (Armiñán, 2000: 128).

Su tío decidió cambiarlos de casa por seguridad y se fueron al barrio de Gros, a la de un amigo, Juan Pavía, descendiente del general Manuel Pavía, el que acabó con la I República. En la playa de La Concha había gente; pero la de Ondarreta, la de los ricos, se veía casi desierta. Los sublevados comenzaron a bombardear San Sebastián desde los barcos de guerra. También aparecieron aviones con ametralladoras disparando. Se mudaron nuevamente a otro piso del barrio de Gros, ahora con unos parientes de la parte de su bisabuelo Manuel, padre de su abuelo Luis y capitán general de Baleares (Armiñán, 2000: 132). Un día, en *La Gaceta*, se publicó la destitución de su padre por desafecto al régimen, y también la de Pedro Muñoz Seca y Eduardo Marquina. Llegó una carta de Madrid en la que informaba la abuela Carmen que el mismísimo 20 de julio el director general de Seguridad Manuel Muñoz Martínez había mandado una patrulla a casa para detener a su padre. Esto los obligó a mudarse de nuevo. En San Sebastián hubo escasez, aunque nunca hambre. No había ni pescado, porque el *Almirante Cervera* y el *España* cerraban la salida del puerto (Armiñán, 2000: 133). Los nacionales cortaron el agua, que llegaba a la ciudad desde Navarra. Cambiaron otra vez de domicilio. Fusilaban a funcionarios de la Delegación de Hacienda y a su tío José Manuel se le tenía ya por desafecto al régimen (Armiñán, 2000: 134). Más de un empleado sabía que su padre andaba huido por la ciudad. Así llegaron a Iparraguirre, un piso con un sótano, donde se mantuvo su padre escondido cinco semanas. El pronunciamiento militar decimonónico se había convertido en una guerra con tanques y aviones. El padre sólo salía de noche a fumar en la terraza. En una ocasión, un miliciano lo reprendió por esto y lo acusó de hacer señales a los barcos fascistas (Armiñán, 2000: 135).

Se han llenado libros y libros con aquellos acontecimientos y el autor tiene ante sí uno de casi mil páginas donde se relata la campaña de Guipúzcoa y la toma de San Sebastián, vistas desde el lado de los vencedores. Una madrugada, su tío sacó a su padre de la

cama porque había recibido el soplo de que ya conocían la dirección de Iparraguirre e iban a buscarlo. El 5 de septiembre tomaron los nacionales Irún y los anarquistas, al retirarse a territorio francés, incendiaron la ciudad. Desde Francia, a lo largo de la frontera, millares de personas contemplaron aquel panorama. Cuenta el autor cómo recibió su madre a los milicianos que buscaban a su padre: muy arreglada, maquillada (Armiñán, 2000: 136). Parecía una función de teatro. Como no lo encontraron, lo revolvieron todo y amenazaron a la madre con llevársela. Ella les preguntó qué iba a hacer con el niño: «Muchas veces he hablado con mi madre de este sucedido y ella pensaba que los milicianos trataban de amedrentarla y que, en el fondo, tampoco les importaba mucho encontrar a mi padre. No debían de ser mala gente». Al final, no ocurrió nada: se fueron amenazando con volver (Armiñán, 2000: 137). Todo aquel día y la noche siguiente se la pasaron su padre y su tío en la Diputación Provincial, donde entraron gracias al carné de funcionario del tío, y anduvieron de despacho en despacho, fingiendo que guardaban turno en alguna antesala, acercándose a las ventanillas, dormitando en cualquier sofá sin comer ni beber en cuarenta y ocho horas. Su tío decidió esconderlos en el consulado de Perú. Incendiaron los sindicalistas un taller de reparaciones de automóviles, querían hacer como en Irún. Salieron para esconderse (Armiñán, 2000: 138): «Todo San Sebastián estaba en marcha, unos para esconderse detrás de la primera esquina, otros para escapar». Los gudarís arrojaban a aquella multitud fugitiva y los milicianos, hasta entonces medio dueños de San Sebastián, habían desaparecido. En la huida, empezaron los tiros y la gente comenzó a correr. Los gudarís también disparaban (Armiñán, 2000: 139): «Muchos de ellos sacrificaron sus vidas por salvar a su ciudad, y muchos fueron fusilados por los requetés, los falangistas y los legionarios» (Armiñán, 2000: 139-140). Al cabo del tiempo, el autor no consigue recordar exactamente el uniforme de los gudarís. Años después, en los sesenta, le emocionó escuchar en París el *Eusko Gudariak*: «Gracias a aquellos soldados de Euskadi seguimos

nosotros viviendo, para bien o para mal». Finalmente, se refugiaron en el consulado de Perú. Toda aquella noche hubo tiroteos en la misma esquina del consulado. Al mediodía comenzaron a oírse gritos, a abrirse ventanas y balcones. Los requetés habían tomado San Sebastián. Era el 13 de septiembre de 1936. El autor salió con su padre para seguir la manifestación de alegría. Llegaron a un edificio grande, supone que el Ayuntamiento, en cuyo balcón principal ondeaba una bandera roja y amarilla que luego arrojaron a la calle y no llegó al suelo porque cientos de manos la rasgaron quedándose con los trozos que besaban y se guardaban como si fueran reliquias (Armiñán, 2000: 140). Describe el autor el desfile de las tropas triunfales. A la cabeza de los requetés navarros, el coronel Alfonso Beorlegui, herido de una pierna que se le gangrenó. Murió al poco tiempo¹³¹⁹ (Armiñán, 2000: 141).

Su abuelo Luis de Armiñán Pérez —quien murió en 1949 a los setenta y ocho años—, en marzo de 1937 se había convertido en un anciano desengañado con el corazón partido por España (Armiñán, 2000: 142). Encontró el autor en un libro suyo unas cuartillas escritas por él en 1936 con el título «Un capítulo de mi vida». Salió del Madrid en guerra amparándose en la bandera cubana, porque había nacido en la isla. Recorrió el Mediterráneo en plena guerra en barcos de la armada británica (Armiñán, 2000: 143). Desembarcó en Marsella en un torpedero inglés con intención de reunirse en San Sebastián con sus hijos, yendo desde Marsella hasta Biarritz o San Juan de Luz. En Marsella, se encontró con un conocido al que había ayudado tiempo atrás, el cual le ofreció dinero en compensación por aquel favor. En Biarritz se alojó en un hotel (Armiñán, 2000: 144). Desde Hendaya pudo divisar Irún ardiendo. Hasta se alquilaban balcones para contemplar «nuestra desdicha». Admite el autor: «No tengo la menor idea de cómo llegamos a Bia-

¹³¹⁹ Según el autor, porque no quiso curarse para no perderse la gloria de entrar en la ciudad cabalgando triunfador (Armiñán, 2000: 141).

ritz, ni de qué forma atravesamos la frontera». Supone que se debió a algún amigo de su tío. Sí recuerda la carretera llena de baches y la llegada a Irún, donde se detuvieron largo rato (Armiñán, 2000: 145). El pueblo había quedado destruido. Olía Irún de un modo muy especial, como a chamusquina, algo que no encontró el autor luego en Nules, al final de la guerra, entre Castellón y Valencia, también destruido, ni en el barrio de Argüelles de Madrid, asimismo arruinado: «Llegamos a Biarritz y allí encontramos al abuelo Luis, del que no recuerdo recibimiento alguno, ni bueno, ni malo». Su padre y su tío decidieron que había que volver, porque carecían de dinero y de papeles. Había que jugársela. El padre se puso su boina roja; su tío, dos estrellas de teniente de complemento (Armiñán, 2000: 146). Rescataron el coche y se dirigieron a Burgos a presentarse al general Miguel Cabanellas (Armiñán, 2000: 146-147), quien, sublevado en Zaragoza, se hallaba en la ciudad castellana como jefe de la Junta Militar. El padre del autor cree que el suyo —el abuelo de Jaime de Armiñán— lo había conocido en África y lo había tratado amistosamente en Madrid. El general Miguel Cabanellas era republicano y quizá masón. Se presentaron a él y le pidieron un fusil o dos. Miguel Cabanellas dijo que los que podían disparar fusiles le sobraban; en cambio, de los que tenían que escribir para la retaguardia, había pocos. Al padre lo mandó a Juan Pujol y lo envió a Somosierra, con Francisco García Escámez. Al hermano, el tío del autor, lo destinó a un regimiento de la frontera con Francia. Piensa el padre que el general Miguel Cabanellas trataba de protegerlo, pues su hermano tenía ya cuarenta años cumplidos. El padre viajó a Somosierra con recelo, ya que un periodista de *El Heraldo*, gobernador civil de la República, no podía estar bien visto en aquellos montes. Juan Pujol le había facilitado un carné de corresponsal de guerra. Allí se encontró con Francisco García Escámez, general provisional, laureado en África (Armiñán, 2000: 147). El comandante del sector no le dio la mano cuando los presentó el general y profirió estas palabras: «Vaya sorpresa..., el señor gobernador de Cádiz». El general hizo como si no lo

hubiese oído. El comandante se llamaba Celestino Aranguren, *Tinito*. Francisco García Escámez le comentó: «aquí sobran los aficionados, y los improvisadores estorban más que otra cosa... Lo malo es que esta guerra, hasta ahora, es una guerra de voluntarios y eso no es bueno». Después de aquello, cada vez que el general lo veía, decía que le había salvado la vida en Somosierra (Armiñán, 2000: 148).

El autor, su madre y su abuelo Luis esperaron en Biarritz. Alude a la supervivencia en tiempo de guerra sin dinero: «En San Sebastián podíamos comprar con dinero fiado, cosa de la solidaridad en tiempo de guerra, pero en Biarritz te exigían francos a tocateja, y no los teníamos» (Armiñán, 2000: 148). Especifica: «Era el 28 de septiembre de 1936 y no se me olvida la fecha, porque mi padre la tenía anotada en una *Historia de la ciudad de Burgos*, de Anselmo Salvá, 1914». En un breve texto del padre —dos líneas—, éste explica que el día 28 de septiembre de 1936 llegó a Burgos con su familia desde Francia. El abuelo Luis no quiso volver y se quedó en Biarritz. Su padre llevaba una máquina Kodak e iba por los frentes como corresponsal de algún periódico, quizá *El Norte de Castilla*, y ya había visitado Somosierra y el Alto del León. Cree que cobraba seis duros por crónica. Refiriéndose a la vestimenta de su madre, informa de que, en aquel tiempo, las señoras no llevaban pantalones, y con más razón si tenían en cuenta las modas impuestas por las milicianas (Armiñán, 2000: 151). Andaba el autor confundido con las banderas, puesto que, desde muy pequeño, le habían enseñado que la bandera tricolor era la de los buenos, la republicana, y que la otra, la bicolor, era la monárquica, la de Alfonso XIII. La pasión política llegó hasta el punto de que, en la primavera de 1936, tuvieron una chica en casa que ponía a secar bragas y sostenes de color rojo y negro. Ahora, los pastores y campesinos que se encontraban en el viaje levantaban la mano haciendo el saludo fascista recién aprendido (Armiñán, 2000: 152).

Su padre le dijo a su madre, preocupada por su familia, que permanecía en Madrid, que no se preocupara, que antes de quince días terminaba eso. Llegaron a un Burgos lleno de soldados, de falangistas y de requetés que gritaban, ondeaban banderas, daban vivas a los generales, a España y al ejército salvador. Algunos llevaban boina verde. Luego supo el autor que se trataba de voluntarios de Renovación Española, un partido de derechas al que le quedaban pocos meses de vida pública. En Burgos se encontraron con su tío José Manuel. En la pensión de Burgos se cobraba a quien podía pagar, la patrona fiaba. Al acabar la guerra, el padre del autor regresó a la ciudad para saldar las cuentas. En esa pensión se encontraba Manuel Machado (Armiñán, 2000: 153): «En Burgos, al empezar la guerra, lo metieron en la cárcel por el único delito de haber sido crítico teatral de *La libertad* y apasionado de la Enseñanza Libre, amigo de gente de izquierdas y hermano de Antonio, innombrable entonces. Salió de la cárcel y quedó detenido en aquella pensión, que no podía abandonar» (Armiñán, 2000: 154). En Burgos también se encontraban los hermanos Manolo, Pepe y Antonio Bienvenida. La madre de los Bienvenida se hallaba en la cárcel de Alicante (Armiñán, 2000: 156). Manolo y Pepe Bienvenida escaparon de Madrid para torear en Francia una corrida. Antoñito y el Papa Negro —Manuel Bienvenida, el iniciador de la dinastía— consiguieron salir de Madrid camino de Valencia y allí tomaron un barco hacia Orán con un contrato inventado (Armiñán, 2000: 156-157):

Días después Manolo y Pepe torearon en Sevilla y en el palco de honor estaba el general Queipo de Llano, virrey de la Andalucía nacional y señor del Guadalquivir. Manolo le brindó un toro y la fotografía del brindis llegó a Madrid: Manolo y Pepe Bienvenida eran traidores a la República y así estaban marcados, como casi todos los toreros de entonces (Armiñán, 2000: 157).

En casa de los Bienvenida, en Madrid, nada se sabía de aquel brindis, y la madre, Carmelita, emprendió el viaje hacia Orán con los más pequeños para reunirse con el Papa Negro y con Antoñito. En el puerto de Alicante un miliciano levantó la pieza. Carmelita acabó en la cárcel y los niños por poco no terminaron en Rusia. Pero surgió el partidario valien-

te, un camarero que protegió a los chicos y se los llevó a su casa. Acabó bien esta novela por entregas, pues el Papa Negro, desde Orán, consiguió que alguien sacara a Carmelita de la cárcel disfrazada de mendiga harapienta y que se reuniese con sus hijos en Barcelona para marcharse desde allí todos hasta Orán (Armiñán, 2000: 157).

De vez en cuando aparecían aviones rojos sobre Burgos, repicaban las campanas de la catedral, los aparatos dejaban caer alguna bomba y se despedían (Armiñán, 2000: 157-158):

Era una guerra terrible en la retaguardia, en la muerte oscura, en el tiro en la sien, en la venganza y la delación, pero en el aire y en el mar —incluso en la sierra— parecía un primer acto mal inventado. Por desgracia para los españoles, de uno y otro bando, se cumplió el plazo y en menos de un año hicimos el ensayo general —con todo— de lo que fue la segunda guerra mundial (Armiñán, 2000: 158).

El primero de octubre, aparecieron en Burgos los edificios engalanados. Los generales y los coroneles se habían dado cita en la Capitanía:

El anciano Cabanellas, de barba blanca, sospechoso masón de talante republicano, aguarda al rececho: el elegante Kindelán, del Ejército del Aire, piensa en la monarquía, pero se dispone a blandear; Dávila se apunta al caballo favorito; Varela, el guapo, con chilaba y mando en moro, está deseando ganar su tercera laureada; Mola, paradójicamente astuto e ingenuo, cede la vez; Orgaz, simple, poco tiene que decir; Sanjurjo ha muerto. Y los demás —los viejos— están quemados por las aún más viejas luchas en Marruecos, en Cuba, en Filipinas, y en la antigua Metrópoli. El joven general Franco, desde la sombra y a buen recaudo, compró todos los billetes de la rifa. Juega con un peón blanco y pone a su hermano Nicolás en el camino del jaque mate (Armiñán, 2000: 158).

Francisco Franco resultó escogido para el mando único. «Franquito», como decía el general Antonio Aranda, fue el elegido hasta que España alcanzara la paz: «Unos con gesto de circunstancias, otros con saludo servil, algunos con reservas y otros con las del beri, por aquello de la guerra y de la unidad nacional, tragaron el sapo y aceptaron el nombramiento». Ellos lo eligieron jefe del Gobierno del Estado, pero Nicolás Franco cambió el texto en la imprenta y, en vez de jefe del Gobierno, puso jefe del Estado: «Nadie se atrevió a abrir la boca en cuarenta años». Al día siguiente, aparecieron las paredes llenas de carteles y de retratos del ya Caudillo de España y se instituyó una fiesta (Armiñán, 2000: 158).

Se trasladó a Salamanca la familia por conveniencia del padre (Armiñán, 2000: 161). Allí había falangistas, carlistas, soldados, oficiales, pero también unos viejos caballeros provistos de cartuchera, armados de fusil y machete, quienes pretendían mantener el orden. Se trataba de ancianos voluntarios, abuelos de los de verdad que por la noche guardaban las calles, entraban a presumir en los cafés e incluso se echaban novia. Las malas lenguas les decían *flechas* o *pelayos* y, más tarde, Frente de Juventudes (Armiñán, 2000: 162). El Gran Hotel de Salamanca aparecía siempre lleno de soldados, aviadores y prostitutas de lujo. Montó en cólera el clero, los obispos y los cardenales en particular, porque aquella guerra consistía en una cruzada contra los sin Dios; pero no hubo forma, puesto que la inminencia de la muerte llevaba a los hombres, sobre todo a los aviadores, en brazos de aquellas mujeres. En el último momento, siempre había tiempo de arrepentirse, como mostró José Zorrilla en su inmortal drama, *Don Juan Tenorio*. Las señoritas de medias de seda admiraban a los aviadores. Un personaje cubano, Diego Martín Veloz, se empeñó en reunir a la familia del autor (Armiñán, 2000: 165): «Lo que no sabía Diego Martín Veloz es que tan sencilla tarea estaba rodeada de alambres de espinos, de intolerancia y de prejuicios». Francisco Franco trasladó su campamento a Salamanca. Se refugiaban de los bombardeos en el sótano del Hotel Universal —donde vivían— con otros huéspedes. Su tío fue destinado a una división en Andalucía. Se sentía contento, porque el general Gonzalo Queipo de Llano era amigo del abuelo Luis y se encargaría de darle un buen destino. Recuerda el autor una alarma aérea que los pilló de paseo y se desviaron hacia la Plaza Mayor (Armiñán, 2000: 166). Los visitó el dramaturgo Federico García Sanchiz, amigo de los abuelos Oliver-Cobeña, un intocable ya en la España de Francisco Franco. Recorría los frentes muy bien protegido por algún oficial de rango. Llegó a ser uno de los favoritos del Jefe del Estado. Este amigo le encargó al autor en la Plaza Mayor un uniforme de requeté (Armiñán, 2000: 167): «Luego —y aquello sí que me dio ver-

güenza— me llevó a la Casa de las Conchas, que era el lugar donde los carlistas auténticos tenían su cuartel general, y me apuntó a los pelayos, los requetés pequeños». Años después le regaló sus libros. En uno de ellos, titulado *Navarra* (García Sanchiz, 1943), con ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada, había una dedicatoria en recuerdo del requeté chiquitín. Un libro suyo, *Más vale volando* (García Sanchiz, 1938), se lo dedicó a Pipe, un hijo suyo perdido en el crucero *Baleares*, y también tiene una dedicatoria para el autor. A su madre no le gustaba verlo disfrazado de carlista. La familia Armiñán había intervenido en las guerras carlistas siempre del lado liberal, aunque parte de su familia combatió en el bando contrario: «Miserias de las guerras civiles». Continúa: «Yo creo que mi madre tenía razón y que no se debía iniciar a los niños en costumbres bélicas, ni vestirlos de uniforme». El Hotel Universal, aunque modesto, salía caro. Diego Martín Veloz, el amigo cubano del abuelo, les proporcionó una vivienda (Armiñán, 2000: 168):

El piso era de un señor llamado Manuel Frutos, socialista, hombre de izquierdas a quien Diego Martín Veloz había salvado la vida, metiéndolo en la cárcel para protegerle. El jefe político de Manuel Frutos era el profesor de la Escuela Normal y diputado socialista José Andrés Manso, y, so pretexto de aquel apellido, por hacer una gracia tan siniestra como vulgar, fue arponeado con banderillas de fuego y muerto en trágica parodia taurina (Armiñán, 2000: 168-169).

La familia del prisionero Manuel Frutos no tenía más remedio que admitir huéspedes para poder vivir. La señora de la casa —la mujer del socialista encarcelado— y su madre se hicieron amigas. Ella le contaba cosas del teatro y la anfitriona se confesaba admiradora de la abuela del autor. Había visto trabajar a Carmita Oliver en Salamanca en *Marianela*, de Benito Pérez Galdós, una de sus grandes creaciones (Armiñán, 2000: 169).

Con gran frecuencia sonaban las sirenas de alarma y entonces abrían la puerta del piso, un bajo, y todos los vecinos iban a refugiarse allí. El autor vio desfilar a los primeros soldados de la legión Cóndor. Cuando ésta llegó, aparecieron los aviones rojos, pero los alemanes ya disponían de unas armas antiaéreas modernísimas. Los rojos ya no volvieron

más y no sonó nunca la señal de alarma. El general Francisco Franco ocupaba en Salamanca el palacio de Anaya (Armiñán, 2000: 170). Cuenta el autor:

Diego Martín Veloz me regaló un mapa magnífico —que me recordó al de carreteras de mi abuelo Federico— y yo lo puse en la pared, con banderitas nacionales y republicanas clavadas en alfileres y así iba siguiendo la guerra hasta que un día mi madre me dijo que aquel mapa, en aquella casa, era un poco de mal gusto, y que no había por qué andar dividiendo a España con banderitas de papel, que bastante teníamos con las de verdad. En aquel momento entró la señora de Frutos y mi madre, azarada, no sabía qué hacer. La señora de Frutos dijo que dejáramos el mapa, que a ella no le molestaba, y Carmita Oliver —en una de sus raras muestras de mal carácter— lo arrancó de un tirón. Yo lo guardé cuidadosamente y nunca olvidé aquella escena, tanto que ahora la veo repetida, una y otra vez, como en un sinfín: el mapa de la dulce España dividido en dos partes y dos mujeres bien educadas quitándole importancia a la situación (Armiñán, 2000: 171).

Su padre pasó por Salamanca y se lo llevó de viaje a Ávila para ver un altar en la catedral, un paso, un altar viajero que se apoyaba en grandes ruedas de camión. El cura les explicó que iba destinado a Madrid como altar provisional para decir la primera misa de campaña. No tiene noticias el autor de que el altar rodante entrase en la capital (Armiñán, 2000: 171). Comenta: «Esto es lo que hay, y lo que hicieron de nosotros los buenos y los malos, que muy buena gente era mi padre, cronista de una guerra injusta y terrible, y perversos los falangistas que banderillaron al desgraciado profesor Manso, jefe político del honrado señor Frutos, padre de Chelo y de Monina» (Armiñán, 2000: 172).

Le regaló el autor a su madre una pulsera llamada Me Cago en Francia, que llevaba la bandera franquista, la portuguesa de Salazar, la marroquí, la alemana de Adolf Hitler, la italiana de Saboya, la de Falange y la requeté (Armiñán, 2000: 174). Cerca de casa vivían los Ruiz Albéniz, una señora con dos niños de la edad del autor. Habían llegado a Salamanca y ella charlaba con su madre. Las dos mujeres se sentían unidas porque sus maridos viajaban juntos en el coche del padre del autor por los frentes de guerra. El marido se llamaba Víctor Ruiz Albéniz, nieto del compositor Isaac Albéniz, y cronista oficial del cuartel general del Generalísimo, el muy célebre Tebib Arrumi. Se encontraba viejo y achacoso y le venía muy bien que el padre del autor, de treinta y siete años, le sirviera de ayuda de cámara y de chófer. Llegó la Navidad a Salamanca. No se acostumbraba

ba entonces engalanar las ciudades ni los escaparates, mucho menos en tiempo de guerra. Había pavos y dulces, aunque los turrone de Alicante escaseaban. Su padre se hallaba en el frente de Madrid:

La Nochevieja debió de ser tan melancólica como la Navidad y no sé si aparecieron las uvas ni si sonaron las doce campanadas. Para los mayores no era sencillo decir «feliz año nuevo». Feliz año nuevo en la ciudad y en el campo, en el Madrid martirizado y en la Salamanca protegida por los alemanes de la Legión Cóndor, en las dos líneas del frente, donde los soldados morían hablando la misma lengua (Armiñán, 2000: 175).

Reproduce el autor una crónica de su padre, de la época, escrita en los arrabales de Madrid, que quizá se publicó en *El Norte de Castilla* de Valladolid o en *El Heraldo de Aragón* de Zaragoza, sobre la Nochevieja en el frente (Armiñán, 2000: 176-177). En el año 1937, lo llevaron a la escuela, porque aquello ya iba para largo (Armiñán, 2000: 177). Su tío José Manuel participó en la toma de Málaga. Llegaron a Salamanca las fuerzas italianas del general Mario Roatta. Los llamaban *flechas negras* (Armiñán, 2000: 178). Oponían su bullicio a la discreción del la Legión Cóndor, a su silencio profesional. Las chicas de Salamanca no les ponían mala cara. Invitaron a la familia del autor a un balcón de la Plaza Mayor, el del sastre que le hizo el uniforme de requeté, para ver la presentación de las cartas credenciales del embajador de Adolf Hitler, Wilhelm Von Faupel. Su abuelo, nada conforme con aquella guerra y a quien no le gustaba exhibirse¹³²⁰, se quedó en la Avenida de Mirat. El autor acudió con sus padres. Años después, encontró descrito en los cuadernos de su padre su encuentro con aquel embajador alemán (Armiñán, 2000: 179). Cuando el recibimiento en la Plaza Mayor, la multitud agitaba muchas banderas, bastantes con la cruz gamada. Cita unos versos fascistas (Armiñán, 2000: 181): «Como es lógico, al niño que yo era entonces se le escapaban muchas cosas, pero leyendo después, y

¹³²⁰ Tenía a su familia en Madrid.

aún más hablando con mi padre he vuelto a vivir detalles que fueron fundamentales en mi familia» (Armiñán, 2000: 182)¹³²¹.

En una de las páginas del libro *Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes*, de su abuelo Luis (Armiñán Pérez, 1941), encontró el autor una nota escrita en la que hablaba de la muerte de su otro hijo, el tío José Manuel. Cita la nota del abuelo. En la casa donde vivían había estampas religiosas: «En aquellos tiempos era muy común que las mujeres casadas con hombres de izquierdas fueran fervientes católicas, por aquello de la compensación». Menciona *La Ametralladora*, un periódico de chistes: «Lo hacían Miguel Mihura, Tono y Enrique Herreros, tres personajes a los que conocí años después» (Armiñán, 2000: 185). Cuenta la escena de la comunicación de la muerte de su tío José Manuel. Reproduce el texto del telegrama que recibe su abuelo (Armiñán, 2000: 186). Éste y su amigo Diego Martín Veloz viajaron a Sevilla para rescatar el cadáver. Ambos tenían amistad con el «estrafalario general Queipo de Llano, que mandaba como un virrey en toda la Andalucía conquistada, y tenía su trono —y su micrófono particular— en Sevilla». Su abuelo Luis había ayudado a Gonzalo Queipo de Llano en su época de simple oficial de caballería. Durante el tiempo que permanecieron en San Sebastián, sus padres y su tío Alel habían escuchado Unión Radio Sevilla, desde donde hablaba el general. Oían en secreto, procurando que Edurne no se enterara. A veces se miraban y sonreían divertidos. El autor no entendía una palabra ni sabía de las obsesiones de Gonzalo Queipo de Llano, sobre todo del odio a su compañero, el general José Miaja, defensor de Madrid, al que llamaba Miajas y siempre representaba con pijama de rayas. «A mí se me quedaba la voz ronca del militar y a veces sus gritos y sus amenazas». El abuelo Luis, ya en Salamanca, nunca se molestó en escucharlo y Francisco Franco, en 1938, le cerró la boca para

¹³²¹ Obsérvese cómo en estas palabras muestra Jaime de Armiñán su preocupación por la veracidad que se le pueda conceder al relato de unos acontecimientos históricos basado en un testimonio infantil.

siempre y liquidó unas charlas tan útiles para él (Armiñán, 2000: 187). Entró el amigo, Diego Martín Veloz, en la Capitanía General en el despacho de Gonzalo Queipo de Llano sin el menor protocolo y anunció que allí fuera se hallaba Luis de Armiñán. El general lo invitó a pasar e informó de que, precisamente, tenía los papeles para trasladar al tío José Manuel a un sitio tranquilo en la retaguardia. El otro le explicó que habían venido a llevarse a su cadáver. Entonces, el general, tan valiente y tan poderoso, no se atrevió a salir de su cueva. Algunas veces, el autor le oyó decir a su abuelo que Gonzalo Queipo de Llano no había tenido el valor de salir a verlo (Armiñán, 2000: 187-188).

Empezaron a hacerse notar las chicas de la Sección Femenina y apareció el Auxilio de Invierno, bien calcado de su hermano alemán. Luego vinieron el Auxilio Social y el Plato Único. Empezaron a postular las muchachas de la camisa azul (Armiñán, 2000: 189-190). También se inició la ofensiva nacional en el Norte. Había tensión en Salamanca entre los grupos falangistas. Una madrugada se oyeron disparos cada vez más próximos. Su abuelo Luis lo sacó de la cama y se lo llevó a un cuarto interior. Poco después, las balas atravesaron los cristales de su alcoba. Se habían enfrentado dos facciones de Falange. El Gran Hotel amanecía custodiado por la guardia mora de Francisco Franco, quien no se juntaba ni con los falangistas ni con las señoritas en el bar: «Tres días después el invicto Caudillo unificó a falangistas y requetés». Se deshizo del camarada Manuel Hedilla —luego muy amigo del padre del autor— y se sacó de la manga el partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que algunos llamaban en el Gran Hotel en voz baja Compañía Internacional de Coches Camas y de los Grandes Expresos Europeos. A los requetés les quedó la boina, a los falangistas la camisa azul y hubo un uniforme más para Francisco Franco, negro en invierno y blanco en verano, con las cinco flechas y el yugo en esmalte rojo: «Ya era jefe de todo». Su padre se entrevistó con el general Emilio Mola ante la inminencia de la campaña del Norte con objeto de que le diese permiso para

cubrir las operaciones. Lo acompañaba José Campua, retratista de Alfonso XIII y empresario de cines en Madrid, luego fotógrafo de Francisco Franco y falangista convencido, quien hacía unas instantáneas magníficas. Reproduce el testimonio autobiográfico de esa entrevista. El general Emilio Mola no se acordaba del padre del autor, de su época de redactor del republicano *El Heraldo de Madrid*, cuando lo criticó siendo el militar director general de Seguridad —o no quiso acordarse—. El general parecía cansado o aburrido. Le dio a su padre los papeles para la misión. Le confió lo que se proponía hacer para romper el famoso Cinturón de Hierro (Armiñán, 2000: 191). Había buscado a un oficial de ingenieros que sería jefe de su Estado Mayor, el general Juan Vigón. Les anunció que, cuando tomase Bilbao, pediría el retiro y se pondría a conspirar para que los alemanes se marchasen de España y no los metieran en su guerra. La ayuda de Alemania se hacía necesaria, pero no de hombres y mucho menos de policía: «Naturalmente, siempre negaré lo que acabo de decir, y que ustedes no han oído». Los acompañó a la salida el ayudante de Emilio Mola, un teniente coronel apellidado Sendra, quien le comentó al padre del autor las pequeñas biografías que había escrito en la colección Héroes de España, la de Gonzalo Queipo de Llano y la de Antonio Aranda. Dijo que él los habría fusilado a los dos. El padre pensó que, si llegaba a enterarse de que había sido gobernador de la República, a quien habría fusilado habría sido a él. Poco después fue bombardeada Guernica. Los mayores no supieron una palabra. Manuel Hedilla seguía en la cárcel y las tropas nacionales avanzaban en Vizcaya camino de Bilbao (Armiñán, 2000: 192). Su padre decidió trasladarlos a Vitoria (Armiñán, 2000: 192-193).

Hicieron el viaje Salamanca-Vitoria pasando por Valladolid, porque su padre quería hablar con Paco Cossío, director de *El Norte de Castilla* y del semanario *Domingo*, donde publicaba algunas de sus crónicas. En ese trayecto hasta Vitoria hubo niebla. Se oyó un avión y el autor, un crío, creyó ver mirando hacia atrás que el aparato se estrellaba

detrás de una colina. Lo comentó, pero no le hicieron caso (Armiñán, 2000: 194). Más adelante, unos militares los detuvieron en la carretera y el de mayor graduación, que conocía a su padre, le comunicó que se acababa de matar Emilio Mola. Con el general, se estrelló el teniente coronel Sendra. Estando en Vitoria, notó el autor que habían desaparecido los requetés y los otros voluntarios de boina verde o boina blanca. Ya sólo quedaban falangistas con boina roja y soldados. Brillaban por su ausencia los moros y los legionarios y no cree que hubiera muchos alemanes ni italianos. Ahí conocieron a un capitán de ingenieros. Al comenzar la guerra, le habían preguntado a este oficial en una peluquería de qué lado estaba y el había respondido, y cree el autor que con razón, que no le gustaban los unos ni los otros. Como Vitoria fue nacionalista, lo juzgaron, o algo parecido, y lo arrestaron en su domicilio. No entiende el autor por qué pararon en Vitoria, cuando el destino final debía ser San Sebastián. Se alojaron con una familia vecina de Madrid (Armiñán, 2000: 196). En el frente de Vizcaya, mandaba el general Fidel Dávila desde la ausencia de Emilio Mola. Fidel Dávila le recordaba al autor al malo de las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy, el actor James Finlayson: «sin ingenuidad, sin inconsciencia, un niño no es capaz de tragar una guerra como aquella» (Armiñán, 2000: 200). En Vitoria las pescaderías rebosaban, porque ya no había amenaza de barcos de guerra y los pescadores salían a faenar (Armiñán, 2000: 200). Contempló un suceso misterioso que no apareció publicado en la prensa de Vitoria por la censura militar, según le explicó su madre. Investigó después el hecho y consiguió una misteriosa explicación, quizá imposible de probar, de lo que ocurrió en 1937. Jugando en la terraza del edificio con otros niños, vieron unas detonaciones: el Parque de Artillería volaba. Si estallaba la dinamita, la ciudad entera reventaría. Se lo llevaron. Salieron a la calle y se marcharon al campo. No explotó la dinamita, pasaron la noche en el monte y, después, al regresar, se corrió la voz de que había habido sabotaje (Armiñán, 2000: 201). Mucho tiempo después, un anciano le contó

que el saboteador había sido un chico de diecisiete años de muy buena familia de derechas que ocupó cargos importantes durante el franquismo. El chico pudo huir gracias a la ayuda que le prestó un hijo de Ramiro de Maeztu. Alcanzó las líneas republicanas, pero lo encarcelaron. Cuando las tropas nacionales llegaron a Santander, permanecía en el penal del Dueso. Lo reconoció un voluntario alavés y lo fusilaron. No sabe qué tiene de cierta esta versión, pero no ha encontrado otra acerca de un episodio que no ha visto en ninguna parte. El 18 de junio, entraron las tropas en Bilbao, rompiendo el Cinturón de Hierro. Su padre le trajo un documento que sólo vio una vez: el carné de socio del Athletic de José Antonio Aguirre (Armiñán, 2000: 202).

El general Gonzalo Queipo de Llano, a finales de junio de 1937, llamó a su padre y lo informó de que su abuela y sus tías habían llegado a Gibraltar y se dirigían a San Sebastián. Allá se fueron ellos, donde los esperaba el abuelo Luis (Armiñán, 2000: 204). Así, el autor regresó a esa ciudad nueve meses después de dejarla, pero le pareció que habían pasado mil años (Armiñán, 2000: 205): «Vino el verano y con el verano, la batalla de Brunete. Por mucho que lo dijera Queipo de Llano, desde los micrófonos de Unión Radio Sevilla, los rojos no corrían como conejos, ni se escondían en sus madrigueras, y el general Miaja —según la versión de Queipo, vestido con un pijama a rayas— conocía bien su oficio». Describe el autor el San Sebastián de la guerra, casi un barrio de Madrid. Incluso Perico Chicote abrió un bar en la ciudad. Joyeros, modistas de fama, tenderos de lujo se establecieron en la Avenida y en el Bulevar y había una tertulia en el café Choko, donde acudía su abuelo Luis. Allí iban autores de teatro, periodistas, políticos, toreros, cómicos. A última hora se incorporó Enrique Jardiel Poncela. Cuando iba Conchita Piquer, se acababa el mundo (Armiñán, 2000: 206). Pusieron un teléfono en el piso de San Sebastián en plena guerra. La madre arregló la vivienda, que tomaron como definitiva después de pasar por varias, pues ya nadie dudaba de que la contienda iba para largo

(Armiñán, 2000: 208). Pablo Martín Alonso logró entrar en Oviedo y liberar la ciudad que defendía el coronel Antonio Aranda, quien había ascendido a general, gravemente herido. Se lo encontró allí el padre del autor y el general habló con él (Armiñán, 2000: 208-209). Escribe el padre:

El mayor defecto de Antonio Aranda es hablar y decir todo lo que tiene dentro, sin veladuras. Y un poco de vanidad que le hace pensar que el mundo está por debajo de su inteligencia. Esto resulta inevitable y es lo que le ha costado disgustos hasta llegar al definitivo. En aquellos días decir Franquito al Generalísimo era jugarse la carrera. Pablito, a Martín Alonso, era ponerse a un general de porvenir como enemigo. Pero él los nombraba así y además criticaba sus acciones. Sabía mucho de su oficio, era muy inteligente y muy torpe. Y con su carrera pagó sus aparentes culpas, casi siempre aciertos, que no le reconocieron nunca. Como aquel de acompañar a las divisiones alemanas a Alemania y volver diciéndole a Franco que Hitler perdería la próxima guerra. Y sostener amistad con los ingleses, que, naturalmente, lo utilizaron, abandonándole en cuanto Franco le pasó a la reserva en una mala jugada, que avalaron sus compañeros, traicionando al General sin el menor rebozo. Desde este día escribo el General con mayúscula, porque no considero a ninguno más (Armiñán, 2000: 209).

El general Antonio Aranda habló con el padre del autor, según cuenta éste, para proponerle que narrase la gesta de sus soldados, porque no le gustaban los partes de los tres cronistas oficiales. Por eso lo militarizó, para que permaneciese en su cuartel general y saliera con él todas las madrugadas al campo. Como el padre era profesor numerario de la Escuela de Comercio, le dijo el general Antonio Aranda que le correspondía el grado de capitán de Intendencia; pero el padre no quería pertenecer a aquel cuerpo. Al tener la licenciatura en Derecho, pidió el grado de alférez jurídico. No deseaba estrellas ni mandos (Armiñán, 2000: 209).

Las treinta pesetas que cobraba su padre por crónica ahora habían subido a cincuenta, y ganaba 333,33 mensualmente como alférez jurídico. Ya no se podía mover del lado de Antonio Aranda, se había convertido en uno de sus ayudantes. Hizo el resto de la campaña de Asturias, asistió a la formación del Cuerpo de Ejército de Galicia y un día llamó al autor por teléfono diciendo que habían capturado en los Picos de Europa una osa pequeña. Se la llevó a San Sebastián (Armiñán, 2000: 210). En los picos de Europa, el padre se transformó en soldado. Hasta aquel momento, a pesar de las campañas y los he-

chos bélicos que había vivido, sólo buscaba la noticia: «Oía los tiros como si dispararan a otros, y no me acercaba demasiado hasta donde alcanzaba un tiro de fusil por dos razones: aquél no era mi trabajo y los estados mayores me informaban siempre; no estaba dispuesto a jugarme la vida por un mal entendido amor propio y unas pocas pesetas» (Armiñán, 2000: 211). Prosigue el autor: «No era muy consciente de lo que significaba la guerra (...) y tomaba aquella terrible circunstancia como una aventura de cuento. Me divertían los desfiles y las manifestaciones; me gustaba levantar el brazo, como hacían los italianos, escuchar la música militar y ver la propaganda, que invadía San Sebastián y cuya sutileza se me escapaba casi siempre». Describe los carteles de propaganda bélica, los eslóganes: «Una de las cosas que más me divertían eran las manifestaciones patrióticas, que se celebraban cuando los nacionales entraban en alguna ciudad importante, como Santander o Gijón». A su madre no le iban aquellas demostraciones de júbilo, pero le permitía acudir acompañado de una viuda que conocían (Armiñán, 2000: 212). Terminó la campaña del Norte, el Cantábrico quedaba en poder de Francisco Franco (Armiñán, 2000: 213). Unos amigos de Madrid llegaron a San Sebastián con la noticia de que la bisabuela del autor, Julia, había muerto. No comprendía la guerra, no la pudo resistir, murió sin entender nada. A la madre del autor le afectó mucho, y eso que su amiga le ocultó la verdad. Le dijo que había muerto casi soñando. En realidad, no asimilaba la abuela por qué sus hijos y nietos no le daban jamón de York ni el café de siempre para desayunar ni el pan blanco. Tenía hambre, pedía de comer, rechazaba los platos que le ofrecían. La abuela del autor intentaba explicarle que se encontraban en guerra, pero era en balde (Armiñán, 2000: 213-214).

El Cuerpo de Ejército de Galicia fue trasladado al frente de Aragón. En el ataque a Teruel, su padre y todo el Estado Mayor del general Antonio Aranda estuvieron a punto de perder la vida (Armiñán, 2000: 215). Ya en 1938 no habían venido los Reyes Magos

(Armiñán, 2000: 217). Un amigo suyo llegado de Madrid decidió hacerse *flecha* de Falange. Lo convenció y él también se apuntó. Su amigo fue jefe de escuadra o de centuria y él se quedó de raso. Hacían instrucción con fusiles de madera. Alguna vez desfilaron por San Sebastián. A él lo nombraron «enlace», pero pronto comprendió que el cargo venía emponzoñado, porque tenía que repartir cartas por todo San Sebastián citando a los niños para que acudiesen a las concentraciones, los actos patrióticos, los desfiles militares, las clases teóricas. Además, tenía que hacer recados a los jefes y hasta traer algún bocadillo del bar próximo. Abominó de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y no sabía cómo quitarse el dichoso compromiso azul (Armiñán, 2000: 218). Cuenta un acto en el teatro Victoria Eugenia con *balillas* italianos, con legionarios, con fascistas. Simplemente, decidió pasar de todo aquello y no volver. Recibió algunas cartas. Pasaba un miedo espantoso cuando se cruzaba con un falangista, pero pronto se olvidaron de él (Armiñán, 2000: 218-219). Ahora piensa en aquel disparate: niños militarizados haciendo la instrucción. Cuando remitió el temporal de nieve, las tropas nacionales se dispusieron a reconquistar Teruel:

El alférez Armiñán —ayudante y amigo del general Aranda— me contó esta historia muchas veces. No viene en ningún libro sobre la guerra civil, ni en los de un lado, ni en los del otro. También se la he oído al general Aranda, en Montalbán, 11, su casa de Madrid. Es un relato auténtico del que nadie quiso hablar después, porque dejaba en entredicho la infalibilidad del Sumo General Franco (Armiñán, 2000: 219).

Le da el autor la voz al padre en uno de sus textos autobiográfico (Armiñán, 2000: 219-221) para que la relate. Con el fin de plantear la reconquista de Teruel, Francisco Franco citó en un lugar apartado a los oficiales y allí lo escucharon. Había una casa dividida en dos por un tabique de cartón piedra. Los ayudantes se situaron a un lado y los generales a otro, así que oyeron la reunión. Francisco Franco explicó en una pizarra su estrategia. Habló el general Antonio Aranda cuestionando el plan, que implicaba grandes pérdidas de hombres, de material y de tiempo (Armiñán, 2000: 219). Dice el padre: «En la pausa cerré

los ojos, y comprendí que Aranda se jugaba el porvenir». Francisco Franco le preguntó qué haría él y Antonio Aranda explicó la batalla del Alhambra, veinte minutos muy largos. Entonces volvió a preguntar Francisco Franco qué decían los demás. El general Fidel Dávila se atrevió a pronunciar algo y el Caudillo zanjó la reunión con un «Haced lo que queráis» y se marchó. Dejó el mando en manos de sus generales, tal vez por única vez: «Quizá fuera una muestra de inteligencia y de cautela, que ahora puede ser meditada. Pero si es así, como supongo, no fue acompañada ni de perdón, ni de olvido». Después, le comentó su padre al general Antonio Aranda que creía que había jugado demasiado fuerte, que sólo él había perdido (Armiñán, 2000: 220). Éste poseía la Cruz Laureada de San Fernando. Aseguraba que Francisco Franco habría dado su mano derecha por tenerla, calificaba a Franquito de intrigante. Aseguraba que, cerca de Ceuta, había mentido por conseguirla y, en el Juicio Contradictorio que se le siguió, sus compañeros y el Rey se la negaron: «Muchos han querido olvidarlo, algunos los recordamos, y yo sé que Franquito no perdona la buena memoria». La batalla de la Alhambra, una de las más importantes de la Guerra Civil, se desarrolló como la había previsto el general Antonio Aranda y, sin embargo, la gloria de reconquistar Teruel se la llevó el general José Enrique Valera por decisión del Generalísimo: «Nosotros entramos en Teruel a las seis de la mañana; Valera entró a las once con guantes blancos y cámaras de cine por delante» (Armiñán, 2000: 221).

En el Gran Teatro del Kursaal de San Sebastián solían poner dos películas, casi todas americanas, de los años 1933 a 1935 e incluso de temporadas anteriores. Ya no veía cine americano a España en la época acerca de la que escribe el autor y había que conformarse con el alemán y el italiano, mucho menos divertido. El padre de un amigo representaba a la UFA y los invitaba a ver cine alemán (Armiñán, 2000: 223). En San Sebastián, el autor también iba al teatro, porque casi todas las compañías de la zona na-

cional pasaban por allí (Armiñán, 2000: 226). El general Antonio Aranda enviaba de cuando en cuando a su padre a San Sebastián con alguna misión quizá relacionada con la frontera francesa (Armiñán, 2000: 227). Su padre era ya alférez. En la Semana Santa de 1938, las tropas nacionales alcanzaron el Mediterráneo, partiendo en dos la España republicana. El Cuerpo de Ejército de Galicia protagonizó otra vez una hazaña bélica (Armiñán, 2000: 228). Se hallaban ante el Mediterráneo, con el mar a tiro de piedra; pero habían encargado llegar antes que nadie al general estampillado Camilo Alonso Vega. Alcanzaron el Mediterráneo un poco al norte de Benicarló, por Vinaroz. Al día siguiente ya se bañaba el padre del autor en Peñíscola. Años después, en un aniversario, escribió el padre del autor que al Mediterráneo había llegado el Cuerpo de Ejército de Antonio Aranda y Camilo Alonso Vega exigió al director de *ABC* una rectificación, puesto que pretendía haber llegado él al Mediterráneo antes que nadie. El padre del autor argumentó que el general Camilo Alonso Vega formaba parte del Cuerpo de Ejército de Galicia, mandado por el general Antonio Aranda, y aquél no pudo replicar. Camilo Alonso Vega participó en la destrucción de Antonio Aranda. Se atreve a decir el padre de los que lo traicionaron con su voto negativo interesado: «Antonio Aranda no pudo ascender por culpa de sus compañeros —los cortesanos de Franco— y Alonso Vega llegó a capitán general, fue director de seguridad, cazador de perdices, millonario y ministro favorito del Generalísimo» (Armiñán, 2000: 229).

Cuenta el autor la historia de la osa Úrsula, que permaneció en el monte Igueldo de San Sebastián. La habían recogido los soldados del general Antonio Aranda en los Picos de Europa (Armiñán, 2000: 230-231). Hablando de una viuda que se refugió en casa de su madre en San Sebastián, dice: «los rojos habían fusilado a su marido» (Armiñán, 2000: 231). Para ir a la playa, había que vestir traje de baño completo, todos tenían que llevar albornoz, se prohibía tomar el sol y tumbarse en la arena bajo multa o expul-

sión: «Sólo la chusma marxista y los sin Dios se tumbaban en la playa». El obispo tenía guardias, el gobernador sicarios; pero, en el verano de 1938, se los burlaba limpiamente (Armiñán, 2000: 233). Alguien se mofó presentándose en La Concha vestido de etiqueta y bañándose de tal guisa: «Supongo que era una persona notable, un falangista, un capitán de regulares, alguien de fuste, con medalla individual, porque a un rojo —o a un emboscado— no se le hubiera ocurrido gastar broma de tan mal gusto». En el edificio de la calle General Primo de Rivera vivían en el sobreático unos italianos fascistas. Los niños incluso llevaban camisas negras. Tanto le fastidiaba esta familia al autor, que las películas neorealistas italianas no lo impresionaron en absoluto porque había sido vecino de una de aquellas familias italianas (Armiñán, 2000: 234). Sigue el autor el curso de la guerra: «El 25 de julio de 1938 comienza la gran batalla del Ebro, donde el ejército republicano acabó de perder la guerra» (Armiñán, 2000: 237). Cita unos versos republicanos que cantaban los americanos internacionales. «En los cines de San Sebastián —cuando proyectaban los noticiarios de Múnich— el público se ponía en pie y aplaudía fervorosamente, como si los nacionales hubieran entrado en Madrid» (Armiñán, 2000: 238). En otoño de 1938, su madre y él se marcharon a Zaragoza de vacaciones. El frente ya quedaba lejos de Aragón. En esa ciudad, se alojaron en una pensión de cómicos en el centro, muy cerca del teatro Argensola. Su madre había trabajado allí de joven con los abuelos (Armiñán, 2000: 239).

En las memorias (Armiñán, 2000) se incluyen fotos de la época: una de su padre al final de la Guerra Civil con uniforme de teniente jurídico a los cuarenta años; otra, en el frente de Madrid, de Víctor Ruiz Albéniz, *Tebib Arrumi*, con su padre y el coche mencionado en el libro; y una más de su progenitor con el fotógrafo Pepe Campua en la playa de San Sebastián en 1937 (Armiñán, 2000: 249). En otra foto se ve una merienda de los vencedores en la que aparecen los generales Fidel Dávila, Emilio Mola y Francisco Franco, además de Ramón Serrano Suñer y Ramón Franco, en Asturias. En otra, aparece su padre,

Luis de Armiñán, con el general Antonio Aranda en el frente de Asturias en 1937. Una, de la que escribió su padre «Cada uno por su lado», la comparten Francisco Franco y Antonio Aranda en el lago del Ausente en el frente de Asturias en 1937 (Armiñán, 2000: 251). Hay una imagen de Víctor de la Serna, Federico García Sanchiz y el comandante Luis Aranda en el Llano de Caudet y otra, de campaña, en la que aparecen varios oficiales, entre ellos su padre, y el general Antonio Aranda en una comida (Armiñán, 2000: 252). Más fotos: una del general José Moscardó en Guadalajara; otra del general Antonio Aranda oyendo misa de campaña; y otra en la que aparece el padre del autor junto a éste con varios periodistas (Armiñán, 2000: 253). Completan la serie dedicada al tema una fotografía del actor Francisco Pierrá saludando brazo en alto al ejército triunfador en Valencia en 1939 y otra de la mesa del despacho del general José Miaja en la Capitanía General de Valencia (Armiñán, 2000: 254).

La guerra de acercaba a su fin. San Sebastián aguantaba el exceso de población. La plaza de toros se llenó un día de prisioneros. Su madre cerraba las ventanas y no quería mirar hacia aquél auténtico campo de concentración. El 28 de marzo de 1939, las tropas de Francisco Franco entraron en Madrid. Pocos días después, su padre volvió a su casa de Agustina de Aragón con provisiones. Su madre escuchó la voz de sus padres y de sus hermanos¹³²²: «Aquel día sí fuimos a la manifestación, mi madre lloraba, no por fervor patriótico, sino porque había recuperado a su gente». El primero de abril sonó el parte leído por Fernando Fernández de Córdoba, quien había actuado en la compañía de sus abuelos. El general Antonio Aranda siempre cuestionó el trabajo del resto de los generales, sobre todo el de Francisco Franco. En aquella España vencedora, Antonio Aranda ocupaba el tercer puesto en el prestigio militar tras Francisco Franco y José Moscardó. Detrás de él se situaba Gonzalo Queipo de Llano (Armiñán, 2000: 266). Describe el autor

¹³²² Se entiende que por teléfono.

el paisaje de Vinaroz a Benicasim, desolado por la guerra. Pararon en Nules, entre Benicasim y Valencia, y allí se encontró con la guerra del todo. Nules había quedado destruido (Armiñán, 2000: 267). En la Capitanía, había vivido el general José Miaja, quien escapó por muy poco cuando llegaron las tropas nacionales. Retrataban sus habitaciones, las particulares y las oficiales. El autor entró en su despacho, en el de sus ayudantes, en su cuarto de baño, en el dormitorio. Cuando acabaron con las fotos, continuó visitando el piso de José Miaja sin que nadie se lo impidiera (Armiñán, 2000: 270). Un día descubrió sobre la mesa del despacho un álbum de cuero con un retrato en la portada del general José Miaja, un libro de firmas dedicado a él por extranjeros, incluida la de algún premio Nobel. Se lo llevó y lo guardó. Lo tuvo hasta los dieciséis años más o menos. Su padre se lo dio a su abuelo Luis y éste se lo regaló a su amigo Natalio Rivas, académico de la Historia. A la muerte de éste, según sus noticias, fue a parar con todo su archivo a la Academia de la Historia (Armiñán, 2000: 271). Le reveló Agustín Muñoz Grandes a Antonio Aranda —y éste al padre del autor— que unos guardias de asalto le habían salvado la vida milagrosamente y se lo habían llevado a Francia. Le preguntó qué creía que harían con él. Antonio Aranda le aconsejó que viese rápidamente a Francisco Franco (Armiñán, 2000: 273-274). Concluye el autor: «Carmita Oliver fue La Dulce España para el niño Paupico, que sólo tenía una patria: su propia infancia» (Armiñán, 2000: 404-405). «El mundo sigue dando vueltas y en los escaparates ya no caben los piononos, las yemitas de Santa Teresa, las almendras de Alcalá ni los mazapanes de Toledo. De todos nosotros depende que no vuelvan a amargar, que no amarguen nunca más» (Armiñán, 2000: 405)¹³²³.

¹³²³ Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b), interpreta que lo del niño dividido en dos viene de que una parte de la familia se dedicaba a la escena y la otra a la política. El autor se ve reflejado «en el escaparate de la confitería más elegante de un pueblo inespecífico que remite a todos los pueblos españoles de la época» (Buezo, 2003b: 404). La imagen del niño queda hecha pedazos al caer la piedra en el escaparate, igual que la familia de Jaime de Armiñán: el padre marchó al frente como corresponsal de guerra, la familia materna se quedó en el Madrid sitiado, el niño y la madre recorrieron varias ciudades (Buezo, 2003b: 405). Se pregunta: «*La dulce España* es un libro

Albert Boadella nació después de la contienda. Por ello, las referencias en sus memorias (Boadella, 2001) al conflicto son indirectas y posteriores, más relacionadas con sus consecuencias.

Francisco Nieva cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d) cómo, durante la Guerra Civil, en muchas casas burguesas, aunque se hubieran declarado republicanas, se rezaba el rosario en algún lugar apartado. Decía la gente que esto había que tolerarlo, porque se trataba de necesidades femeninas, por muy inconveniente que fuera hacerlo en ese momento (Nieva, 2002d: 96). Cuando acabó la guerra, su padre instaló inmediatamente después un moderno cuarto de baño. De haberlo hecho antes, lo habrían juzgado un burgués «desafecto» al régimen (Nieva, 2002d: 102). Recupera el autor sus recuerdos de la contienda en el pueblo. Allí, en la guerra y en la temprana posguerra, se mató a mansalva. Algunos milicianos se emborrachaban de sangre y tenían el gatillo fácil (Nieva, 2002d: 103). Los recuerdos de la Guerra Civil los conforman los asesinatos, el alcalde —un asesino—, la muerte del cura —bastante horrible—. Al final, les llegó el juicio al alcalde y a sus secuaces. Se los juzgó públicamente en el pueblo. Él asistió: «Esta es la educación que impone una guerra civil» (Nieva, 2002d: 104). En la casa familiar había una vivienda vecina anexionada. Allí, en un desván, la familia fue reuniendo libros de distintas procedencias y acumulándolos, escondidos, para evitar consecuencias políticas. En ese desván, el autor encontró una especie de refugio (Nieva, 2002d: 112). El corral de la casita anexionada era medianero con un edificio utilizado como checa por los milicianos. Lo llamaban «el retén» y allí se conducía primero a los detenidos por el régimen republicano. A

de memorias peculiar escrito a varias voces. ¿El pudor y la discreción de Armiñán en la vida real explican el ocultamiento del yo y la geminación del discurso narrativo?» (Buezo, 2003b: 410). Y continúa: «De este modo, el autor historia, deja constancia de unos hechos que de otro modo se perderían y documenta más que noveliza, si bien el pluriperspectivismo y el espacio concedido a los aprendizajes alternativos hacen bascular este libro de memorias hacia el terreno de la novela. Porque para el niño Armiñán la guerra y sus horrores son una traición a los valores de padres y abuelos, una toma de actitud política» (Buezo, 2003b: 410-411). Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 247), las llama así: «Unas memorias noveladas sobre el sabor amargo de la guerra».

algunos les daban «el paseo». En su casa, la de un republicano fiel, entraban de vuelta de visitar el retén los familiares de los detenidos. Vio el autor escenas de desesperación cuando éstos no encontraban a su pariente porque lo habían trasladado. Cuando menos se lo esperaban, a las horas más intempestivas, en el patio de la otra finca medianera sonaban disparos: acababan de fusilar a alguien. Se pegaba el tiro de gracia y los chicos continuaban jugando (Nieva, 2002d: 113). Su padre se llegó a fingir enfermo de hepatitis para no colaborar con los desenfrenos. Incluso registraron su casa por denuncias de desafección al régimen. Se vivía en un continuo sobresalto. Como no los dejaban ir al instituto, el autor leía y leía. Habla de la influencia que tiene ese estado de ánimo en el alma de un niño: «No es lo mismo contarlo que vivirlo» (Nieva, 2002d: 114). Su padre organizaba en la zona cacerías. Venía gente de Madrid. El autor escuchaba noticias de cazadores que se habían pasado al otro lado, pero esto sólo daba lugar a comentarios irónicos (Nieva, 2002d: 140): «En las altas esferas e *inter pares* todo aquello era visto con elegante tolerancia». Una anécdota revela el hambre que había en aquellas zonas (Nieva, 2002d: 141). Admite que, en la Guerra Civil, «vi muchas cosas horribles que terminaron por parecerme naturales». No sentía la menor simpatía por los combatientes, fueran del bando que fuesen (Nieva, 2002d: 167)¹³²⁴.

Fernando Arrabal alude en ocasiones en su diario (Arrabal, 1994c) al triste destino de su padre (Arrabal, 1994c: 14, 19-20, 31)¹³²⁵. Sintetiza su intervención en El Escorial para la Universidad Complutense. Emocionó al público recordando no sólo a su progenitor, sino también a las víctimas de la Guerra Civil de un lado y de otro. Provocó una ova-

¹³²⁴ Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 151), informa de que el padre y el hermano del pintor Ginés Liébana, amigo del dramaturgo, fueron fusilados en la misma fecha que Federico García Lorca.

¹³²⁵ Véase el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», de la página 809.

ción cuando solicitó pedir perdón por aquellos años de barbarie, se burló de todas las militancias y defendió a los vencidos (Arrabal, 1994c: 47).

Jaime de Armiñán desgrana en su diario (Armiñán, 1994a) recuerdos de la Guerra Civil al hilo de los acontecimientos diarios o en función de sus asociaciones de ideas¹³²⁶. Anuncia que, de la Guerra Civil, hablará otro día (Armiñán, 1994a: 46). Explica que *La Codorniz* fue hija de *La ametralladora*, revista de humor para los soldados de la zona nacional en la Guerra Civil (Armiñán, 1994a: 65, n. 2). Habla del padre de Fernando Rey, el coronel Fernando Casado Veiga, jefe de la Artillería republicana en el llamado bando rojo (Armiñán, 1994a: 80, n. 3). El abandonado pueblo de Lanuza, en Huesca, le parece un pueblo bombardeado, como tantos de los que él vio de niño o como los barrios de Madrid más próximos a la Ciudad Universitaria en 1939 (Armiñán, 1994a: 92). Cuenta un recuerdo del año 1937 en Salamanca, cuando fueron a comunicarle a su abuelo que un tío suyo había muerto (Armiñán, 1994a: 93). Reproduce el contenido del telegrama. Refiere un bombardeo en Salamanca que él recuerda con su tío protegiéndolo (Armiñán, 1994a: 94). Su padre, periodista de profesión, había ejercido durante la República de gobernador civil de Lugo, de Córdoba y dos veces de Cádiz entre 1933 y 1936. En julio de 1936, se marcharon a San Sebastián, a casa de su tío —al que luego mataron—, que trabajaba allí de interventor de Hacienda, porque la vida de su padre corría peligro, tanto que lo habrían fusilado en los dos bandos, como a muchos otros. La noche del 17 de julio de 1936 se produjo una sublevación en el gobierno militar de San Sebastián (Armiñán, 1994a: 94). Como había tiroteo, su padre lo sacó de la cama —ya que su habitación daba al puerto— y se lo llevó a un cuarto interior. Pocos minutos después, el cristal de la ventana de su alcoba saltaba en pedazos y una bala atravesó su almohada. Su madre llevó aquella bala

¹³²⁶ Al tratarse de un diario (Armiñán, 1994a), no organiza el relato de los recuerdos tan sistemáticamente como en las memorias (Armiñán, 2000).

muchos años colgada de una cadena de oro. Cuenta más recuerdos de guerra: un coche que tirotearon y se cayó al agua y se hundió, el *Almirante Cervera* y el acorazado *España* bombardeando San Sebastián. Allí su familia residía frente al Kursaal. Él no sentía miedo, todo aquello lo vivía como un juego (Armiñán, 1994a: 95). En la octava página del álbum fotográfico (Armiñán, 1994a: 200-201) aparecen: una foto de su abuelo Luis de Armiñán Pérez sentado con el general José Sanjurjo, entonces capitán, que está de pie; otra de la mesa del despacho del general José Miaja en la capitanía de Valencia; una más en la novena página del general Antonio Aranda en el frente de Castellón; y la de su tío, que murió en la guerra. Le atribuye a Pedro Muñoz Seca en su trance final unas palabras: «Todo me lo podéis quitar, todo menos el miedo» (Armiñán, 1994a: 218). Escribe el dramaturgo:

Es muy de agradecer la atención que merecemos a estos chicos de la tierra, y aun a riesgo de pisar lodos resbaladizos, de la atención de los que les precedieron. Yo no olvido a Luis Acín —defenestrado— ni a sus colaboradores, porque en la derrota es donde se conoce a los amigos, que cuando cantan victorias es muy fácil arrimarse al carro. Siempre fui del carro de estos que hoy gobiernan —con reservas al cabo de los años— pero no reniego de quienes en el otro lado, [sic] me sonrieron. Este vulgar sentimiento de conciliación es quizá pura teoría, o al menos trato de entendimiento, pero si todo el mundo fuera como yo —no hay vanidad en la frase, ni mucho menos vanagloria— no hubiera habido en esta España tanta sangre. Hay que hablar y hay que tener menos mala leche y, sobre todo, hay que oír al adversario, a condición de que no sea un estúpido y merezca ser fusilado al amanecer (Armiñán, 1994a: 219).

De pequeño, le compraron un uniforme de moda: «Yo aún no sabía que era rojo y me vestían de requeté». Su bisabuela Julia Crespo, madre de su abuelo Federico Oliver, murió a los noventa y dos años en el Madrid asediado sin entender nada (Armiñán, 1994a: 224, n. 1). En Ávila, en noviembre de 1936, vieron un altar móvil que iba a ser transportado a Madrid para decir misa de campaña (Armiñán, 1994a: 228, n. 4). Al acabar la Guerra Civil, su padre, corresponsal en el bando nacional, los llevó a Valencia a su madre y a él a pasar unos días. Habían vivido aquellos tres años en San Sebastián, Biarritz, Burgos, Salamanca, Vitoria y otra vez San Sebastián, siempre siguiendo al padre, quien, a partir de 1937, acompañó al general Antonio Aranda, muy amigo, en el Cuerpo de Ejército de Galicia. Por razones que ignora, lo dejaban entrar y salir en la Capitanía General de Va-

lencia como quería (Armiñán, 1994a: 271). No entiende cómo nadie lo ponía de patitas en la calle. Así, llegó a meterse en la alcoba del general José Miaja, el defensor de Madrid, quien, en los últimos momentos de la guerra, logró escapar del general Francisco Franco, el cual lo habría fusilado gustosamente (Armiñán, 1994a: 272). Habla el autor de los álbumes de fotos de la guerra de su padre, algunas excepcionales y, desde luego, todas o casi todas, por no exagerar, inéditas (Armiñán, 1994a: 272, n. 3). Piensa en el miedo del general José Miaja, en su fracaso: «Fue un hombre aquel militar leal a la República, inútilmente ridiculizado por Queipo de Llano desde las ondas de Radio Sevilla» (Armiñán, 1994a: 272). Vio un libro en la mesa, cerca del teléfono, se acercó y lo observó. Tenía la cubierta de cuero repujado y las guardas con los colores de la República. En las primeras páginas decía: «Las Brigadas Internacionales al heroico defensor de Madrid» (Armiñán, 1994a: 273). Figuraban las grandes firmas de cuantos pasaron por la guerra: Ernest Hemingway, André Malraux, Mijaíl Koltsov, el general Emilio Kléber, Clement Atlee «supongo». Luego venían las firmas de los brigadistas anónimos: «Me guardé el libro, lo escondí y me lo llevé a casa». Lo conservó algunos años como un tesoro ilegal. Un día, su abuelo lo descubrió¹³²⁷ y se lo regaló a Natalio Rivas, pretextando que, por ser académico de la Historia, en sus manos estaría mejor. Piensa el dramaturgo que, a la muerte de don Natalio Rivas, acabaría en la Academia de la Historia (Armiñán, 1994a: 273). Su película *Al servicio de la mujer española* (1978) tiene una primera parte que roza el tema de la Guerra Civil y una segunda que lo trata en tiempo pasado (Armiñán, 1994a: 280, n. 4). Una osa pequeña permaneció mucho tiempo encerrada en el monte Igueldo en San Sebastián. Había sido cazada por el Cuerpo de Ejército de Galicia en los montes de Asturias y se había convertido en la mascota de los soldados. Cuando creció, su padre y un teniente la llevaron allí para guardarla (Armiñán, 1994a: 290, n. 2). Según opiniones valiosas, que

¹³²⁷ Obsérvese la diferencia con las memorias: allí su padre se lo dio a su abuelo (Armiñán, 2000: 271).

de esto él no sabe nada, el general Antonio Aranda fue el mejor estratega del ejército de Francisco Franco, a quien llamaba Franquito cuando se sentía de buen humor. Era de los pocos que lo tuteaban y quizá el único que le plantó cara, actitud que le costó la carrera, ya que el dictador sólo admitía sumisión y adulación en sus cortesanos (Armiñán, 1994a: 296). Posee el autor un libro del dramaturgo Federico García Sanchiz, con ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada, titulado *Navarra* (García Sanchiz, 1943), con una dedicatoria que hace referencia a un paseo por Salamanca en 1936 de ambos vestidos de requetés. Siente el dramaturgo no tener una foto del momento: «De todas formas, y aunque en estas líneas haya un punto de traidor retintín, yo recuerdo con cariño al “requeté grandote” que me daba nescafé los jueves» (Armiñán, 1994a: 296, n. 1). El tema de la contienda sigue presente hasta el final: «Entre foto y foto vuelve la guerra civil, que tanto marcó a los niños de mi generación». Como su padre trabajaba de corresponsal de guerra, la familia iba detrás de él. La ofensiva en el norte había empezado y su padre decidió trasladarlos a Vitoria, más cerca del frente de operaciones. Su familia se desplazaba en un coche y el autor vio que un avión perdía altura hasta desaparecer tras una colina. Informó a los viajeros de que se había caído el aparato. Nadie le hizo caso; pero, más adelante, los detuvieron unos militares y el de más graduación, que conocía a su padre, lo informó de que el general Emilio Mola acababa de matarse. Le pidió que lo acercara al pueblo más próximo (Armiñán, 1994a: 299). En su casa, la guerra nunca se tomó como cruzada o revancha, sino como una tremenda desgracia (Armiñán, 1994a: 316).

1.2.4. El Franquismo

1.2.4.1. La II Guerra Mundial

Explica Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que consideró disparatado enrolarse en la División Azul (Fernán-Gómez, 1998a: 289). Escribe en clave diarística: «En 1945 se produce la rendición incondicional de Alemania. Ha terminado la segunda guerra mundial¹³²⁸. Estoy en Barcelona y lamento no poder ir a la hora de siempre al Gran Café de Gijón, donde tendrá verdadera resonancia el eco de este hecho histórico» (Fernán-Gómez, 1998a: 435).

Adolfo Marsillach ofrece en sus memorias (Marsillach, 2001d) su testimonio de cómo se veía desde España la II Guerra Mundial y cómo se opinaba que Alemania iba a ganarla. Él adoptó una postura aliadófila:

Se pensaba, además, que, en cualquier momento, Franco nos metería en el lío haciendo causa común con «las potencias del Eje» para que, de este modo, le pudiéramos pegar un buen bocado al Marruecos francés, les diéramos una patada en el trasero a los llanitos de Gibraltar y recuperáramos aquel Imperio hacia Dios que se nos había perdido en el Atlántico durante una excursión al puerto de La Habana allá por 1898. Luego vino el paripé de Hendaya, el dedo del Tío Sam exigiéndoles a sus compatriotas que vengasen Peal Harbour (Marsillach, 2001d: 67).

El autor contempló el recibimiento al conde Ciano en el Paseo de Gracia de Barcelona y también la despedida de los voluntarios de la División Azul, que marchaban hacia la URSS. El día del desembarco en las playas de Normandía, un grupo de alumnos, incluido él, golpeó los pupitres gritando «¡Viva Francia! ¡Viva Inglaterra!» (Marsillach, 2001d: 67).

No trata Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) este tema.

La quinta parte de las memorias de Jaime de Armiñán (2000) se titula «París, 1945» (Armiñán, 2000: 341-401); y el último capítulo de ésta, «*La guerre est finie*» (Ar-

¹³²⁸ El 8 de mayo. Conviene recordar que con ello se puso fin a la conflagración en Europa. La II Guerra Mundial concluyó en puridad más tarde, el 15 de agosto, con la rendición de Japón.

miñán, 2000: 372-401). Termina cuando tiene dieciocho años. Opina el autor: «Por desgracia para los españoles, de uno y otro bando, se cumplió el plazo y en menos de un año hicimos el ensayo general —con todo— de lo que fue la segunda guerra mundial» (Armiñán, 2000: 158). En Salamanca, invitaron a su familia a ver desde el balcón de un sastre en la Plaza Mayor la presentación de las cartas credenciales del embajador de Adolf Hitler, Wilhelm von Faupel. Su abuelo, nada conforme con la guerra española y a quien no le gustaba exhibirse, se quedó en la Avenida de Mirat; pero el autor acudió con sus progenitores. Años después, encontró escrito en los cuadernos de su padre, Luis de Armiñán Odriozola, su encuentro con aquel diplomático alemán. Había viajado el padre del autor a finales de 1942 por la Alemania de Adolf Hitler, así como por Rumanía, Odessa y Bulgaria, y publicó un comentario sobre la División Azul que no gustó a los alemanes. El autor le cede la palabra al padre reproduciendo un fragmento de ese texto autobiográfico. Escribió éste lo que le parecía Alemania y, asimismo, algo sobre la División Azul, a cuyos muchachos trató en Berlín y en el frente. La censura del Gobierno español no encontró nada reprobable en su artículo y supone que tampoco le sentó mal algún reproche matizado escrupulosamente, puesto que, poco a poco, Alemania dejaba de ser intocable (Armiñán, 2000: 179). Afirma: «Dije que como gesto para evitar otras cosas la División Azul cumplía su misión. Pero que no había sido bien tratada en Alemania, y me llamó el embajador Von Faupel». La legación alemana en el Paseo de la Castellana de Madrid tenía una puerta coronada por cuatro águilas, una en cada soporte de la reja. El director del periódico en el que publicó el artículo se llamaba Juan Pujol. Wilhelm von Faupel quería que escribiese de Alemania en otro tono. Le preguntó si le había ocurrido algo malo en su país. Quiso saber si le gustaría lucir una alta condecoración germana. Como le contestó el padre que carecía de vanidad y tenía ya condecoraciones, el embajador le propuso otras compensaciones (Armiñán, 2000: 180). Afirma el padre que se sonroja un poco

y siempre se le sube el pavo cuando le ofrecen dinero que no gana con esfuerzo personal (Armiñán, 2000: 181).

En septiembre de 1938, los alemanes entraron en Praga y se anexionaron Checoslovaquia: «Todo estaba en el aire, hasta que Daladier y el señor Chamberlain —los jefes de gobierno de Francia y Gran Bretaña— se quitaron el sombrero y otras prendas más íntimas ante el canciller Adolfo Hitler, que ganó la primera batalla en la guerra sin desenfundar el sable» (Armiñán, 2000: 238). En una foto de las reproducidas en el libro, tomada en París en 1945, se observan varios vehículos Jeep y soldados americanos (Armiñán, 2000: 263). El 1 de septiembre de 1939, las tropas alemanas invadieron Polonia (Armiñán, 2000: 283): «El abuelo Federico seguía la guerra mundial por un aparato de radio RCA Victor, que conectaba con Londres, para escuchar las emisiones en español de la BBC. Aquella era una ceremonia misteriosa, porque las voces aliadas estaban prohibidas en la España de Franco, y más de un ciudadano pagó con la cárcel el atrevimiento de buscar onda comprometida» (Armiñán, 2000: 290). Casi todas las semanas, la familia almorzaba en casa de Antonio Aranda, general en la reserva, ya definitivamente arrinconado por Francisco Franco. No obstante, gozaba de un buen sueldo y disfrutaba de un magnífico economato. Antonio Aranda, partidario de don Juan de Borbón y enemigo de Francisco Franco y de su régimen, el cual él mismo había ayudado a instaurar, se mostraba convencido de la victoria de los aliados y mantenía amistad con el embajador del Reino Unido, sir Samuel Hoare, quien le enviaba todos los días la prensa inglesa. El autor escuchó de niño al general Antonio Aranda explicar cómo Adolf Hitler iba a perder la guerra, algo que a él le parecía imposible (Armiñán, 2000: 297). Reproduce el autor unas frases de Ramón Serrano Suñer culpando a Rusia de la Guerra Civil española (Armiñán, 2000: 307-308) y comenta: «Así, con envidiable facilidad, simplificó el complejo problema de la guerra mundial Ramón Serrano Suñer, ex diputado de Gil Robles y nuevo falangista,

que sin duda olvidó que a él no le había *fundado* José Antonio Primo de Rivera». (Armiñán, 2000: 308). Salió la División Azul hacia el combate al mando de Agustín Muñoz Grandes, antiguo coronel de la Guardia de Asalto republicana: «Cientos de los hombres que se alistaron en la División Azul, *[sic]* iban a limpiar presuntos pecados políticos, cometidos por ellos mismos, pero sobre todo por sus familias». Su padre aceptó un viaje por Alemania, Bulgaria y Rumanía hasta Odessa, en la Unión Soviética, a orillas del Mar Negro, con otros periodistas, todos vestidos de Falange con más o menos entusiasmo (Armiñán, 2000: 308). Incluye el autor un texto autobiográfico del padre, en el que cuenta que Juan Pujol, director del diario *Madrid*, lo envió a Europa a ese viaje para visitar el frente ruso-germano, Rumanía, Bulgaria y Alemania. Lo proyectó el consejero de Cultura de la Embajada de Rumanía, Aron Cotrus, un poeta rumano. Viajaron en avión y pararon en París, en Munich (Armiñán, 2000: 308) y en Viena. Volaron hasta Odessa, en el frente ruso (Armiñán, 2000: 309).

Escribe el autor:

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley (...). Hacía falta tener el valor de Luis Escobar —también su posición social— para representar una obra inglesa en aquel Madrid de la posguerra, enfebrorizado por los éxitos guerreros de Alemania (Armiñán, 2000: 315).

También acudió con su tío Pepe al Coliseum, un teatro entonces al final de la Gran Vía, a ver debutar a los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, aunque, en realidad, huían del nazismo. Además de su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron. La revista se llamaba *Todo por el corazón*:

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos (...). El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

El Club Alpino lo frecuentaban escritores, catedráticos, académicos, científicos, aristócratas y hasta espías. Nombra a Otto Skorzeny, quien, un año después, rescataría a Benito Mussolini en el Gran Sasso (Armiñán, 2000: 320). Resume en un párrafo los acontecimientos de la II Guerra Mundial durante aquel verano (Armiñán, 2000: 336).

Sigue contando el autor: «Mi padre había sido nombrado corresponsal de *Abc* y *Diario de Barcelona* en París, y agregado a la embajada española, como especialista en prensa, técnico literario, “negro” ilustre, escritor de discursos o algo parecido, siempre sin título y con poco sueldo». Su progenitor, desconocido en Francia, no se había significado a favor de Alemania, como muchos periodistas españoles, y fue admitido sin dificultad (Armiñán, 2000: 352). Presta el autor nuevamente sus páginas a su padre, quien en otro texto autobiográfico relata cómo habló con el anterior corresponsal de *Abc* en París —el cual había cometido el error de brindar su pluma al mariscal Philippe Pétain—. Le explicó que se encontraría una Francia bronca y dolorida que no quería nada a España, que a él no lo perdonaban y que, aunque el padre del autor llegase limpio, iba por *Abc*. Le habló de una persona que podía ponerlo en contacto con un informador que le daría noticias del Gobierno a cambio de unos francos, aunque nunca le vería la cara ni sabría su nombre: «Aquello era como el principio de una novela de Graham Green» (Armiñán, 2000: 352). La guerra seguía en Francia cuando llegó; los alemanes aún dominaban la costa atlántica, porque al padre lo enviaron a partir de la liberación de París en agosto de 1944. Le habían hecho una despedida en Madrid con una fiesta a la que asistió un ayudante del Generalísimo, el teniente coronel Mazas, primo de Enrique del Castillo, director de *Diario de Barcelona*. El teniente coronel Mazas lo llamó en un aparte y le advirtió: «Como ex combatiente espero que todo lo que escribas resulte positivo» (Armiñán, 2000: 352). Este teniente coronel Mazas le recomendó que no se fuese a su destino, porque los alemanes tenían un arma terrible y la ciudad podía quedar destruida de un solo disparo. El

padre contestó que lo habían intentado en Londres y habían fracasado. El teniente coronel Mazas le respondió que, según sus noticias, sucedería y entonces la guerra habría terminado en una hora. Le replicó el padre que los aliados trabajaban en lo mismo, pero el teniente coronel Mazas aseguró que iban más atrasados. El padre se quedó cavilando, preguntándose qué sabían en El Pardo. Con todo, se marchó a París en noviembre o diciembre de 1944 (Armiñán, 2000: 353). Meses después, el autor emprendía también ese mismo viaje en las vacaciones de Semana Santa (Armiñán, 2000: 354). Su madre ya se encontraba allí. Él vivía entonces con sus abuelos Federico Oliver y Carmen Cobeña. Efectuó el viaje del 27 de marzo al 3 de abril de 1945¹³²⁹. La guerra aún no había terminado y todavía quedaban restos del Ejército alemán en Francia (Armiñán, 2000: 355). En 1945, Francia y España no mantenían relaciones diplomáticas ni comerciales. Le aconsejaron en el tren que no se pusiera pijama, ya que los alemanes a veces lo tiroteaban. Su padre le confirmó que, efectivamente, los alemanes disparaban a los trenes de Hendaya a París. Al autor le ocurrió (Armiñán, 2000: 357).

París se hallaba todavía en guerra, aunque liberada. Había en la terraza del hotel donde se alojó un nido de ametralladoras antiaéreas. Conoció allí soldados soviéticos, oyó hablar el ruso (Armiñán, 2000: 358). Había invitado a comer a su familia el embajador de España en la capital de Francia. Informa de la ubicación de la legación española y describe la comida de entonces en París, aunque la de la embajada constituyó una excepción. Se alojó en ella en Semana Santa (Armiñán, 2000: 359). Describe también al embajador, Miguel Mateu y Plá, un catalán rico, exalcalde de Barcelona, amigo personal de Francisco Franco y sobrino de Enrique Plá y Deniel, cardenal primado de España, quien le aconsejó que no cambiase la alcaldía de Barcelona por la representación en París. Pero este señor albergaba ilusiones diplomáticas —frustradas, porque nadie le hizo caso en el país ve-

¹³²⁹ Por tanto, con dieciocho años recién cumplidos.

cino— (Armiñán, 2000: 359-360). En la comida en la embajada se habló del primer soldado que entró en París en 1944, un español llamado Amado Granell, comandante de la 49.^a división del Ejército republicano español. Se cuenta la historia de este soldado, que no quiso ser francés, y la de la toma de París. Por segunda vez, oía elogiar a un rojo justo en la mesa de un embajador de Francisco Franco. Amado Granell abrió el desfile que presidió el general Charles de Gaulle. El embajador observó que resultaba curioso que precisamente ese hombre protegiese la embajada. Alguien replicó: «Con el permiso del señor embajador, la embajada era de la República española». Sin embargo, el autor duda: «Supongo que no se pronunciaron estas palabras, pero a mí me suenan de algo» (Armiñán, 2000: 360). Insiste Jaime de Armiñán en el aislamiento del embajador español en Francia. Le impresionaron mucho, como chico llegado del Madrid de la posguerra, el París recién liberado, el ver una bandera roja con la hoz y el martillo y a las parejas besándose en público. París rebosaba de soldados aliados de diferentes uniformes; sin embargo, los dueños eran los miembros de la policía militar norteamericana. Hasta los gendarmes disimulaban ante ellos, los auténticos amos de la ciudad. Las que más le llamaron la atención fueron las mujeres del Ejército norteamericano (Armiñán, 2000: 363). El lunes 2 de abril, asistieron en la plaza de la Concordia a la condecoración por el general Charles de Gaulle a la villa de París con la Cruz de la Liberación (Armiñán, 2000: 366-367). Acudieron al Ayuntamiento. A su padre no le hizo ninguna gracia ver la bandera roja soviética junto a la del Reino Unido y a la de EE. UU. Él echó de menos la bandera republicana (Armiñán, 2000: 367).

Volvió a París en verano porque había aprobado la reválida en junio. También se hallaba allí su madre. Ahora vivían en un piso alquilado por la mujer de un marino exiliado en el que había encontrado Carmita Oliver las obras de Víctor Hugo, Paul Valéry y Guy de Maupassant, con las que se dedicó a perfeccionar su francés literario. Llegaban a

casa todos los días cuatro periódicos: *L'Humanité*, *Combat*, *Le Figaro* y *Le Monde*. Le apasionaba el primero por el símbolo prohibido de la hoz y el martillo, pero a su padre no le hacía ninguna gracia su curiosidad (Armiñán, 2000: 372). Los periódicos, incluso el prudente *Le Monde*, publicaban atrocidades del régimen español y hasta sangrientas caricaturas de Francisco Franco, cosas que él no había visto nunca. Le gustaba oír la radio de los americanos porque tocaban orquestas de *jazz*, una música que su abuelo Luis tildaba de negroide. Le pusieron en el verano una profesora de Francés de dieciocho años, hija de un exiliado español. La madre dejaba abierta la puerta de la habitación donde le impartían las clases (Armiñán, 2000: 373).

En otro fragmento autobiográfico, el padre anota: «Los vecinos de mi calle son escritores, pintores y danzantes: mala gente. Gente un poco libre en sus ideas y palabras, peligrosa». Esta descripción que hace el padre de la calle resulta llamativa, puesto que los pudientes eran el carnicero, el panadero y el tendero, y sugiere que había mercado negro y que se enriquecían (Armiñán, 2000: 375). El autor insiste en expresar la diferencia entre la España de la posguerra y París: allí las mujeres viajaban en bicicleta sin importarles que se les vieran las piernas, mientras que en Madrid parecían capaces las muchachas de morir por no enseñarlas (Armiñán, 2000: 377). Su padre escribía las crónicas y las mandaba por correo o por valija diplomática a Madrid: «Yo creo que no era un trabajo agobiante, aunque sí arriesgado, porque la censura en Francia apretaba lo suyo, sobre todo a los corresponsales españoles». Lo acompañó al despacho donde se revisaban sus trabajos. Describe cómo funcionaba la censura francesa: «En aquella oficina no se admitían bromas». Luego, el autor fue solo más de una vez a presentar aquellas crónicas (Armiñán, 2000: 378). Isabel, la maestra de Francés, lo llevó al cine para ver *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné (1945), una película de calidad rodada bajo la ocupación alemana. Para él, acostumbrado al cine americano, supuso un descubrimiento. Aquellos *enfants* eran los

hijos del teatro, odiados y queridos por el público. El argumento se le había ocurrido a Jean-Louis Barrault y se lo había brindado al cineasta (Armiñán, 2000: 380).

Recuerda el autor haber oído decir a su abuelo que ahorcaría a Adolf Hitler con las tripas de Winston Churchill (Armiñán, 2000: 387). Por otro lado, Juan Bellveser, quien había ejercido de interino de César González Ruano en la corresponsalía en París durante la ocupación alemana, lo fue también del padre del autor. Le proporcionó un confidente a quien había que pagar tres mil francos al mes por su información, que comunicaba por teléfono. Juan Bellveser paseó al autor por París y lo llevó a un café donde se reunían algunos republicanos españoles con su suegro, el periodista Emilio Herrero, buen amigo del abuelo Luis y antiguo jefe de prensa de Niceto Alcalá-Zamora. Una de las tertulias la presidía Luis Nicolau d'Olwer, un político catalán, ministro y embajador republicano, quien había salvado la vida de milagro. Por supuesto, a su padre no le contaba estas excursiones (Armiñán, 2000: 388). Escribe: «A mí personalmente me gustaba muchísimo Stephan Zweig, y gran admiración me causó su suicidio, disimulado por los periódicos en España, porque en aquel tiempo quitarse la vida estaba más que prohibido, y del trabajo sucio se encargaban los demás, que había hasta voluntarios. Stephan Zweig no soportó la guerra y la destrucción de Europa y se mató con su mujer en 1942» (Armiñán, 2000: 390). Al mariscal Philippe Pétain lo entregó Francisco Franco al general Charles de Gaulle sin el menor problema de conciencia. Éste fusiló a Pierre Laval y le conmutó la pena a aquél: «De Gaulle indultaba a los militares y fusilaba a los civiles, querencia de casta, que se arranca por arriba o por abajo. El general Aranda fusilaba a sus compañeros e indultaba a los civiles, quizá despreciándolos. Franco fusilaba generosamente a los civiles y a los militares, a los curas y a los paisanos». Continúa el autor mostrando las diferencias entre el París liberado y la España de la posguerra: había junto al Sena unas piscinas improvisadas y la gente se bañaba con minúsculos trajes de baño. Él hacía fotos con una cámara

Leika y a nadie parecía importarle (Armiñán, 2000: 391). El 12 de agosto de 1945, el mariscal Philippe Pétain fue condenado a muerte (Armiñán, 2000: 395). En un texto autobiográfico del padre, recuerda éste que ejerció la acusación contra Philippe Pétain André Mornet (Armiñán, 2000: 396), el mismo fiscal que llevó al fusilamiento a Mata-Hari (Armiñán, 2000: 397). Reconstruye el autor la mañana en que se declaró el final de la guerra y el júbilo en las calles. Lo arrastraron a una celebración de los vecinos en un restaurante y allí cantaron *La Marsellesa*. Se emocionó después mucho con la escena de la película *Casablanca*¹³³⁰ y tuvo que disimular las lágrimas para no caer en el ridículo (Armiñán, 2000: 398). Cada vez que la ve, llora sin remedio (Armiñán, 2000: 399)¹³³¹.

Nada dicen de este asunto ni Albert Boadella ni Francisco Nieva en sus memorias (Boadella, 2001, y Nieva, 2002d, respectivamente) ni tampoco Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c).

Revela Jaime de Armiñán en el suyo (Armiñán, 1994a) que su abuelo, durante la II Guerra Mundial, decía que ahorcaría a Adolf Hitler con las tripas de Winston Churchill (Armiñán, 1994a: 93). Algunos libros lo impresionaron de pequeño: *Allá lejos*, del satánico Joris-Karl Huysmans; *El fuego*, de Henri Barbusse, y los que trataban de la Gran Guerra, del feroz suizo Louis Dumur. Aquellas lecturas lo convirtieron en un pequeño germanófilo, cosa muy rara en la España franquista de triunfos alemanes. En su colegio casi todos los niños y los profesores eran aliadófilos (Armiñán, 1994a: 106). Su padre fue corresponsal en París de *Abc* y de *Diario de Barcelona* entre 1944 y 1945. Se llevó al autor a París a pasar la Semana Santa y el verano de 1945. Había que cruzar el Puente Internacional a pie, porque las relaciones entre el Gobierno de Francisco Franco y el francés de

¹³³⁰ Dirigida por Michael Curtiz en 1942.

¹³³¹ Califica así Catalina Buezo Canalejo (2003b: 404) la obra de Jaime de Armiñán (2000): «un libro agrídulce de memorias que termina de forma esperanzada, aunque no en suelo español sino en París, donde el niño Paupico vive el triunfo de los aliados, en claro contraste con el Madrid de tranvías abarrotados y restricciones, porque la libertad y el progreso están, de momento, en otra parte».

la liberación habían quedado medio rotas y congeladas. Viajó el autor a París en *wagon-lit* y su acompañante, un diplomático, le advirtió que no se pusiera pijama, porque los alemanes que todavía quedaban en Francia solían disparar al tren (Armiñán, 1994a: 179). Y, en efecto, en el trayecto hubo disparos. Describe el autor el París de después de la liberación, el barrio donde vivía. Se pasaba hambre, había mercado negro (Armiñán, 1994a: 180). También fue al teatro él solo, sin pedirles permiso a sus padres. Sacó una entrada en el Casino y se dispuso a ver señoras desnudas, espectáculo inédito en la España franquista (Armiñán, 1994a: 180-181). El teatro lo llenaban soldados americanos, canadienses, australianos e incluso soviéticos. Se aplaudían mucho los desnudos. Salieron unos jotos, cuatro, hombre y mujer y pareja de bailadores. Los patearon al principio, cuando empezaron con las jotas; pero luego se callaron y al final hubo una ovación con el público en pie. El autor se echó a llorar (Armiñán, 1994a: 181).

Al acabar la Guerra Civil, la familia del autor tenía la costumbre de ir a comer un día a la semana a casa del general Antonio Aranda (Armiñán, 1994a: 296), monárquico de don Juan de Borbón. Mientras Francisco Franco se equivocaba en cuanto al final de la guerra, que suponía victoriosa para los nazis, él afirmaba que aquella contienda terminaría con la victoria de las democracias. Aquel resultado lo llenaba, como a muchos españoles de uno y otro bando, de temerosa esperanza (Armiñán, 1994a: 297). Recuerda el autor el cementerio del Père Lachaise y cuenta la historia de este personaje. Lo visitó en 1945 (Armiñán, 1994a: 303).

1.2.4.2. La Dictadura

Presenta Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) la dictadura de Francisco Franco como una pesada carga sobre la espalda de los españoles de su generación que los condiciona. Además, no constituye un hecho aislado:

Aquel 13 de septiembre de 1923 se inició una dictadura militar que terminó en mayo de 1930. Si a aquellos seis años se suman los cuarenta, de julio del 36 a diciembre del 75, en que detentó el poder Francisco Franco, obtenemos la conclusión de que todos los españoles que hemos nacido alrededor de 1920 (...) hemos vivido, de nuestros sesenta años, cuarenta y seis bajo la opresión de dictaduras militares y personales, sin las relativas libertades que a los adultos se les consentían en los demás países (Fernán-Gómez, 1998a: 41).

Proporciona la obra datos muy interesantes por provenir de un testigo directo de los hechos. Por ejemplo, acerca de septiembre de 1939, escribe: «Aún no habían llegado a la capital todos los vencedores de provincias que harían que la población pasase de los 250.000 habitantes de los tres años que duró el cerco al millón de 1940» (Fernán-Gómez, 1998a: 260). Este Madrid y estos vencedores influyen notablemente en

los neutrales, los que en el Madrid republicano nos sentíamos más bien de derechas por la actitud de los revolucionarios, y que en la iniciada posguerra la actitud de los vencedores iba transformando en izquierdistas (Fernán-Gómez, 1998a: 261).

El estado de la economía del país en la posguerra queda descrito en este párrafo mejor que en muchas páginas de los libros de historia:

El escaso dinero que había en España estaba en muy pocas manos. No debe olvidarse que recién terminada la guerra Franco anuló el valor de la mayor parte del dinero que estuvo en circulación en la zona republicana, con lo cual infinidad de españoles se encontraron con que el dinero que habían reservado para hacer frente a la nueva situación se había transformado en cromos repetidos de una colección imaginaria. Aún hay por ahí gente, quizás mal informada, que considera aquello como un robo con alevosía que el Estado hizo a los individuos (Fernán-Gómez, 1998a: 320).

Otro momento interesante lo encontramos al inicio del capítulo XXII, «Madrid, ciudad ocupada», sección «Curas y militares», que comienza con un enjundioso esbozo del Madrid de la posguerra (Fernán-Gómez, 1998a: 329). La sensación asfixiante se acentúa: en 1953 España ingresó en la UNESCO, prólogo del permanente apoyo de EE. UU. a Francisco Franco. Esto inspiraba seguridad para muchos, aunque a otros les cerraba la puerta de la esperanza (Fernán-Gómez, 1998a: 438). Pero el autor da un giro en el tratamiento de la época, rehuyendo el patetismo, y la dictadura franquista se hace objeto de la actitud irónica suya tan característica: «el régimen corporativista, o nacionalsindicalista o fascista o como se llamase» (Fernán-Gómez, 1998a: 450). «El régimen de Franco era insólitamente una monarquía hereditaria» (Fernán-Gómez, 1998a: 451). Sin embargo, y pese a todos

los pesares, a la muerte de Francisco Franco no hubo revolución de los claveles ni explosión de alegría, como en Portugal. «El champán lo tomamos en privado» (Fernán-Gómez, 1998a: 481).

El autor se muestra muy atento a los efectos de la posguerra sobre la vida diaria del país. He aquí algunos ejemplos: a propósito del nombre de un cine, ofrece un testimonio interesante sobre la prohibición del régimen de emplear palabras extranjeras para titular locales públicos (Fernán-Gómez, 1998a: 23); nos revela que su tío Carlos, el expresidiario, se dedicaba durante el franquismo al estraperlo (Fernán-Gómez, 1998a: 341); asegura que los trámites de su muy posterior divorcio fueron más sencillos que obtener en la época de Francisco Franco el salvoconducto para viajar de Madrid a Barcelona (Fernán-Gómez, 1998a: 539). Pero cuando más se notaba la influencia del régimen en la vida cotidiana del país era cuando se salía al extranjero. El productor Cesáreo González¹³³² acostumbraba a pasar la Nochevieja solo en París y Fernando Fernán-Gómez decidió imitarlo. También Aurora Bautista. Cesáreo González se encargó de reservar las habitaciones en un hotel de la capital francesa, pero ellos iban cada uno por su cuenta. Nota el autor que no está en España cuando llega a la recepción del hotel, entrega el pasaporte y se lo devuelven diciendo que no lo precisan, gesto muy diferente a lo acostumbrado en el estado policial que se vivía en nuestro país. Pero cuando de verdad percibió que había llegado a Francia fue al comprobar cómo habían distribuido las habitaciones. Se había recibido el encargo de reservar tres, dos a nombre de unos varones y uno a nombre de una señorita. Pues bien, les dieron tres habitaciones contiguas comunicadas y la de la señorita en medio. «Se ve claramente que la misión del hotel era facilitar la vida» (Fernán-Gómez, 1998a: 378). Madrid no resistía la comparación con París. Siete años después del final de

¹³³² No resiste el autor la tentación de confiarnos un rumor: «Incluso se decía —no puedo garantizar que fuera verdad— que entraba fácilmente en El Pardo» (Fernán-Gómez, 1998a: 349).

la Segunda Guerra Mundial, ni una herida estaba sin cicatrizar y las cicatrices no se veían. Trece años hacía que había terminado la Guerra Civil y España era aún una inmensa cicatriz con miles de heridas abiertas. No sólo se respiraba en París el aire de Francia, sino el aire de la libertad (Fernán-Gómez, 1998a: 397).

En cuanto a los efectos que el régimen dictatorial tuvo sobre la profesión teatral, Fernando Fernán-Gómez ofrece datos importantes. Cuenta cómo los actores a los que les sorprendió la guerra en la zona nacional e hicieron giras por esas provincias la suerte los favoreció, ganaron mucho dinero y luego estrenaron muy bien en Madrid (Fernán-Gómez, 1998a: 264). Afirma textualmente:

Casi todos los actores que habían ocupado las cabeceras de cartel en el Madrid rojo se vieron desplazados de sus puestos al iniciarse la temporada 39-40. Algunos tardaron un tiempo en recuperarlo y otros no lo recuperarían nunca (Fernán-Gómez, 1998a: 264).

Sobre los dramaturgos, encontramos alguna que otra observación muy valiosa: «Los autores surgidos al socaire de la guerra en el campo republicano fueron una fauna especialísima que desapareció para siempre» (Fernán-Gómez, 1998a: 264). A un actor con el que compartió rodaje en Roma en 1952, le apasionaba el teatro y conocía algo de Federico García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán. Deseaba venir a nuestro país para ver representaciones de obras de tales autores. Se imaginaba que *Divinas palabras* debía de ser una función excelente hecha por los españoles. Fernando Fernán-Gómez le tuvo que explicar que, por unas razones u otras, nunca se representaba aquí ni a uno ni a otro (Fernán-Gómez, 1998a: 395).

También resulta interesante el panorama que traza Fernando Fernán-Gómez del ambiente cultural durante el franquismo¹³³³. El propio autor da las pistas necesarias para

¹³³³ Da de una lista de libros prohibidos que le ofrecen en el mercadillo de Tarazanas. Sus autores son «Arnold Zweig, Glaeser, Tchong Chen, Heinrich Mann, Ann Shegers, Nathan Asch y Panait Istrati» (Fernán-Gómez, 1998a: 349). A excepción de Mann —hermano de Thomas Mann—, los demás son prácticamente desconocidos. La enciclopedia Encarta 2000 de Microsoft incluye entradas de Arnold Zweig y Panait Istrati. Martínez Cachero (1998), de Anna Seghers —no Ann Shegers—. Ambas fuentes de consulta

que sus lectores entiendan que su caso es excepcional: la afición a la literatura estaba muy poco extendida entre los cómicos de entonces¹³³⁴. Cuando el autor fue introducido en la tertulia de la Juventud Creadora, que se reunía en el Gran Café de Gijón, capitaneada por José García Nieto, y que editaba la revista *Garcilaso*, le sorprendió que en ella convivieran los de izquierdas y los de derechas. Había falangistas, católicos, comunistas, gente que acababa de salir de la cárcel, gente con camisa azul, y se hablaba de política a veces con un descaro y una agresividad que lo asombraban en una época de represión (Fernán-Gómez, 1998a: 303). Pero esa excepción tenía un precio:

A pesar de que el Café no era un nido de rojos, sino un cálido albergue de monárquicos, demócratas, republicanos, católicos, comunistas, anarquistas, tecnócratas y hombres que acababan de dejar en el armario la camisa azul y la pistola, a él iban los enchulados de la violencia cuando no sabían dónde descargar sus palos de ciego (Fernán-Gómez, 1998a: 439).

Que el café Gijón era una isla, lo deja claro el autor en sus memorias¹³³⁵. De ello queda constancia con ejemplos como el del concurso radiofónico en la Unión Radio, en el que el locutor Bobby Deglané advirtió a los poetas: «Quedan prohibidos los temas políticos y religiosos. O sea: santa Teresa, Calvo Sotelo y la camisa azul» (Fernán-Gómez, 1998a: 303-304).

La panorámica del séptimo arte durante el franquismo que incluye el autor en sus memorias —sin desperdicio alguno— tiene una introducción impagable en esta anécdota: Fernando Fernán-Gómez, para una actuación en el cine, necesitaba comprarse un cuello de pajarita que valía un duro. No lo tenía. «La situación no era insólita», alega como excusa (Fernán-Gómez, 1998a: 320). Para el cine español, lo peor llegó a finales de la II

informan de un Sholem Asch. La enciclopedia Espasa-Calpe (VV. AA., 1991) da cuenta en su Apéndice de Ernesto Glaeser y Arnold Zeig.

¹³³⁴ Un raro ejemplo lo encuentra en Antonio Ayora, un actor de tendencias izquierdistas que había conocido a Federico García Lorca (Fernán-Gómez, 1998a: 278-280).

¹³³⁵ Desde allí se observaba el presente con una lucidez desacostumbrada. A comienzos de los sesenta, cuando llegaron al poder los del Opus Dei, en el café se sabía que esto era la liquidación de la Falange, porque la «obra» se había fundado en los años veinte para rivalizar con las organizaciones fascistas (Fernán-Gómez, 1998a: 439).

Guerra Mundial. Pasó entonces una crisis. Se decía que algunas productoras y distribuidoras habían sido incluidas en la lista negra de los aliados por haber negociado con los países del Eje (Fernán-Gómez, 1998a: 331)¹³³⁶. Un caso muy notable fue el de la película *Alas de juventud*¹³³⁷: tenían que rodar en la base aérea de Getafe, pero se negaron los cadetes de aviación porque decían que ellos no eran extras de cine. Se presentó el productor Hans Bernhardt para solucionar el problema. Pidió comunicación con un representante de los cadetes y aseguró que la película era un homenaje a la aviación militar española y que él había sido el suministrador al Ejército español de los aviones con los que se había ganado la Guerra Civil¹³³⁸. Los cadetes contestaron que ninguno de ellos había tomado parte en aquella guerra, que hacía mucho tiempo de ella (Fernán-Gómez, 1998a: 363).

Se producían muchas películas durante el franquismo y el autor explica por qué: «A Franco le gustaba el cine; además, se había creído el hombre aquello de Lenin de que “el cine es el arte de nuestro tiempo”». La mayoría de ellas se rodaba para cubrir el expediente (Fernán-Gómez, 1998a: 416)¹³³⁹. Otras páginas de alto valor testimonial son las que dedica el autor a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1954, que proponían aparentemente acercar el mundo del cine a la universidad, pero que fueron en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieron manifestar más o menos su velada oposición al franquismo¹³⁴⁰. A muchos, como él, no se les ocultaba y lo

¹³³⁶ Como ya se ha comentado antes —véase el apartado «Documentalismo», de la página 697—, el autor duda de la veracidad del rumor, pues en un reciente estudio muy documentado sobre la historia de Cifesa no se menciona ese dato. Más adelante insiste en que aún se discute si la quiebra de Cifesa, productora valenciana al estilo de Hollywood, se debió a su inclusión en la lista negra de los americanos al concluir la II Guerra Mundial o por una gestión equivocada (Fernán-Gómez, 1998a: 373).

¹³³⁷ De 1949, dirigida por Antonio del Amo.

¹³³⁸ Este personaje ya ha sido mencionado en las memorias como el que vendió a Francisco Franco los aviones alemanes con los que se bombardeó Madrid (Fernán-Gómez, 1998a: 165).

¹³³⁹ Una junta de clasificación de películas decidía la cuantía de las subvenciones (Fernán-Gómez, 1998a: 450).

¹³⁴⁰ Véase la nota 877.

sabían; pero José Luis Sáenz de Heredia llegó a lamentar: «Esto ha sido una encerrona»¹³⁴¹. Nadie defendió el régimen de Francisco Franco o el fascismo, aunque había en las Conversaciones personas como Fernando Vizcaíno Casas, quien, sin abandonar su sentido del humor, hizo a veces de moderador y de asesor jurídico. En cuanto a información previa y dominio de la situación, en el extremo opuesto de José Luis Sáenz de Heredia se encontraba Juan Antonio Bardem. Parecía que aquellas Conversaciones se habían organizado para mayor gloria suya, estando muy reciente aún su merecidísimo éxito en Cannes con *Muerte de un ciclista*¹³⁴² (Fernán-Gómez, 1998a: 416-417).

La dictadura de Francisco Franco juega un papel importante en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) como hilo conductor en el período en que coincide con su trayectoria vital. Aparecen los franquistas entrando en Barcelona (Marsillach, 2001d: 20); asistimos al cambio de nombre de la Avenida Mistral —que pasa a llamarse Milans del Bosch— (Marsillach, 2001d: 27); encontramos alguna evocación rápida de todo lo que supuso la instauración del régimen franquista hecha mediante el recurso de la enumeración:

Con la posguerra llegaron —al paso fecundo de Cara al sol, Montañas nevadas y Prietas las filas, recias, marciales...— Auxilio Social, Falange Española Tradicionalista y de las JONS, el Frente de Juventudes, los sindicatos verticales, el aniversario de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, el Día de la Victoria, el de los Caídos, la Fiesta de la Raza, el plato único y la leche en polvo (Marsillach, 2001d: 63).

Luego llegarían los estados de excepción, como el de 1962 —en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa— (Marsillach, 2001d: 225) o el de enero de 1969 —en todo el territorio español— «a raíz de los conflictos estudiantiles» (Marsillach, 2001d: 311); los cambios de Gobierno, como el de 1969 —detrás del cual «estaba el escándalo Matesa»— (Marsillach, 2001d: 319); la agitada situación política en España en 1971 (Marsillach, 2001d: 339); la

¹³⁴¹ De hecho, al ver que nadie tenía ya esa sensación triunfal del primer franquismo, no se mostró tan cordial y alegre como en otras ocasiones. Se marchó al principio, en cuanto percibió que allí no se trataba de salvar al régimen, sino de atacarlo.

¹³⁴² De 1955.

muerte del almirante Luis Carrero Blanco y el proceso 1001 (Marsillach, 2001d: 351); «el espíritu del 12 de febrero» (Marsillach, 2001d: 352); las cinco ejecuciones de 1975 (Marsillach, 2001d: 366); y la destitución del general Manuel Díez Alegría por su viaje a Rumanía (Marsillach, 2001d: 366). Finalmente, la muerte de Francisco Franco y la coronación del Rey (Marsillach, 2001d: 368).

También se nos presentan la represión sexual durante el franquismo (Marsillach, 2001d: 95) y otros detalles de la vida cotidiana, como la falta de libertad¹³⁴³; la cola, «el gran invento social de la guerra y la posguerra» (Marsillach, 2001d: 101); la falta de información¹³⁴⁴. Hasta los serenos, confidentes de la policía —«no todos», según un excesoso prudente Adolfo Marsillach— (Marsillach, 2001d: 357). No falta una breve e interesante clasificación del cine franquista (Marsillach, 2001d: 155). Uno de los efectos de esa recreación de la posguerra que hace el autor es el de transmitir la sensación de lo larga que se les hizo a los que la padecieron: «los años cuarenta —que duraron por lo menos hasta los sesenta— (...)» (Marsillach, 2001d: 103).

Pese a todo ello, el autor se resiste a caer en los tópicos del relato típico de la vida durante el franquismo, como el del colegio de curas, incluso a riesgo de decepcionar a alguien: «si ustedes esperan que aproveche la ocasión para despacharme con un violento alegato contra los sacerdotes —de aquella y de esta época— y contra sus sistemas educativos, lamento tener que defraudarles» (Marsillach, 2001d: 39). Es fiel a una verdad suya propia, a la que se acoge cuando dice: «estaría faltando a la verdad —a “mi verdad”— si escribiese que recuerdo con horror mi paso por aquel colegio religioso» (Marsillach, 2001d: 40). Hasta se permite desdramatizar el franquismo haciendo gala de su sentido del

¹³⁴³ «(...) para ir a Gerona, por ejemplo, te daban un salvoconducto que te entregaban en la comisaría si el alcalde de barrio te extendía, generosamente, un “certificado de buena conducta”» (Marsillach, 2001d: 99). Boadella (2001: 44) recoge una anécdota muy similar.

¹³⁴⁴ «Algunos hechos significativos no se publicaron en los periódicos. No se dijo —o, al menos, yo no lo leí— que Antonio Machado había muerto en Colliure [*sic*]» (Marsillach, 2001d: 103).

humor al dirigir, en ocasiones, su dardo contra algunos de sus notables: «Cualquier otra versión de los hechos sería resultado del contubernio judeo-masónico que se la tenía jurada desde que era “comandantín” en Oviedo» (Marsillach, 2001d: 68); «ni el cardenal Segura se escandalizaba demasiado» (Marsillach, 2001d: 95).

Pero no debemos dejarnos engañar por las apariencias. Se hace Adolfo Marsillach una pregunta clave: «¿Cómo saber si lo que soy lo soy a pesar de Franco o precisamente gracias a Franco?» (Marsillach, 2001d: 20). El personaje histórico aparece, pues, como alguien que ha ejercido una influencia determinante en la vida del protagonista, e incluso como alguien a quien culpar en un determinado momento (Marsillach, 2001d: 23). Y si él se dirige a sí mismo preguntas como ésta sobre la influencia del dictador en su vida, ésta otra tan inquietante muy bien pudiera estar destinada a todos nosotros: «¿Saben los jóvenes de hoy quién era Franco?» (Marsillach, 2001d: 358)¹³⁴⁵.

Recuerda Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) que los carnavales de Cádiz, para eludir la prohibición franquista, se celebraban como fiestas de primavera en el mes de junio (Gala, 2001b: 103). Le hicieron un electroencefalograma y le pidieron permiso para guardarlo en el museo del Hospital Gregorio Marañón, donde le enseñaron el de Camilo Alonso Vega y el de un asesino de siete personas (Gala, 2001b: 112). Cuando

¹³⁴⁵ Juan Antonio Ríos Carratalá, al estudiar en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a) las autobiografías escritas por actores españoles, cita un párrafo de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 90-91) como ejemplo de que hay quien, lejos de posturas ultraconservadoras, suaviza los malos recuerdos de la época con la añoranza de una juventud y una ilusión de principiante que hacían soportable cualquier penuria. Pero, en general, los años cuarenta y cincuenta fueron una losa para casi todos de la que no cabe sentir nostalgia (Ríos Carratalá, 2001a: 105). Adolfo Marsillach también habla de la dureza de la época, aunque combinada con su firme voluntad de supervivencia —cita Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 144) un pasaje suyo que lo evidencia (Marsillach, 2001d: 36)—. A la hora de reflexionar sobre aquella época, hay notables diferencias, asegura Juan Antonio Ríos Carratalá, entre los trabajos lúcidos y reflexivos de Adolfo Marsillach (2001d) y Fernando Fernán-Gómez (1998a) y otros más anecdóticos; pero el denominador común es que en ningún caso se convierten en un ejercicio de nostalgia ni de idealización del pasado (Ríos Carratalá, 2001a: 151). Juan Antonio Ríos Carratalá contraponen esta actitud reflexiva y lúcida con otras que podríamos llamar folclóricas, nostálgicas, en las que el sentimentalismo bobalicón impide una actitud crítica sobre ese pasado —como si no hubiera existido nada desagradable, como si ya en su momento ese pasado fuera pasto de *souvenir*— (Ríos Carratalá, 2001a: 152).

adquirió su propia voz, criticó las actuaciones administrativas más que a los políticos. En la época de Francisco Franco no se hacía política en público, el mismo Caudillo lo aconsejaba (Gala, 2001b: 163). Se fue a vivir a la calle del Darro, en El Viso, de Madrid (Gala, 2001b: 196). Encima, habitaba una señora que recibía de cuando en cuando a Carmen Polo de Franco. Ella le inundaba el piso y él le encendía la chimenea para que se le llenara el salón de humo (Gala, 2001b: 196-197). Tenía palomas en su casa. En los años del hambre, con frecuencia las palomas desaparecían (Gala, 2001b: 253). Con el director Mario Camus, hizo una película para Sara Montiel. Como acababa de estrenarse *Franco, ese hombre*¹³⁴⁶, de José Luis Sáenz de Heredia, ellos la titularon *Sara Montiel, Esa mujer* (Gala, 2001b: 305).

Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que a su casa llegó una muchacha de pueblo, Nati, que los quiso mucho. Allí aprendió a leer y se hizo novia de uno que tenía un puesto en el mercado de Ventas y que en la posguerra, en los malos tiempos, llevaba a la casa comida (Armiñán, 1994a: 39). El autor pronto empezó a leer el periódico. Primero hojeaba los santos; luego, los titulares. Se leía en casa el diario *Ahora* y, seguramente —lo supone—, *El Heraldo de Madrid*, puesto que su padre trabajaba allí de redactor. Su abuelo Federico solía comprar *El Sol* y su tío Pepe el semanario *Crónica*. Todos aquellos periódicos fueron borrados del mapa el año 1939. De los dieciocho periódicos que había en Madrid en 1936, sólo quedaron tres —*Abc*, *Ya* e *Informaciones*—: «*El Sol* —triste destino— se había convertido en *Arriba*» (Armiñán, 2000: 107). El piso de Luis Vances, el amigo que había salvado la vida a su padre en Cádiz, lo compró el general Antonio Aranda y, en los años de la posguerra, de 1941 a 1944, el autor acudió allí muchas veces a comer divinamente (Armiñán, 2000: 120). «*La Ametralladora* fue madre de *La Codorniz*, mi semanario favorito, que tanto contribuyó a mantener la risa de los espa-

¹³⁴⁶ De 1964.

ñoles en los muy tristes años de la posguerra» (Armiñán, 2000: 186). Afirma el padre del autor en uno de sus textos autobiográficos que, durante la Guerra Civil, se hallaban frente al Mediterráneo, con el mar a tiro de piedra; pero le habían encargado llegar antes que nadie al general «estampillado» Camilo Alonso Vega. Alcanzaron el Mediterráneo un poco al norte de Benicarló, por Vinaroz. Años después, en un aniversario, escribió el padre del autor que al Mediterráneo había llegado el Cuerpo de Ejército del general Antonio Aranda y Camilo Alonso Vega exigió al director de *Abc* una rectificación. El padre del autor sostuvo que el general Camilo Alonso Vega formaba parte del Cuerpo de Ejército de Galicia, que mandaba el general Antonio Aranda, a lo cual no pudo replicar. Camilo Alonso Vega participó en la destrucción de Antonio Aranda con su interesado voto negativo: «Antonio Aranda no pudo ascender por culpa de sus compañeros —los cortesanos de Franco— y Alonso Vega llegó a capitán general, fue director de seguridad, cazador de perdices, millonario y ministro favorito del Generalísimo» (Armiñán, 2000: 229).

El primero de abril sonó el parte leído por Fernando Fernández de Córdoba, actor que había trabajado en la compañía teatral de sus abuelos: «Nadie podía imaginar que el Año de la Victoria iba a durar hasta 1975, pero es que los calendarios —sobre todo el Ferrolano— gastan bromas inesperadas». El general Antonio Aranda siempre cuestionó el trabajo del resto de sus colegas de graduación, sobre todo el de Francisco Franco. En aquella España vencedora, Antonio Aranda ocupaba el tercer puesto en el prestigio militar tras Francisco Franco y José Moscardó. Detrás de él iba Gonzalo Queipo de Llano. La familia del autor fue invitada a la celebración de los festejos de Antonio Aranda en Valencia (Armiñán, 2000: 266). Describe el autor el paisaje de Vinaroz a Benicasim, desolado por la guerra. Pararon en Nules, entre Benicasim y Valencia, y allí se encontraron con la guerra del todo. Nules había quedado destruido: «Aranda estaba en Benicasim, en una casa de verano agradable y bien cuidada, que no sé si le cedieron o era de alguien que

huyó al acabar la guerra» (Armiñán, 2000: 267). En las fiestas, aparte de un desfile del Cuerpo del Ejército de Galicia, se incluían espectáculos taurinos. Antonio Aranda había ascendido a capitán general de Valencia y el padre del autor había sido nombrado empresario de las corridas. Algunas mañanas, el autor acompañó a su progenitor a Capitanía, sintiéndose todo un personaje cuando lo saludaban los soldados de la guardia, y él, a pesar de que tenía poco más de once o doce años, pensaba: «Si supierais que [mi padre] ha sido gobernador civil de la República...». En la Capitanía, había vivido el general José Miaja, quien había escapado por muy poco cuando llegaron las tropas nacionales. Se dedicaban a retratar sus habitaciones, las particulares y las oficiales. El autor entró en su despacho, en el de sus ayudantes, en su cuarto de baño, en el dormitorio. Cuando acabaron con las fotos, siguió visitando el piso de José Miaja sin que nadie se lo impidiese (Armiñán, 2000: 270). Un día, descubrió sobre la mesa del despacho un álbum de cuero con un retrato en la portada del general José Miaja, un libro de firmas dedicado a él por extranjeros, incluida la de algún premio Nobel. Se lo llevó y lo guardó. Lo conservó hasta los dieciséis años más o menos. Su padre se lo dio a su abuelo Luis y éste se lo regaló a su amigo Natalio Rivas, académico de la Historia. A la muerte de éste, según sus noticias, fue a parar con todo su archivo a la Academia de la Historia (Armiñán, 2000: 271).

En Valencia, se encontraba el autor solo en el Hotel Metropol. Abrió la ventana y vio mucho tránsito. Enfrente quedaba la plaza de toros, cerca de la estación de ferrocarril, y había bastante gente que iba y venía. Encontró los tacos de las entradas de las corridas de toros de celebración de la victoria y arrojó un montón de tiques por el balcón. Lo sorprendieron sus padres¹³⁴⁷. Su madre se puso furiosa y su padre estuvo a punto de mandarlo a San Sebastián. Describe el autor la corrida, en la que se obligaba a saludar levantando

¹³⁴⁷ Este episodio, también narrado en el diario (Armiñán, 1994a), ha sido tratado en el apartado «La confesión», de la página 362.

el brazo (Armiñán, 2000: 272). Desfiló a caballo el general Agustín Muñoz Grandes. En la tribuna, el general Antonio Aranda y Carmen Polo representando a su marido, el general Francisco Franco (Armiñán, 2000: 273).

En un texto autobiográfico del padre, éste informa de que Agustín Muñoz Grandes había sido el jefe de la Guardia de Asalto en Madrid, el cuerpo preferido por Manuel Azaña (Armiñán, 2000: 273): «Después de la guerra —ya prestigioso vencedor— se había convertido en falangista de la Vieja Guardia, del mismo modo que Serrano Suñer se hizo testamentario de José Antonio». Llegó a capitán general, ministro y vicepresidente del Gobierno (Armiñán, 2000: 274). El padre del autor ascendió a teniente Jurídico-Militar y Antonio Aranda lo envió como representante del Cuerpo de Ejército de Galicia a Madrid. Encontraron a sus abuelos muy desmejorados, muy delgados, a pesar de que llevaban quince días recuperándose (Armiñán, 2000: 275): «Madrid está horadado, hay cientos de refugios bajo tierra, todos con sus flechas indicadoras: al refugio, salida» (Armiñán, 2000: 276). Su padre lo llevó a la Ciudad Universitaria a ver el frente y habló de las trincheras de los rojos y de los azules. Su tío lo llevó a ver el barrio de Argüelles, destrozado (Armiñán, 2000: 277). Llegaron a un edificio en ruinas, Casa de las Flores, y su tío Pepe bajó la voz y le dijo que allí había vivido un gran poeta chileno, Pablo Neruda, del que no se podía hablar porque era rojo. También en la Gran Vía había marcas de la guerra (Armiñán, 2000: 278).

En un texto autobiográfico del padre, relata éste que Camilo Alonso Vega le dijo que se presentara para hacer unos meses de Academia con el fin de ingresar en el cuerpo jurídico con el grado de capitán. A él le parecía que no tenía edad y que se pondría al borde del ridículo. Lo llamó Juan Pujol y le ofreció un puesto en su nuevo periódico *Madrid* para que escribiera los editoriales políticos: «Yo fui gobernador de la República, de una República que quería moderada y liberal, y nada tenía que hacer en una dictadura, que en

sus albores había combatido». Volvió a sentirse periodista, siempre lo había sido. No dudó en responder a la llamada de Juan Pujol (Armiñán, 2000: 279).

La cuarta parte de las memorias de Jaime de Armiñán se titula «La posguerra» (Armiñán, 2000: 285-339); y su primer capítulo, «Tiempos de estraperlo» (Armiñán, 2000: 287-300). «De un plumazo falangista el Instituto Escuela había desaparecido del mapa, convirtiéndose en Instituto Ramiro de Maeztu» (Armiñán, 2000: 287). Entró en el colegio de los Escolapios de la calle Diego de León. Hace un retrato negativo de esa escuela y de los curas, de las bofetadas que propinaban. Cantaban en clase el himno nacional, con la letra de José María Pemán, con el brazo extendido (Armiñán, 2000: 288): «Por timidez, por desapego o por instinto, yo rechazaba aquella educación». Un día, le pegó un cura y se lo contó a su madre. Ella lo quitó del colegio y lo metió en una academia (Armiñán, 2000: 289). «Eran tiempos de hambre, restricciones de agua y de luz, y aún más de frío en Madrid; hambre no se pasaba en casa, pero el frío era notable». Revela: «El abuelo Federico seguía la guerra mundial por un aparato de radio RCA Victor, que conectaba con Londres, para escuchar las emisiones en español de la BBC. Aquella era una ceremonia misteriosa, porque las voces aliadas estaban prohibidas en la España de Franco, y más de un ciudadano pagó con la cárcel el atrevimiento de buscar onda comprometida». Se empezó a oír hablar del tifus, consecuencia de la Guerra Civil, de la suciedad y de la miseria, causado por el llamado piojo verde, que fue motivo de chistes en el circo y en las revistas musicales, que entonces se llamaban operetas (Armiñán, 2000: 290).

A casa iba alguna vez de visita una señora. Su abuelo Federico y su tío Pepe rehuían el encuentro. En un breve texto autobiográfico de su padre, éste se refiere a ella, Pilar Millán Astray, la hermana del general —al cual había conocido de joven—: «En 1936 estuvo en la cárcel y con la bata carcelaria se presentó en un escenario al terminar la guerra civil». Según el autor, el abuelo Federico decía de la hermana de José Millán As-

tray que era mucho más general que su hermano (Armiñán, 2000: 293). Pilar Millán Astray tuvo repercusión como dramaturga con *La tonta del bote*, «un sainete que le había proporcionado a mi madre un gran éxito, y que quería reponer —un solo día— a beneficio de alguna obra patriótica, pero sobre todo a beneficio de su vanidad» (Armiñán, 2000: 293-294). Carmita Oliver le respondía que no podía interpretar a una niña de dieciséis años, pero la otra se empeñaba: «Supongo que mi madre se vistió de tonta del bote canturreando el himno de la Legión». El autor asistió a la representación: «Me refugiaba en la oscuridad del palco; seguramente sentía vergüenza al ver a Carmita Oliver hacer de Tonta del bote. Nunca hablé con mi madre de aquel episodio y es muy probable que ella también lo borrara de su memoria. Incluso pienso que jamás existió tal función de teatro» (Armiñán, 2000: 294).

Habla el autor del estraperlo: a su casa iba todos los días una estraperlista (Armiñán, 2000: 294). Casi todas las semanas acudían a almorzar a casa del general Antonio Aranda —da incluso la dirección—. Éste ya había sido definitivamente arrinconado por Francisco Franco y había pasado a la reserva. Así vivió hasta muy viejo, cuando el rey Juan Carlos lo hizo teniente general. No obstante, gozaba de un buen sueldo y disfrutaba de un magnífico economato. Antonio Aranda, era partidario de don Juan de Borbón y enemigo de Francisco Franco, cuyo régimen él mismo había ayudado a instaurar. Convencido de la victoria de los aliados, mantenía amistad con el embajador del Reino Unido, sir Samuel Hoare, quien le mandaba todos los días la prensa inglesa. Presidía el Casino de Madrid (Armiñán, 2000: 297). Un día, en una de las habituales comidas, se refirió a Francisco Franco como «la mujerzuela de El Pardo». Cree el autor esas palabras fueron proferidas desprovistas de connotación sexual. Antonio Aranda recordaba las intrigas de Francisco Franco por conseguir la Cruz Laureada de San Fernando, la cual, al terminar la Guerra Civil, se había otorgado a sí mismo. Le confió al padre del autor lo que supuesta-

mente dijo Alfonso XIII poco antes de morir: «Elegí a Franco cuando no era nadie. Él me ha traicionado y engañado a cada paso». Aquellas afirmaciones impresionaron mucho al autor de niño. Un día, el general se enfadó con su esposa por negar ante la familia de Jaime de Armiñán la carestía de la vida durante la posguerra (Armiñán, 2000: 298). También almorzaban regularmente en casa de Federico García Sanchiz, un dramaturgo que parecía disfrutar de algún privilegio: «Yo creo que los amigos, bien colocados, nos recibían para aliviar las carencias de nuestra pobre despensa» (Armiñán, 2000: 299). Reproduce el autor unas frases de Ramón Serrano Suñer culpando a Rusia de la Guerra Civil española (Armiñán, 2000: 307-308): «Así, con envidiable facilidad, simplificó el complejo problema de la guerra mundial Ramón Serrano Suñer, ex diputado de Gil Robles y nuevo falangista, que sin duda olvidó que a él no le había *fundado* José Antonio Primo de Rivera». Salió la División Azul hacia la guerra al mando de Agustín Muñoz Grandes, antiguo coronel de la Guardia de Asalto republicana: «Cientos de los hombres que se alistaron en la División Azul, iban a limpiar presuntos pecados políticos, cometidos por ellos mismos, pero sobre todo por sus familias». El padre del autor aceptó un viaje por Alemania, Bulgaria y Rumanía hasta Odessa, en la Unión Soviética, a orillas del Mar Negro, con otros periodistas, todos vestidos de Falange con más o menos entusiasmo (Armiñán, 2000: 308).

En su regreso a los escenarios, la madre del autor debutó en el teatro Lara, de Madrid. Firmó un magnífico contrato: trescientas pesetas diarias, un dineral entonces (Armiñán, 2000: 312). Debutaron el 17 de septiembre de 1942 con la reposición de uno de los grandes éxitos de su madre, *Retazo*, de Darío Nicodemi, y el estreno de una obra misteriosa en un acto titulada *¡Hija del alma!*: «De aquella pieza no habló la crítica y en los carteles y carteleras fue prohibido el nombre de su autor, que se anunciaba como “el glorioso autor de *Los intereses creados*”». «El premio Nobel Jacinto Benavente estaba mal

visto en aquella España, porque no se había apuntado al carro de los vencedores y se mantuvo al margen de la contienda. Poco después del estreno de *¡Hija del alma!*, firmó la paz con la dictadura, limó su pluma y se convirtió en inmortal» (Armiñán, 2000: 313). Informa el autor:

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley (...). Hacía falta tener el valor de Luis Escobar —también su posición social— para representar una obra inglesa en aquel Madrid de la posguerra, enfervorizado por los éxitos guerreros de Alemania (Armiñán, 2000: 315).

El autor escribió un libro, *Biografía del circo* (Armiñán, 1958a y 2014b), empleado en la Diputación Provincial de Madrid gracias a los buenos oficios de su eterno presidente, el marqués de la Valdivia: «Escribir en las oficinas públicas y en los cafés era práctica común no sólo en aquellos tiempos de posguerra, sino en el siglo XIX. Para salir de dudas conviene repasar las páginas de Mariano José de Larra, Mesonero Romanos, y después, de Ramón Gómez de la Serna, Julio Camba y César González Ruano». Asistió con su tío Pepe a una función en el Coliseum, un teatro entonces. Allí debutó la compañía de revistas Los Vieneses, (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, aunque, en realidad, huían del nazismo. Además de su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron. La revista se llamaba *Todo por el corazón* y la butaca valía quince pesetas:

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos, a excepción de cuando miraban por las cerraduras, claro está. Nada en común con nuestras pobres coristas, de pálida tez, mal comidas, triste expresión, voz de gato, tapadas hasta las rodillas por las cucarachas de la censura. El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

Francisco Franco cambió el nombre de la calle Torrijos, un liberal, por el de Conde de Peñalver¹³⁴⁸ (Armiñán, 2000: 318). El autor entró en el Colegio Estudio —uno de los pocos colegios mixtos del Madrid falangista— a mitad de curso. Habían fundado la Escuela Jimena Menéndez Pidal, Ángeles Gasset —sobrina de José Ortega y Gasset— y Carmen García del Diestro. También Pilar, la mujer de Alfredo Marqueríe, ejercía de maestra allí (Armiñán, 2000: 323).

En 1943 viajó el autor en tren. Su padre trabajaba en la Dirección General de Seguros y tenía derecho a pases de favor en primera (Armiñán, 2000: 330). La manía de Francisco Franco de impedir los nombres extranjeros llegó al séptimo arte y le hizo un daño gravísimo al cine español. Las películas se proyectaban en versión original, la mayoría en inglés. El Caudillo impuso el doblaje por decreto para preservar el «idioma del imperio» y destrozó el cine nacional: el «idioma del imperio» allanó el camino del americano y descargó a Hollywood del trabajo de conquista (Armiñán, 2000: 334). La montaña rusa entonces se llamaba montaña suiza por imperativo político (Armiñán, 2000: 338).

El padre del autor fue enviado a Francia: «Mi padre había sido nombrado corresponsal de *Abc* y *Diario de Barcelona* en París, y agregado a la embajada española, como especialista en prensa, técnico literario, “negro” ilustre, escritor de discursos o algo parecido, siempre sin título y con poco sueldo» (Armiñán, 2000: 352). En un texto autobiográfico del padre, éste relata que habló con el anterior corresponsal de *Abc* en París, quien lo informó de que se encontraría una Francia bronca y dolorida que no quería nada a España (Armiñán, 2000: 352). Lo despidieron en una casa con una fiesta a la que asistió un ayudante del Generalísimo, el teniente coronel Mazas, primo de Enrique del Castillo, director del *Diario de Barcelona*. El teniente coronel Mazas lo llamó en un aparte y le

¹³⁴⁸ Al llegar la democracia, esa calle fue una de las pocas de Madrid que no recuperaron su nombre (Armiñán, 2000: 318).

advirtió: «Como ex combatiente espero que todo lo que escribas resulte positivo» (Armiñán, 2000: 352). Este teniente coronel Mazas le aconsejó que no viajase a París porque los alemanes tenían un arma terrible y la ciudad podía quedar destruida de un solo disparo. El padre se quedó cavilando, preguntándose qué sabían en El Pardo (Armiñán, 2000: 343).

Describe el autor la Semana Santa de la posguerra: todo quedaba marcado por la religión (Armiñán, 2000: 354). Los empresarios cerraban los teatros y se dedicaban a ensayar, ya que el Sábado de Gloria daba comienzo la segunda temporada. En algunos locales se representaban dramas sacros, como en el teatro Calderón *Rey de reyes*. En los cines se ponían películas sobre Jesús, las salas de fiesta cerraban hasta el sábado, las radios sólo emitían música sacra. El Sábado de Gloria todo volvía otra vez, Los Vieneses estrenaban la nueva producción de Kaps-Johan y el teatro Martín recuperaba sus chicas (Armiñán, 2000: 355). Viajó el autor a París con su padre. En 1945, Francia y España no mantenían relaciones diplomáticas ni comerciales (Armiñán, 2000: 356). Se alojó en la embajada española en Francia en Semana Santa (Armiñán, 2000: 359). Describe al embajador de la España franquista, Miguel Mateu y Pla (Armiñán, 2000: 359-360). Le impresionan mucho, como chico llegado del Madrid de la posguerra, el París recién liberado, el ver una bandera roja con la hoz y el martillo, las parejas besándose en público (Armiñán, 2000: 363). Los periódicos, incluso el prudente *Le Monde*, publicaban atrocidades del régimen español y hasta sangrientas caricaturas de Francisco Franco, cosas que él no había visto nunca (Armiñán, 2000: 373). Vuelve a expresar la diferencia entre la España de la posguerra y París: las mujeres viajaban en bicicleta y no les importaba que se les vieran las piernas, mientras que en Madrid las muchachas eran capaces de morir por no enseñarlas (Armiñán, 2000: 377). Recuerda Jaime de Armiñán:

En los años de la posguerra se leía poco y mal en España —tampoco hemos avanzado gran cosa en el tema— y estaban prohibidos la mayoría de los autores, tanto nacionales como extranjeros, que eran habituales en las librerías de Buenos Aires, México o Montevideo, por citar ciudades de habla hispana. En Madrid nos nutríamos de libros reproducidos en la Repú-

blica Argentina y de ediciones impresas en mal papel. Claro que también había autores de moda, escritores tolerados que se hicieron imprescindibles en los años cuarenta y que hoy están prácticamente en el limbo literario (Armiñán, 2000: 390).

Menciona a algunos de estos autores que han pasado al limbo, como Vicki Baum y su *Gran Hotel*; Daphne du Maurier, autora de *Rebeca*, entre otras novelas, consagrada por el cine. Quedaba elegante leer *Climas*, de André Maurois: «A mí personalmente me gustaba muchísimo Stephan Zweig, y gran admiración me causó su suicidio, disimulado por los periódicos en España, porque en aquel tiempo quitarse la vida estaba más que prohibido, y del trabajo sucio se encargaban los demás, que había hasta voluntarios» (Armiñán, 2000: 390). Sobre el juicio al mariscal Philippe Pétain y a Pierre Laval, recuerda que al mariscal Philippe Pétain lo entregó Francisco Franco al general Charles de Gaulle sin el menor problema de conciencia. Éste fusiló a Pierre Laval e indultó a Philippe Pétain: «De Gaulle indultaba a los militares y fusilaba a los civiles, querencia de casta, que se arranca por arriba o por abajo. El general Aranda fusilaba a sus compañeros e indultaba a los civiles, quizá despreciándolos. Franco fusilaba generosamente a los civiles y a los militares, a los curas y a los paisanos». Continúa el autor mostrando la diferencia entre el París liberado y la España de la posguerra: había junto al Sena unas piscinas improvisadas y la gente se bañaba con minúsculos trajes de baño. Él hacía fotos con una cámara Leika y a nadie parecía importarle (Armiñán, 2000: 391)¹³⁴⁹.

Albert Boadella, aparte del ambiente familiar antifranquista en el que creció y del que ya nos hemos ocupado al tratar el tema de su posición ideológica¹³⁵⁰, sólo proporciona en sus memorias (Boadella, 2001) algunos detalles aislados, pero impagables, como los relacionados con el sindicato vertical. Éste obligaba a Els Joglars a contratar apunta-

¹³⁴⁹ Llama Catalina Buezo Canalejo (2003b: 404) a *La dulce España* (Armiñán, 2000): «un libro agrí dulce de memorias que termina de forma esperanzada, aunque no en suelo español sino en París, donde el niño Paupico vive el triunfo de los aliados, en claro contraste con el Madrid de tranvías abarrotados y restricciones, porque la libertad y el progreso están, de momento, en otra parte».

¹³⁵⁰ Véase el apartado el apartado «El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella», en la página 433.

dores, a pesar de que en un principio fueron un grupo de mimo. Sólo aparecían para cobrar. Después, el sindicato exigió que algunos miembros tuvieran carné sindical. El relato de los exámenes para obtenerlo es uno de los mejores momentos de las memorias. Al autor lo suspendían, aunque era ya profesor de Mimo en el Instituto del Teatro de Barcelona. Habló con el director, Guillermo Díaz-Plaja, y la situación cambió radicalmente (Boadella, 2001: 155-156)¹³⁵¹.

Francisco Nieva cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d) que la comisaria de la exposición de pintores italianos en la que conoció a Carlos Edmundo de Ory, Milena Milani (Nieva, 2002d: 46), amiga íntima de Alberto Moravia, lamentó el aislamiento dictatorial de España y la falta de comunicación con el existencialismo parisino (Nieva, 2002d: 47). En las bocas del metro, los estraperlistas musitaban a los viandantes sus mercancías. En aquella época, él leía *Pobres gentes*, de Fiódor Dostoievski, y le parecía que vivía lo mismo y que uno de aquellos protagonistas era él. En su casa hubo escasez: su madre había enviudado y admitió como huéspedes a estudiantes universitarios (Nieva, 2002d: 158). Algunas prostitutas acechaban a los obreros en los descampados, en las rutas de retorno a la salida del trabajo, y les ofrecían cigarrillos de marihuana. Los parajes del caserío de Chamartín, muy pobre entonces, parecían estampas de Pío Baroja, entre otros (Nieva, 2002d: 159). En la Guerra Civil había visto el autor «muchas cosas horribles que terminaron por parecerme naturales». No sentía, pues, la menor simpatía por los combatientes del bando que fuesen. También contempló una escena muy desagradable con un militar cuando viajaba en tren a Madrid, acabada la guerra. Decidió librarse del servicio militar. Primero recurrieron a un amigo de su padre, un general retirado y puesto en la

¹³⁵¹ Un detalle revelador es que ni siquiera menciona Albert Boadella la muerte de Francisco Franco. Sólo cuando relata la preparación de *La torna* nos encontramos con que el dictador ya ha fallecido (Boadella, 2001: 260). Parece negarse el autor a convertirlo en una referencia de su vida, como sí hace Adolfo Marsillach (2001d).

reserva por Francisco Franco al tratarse de un manifiesto monárquico (Nieva, 2002d: 167). De resultas de esta recomendación, se le destinó a servicios auxiliares. Recién acabada la II Guerra Mundial, se temía una invasión aliada por el Pirineo, por lo que se adelantó su quinta y se suprimieron los servicios auxiliares, salvo para minusválidos. Le tocó África. Cuando ya iba a partir, el general le recomendó que se fingiera enfermo. Carola, una amiga, sobornó secretamente a una monja, a quien él llama Sor Leches, la cual hizo pasar ante los médicos la radiografía de un tuberculoso por la suya. Entonces lo dieron por inútil total. La monja cobró treinta mil pesetas, pintura y maquillajes de alta perfumaría y ropa interior moderna. Se pregunta el autor qué haría la monja en su celda con aquellas pinturas y aquella ropa (Nieva, 2002d: 168).

Le presentaron a Juan Aparicio, Director General de Prensa, y comenzó a hacer ilustraciones para los periódicos del Movimiento Nacional, entre ellos *La Gaceta Literaria* (Nieva, 2002d: 182). Sobre su integración en España, se sentía ya como un europeo de ahora mismo, como no duda que le pasaba a Carlos Edmundo de Ory, a Juan Eduardo Cirlot, a Fernando Arrabal, a José Ángel Valente y «a casi toda la plana cultural y artística de nuestros días»: «Había que aguantarlo y esperar a que se erosionase poco a poco la dictadura militar y eclesiástica» (Nieva, 2002d: 354). Al principio de tratar con los profesionales de la escena, se presentaba como un «especialista» sin matiz:

No les confesaba que escribía ni que hacía comedias supuestamente de vanguardia, porque se hubieran asustado y hasta me hubieran juzgado un infeliz. (...) Si a uno no lo conocen ya «triumfante» no hay nada que hacer. No se creía en ninguna promesa, ni se quería creer. Así era de iletrada y encogida por la dictadura la institución dramática española en ese momento (Nieva, 2002d: 369).

Enlazaba, por tanto, con aquella generación truncada por el exilio sin deberle nada a la España dictatorial ni a su público, al que atendieron tantos buenos autores condicionados por el medio, como Alfonso Paso (Nieva, 2002d: 385).

José Estruch había participado en la fundación del Galpón de Montevideo, un teatro de mucha calidad en sus principios, y había conocido y había tratado mucho a Margarita Xirgu. Exiliado político, había conocido un campo de concentración alemán. Frente a las deficiencias del teatro español de la Dictadura, se mostraba unas veces consternado y otras implacable. Se le ofrecieron después de sus montajes de Montevideo trabajos escénicos que él rechazó por muchos escrúpulos puristas. Siempre vivió pobre y dedicado a la enseñanza (Nieva, 2002d: 445). Tenía José Estruch alguna ilusión por dirigir. Solicitaron el apoyo de los menos poderosos, a quienes sentían como los suyos, puesto que a los otros les resultaba más difícil llegar; y, además, les repugnaba tratar de convencer a un ente cerril y ensoberbecido por el cargo o por su fama popular: «La España del “Movimiento” era en muchas cosas similar a la Rusia soviética. El mundo es igual por todas partes» (Nieva, 2002d: 446). «*La carroza de plomo candente* fue de esas obras que escribí en un estado un poco sonambúlico». Esto no le ha sucedido con muchas, sino con algunas, en especial con tres¹³⁵², y resulta más fácil que esto les ocurra a los poetas en trabajos mucho más breves. No planeaba su argumento, dejaba correr la escritura a su ritmo y todo un mundo ya organizado a sus espaldas iba apareciendo y le «contaba» su actual impresión de España, la misma que había sentido en el cementerio de San Isidro viendo sanear una tarde de sol un panteón en ruinas mientras sonaba la música de un merendero (Nieva, 2002d: 449): «Casi todo en la España de Franco lo encontraba corrompido y casi muerto. Todo estaba agotado, los grandes valores de la Contrarreforma y el Barroco no eran ya más que fantasmas embrujados y llenos de pesar, ahogados en la castidad de la codicia y el poder del miedo» (Nieva, 2002d: 450). *Coronada y el toro* se escribió de un trazo después de una lenta maduración de diecisiete años y, cuando por fin la terminó, todavía per-

¹³⁵² Además de esta obra, ha mencionado en esta página *El combate de Ópalos y Tasia y La señora Tártara* (Nieva, 2002d: 449).

duraba la dictadura y no existía la posibilidad de producir aquello. El día que asesinaron a Luis Carrero Blanco, andaba escribiendo el largo monólogo de *Coronada y el toro* en la segunda parte. Aunque lamenta que tengamos que volvernos tan fieras bajo la presión de las circunstancias, confiesa que se alegró muchísimo de que el «santo» de Luis Carrero Blanco muriese: «el pobre era como un ayatolá fanático». Terminó el monólogo en plena euforia (Nieva, 2002d: 546). En cuanto a él, prefería volverse loco a sentirse integrado en la España de Francisco Franco. Se enteró por una radio de pilas de la primera «flebitis» del Generalísimo (Nieva, 2002d: 614)¹³⁵³.

Fernando Arrabal sólo incluye en su diario (Arrabal, 1994c) un par de referencias a la Dictadura como régimen: una reflexión sobre los museos de Pablo Picasso y de Salvador Dalí —el primero pagado por el franquismo, el segundo no— (Arrabal, 1994c: 90) y un recordatorio el día que se cumple el centenario del nacimiento de Francisco Franco (Arrabal, 1994c: 220)¹³⁵⁴.

Jaime de Armiñán efectúa en su diario (Armiñán, 1994a) un retrato desfavorable de Manolo Goyanes —a quien llama «dueño de la chica»—, quien rechazó que cantara Marisol la canción de los títulos de *Carola de día*, *Carola de noche* —de 1969, dirigida por el autor— porque le parecía del Colegio Estudio —el de Jaime de Armiñán— e inspiración de Jimena Menéndez Pidal (Armiñán, 1994a: 26). Recuerda el autor que el curso empezaba el primero de octubre; pero, como coincidía con el día del Caudillo, comenza-

¹³⁵³ Escribe Anna Caballé (2003a: 147) del matrimonio de Francisco Nieva: «Es un casamiento llevado a cabo con disgusto de su parte y sólo para evitar la pobreza de la bohemia o el regreso a la España cerrada y castradora de los años cincuenta, perspectiva poco halagüeña para alguien con su hambre de mundo y su ambigüedad sexual». Compara el suyo con los de Carlos Edmundo de Ory y Juan Goytisolo: «Los tres, por cierto, con resultados similares». Jesús Rubio Jiménez escribe en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 154) que *Delirio del amor hostil*, que parte del relato de Ramón Gómez de la Serna «El barrio de doña Benita» (Gómez de la Serna, 2005a), incluido en *El novelista* (Gómez de la Serna, 2005b), es una evocación melancólica del Madrid que Francisco Nieva alcanzó a vivir en la posguerra.

¹³⁵⁴ Véanse del autor *Carta al general Franco* (Arrabal, 1978c, 1998a y 2011a) y *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)* (Arrabal, 1981b).

ban las clases el día 2. Su colegio fue el heredero directo del Instituto Escuela de la Institución Libre de Enseñanza. Estaba muy val visto en la posguerra; pero, por fortuna, estaba. Cree que se trataba de la única escuela mixta en todo Madrid y, gracias a semejante promiscuidad, como opinaban los entonces dueños del territorio nacional, aprendió a tratar a las mujeres con naturalidad y sin ansias (Armiñán, 1994a: 64). «Cuento estas cosas en razón de que hoy es primero de octubre y no se celebra el día del caudillo» (Armiñán, 1994a: 66). Acabada la Guerra Civil, su familia volvió a Madrid (Armiñán, 1994a: 105): «Los niños de la posguerra —los de mi cuerda, para entendernos— vivíamos pensando en la libertad y la democracia de la soñada América (...). Yo era republicano y admiraba a Azaña, a Prieto, a Besteiro y a Largo Caballero, pero tenía que ser en secreto, porque todos ellos fueron adversarios de mi padre, menos don Inda al que quería mucho» (Armiñán, 1994a: 106-107).

Refiere el autor de la televisión franquista:

Poco después aquella incipiente tele cayó en manos de Fernández Asís, [sic] —crítico de teatro y hombre apoyado por el régimen— una de las personas más antipáticas y despóticas que he conocido. Fernández Asís estaba a las órdenes del director general de turno y, sobre todo, del ministro Arias Salgado, funesto personaje mitad cura y mitad comandante de cuchara —hablo de sus obras y actitudes— al cual tuve la fortuna de no ver jamás. Arias Salgado —con sus compinches de turno— se encargaba de poner pañuelitos en los escotes de las actrices y de las invitadas, y Fernández Asís de poner grilletes en el alma de los guionistas y los realizadores del pequeño estudio. Al menor descuido ibas a la calle sin motorista. Dios los tenga en su gloria (Armiñán, 1994a: 109).

En el año 1943, su madre había vuelto a su profesión porque su padre estaba en muy mal estado y había que sacar al niño adelante y en casa no quedaba un duro (Armiñán, 1994a: 111). Una maledicencia: entre la *vedette* Monique Thibaut, favorita del autor, y el marqués de Villaverde había algo más que amistad (Armiñán, 1994a: 124). Su abuelo vivía en los años cuarenta en el 33 del Paseo de Recoletos, entonces Avenida de Calvo Sotelo. Tenía su tertulia en el Café Coso, después se pasó al Café de Recoletos, también desaparecido, y acabó sus días en el de Gijón (Armiñán, 1994a: 262). Vivieron en la Gran Vía, entonces Avenida de José Antonio, su padre enfermo y él mientras se mudaban de

casa y su madre trabajaba en el teatro para sacarlos adelante (Armiñán, 1994a: 269, n. 1). Al acabar la Guerra Civil, tenían la costumbre de ir a comer un día a la semana a casa del general Antonio Aranda, el mejor estratega del ejército de Francisco Franco, según opiniones valiosas, que de esto el autor no sabe nada. Antonio Aranda llamaba Franquito al Caudillo cuando se sentía de buen humor, lo tuteaba —uno de los pocos que lo hacía— y le plantó cara —quizá fue el único—, actitud que le costó la carrera, ya que el dictador sólo admitía sumisión y adulación en sus cortesanos. En una enciclopedia editada en 1961 no aparece el general Antonio Aranda, mientras que en sus páginas figuran muchos de los que sirvieron a sus órdenes. Francisco Franco lo borró del mapa y del escalafón. El Rey lo ascendió a teniente general ya muy viejo: «A buenas horas mangas verdes, debió decirse el anciano militar» (Armiñán, 1994a: 296 y n. 2). Era monárquico, de don Juan de Borbón, y, mientras Francisco Franco se equivocaba en cuanto al final de la II Guerra Mundial, que suponía victoriosa para los nazis, él afirmaba que aquella contienda terminaría con la victoria de las democracias. Ese resultado lo llenaba, como a muchos españoles de uno y otro bando, de temerosa esperanza. En uno de los almuerzos, le impresionó mucho al autor que calificase a Francisco Franco como «esa mujerzuela de El Pardo». La frase lo desconcertó tanto que no fue capaz de comentarla ni con sus amigos ni con sus padres. Se comía muy bien en casa del general, a pesar de la penuria de la posguerra, puesto que los militares, incluso los desafectos a Francisco Franco y casi arrestados en su domicilio, disponían de un magnífico economato que los libraba del estraperlo y de la cartilla de racionamiento (Armiñán, 1994a: 297). Cuenta el dramaturgo una anécdota reveladora de la penuria de la posguerra: almorzando en casa del general Antonio Aranda, la madre del autor se quejó de la carestía de la vida. La mujer del general la rebatió y éste se enfureció con su esposa (Armiñán, 1994a: 298).

Jaime de Armiñán fue a Hollywood en 1972, cuando llevaron *Mi querida señorita* (Armiñán, 1994a: 324). La película no tenía ninguna posibilidad de ganar el Oscar por la mala imagen del Gobierno de Francisco Franco y por el desprecio que le habían hecho el año antes a Luis Buñuel con *Tristana*. En desagravio a ese estúpido desdén, los viejos directores le habían ofrecido un homenaje al cineasta aragonés (Armiñán, 1994a: 325).

1.2.4.3. La represión y el exilio

A) Testimonios de una posguerra

El camino que han recorrido nuestros autores no siempre ha sido el del éxito: Albert Boadella y Fernando Arrabal han compartido las experiencias de la cárcel —en ambos casos por hacer uso de la libertad de expresión— y el exilio, forzoso en el primero¹³⁵⁵, voluntario en el segundo. Por motivos de edad, Adolfo Marsillach y Fernando Arrabal no pudieron sufrir la represión que siguió inmediatamente a la Guerra Civil, pues eran niños entonces; pero ambos comparten el dolor por el padre que sí fue víctima de esa represión, aunque en el caso de Adolfo Marsillach no pase de ser un sentimiento lo que en Fernando Arrabal reviste caracteres de tragedia.

Cuenta Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que, recién terminada la Guerra Civil, asistió con otros alumnos de la escuela de teatro de la CNT al juicio contra su exdirector. Se quedaron atónitos por las humillaciones, los denuestos y los desprecios (Fernán-Gómez, 1998a: 244). El hombre fue condenado a muerte, pero tenía nacionalidad argentina y su embajada logró repatriarlo (Fernán-Gómez, 1998a: 245). Encuentra el autor casi más repugnante la actitud de los abogados defensores

¹³⁵⁵ Sin embargo, la cárcel y el exilio de Albert Boadella, aun siendo consecuencia directa del ordenamiento jurídico del régimen franquista, tuvo lugar en los primeros años de la transición, por lo que se comentará en el apartado «La transición», de la página 853.

militares que la de los que jugaban a hacer de fiscales como niños sanguinarios. Esto le hizo repudiar la carrera de Derecho (Fernán-Gómez, 1998a: 245-246). Un actor de la compañía titular del teatro de la Comedia, quien, estando de gira visitó en solitario en Bilbao a un «rojo escondido», fue detenido a la vuelta, en Madrid, acusado de complicidad en un complot contra el régimen. El empresario Tirso Escudero le preguntó a Fernando Fernán-Gómez: «¿Sabe usted si es masón?». El autor se atemorizó, porque *masón* y *comunista* eran palabras que sólo se pronunciaban en voz baja o muy alta para amedrentar (Fernán-Gómez, 1998a: 280-281).

Dedica el autor de vez en cuando en su libro algunas rápidas pinceladas a los derrotados. El director de cine Luis Lucia era hijo de un ministro de la República que se había pasado la guerra en la cárcel de los rojos y estaba pasando la paz en la de los nacionales (Fernán-Gómez, 1998a: 318). En un viaje de regreso a Madrid desde Roma, el autor coincidió con una pobre mujer que viajaba a Argelia desde su pueblo para ver a su marido, que estaba exiliado (Fernán-Gómez, 1998a: 392). En 1952, estando en Roma durante el rodaje de *Los ojos dejan huella*, visitó el Coliseo junto al director del filme, José Luis Sáenz de Heredia, y otros acompañantes. Vio que un hombre solitario los vigilaba de lejos. Se acercó a él y éste le confió que era un exiliado español, pero que no se atrevía a acercarse porque le había parecido que en el grupo estaba José Luis Sáenz de Heredia, el director de cine pariente de José Antonio Primo de Rivera, y temía no ser bien recibido. José Luis Sáenz de Heredia invitó al exiliado a sumarse a ellos. En su visita a las *caves* existencialistas de París, otro exiliado lo descubrió y no se separó de él en toda la noche. No se atrevía a hablar de política, sólo lo movía la nostalgia. En México también, cuando asistió a un festival de cine, fueron varios los que se le acercaron. Asimismo, en Buenos Aires se le aproximó otro exiliado que era gran amigo de José Luis Sáenz de Heredia (Fernán-Gómez, 1998a: 552-553).

Su solidaridad con las víctimas de la represión franquista no queda en mera simpatía del autor, tuvo consecuencias personales para él. En 1963 participó en la redacción de una carta al ministro de Información preguntándole si en Asturias se torturaba a los mineros que protestaban. Al día siguiente, la prensa se volcó contra los firmantes: «A partir de ese momento, yo era rojo». «Como resultado de aquello en la Dirección General de Seguridad me pusieron mala nota». Durante mucho tiempo, tener en regla la documentación, salir de España y entrar se le volvió un martirio. Su nombre estuvo prohibido en Radio Nacional y en televisión algunos años¹³⁵⁶. Jaime de Armiñán, tiempo después, consiguió que le levantaran el sambenito (Fernán-Gómez, 1998a: 461)¹³⁵⁷. Ya en la democracia, hizo el autor un triste viaje a Toulouse, porque el Gobierno había decidido instalar allí una sede del Instituto Cervantes. Una «especie de casa de España comunista» y otra «especie de casa de España anarquista» seguían enfrentadas y tirándose los trastos a la cabeza, aunque ahora, afortunadamente, eran sólo «trastos dialécticos», y ambas se enfrentaban a su vez a esta decisión del Gobierno por considerar que se invadían sus territorios. Encontraba patético el autor escuchar a los veteranos de guerra, quienes parecían seguir en las barricadas, y confrontarlas con las de sus nietos y bisnietos franceses, la mayor parte de los cuales ignoraba la historia de España (Fernán-Gómez, 1998a: 592-593).

En el terreno teatral, esta cuestión también se deja sentir. En 1944, Enrique Jardiel Poncela emprendió una gira por Hispanoamérica; pero no tuvo en cuenta que las compañías españolas que iban allí hacían las giras principalmente para los españoles o sus descendientes. Aparte de la dificultad de la recepción por las diferencias del habla coloquial, había algo más grave que «el inteligentísimo Jardiel Poncela» no tuvo en cuenta: que en

¹³⁵⁶ Si en esta ocasión no da el nombre del ministro, más adelante sí: Manuel Fraga Iribarne, su perseguidor, después pasó a gobernar la policía (Fernán-Gómez, 1998a: 539).

¹³⁵⁷ Marcos Ordóñez (2012a): «*Fábulas*, la serie de Jaime de Armiñán, y el retorno a la tele de Fernán-Gómez, tras años de exilio catódico por haber firmado la carta de Asturias».

el público hispanoamericano se encontrarían muchos exiliados que difícilmente habrían olvidado las feroces diatribas publicadas por él contra «el envilecido vecindario del Madrid marxista». Enrique Jardiel Poncela se arruinó y perdió su salud con esa gira fracasada (Fernán-Gómez, 1998a: 442). Por otro lado, Pedro Laín Entralgo le explicó que, a pesar de su admiración por Miguel Mihura, no pudo ocultar su repulsa ante el tono burlesco con que en *Ninette y un señor de Murcia* había tratado la situación de los exiliados:

Para Laín la circunstancia de aquellos hombres era de lo más doloroso que había producido la guerra civil y tenía un difuso sentimiento de culpa que, según él, debía ser compartido por todos los españoles (Fernán-Gómez, 1998a: 553).

Cuando adaptó al cine aquella comedia, Fernando Fernán-Gómez se esforzó en suavizar la burla, aún en detrimento de la comicidad de la película, y Miguel Mihura estuvo totalmente de acuerdo con las correcciones (Fernán-Gómez, 1998a: 553-554)¹³⁵⁸. Más tarde, en Televisión Española le hicieron el encargo de una serie. Recurrió a una vieja idea suya, un intento de «enlazar dos circunstancias distintas: una, la de los jóvenes con ideas teóricamente revolucionarias que vivían en la España franquista, y otra, la de los exiliados de esta misma España» (Fernán-Gómez, 1998a: 552). De ahí surgió *El mar y el tiempo*¹³⁵⁹.

El Adolfo Marsillach autobiógrafo (Marsillach, 2001d) es un hombre maduro y experimentado que sospecha los miedos de su padre y los comprende. Cuando las tropas franquistas entraron en Barcelona, el joven Adolfo Marsillach bajó a la calle y vio unos libros de autores comprometedores de los que alguien se había deshecho de noche posiblemente por miedo a las consecuencias de un registro. Sospechó que eran de su padre, pero rápidamente asocia este recuerdo con lo que sintió él mismo años más tarde (Marsi-

¹³⁵⁸ Sin embargo, afirma Juan Antonio Ríos Carratalá (2003b): «Estas alteraciones apenas suponen unas pocas frases en una comedia que casi es trasladada literalmente a la pantalla» (Ríos Carratalá, 2003b: 187).

¹³⁵⁹ *El mar y el tiempo* es también una novela (Fernán-Gómez, 1988d y 1992h). Dedicatoria: «A Gori Muñoz. A Luis Lafuente. Exiliados en Buenos Aires».

llach, 2001d: 61)¹³⁶⁰. También se hace cargo de lo que supuso la adversidad para su padre cuando nos presenta la repercusión de la represión franquista en su familia:

Mi padre lo pasó mal como consecuencia de haber colaborado en La Vanguardia republicana y por haber escrito aquel artículo contra los bombardeos de las tropas franquistas un poco antes de que éstas tomaran la ciudad. Le prohibieron ejercer de periodista y únicamente, después de uno o dos años, consiguió un puesto como corrector de pruebas en el Diario de Barcelona. Fueron tiempos humillantes para él y penosos para mi madre, quien se veía forzada a pedirle dinero al abuelo Vicente con excesiva frecuencia (Marsillach, 2001d: 63).

Aparte de su padre y de las ejecuciones de 1975 (Marsillach, 2001d: 366), Adolfo Marsillach sólo se ocupa de dos personajes perseguidos por el régimen de Francisco Franco. Uno de ellos es el capitán Domínguez, miembro destacado de la Unión Militar Democrática, a quien conoció en París y que compareció allí en una rueda de prensa con un traje prestado por el autor (Marsillach, 2001d: 367). El otro es Fernando Arrabal. Nos informa Adolfo Marsillach de que, en el año 1953, Arrabal quedó finalista del premio de teatro Ciudad de Barcelona¹³⁶¹, del que el autor fue jurado, con *Los hombres del triciclo*¹³⁶². La obra se estrenó en una sala marginal y ni la acogida del público ni la de la crítica fueron elogiosas. Fernando Arrabal se fue a París. Observa Adolfo Marsillach: «Es muy provechoso retener este dato para no confundir a Arrabal con un exiliado político» (Marsillach, 2001d: 381)¹³⁶³. También cuenta la historia del procesamiento de Fernando Arrabal por

¹³⁶⁰ Cuando detuvieron a Alfonso Sastre, Eva Forest, Mari Paz Ballesteros y otras personas del mundillo teatral por su supuesta implicación en el atentado de la calle del Correo, Adolfo Marsillach, que se encontraba en Lisboa, sintió miedo, porque en las agendas de estas personas figuraba su nombre. Entonces le recomendaron desde Madrid que permaneciese fuera más tiempo del que pensaba en un principio (Marsillach, 2001d: 61-62).

¹³⁶¹ El premio se lo llevó un notario del que nunca más se supo (Marsillach, 2001d: 381).

¹³⁶² Ése fue el primer título de *El triciclo*.

¹³⁶³ En 1953, Fernando Arrabal envió la obra *El triciclo* (Arrabal, 2002e) —cuyo primer título fue *Los hombres del triciclo*— al premio Ciudad de Barcelona (Berenguer, 1979a: 14). El 29 de enero de 1958 se estrenó por primera vez una obra de Fernando Arrabal en Madrid. Fue en el teatro Bellas Artes, por el grupo Dido, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, quien estrenó en sesión única de cámara y ensayo *Los hombres del triciclo* (Arrabal, 2002e) —véase la nota 1362—. Fernando Arrabal vino desde París a ver el estreno y se volvió (Berenguer, 1979a: 16). Adolfo Marsillach presenta como consecutivos el premio Ciudad de Barcelona y el estreno —o, por lo menos, causa esa impresión—, cuando, en realidad, median cinco años de diferencia. Fernando Arrabal niega la idea que hay en España de que se fue a Francia tras el fracaso de *El triciclo* (Arrabal, 2002e). Él ya estaba en Francia. De hecho, vino al estreno con un billete de ida y vuelta y al día siguiente estaba en París (Berenguer, 1979a: 55-58).

una dedicatoria en unos grandes almacenes de un ejemplar de una de sus obras. Recoge asimismo un rumor acerca de que el asunto se trató en el Consejo de Ministros y el propio Francisco Franco ordenó pasar a otro tema (Marsillach, 2001d: 382).

Antonio Gala escribe en su libro (Gala, 2001b):

La censura preparó bastante bien, contra su evidente voluntad, a los auditorios inmediatamente posteriores. Un ejemplo: Anillos para una dama es censurada entera. La caterva plumilla y aciaga de los censores se encontró con un caudillo muerto, una boda en Oviedo, unos anillos, y pensaron: esto se refiere, no sabemos cómo, pero se refiere, a Franco y a su mujer con sus collares. Y, en lugar de prohibirla, la pasaron al ámbito de poder de Carrero Blanco. Con lo cual ya no se trató de si la obra podría o no estrenarse, sino si yo debía o no ser fusilado (Gala, 2001b: 163-164).

Eugenio Suárez, en una cena de los premios Mayte de teatro, antes de que se le concediera uno al autor, le ofreció a éste colaborar en *Sábado Gráfico*, semanario del que aquél era propietario (Gala, 2001b: 164):

Fue una revista valiente, contraria a la idea que podría tenerse por su director y sus portadas, con unos colaboradores admirables: Néstor Luján, Álvaro Cunqueiro, el canónigo José María González Ruiz, el cautivador Pepe Bergamín... Mis artículos fueron politizándose porque bastaba seguir la realidad para que así ocurriese. La sección se titulaba Texto y pretexto, y se reducía, en general, a hacer un comentario irónico o sarcástico de las noticias que se daban en prensa. Por causa mía la revista fue retirada con cierta reiteración. Y a mí también se me intentó retirar. Los procesos del tribunal de orden público se acumulaban. Si yo hacía algún comentario sobre ellos, se agregaba otro más por desacato: tal me ocurrió con el juez Gómez Chaparro. Se me iba el tiempo en acudir a juzgados y hacer declaraciones. Eugenio Suárez, que debía de estar de mí hasta las narices, a pesar de la propaganda que las prohibiciones le hacían, dio un paso en falso, que me obligó a suprimir mi colaboración (Gala, 2001b: 165).

Unos primos suyos lo llevaron de pequeño a la construcción del Valle de los Caídos, «por el que sentía y siento verdadera aversión» (Gala, 2001b: 298). Habla el autor de los embajadores españoles en Tokio trasladados desde Washington por rechazar una oferta que los habría llevado junto a Francisco Franco. Eran Merry del Val y su mujer, Mercedes de Ocio (Gala, 2001b: 339). Conversó el autor con un nuncio del Papa, llamado monseñor Hildebrando Antoniutti. Le preguntó en una embajada por qué la Santa Sede se había portado tan mal con el cardenal de Sevilla, Pedro Segura. Se refería Antonio Gala a que, estando el cardenal Segura en Roma en una visita, se le nombró un obispo auxiliar sin advertírselo, José María Bueno Monreal. Se lo encontró a la vuelta ya instalado en Sevilla.

Al cardenal Segura prácticamente se lo echó a San Juan de Aznalfarache. El nuncio le respondió: «Es que era incompatible un Gobierno de comunión diaria con una cardenal de excomunión diaria» (Gala, 2001b: 356). «El nuncio sabía cómo se las mantuvo de tiasas Segura. Hasta a mí me puso en entredicho, con diecisiete años, por un poema titulado *El vaso* que había aparecido en la revista *Platero*. (...) Y no valió que un sobrino suyo, que estudiaba en mi curso, le llevase de mí los mejores informes» (Gala, 2001b: 356).

Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que su padre era íntimo amigo de Rafael Sánchez Guerra, hijo del viejo político y secretario particular de Niceto Alcalá-Zamora. Había sido Rafael Sánchez Guerra redactor de *ABC*, crítico tau-rino y jefe de la sección deportiva. Fue también presidente del Madrid F. C. cuando no llevaba el título de Real. Al acabar la guerra, entró de hermano lego en un convento de frailes (Armiñán, 2000: 47). Durante la época de la República, los nombres de los políticos eran familiares para los niños. Lo de no hablar de política vino después, por miedo (Armiñán, 2000: 82). Cuando terminó la Guerra Civil, su abuelo Federico Oliver estaba en los huesos, enfermo de diabetes. No se atrevía a discutir con su yerno —el padre del autor— ni se atrevía a levantar la voz a nadie, aceptando su derrota como tantísimos españoles de buena voluntad que no cabían en la España de Francisco Franco. Manuel Azaña encarnaba al mismísimo diablo, el Ateneo estaba cerrado, los partidos políticos prohibidos, la Institución Libre de Enseñanza había desaparecido. A su abuelo no le quedaba más que la tertulia de Chicote y la Sociedad de Autores, donde no tenía más remedio que aguantar los consejos de sus amigos Jacinto Guerrero, Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín y Eduardo Marquina (Armiñán, 2000: 97). No recuerda si en 1936 aún se publicaba *Pinocho*, un periódico infantil que dirigía Salvador Bartolozzi¹³⁶⁴, luego exiliado en México (Armiñán, 2000: 107). El padre del autor anota, en uno de sus textos

¹³⁶⁴ Sobre Salvador Bartolozzi, véase la nota 1490.

autobiográficos incluidos por el dramaturgo en las memorias (Armiñán, 2000), que, en las elecciones de 1936, Manuel Muñoz Martínez se convirtió en el dueño de la provincia de Cádiz. Tuvo un terrible sino este diputado, luego director general de Seguridad, ahorcado años después en España. Refugiado en Francia, en París, lo detuvo la Gestapo y se lo entregó a Francisco Franco —como a Julián Zugazagoitia, director de *El Socialista*; Lluís Companys, presidente de la Generalitat; y Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña, que pudo salvar la vida— (Armiñán, 2000: 115). El general Antonio Aranda había comprado el piso cercano a la Puerta de Alcalá del asesinado Luis Vances, el amigo de su padre que le había salvado la vida en Cádiz. En los años de la posguerra, de 1941 a 1944, el autor fue allí muchas veces a comer divinamente (Armiñán, 2000: 120).

Había contemplado el autor un suceso misterioso acaecido durante la guerra, en 1937, el cual no apareció en la prensa de Vitoria. Su madre le explicó que había censura militar. Lo investigó después el autor y consiguió una extraña aclaración, quizá imposible de probar, de lo que había ocurrido. El hecho fue que, jugando de niño en una terraza con otros amigos infantiles, vieron el autor y los demás unas explosiones. Se trataba del Parque de Artillería. Había peligro, porque, si saltaba la dinamita, la ciudad entera volaría. Se lo llevaron. Salieron a la calle y se fueron al campo. No explotó la dinamita, pero pasaron la noche en el monte. Al regresar, se dijo que había sido un sabotaje (Armiñán, 2000: 201). Mucho tiempo después, un anciano le contó que el saboteador había sido un chico de diecisiete años de muy buena familia, una familia de derechas que ocupó cargos importantes durante el franquismo. El muchacho pudo huir gracias a la ayuda que le prestó un hijo de Ramiro de Maeztu. Alcanzó las líneas republicanas, mas lo encarcelaron. Cuando las tropas de Francisco Franco llegaron a Santander, lo encontraron en el penal del Dueso. Fue reconocido por un voluntario alavés y lo fusilaron. Desconoce el autor la

veracidad de esta versión, la única que ha conocido de un episodio que no ha encontrado en ninguna parte (Armiñán, 2000: 202).

El dramaturgo asistió en su momento a una actuación teatral de Miguel de Molina. Cuenta el acoso falangista que sufrió el artista. Sus discos fueron prohibidos y rescatados años más tarde en una película también maldita, *Canciones para después de una guerra*¹³⁶⁵ (Armiñán, 2000: 292). En el Club Alpino vio el autor a su padre hablando con un señor del que luego supo que era Miguel Catalán, exprofesor de Física en la Universidad de Madrid, apartado de su cátedra por desafecto al régimen, uno de los pocos científicos españoles que no se exiliaron (Armiñán, 2000: 321). Al autor le pusieron en París una profesora de francés de dieciocho años, hija de un exiliado español (Armiñán, 2000: 373). Juan Bellveser había sido interino de César González Ruano en la corresponsalía en París durante la ocupación alemana y también lo fue del padre del autor. Le proporcionó a su progenitor un confidente a quien había que pagar 3.000 francos al mes por su información, que él daba por teléfono. Juan Bellveser paseó al autor por París, lo llevó a un café donde se reunían algunos republicanos españoles con el suegro de Bellveser, el periodista Emilio Herrero, buen amigo del abuelo Luis de Armiñán y antiguo jefe de prensa de Niceto Alcalá-Zamora. Una de las tertulias la presidía Nicolau D'Olwer, un político catalán que había sido ministro y embajador republicano y había salvado la vida de milagro. Por supuesto, a su padre no le contaba estas excursiones (Armiñán, 2000: 388). Escribe el dramaturgo: «A mí personalmente me gustaba muchísimo Stephan Zweig, y gran admiración me causó su suicidio, disimulado por los periódicos en España, porque en aquel tiempo quitarse la vida estaba más que prohibido, y del trabajo sucio se encargaban los demás, que había hasta voluntarios. Stephan Zweig no soportó la guerra y la destrucción de Europa y se mató con su mujer en 1942» (Armiñán, 2000: 390). Refiriéndose al juicio

¹³⁶⁵ De Basilio Martín Patino, realizada en 1971, prohibida por la censura franquista y estrenada en 1976.

del mariscal Philippe Pétain y de Pierre Laval, afirma que a Pétain lo entregó Francisco Franco al general Charles de Gaulle sin el menor problema de conciencia. De Gaulle fusiló a Laval e indultó a Pétain: «De Gaulle indultaba a los militares y fusilaba a los civiles, querencia de casta, que se arranca por arriba o por abajo. El general Aranda fusilaba a sus compañeros e indultaba a los civiles, quizá despreciándolos. Francisco Franco fusilaba generosamente a los civiles y a los militares, a los curas y a los paisanos» (Armiñán, 2000: 391).

Albert Boadella, nacido en 1943, sólo alcanza a hablarnos en sus memorias (Boadella, 2001) de un tío suyo que estuvo en un campo de concentración en el sur de Francia (Boadella, 2001: 33).

En las memorias de Francisco Nieva (2002d), los recuerdos de la Guerra Civil, como hemos comprobado¹³⁶⁶, son de los asesinatos; del alcalde, que era un asesino; de la muerte del cura, bastante horrible. Al final de la guerra, al alcalde y a sus secuaces se los juzgó públicamente en el pueblo. El autor, que asistió, concluye: «Esta es la educación que impone una guerra civil» (Nieva, 2002d: 104). En el pueblo, había una casa vecina anexionada a la familiar, y, en un desván, se reunieron libros de distintas procedencias que sus parientes iban acumulando ahí y escondiendo para evitar consecuencias políticas (Nieva, 2002d: 112). La familia del autor, para evitar posibles revanchas de los vencedores, se refugió en Sierra Morena (Nieva, 2002d: 117): «El horror no terminó con la guerra y sobrevendría una ola vindicativa que duró por espacio de mucho tiempo, hasta que se hizo completamente justicia» (Nieva, 2002d: 119). Los señoritos a los que les habían matado a alguien remataban sus juergas yendo a la cárcel a darles a los detenidos palizas gratuitas para divertirse (Nieva, 2002d: 120). Un tal don Bruno, gobernador militar de Córdoba, se estaba dando un auténtico baño de sangre. Revela el autor a través de quién

¹³⁶⁶ En el apartado «La Guerra Civil», de la página 718.

llegó esa información. Don Bruno tuvo que ser retirado discretamente, quedando impunes los asesinatos que cometió. Se trataba de una venganza personal, porque los milicianos, estando él en la zona nacional, habían detenido a sus dos hijas y les habían cortado los pechos en plena calle. Don Bruno sembró Córdoba de asesinatos en venganza de aquello y se llevó a cientos de personas por delante. El autor conoce a un amigo cuyos familiares murieron en esos paseos. Gustavo del Barco era un pariente de su familia, militar de carrera y autor de algunas novelas. Entró en Valdepeñas con los nacionales y, al ver la alegría por el fin de la guerra, los advirtió de que los vencedores no venían repartiendo caramelos; hasta el mismo militar estaba escandalizado por los crímenes obscenos. Haciendo un recuento desde el principio de la guerra, transcurrieron por lo menos cinco años hasta que remitieron las ejecuciones (Nieva, 2002d: 120).

El padre del autor había ocupado puestos políticos durante la República y se había llevado a la familia al campo al terminar la guerra, como queda dicho (Nieva, 2002d: 132). El retiro era en Venta de Cárdenas, en las estribaciones de Sierra Morena; todavía en Ciudad Real, pero lindando ya con Jaén (Nieva, 2002d: 133). La abundancia de lecturas del autor en el campo se debió a unos vecinos, una pareja madura, también ocultos de las represalias, ya que el hombre había ocupado cargos durante la República y, además, temía a su familia, pues, estando casado, se había unido a una cupletista literaria descendiente de Manuel Bretón de los Herreros, que fue quien llevó todos esos libros al campo (Nieva, 2002d: 143). En el primer año de posguerra, pululaban maquis por las sierras y llegó a ver a algunos atrapados por la Guardia Civil. El autor se encontraba muy endurecido por lo que había contemplado durante la contienda en la zona republicana y habría sido un milagro que a su padre no le hubiese ocurrido lo mismo de haber seguido destinado en Badajoz cuando el alzamiento militar (Nieva, 2002d: 146). En la Guerra Civil «vi muchas cosas horribles que terminaron por parecerme naturales». No sentía la menor

simpatía por los combatientes, fueran del bando que fuesen. Después, se convirtió en objetivo del autor librarse del servicio castrense. Cuenta una escena muy desagradable con un militar cuando viajaban en tren a Madrid, acabada la guerra (Nieva, 2002d: 167).

A su vuelta a España, ya durante el tardofranquismo, la escenografía se convirtió en su tabla de salvación: «vino en mi socorro. Con ella ganaba lo suficiente para que el resto de mi tiempo escribiera lo que me diera la gana, y sin ningún compromiso con el régimen, en mi país de la “extranjería”». Como recién llegado de fuera, la policía franquista lo sometió a una larga observación: le pincharon el teléfono, lo registraron (Nieva, 2002d: 308). El autor se plantea qué habría sido de él si hubiese permanecido en España: «Y no puedo dejar de hacer esta consideración: de haberme quedado y desarrollado en la España estreñida, militar y fanática, hubiera terminado en Carabanchel o escribiendo *El Jarama*» (Nieva, 2002d: 322). En Venecia, vivió la ejecución de Salvador Puig Antich: «Pensé que me moría de la irritación y la vergüenza. Eso era España, eso era mi país» (Nieva, 2002d: 326). Comenta de un amigo íntimo suyo:

En suma, me quedaba por comprobar que la juventud provinciana española, nacida y educada en el clima social y moral de la dictadura, ofrecía una imagen interior algo raquítica y este-reotipada, seres atormentados de rebeldía, pero igualmente conscientes de su impotencia, al no lograr cambiarse a sí mismos de la noche a la mañana adoptando posturas miméticas de la sociedad americana o anglosajona y, por contraste paradójico, un ideario filocomunista, en conflicto añadido por ciertos escrúpulos de la fe católica y la moral de sus castos padres. Muchos pasaron por la droga y enfermaron de sida. Se puede hablar de una generación sacrificada por tan largo interregno dictatorial y represivo (Nieva, 2002d: 359).

Y es que un millonario norteamericano, Stanley Siger, los invitó a su amigo —a quien Francisco Nieva llama «el caballero»¹³⁶⁷— y a él a su casa de Lanzarote, donde comían caviar traído de Londres (Nieva, 2002d: 360). Su amigo entró en crisis, debido a su conciencia de izquierdas (Nieva, 2002d: 361). El autor afirma: «Yo me encontraba allí muy a gusto, pensando que todo aquello se daba en la España de Franco y yo tenía un primo que era sacerdote del Opus» (Nieva, 2002d: 362).

¹³⁶⁷ Véase la nota 245.

Unas palabras dedica el dramaturgo al director escénico José Estruch, preso en su momento en un campo de concentración alemán y luego exiliado político. Había participado en la fundación del teatro Galpón de Montevideo, un local de mucha calidad en sus principios, y había conocido y tratado mucho a Margarita Xirgu. Frente a las deficiencias del teatro español de la época de la dictadura franquista, se mostraba unas veces consternado y otras implacable. Se le ofrecieron después de sus montajes de Montevideo abundantes trabajos escénicos que él rechazó por muchos escrúpulos puristas. Siempre vivió pobre y dedicado a la enseñanza (Nieva, 2002d: 445).

Cuenta Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a) que lo llamó su amigo Miguel Rubio, crítico de cine, para invitarlo a la Bienal de Venecia: «era una invitación casi orden». Allí la nueva España acudía en pugna con el pabellón del Gobierno. Fueron, entre otros, Marcelino Camacho —recién salido de la cárcel—, su mujer, Fernando Méndez Leite, Joaquín Ruiz Jiménez y Lola Gaos. En el Ayuntamiento de Venecia les hicieron una recepción y él se sentó detrás de Marcelino Camacho, con lo cual salió en todas las imágenes (Armiñán, 1994a: 125): «Aquella situación me produjo ciertos terrores y pensé que, nada más llegar a Barajas, sería encarcelado sin remedio. Afortunadamente no fue así» (Armiñán, 1994a: 125-126). Recuerda Jaime de Armiñán que, al acabar la Guerra Civil, los argentinos acogieron a los republicanos con calor y sin pedirles el carné. Era entonces un gobierno de derechas el de aquel país y por sus fronteras entraban anarquistas, socialistas de los de antes, comunistas, rojos de todos los matices. Por eso le parece una injusticia el trato que en nuestra tierra han sufrido los argentinos cuando ellos han padecido la dictadura (Armiñán, 1994a: 159). Al autor, en 1954, después de terminar en Madrid la carrera de Derecho, sus padres lo mandaron a Inglaterra para que aprendiese inglés. Allí vivió con un colega, hijo de una amiga de su madre, Caridad Fe, hija a su vez de un conocidísimo librero de Madrid. La familia de su compañero había tenido que exi-

liarse al término de la Guerra Civil y habían pasado por todo. Incluso fueron criados de lujo de unos ricos de Londres y ellos lo recordaban con cariño. El padre de su colega trabajó en la BBC hasta su muerte y nunca volvió a España (Armiñán, 1994a: 248). En San Sebastián, el autor vivía frente a la vieja plaza de toros, hoy desaparecida (Armiñán, 1994a: 315). Esa plaza de toros, al final de la guerra, fue utilizada como campo de concentración. Al ver a aquellos prisioneros, casi todos sucios, hambrientos y desharrapados, no sentía Jaime de Armiñán ni mucho menos la suficiencia de un niño vencedor. Tampoco en Madrid, al observar a los presos que paseaban por el patio de la cárcel de Porlier, veía en ellos al enemigo (Armiñán, 1994a: 316).

¿Qué incorpora de todo esto Arrabal (1994c) a su diario? Solamente algunas alusiones a su padre (Arrabal, 1994c: 107) o a su conflictiva relación con su madre (Arrabal, 1994c: 181-182)¹³⁶⁸, una pincelada poética de recuerdo de cuando lo encarcelaron en España en 1967 (Arrabal, 1994c: 57)¹³⁶⁹, la información de que escribió la obra *...Y pondrán esposas a las flores* (Arrabal, 1984n) poco después de salir de la cárcel de Carabanchel (Arrabal, 1994c: 99) y un recuerdo de su estancia en la misma (Arrabal, 1994c: 132). No obstante, las alusiones a sus padres en el diario (Arrabal, 1994c) merecen una atención más detenida por referirse a un aspecto crucial en su obra y de ello tratará el apartado siguiente.

¹³⁶⁸ Tema que abordaremos con detalle en el siguiente apartado.

¹³⁶⁹ En junio de 1967, Arrabal fue invitado por Galerías Preciados para firmar en Madrid su libro *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (Arrabal, 1983b). Un joven le pidió una dedicatoria pánica «blasfematoria, muy fuerte». Arrabal escribió: «Para Antonio / Me cago en Dios / en la Patria / y en todo lo / demás / Arrabal». En la noche del 20 al 21 de julio fue detenido en la Manga del Mar Menor y conducido a Murcia. De ahí pasó a Madrid, a la cárcel de las Salesas y a Carabanchel. Fue liberado el 14 de agosto tras una fuerte protesta internacional y gracias a la ayuda de algunos amigos y otras personas, escritores o no, que tomaron a su cargo su defensa (Berenguer, 1979a: 23).

B) El drama familiar de los Arrabal Terán¹³⁷⁰

Afirma Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c) que no se decide a empezar sus memorias para no angustiar a su madre (Arrabal, 1994c: 181-182). En el mismo, aparece una posible solución:

Topor me brinda una idea para salir del atolladero. Una docena de editores me han pagado un adelanto por mis «memorias». ¿Cómo escribirlas sin hacer sufrir a mi madre, o sin traicionar a mi padre? Topor me dice que escriba mis «memorias» en forma de obra de teatro (Arrabal, 1994c: 107).

También nos presenta el autor a Ante Glibota preparando un libro biográfico sobre él (Arrabal, 1994c: 38 y 42) y entrevistando incluso a la madre en busca de documentación acerca de su vida. El dramaturgo, informado de ello, reproduce el siguiente diálogo:

Osó hacerle esta pregunta:

—En Los dos verdugos, su hijo la pinta como cómplice de los torturadores de su marido. ¿Ha leído usted la obra? ¿Qué piensa de ella?

—¡Es mi niño!— respondió mi madre (Arrabal, 1994c: 181).

¿Qué sucedió entre la madre y el hijo? De la «Crono-biografía de Fernando Arrabal» (Á. y J. Berenguer, 1979a), incluida en Á. y J. Berenguer (1979b: 11-30), se puede extraer el resumen de la historia. Se relata allí que el 17 de julio de 1936, el padre de Fernando Arrabal fue arrestado en Melilla por no querer unirse al golpe de Estado militar que inició la Guerra Civil española. Por mantenerse fiel a la República, fue condenado a muerte. Pasó a la prisión militar del monte Hacho, en Ceuta, donde intentó suicidarse. Más tarde, fue trasladado a las cárceles de Ciudad Rodrigo (Salamanca) y Burgos. La madre volvió con los hijos a Ciudad Rodrigo, donde habitaba la familia materna. En marzo de 1937, la pena de muerte a que había sido condenado su padre fue conmutada por la de treinta años de prisión (Á. y J. Berenguer, 1979a: 11). Los hermanos vivían con la familia materna mientras la madre trabajaba como secretaria en Burgos, entonces capital de

¹³⁷⁰ Un extracto de este apartado fue presentado como comunicación en el XVIII Seminario Internacional del [SELITEN@T](#), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, 2009b). Véase Romero Molina (2009).

la España nacionalista y residencia oficial del Gobierno de Francisco Franco. En 1940, al terminar la guerra, la madre siguió como secretaria en organismos oficiales. El 4 de diciembre de 1941, su padre fue trasladado desde la prisión de Burgos al hospital de esa misma ciudad con la consideración de enfermo mental. Pesquisas posteriores de Fernando Arrabal apoyan su creencia de que su padre se hizo el loco para ser colocado en un régimen menos rígido de vigilancia y poder escapar. El 21 de enero de 1942, su progenitor se escapó en pijama del hospital de Burgos y nunca más se supo de él¹³⁷¹. A pesar de la búsqueda minuciosa del dramaturgo, nadie ha sabido darle razón de su huida (Á. y J. Berenguer, 1979a: 12). En 1949, Fernando Arrabal descubrió fotografías familiares —en las que la cabeza del padre había sido cuidadosamente recortada— y también cartas del desaparecido y algunos recuerdos personales. Las relaciones familiares se hicieron muy tensas (Á. y J. Berenguer, 1979a: 13).

Sin embargo, de entre las distintas aproximaciones a la vida del dramaturgo¹³⁷², nos fijaremos en una, precisamente autobiográfica, por tratarse de un acto lingüístico desprovisto de pretensión literaria —y, por tanto, carente de poetización o de impostación escénica—, donde la referencia a los hechos es directa, literal. Se trata de la «Entrevista con Arrabal en Saratoga Springs», realizada al autor en 1976 por Ángel Berenguer Castellary (1979a). Cuenta en ella Fernando Arrabal en primera persona que nació en Melilla en 1932 porque allí estaba destinado en la guarnición su padre, Fernando Arrabal Ruiz, quien, en el mismo instante de comenzar la Guerra Civil, fue detenido y condenado a muerte. La madre, Carmen Terán González, y los tres hijos del matrimonio, Carmen, Fer-

¹³⁷¹ Otras fechas propuestas para la fuga: la del 28 de enero de 1942 (Berenguer Castellary, 1979b: 15), el 29 de diciembre de 1941 (Arrabal, 1998b: 161, 163-164, 200 y 235) y el 4 de noviembre de 1941 (Arrabal, 2002b: 7). En *Ceremonia por un teniente abandonado* se dice que, en noviembre de 1941, el padre obtuvo la libertad condicional (Arrabal, 251: 179).

¹³⁷² Por ejemplo: Berenguer Castellary (1979b); la que acabamos de citar, Berenguer (1979a), ampliada en Berenguer Castellary (2002d: 13-34); Torres Monreal (1997a).

nando y Julio, se marcharon a Ciudad Rodrigo (Berenguer Castellary, 1979a: 31). Manifestaba entonces Fernando Arrabal un deseo:

Espero que un día mi madre quiera revelarnos los secretos de todo eso. Debió de ser una especie de periplo a lo Mère Courage. Ella con tres hijos, con un marido condenado a muerte, cruzando el mar, atravesando fronteras, supongo que habría fronteras o frentes. ¿Y qué hacía esa mujer, sin dinero y sin nada, en Melilla, con tres hijos? Yo no tengo ningún recuerdo (Berenguer Castellary, 1979a: 31).

Años después, Fernando Arrabal consiguió dar en Mallorca con la familia del padre (Berenguer Castellary, 1979a: 31-32), la cual le transmitió alguna información: «Sí, al parecer mi madre se negó a que besáremos a mi padre, eso lo cuenta mi madre de otra manera. Mi madre dice que al salir de la cárcel, de decir adiós a su marido, ella llora, y entonces el moro que está en la puerta, de guardia, se compadece de mi madre y le dice: ¡No llores mujer!». En Ciudad Rodrigo, vivió Fernando Arrabal de niño cuatro años con la familia de su madre. «La familia de mi padre nunca ha existido, como si no hubiera existido». Conoció a su tío Ángel cuando tenía veinte o veintiún años, pues él se presentó en casa un día (Berenguer Castellary, 1979a: 32)¹³⁷³. En este pariente encontró a una de las pocas personas, de aquéllas a las que Fernando Arrabal interrogó, que le aportó información acerca de su padre: tenía una reputación de hombres de izquierdas, trataba a los soldados como si fueran sus iguales (Berenguer Castellary, 1979a: 32-33). «Mi padre debía ser *[sic]* un militar, poco militar, porque era pintor ¿Sabes? Creo que bastante buen pintor, a mí me gusta mucho lo que pintaba» (Berenguer Castellary, 1979a: 32-33). Fernando Arrabal conserva dibujos de su padre, no cuadros, porque éstos, en Ciudad Rodrigo, se los dieron a los hijos para que jugaran y los niños los destruyeron (Berenguer Castellary, 1979a: 33).

¹³⁷³ El padre de Fernando Arrabal tenía dos hermanos, militares profesionales como él. Rafael fue inmediatamente fusilado por los franquistas en Palma de Mallorca. Ángel combatió durante la guerra a favor, «naturalmente», de la República; al final lo condenaron a muerte y quedó libre años después (Berenguer, 1979a: 32).

Lo que sí recibimos de la cárcel, fueron juguetes. Nos envió dos veces juguetes, que yo sepa. Una vez una locomotora para mí y una casa de muñecas para mi hermana, hecha en la cárcel. Guardo la casa de muñecas en París y tú verás cómo se llega a traslucir, que puso: «recuerda a tu papá», con pintura, en el techo. Hay una azotea, la casa de muñecas tiene una azotea que se levanta y en esa azotea pone «recuerda a tu papá». Muy bonito, con unas letras muy buenas. Entonces mis abuelos y mi madre lo pintaron por encima, con un color parecido al resto de la azotea. Pero con el tiempo ha ido saliendo cada vez más y ahora está claro, se puede leer, y en la locomotora también lo ponía (Berenguer Castellary, 1979a: 33)¹³⁷⁴.

La madre de Fernando Arrabal trabajaba en Burgos de mecanógrafa. El padre se hallaba en la cárcel de esa misma ciudad y su esposa iba a verlo (Berenguer Castellary, 1979a: 34).

Bueno, lo que se ha sabido luego es que había unos conflictos muy grandes entre ellos, porque yo fui a ver a los carceleros de la cárcel de Burgos. Había follones entre ellos, y hubo incluso una carta del director de la prisión, diciéndole a mi madre que no volviera a verle. Lo cual da a entender una cosa, que el director de la prisión trataba con cierta humanidad a mi padre. Se podría, pues, pensar que trataba con cierta humanidad a los que eran militares de carrera, ¿no? (Berenguer Castellary, 1979a: 34).

En aquella época pesó sobre el padre la sospecha de que padecía una enfermedad mental. Fernando Arrabal se entrevistó con el médico de la cárcel, quien se pronunció en tal sentido, aunque curándose en salud ante la posibilidad de que el padre siguiera vivo¹³⁷⁵.

Durante los años de Ciudad Rodrigo, de 1936 a 1940, cree Fernando Arrabal que los niños no sabían nada de su padre (Berenguer Castellary, 1979a: 34). Tenían conciencia de estar en guerra en el buen lado, con los abuelos, que eran franquistas (Berenguer Castellary, 1979a: 34-35). Durante la guerra, la madre no vivía en Ciudad Rodrigo con ellos, pero iba allí de vez en cuando desde Burgos. En 1940, la madre y los tres hijos se mudaron a Madrid (Berenguer Castellary, 1979a: 35). Pero hay algo que no encaja:

en el 36 dicen que mi padre ha muerto, y entonces en el 41 o 42, un día nos ponen a todos los hermanos una cosa negra en la chaqueta, una franja negra, diciendo de nuevo que nuestro padre ha muerto. Entonces, no podía morir dos veces... nos dicen, sin darle la menor importancia: «tenéis que llevar esto negro». Quiero recordar que debió de ser algo así, como que nos ponen los crespones y cuando preguntamos que por qué estamos de luto, nos dice mi madre: «por la muerte de vuestro padre Debíó [sic] de coincidir con la época en que dicen que se es-

¹³⁷⁴ En la película *Viva la muerte* (1970), Fernando Arrabal cambió la locomotora por un avión porque él habría querido que el padre fuese aviador. En su familia hay un aviador, su hermano Julio (Berenguer, 1979a: 33).

¹³⁷⁵ Le dijo que su padre tenía un «delirio de la prisión»; pero que, una vez fuera de ella, ya no lo tendría (Berenguer, 1979a: 34).

capa mi padre. Nuestra familia quiere hacer creer a los que nos rodean que está muerto. Luce y yo hemos estado en la cárcel y nos hemos enterado de que había, por parte de mi madre, mucho interés en probar la muerte de su marido. Claro, ella desea que esté clara la situación, puesto que al escaparse la cosa está muy oscura. Ella sueña ya con ser la que nos dirija, la que nos gobierne. La que nos va a llevar por un camino o por otro, la que va a dirigir nuestras vidas y de pronto, queda una cosa en el aire. Puede que esté vivo o no y ella tiene interés en demostrar que está muerto. Escribe inmediatamente viuda de Arrabal en todas las cartas. En todas partes pone viuda de Arrabal, en el teléfono y en todas partes, sin que se pueda saber que es viuda de Arrabal, es una especie de exhibición. Increíble ¿no? (Berenguer Castellary, 1979a: 35-36).

Fernando Arrabal devuelve la pregunta de cuándo se dio por muerto a su padre: «Yo nunca lo he sabido, ¿por qué no se lo habéis preguntado a ella, quizá?». Poco tiempo después, el futuro dramaturgo, solo en casa por las mañanas, registrando, halla en un armario cartas de su padre y fotos. Se dio cuenta de que no había muerto (Berenguer Castellary, 1979a: 36). Al mismo tiempo, la madre descubrió que el joven Fernando Arrabal gastaba dinero —procedente de los pequeños hurtos que, con trece o catorce años, efectuaba en unos sobres destinados por su tía a la caridad—. Preguntado por el dinero, el hijo, acorralado, pretexta que se lo da su padre (Berenguer Castellary, 1979a: 36-37).

Y me dice mi madre (con lo que demuestra que ella no tiene ninguna prueba de que esté muerto, ya años, tres o cuatro, después de la soi-disant morte de mon père): «de verdad, ¿le ves?», y digo «sí, lo veo». Y me dice, «y ¿cuándo lo ves?». Cuando ella me ha sorprendido y hablado es lunes, yo tengo que ganar tiempo, y le digo: «yo lo veo todo los domingos». «¡Ah!, ¿le ves todos los domingos?, pues el próximo domingo voy a ir a verle contigo». Insiste: «y ¿dónde le ves?». Entonces yo pienso y digo: «en el casino militar, a la puerta del casino militar». Es una idea increíble pensar que si mi padre realmente me viera me daría cita, todos los domingos, a la puerta del casino militar. Total, que mi madre se lo cree a pies juntillas y esto me permite ir respirando durante una semana (Berenguer Castellary, 1979a: 37).

La víspera de la supuesta cita, Fernando Arrabal hurtó todo el dinero destinado a la caridad y se escapó durante cerca de una semana, al cabo de la cual regresó a casa (Berenguer Castellary, 1979a: 37-39). Revela que su madre, que le pegó hasta los dieciocho años, esa vez no lo maltrató: lo llevó al comisario y luego a un cura para confesarlo. «A partir de entonces, las relaciones con mi familia estaban ya archirrotas, las cosas estaban ya muy feas» (Berenguer Castellary, 1979a: 39).

En «Preliminar. Para conocer a Arrabal» (Berenguer Castellary, 1979b), introducción a un primer intento de reunir en España el teatro completo de Fernando Arrabal (1979g), Ángel Berenguer dio detalles:

Fernando Arrabal Ruiz era teniente del Ejército de Tierra. Oficial profesional, «raro» de carácter (ya había sufrido una depresión nerviosa), se encontraba destinado en Melilla el 17 de julio de 1936, fecha en que se inició la rebelión del Ejército de África, «para salvar a la República», en aquella plaza del Protectorado Español en Marruecos. Conocido por sus ideas republicanas (se situaba políticamente en la línea de Izquierda Republicana), el teniente Arrabal es detenido (sabemos que no se le propuso participar en el golpe militar), y, más tarde, juzgado y condenado a muerte. Esta pena será conmutada en 1937 por cadena perpetua (Berenguer Castellary, 1979b: 12).

Declara el biógrafo: «Debo no pocos de esos datos a doña Carmen Terán. Algunos de ellos aclaran o modifican elementos biográficos de Arrabal comúnmente aceptados hasta ahora por la crítica internacional. Quiero agradecer desde aquí a doña Carmen estas aclaraciones» (Berenguer Castellary, 1979b: 12, n. 3). Y continúa: «Cuenta su esposa que en aquel día se encontraba enfermo y que no había ido al cuartel. Un ordenanza se presentó con la orden de que se incorporara inmediatamente. Esa tarde las tropas estaban en la calle. Ya no volvió» (Berenguer Castellary, 1979b: 12 n. 4)¹³⁷⁶. Las consecuencias son dramáticas:

La familia Arrabal —ya rota— pasa a Ceuta para seguir al padre preso que es, allí, condenado a muerte. Gracias a la ayuda de un comandante jurídico, doña Carmen consigue el traslado de su marido a la cárcel de Ciudad Rodrigo adonde se traslada sola, en tren y con los tres niños (Carmen, cuatro años y medio; Fernando, casi cuatro años y Julio, un año y once meses), para reunirse allí con su propia familia oriunda de aquella ciudad salmantina (Berenguer Castellary, 1979b: 13).

Sigue informando: «El padre de Arrabal pasa la prisión de Burgos y la madre se instala en la entonces capital de la España nacionalista donde trabaja en la administración franquista como secretaria» (Berenguer Castellary, 1979b: 14). «Doña Carmen trabajaría ya siempre, hasta su retiro, en los ministerios» (Berenguer Castellary, 1979b: 14, n. 5). «Terminada ya la guerra (en 1940), la familia Arrabal Terán se instala en Madrid —el padre que-

¹³⁷⁶ En *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 12), el dramaturgo presenta a su padre ese día pintando.

da en la prisión de Burgos— donde Fernando pasará la mayor parte de su vida española, antes de instalarse en Francia» (Berenguer Castellary, 1979b: 14). La madre de Fernando Arrabal participaba en el estraperlo, cambiando aceite por huevos, y engañaba a la compañía de electricidad: escamoteó el gasto de luz instalando un ladrón (Berenguer Castellary, 1979b: 15). «Preso en Burgos, el padre de Arrabal será internado en el hospital a causa de una depresión nerviosa. Años más tarde, cuando Arrabal se interesa por las causas de su desaparición, será informado de que su padre se escapó del hospital la noche del 28 de enero de 1942¹³⁷⁷, en pijama, con un metro de nieve sobre la región de Burgos...» (Berenguer Castellary, 1979b: 15).

Mucho más recientemente, en una nueva edición de *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a), el dramaturgo incluye «Dos notas finales de Fernando Arrabal» (Arrabal, 2005c) firmadas por él en París en el invierno de 2005. En la segunda de ellas, reproduce unas diligencias del Juzgado Militar Permanente de la Plaza de Ceuta, realizadas por un Coronel Auditor, en las que se refiere que, en el presidio de la Fortaleza Militar del Hacho de Ceuta, el 27 de julio de 1937, Fernando Arrabal Ruiz, completamente abatido a causa de la carta de ruptura que acababa de recibir de su mujer, tras llevar toda la mañana pensando en sus hijos, a las 11:30 se fue al retrete. Media hora después, un compañero suyo de reclusión se asomó por el tabique y vio que Fernando Arrabal Ruiz había intentado suicidarse cortándose las venas. Otros reclusos lo pusieron en cama, llamaron al médico y un sargento legionario que se encontraba de guardia, declaró que, en un estado normal, nunca habría atentado contra su vida (Arrabal, 2005c: 112-113). El autor aclara que esas diligencias las acaba de recibir y que, por tanto, no las conocía cuando compuso *Baal Babilonia*, ...*Y pusieron esposas a las flores*¹³⁷⁸, *Los dos verdugos*¹³⁷⁹ y *El laberinto*¹³⁸⁰, «que

¹³⁷⁷ El 29 de diciembre de 1941, según *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 15).

¹³⁷⁸ Arrabal (2002b: 33-148; y 2009, I: 1027-1086). Véase la nota 1383.

se diría [*sic*] mucho más inspiradas que la novela¹³⁸¹ por este episodio» (Arrabal, 2005c: 113).

Admitida la inspiración autobiográfica de tales obras —a las que habría que añadir la película *Viva la muerte* (1970), dirigida por el propio Fernando Arrabal— merece la pena efectuar un somero repaso de las mismas. Comenzando por las piezas teatrales, *El laberinto* (Arrabal, 1979g: 207-243; 2002e: 223-269; y 2009e, I: 279-314) se encuentra más influida por la escritura de Franz Kafka que por la peripecia vital del padre, cuyo destino trágico aparece tratado simbólicamente¹³⁸².

En ...*Y pusieron esposas a las flores*¹³⁸³ (Arrabal, 2002b: 33-148; y 2009, I: 1027-1086), aparecen escenas en las que se reproducen los sueños de unos presos que llevan años en la cárcel después de una guerra —por las alusiones del texto, se trata de la Guerra Civil española—. Personajes femeninos van representando diferentes roles. Así, la llamada Imis, después de haber efectuado otras interpretaciones, desempeña el de Esposa y le dice a Katar: «Cállate, no eres digno de ser el padre de mis hijos» (Arrabal, 2002b: 85). Cuando Katar se queja de estar solo en la cárcel, abandonado de todos, ella le responde: «Cállate, sufre, expía tus faltas». Katar le pregunta a su esposa por qué lo denunció¹³⁸⁴. Esta escena tiene un final escatológico presente también en el filme *Viva la muerte* (Arrabal, 2002b: 87). Aún aguarda otra escena más entre Katar e Imis (Esposa) también carga-

¹³⁷⁹ Arrabal (1965c: 105-117; 1979g: 245-260; y 2009e, I: 263-277).

¹³⁸⁰ Arrabal (1979g: 207-243; 2002e: 223-269; y 2009e, I: 279-314).

¹³⁸¹ Se refiere a *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a).

¹³⁸² *El laberinto* (Arrabal, 1979g: 207-243; y 2002e: 223-269) presenta el absurdo de la justicia en una situación irreal. El protagonista se ve atrapado en el laberinto del título, del que no puede escapar, y es condenado a muerte. El laberinto escénico es simbólico, el auténtico laberinto es la justicia.

¹³⁸³ Publicada antes, con variantes, como ...*Y pondrán esposas a las flores* (Arrabal, 1984n). Ambas son la misma obra, pero ...*Y pusieron esposas a las flores* empieza sin el acto inicial de recibimiento del público con que comenzaba la primera.

¹³⁸⁴ También recuerda al padre de Fernando Arrabal en el detalle de que este preso es pintor (Arrabal, 2002b: 86).

da de sadomasoquismo (Arrabal, 2002b: 110-113). Katar le pide que le traiga a sus hijos para que los vea y los despida y ella se niega: «No eres digno de verlos, no te besarán nunca, no los verás jamás» (Arrabal, 2002b: 110). La Esposa ordena que comiencen a azotar al marido, y es obedecida mientras declara: «Diré a tus hijos que has muerto. Les explicaré quién eras. Cómo te has jugado tu porvenir y el de ellos tan sólo por defender tus ideas políticas pecaminosas» (Arrabal, 2002b: 111). Después, ella misma lo golpea con una cadena mientras anuncia: «Mis hijitos y yo vamos a ser muy felices... Olvidarán que tuvieron un padre que no era digno de ellos... enseguida lo olvidarán» (Arrabal, 2002b: 112).

Más interés aún presenta el diálogo entre Katar y los demás presos que sigue al doloroso encuentro conyugal. Uno de ellos le aconseja que no piense en su mujer, que la olvide: «Tus hijos... Ya verás cuando sean hombres... Te buscarán: tú serás su ídolo. Y cuanto mayor haya sido el odio que contra ti haya [*sic*] manifestado ella, el ambiente y la familia, tanto mayor será la devoción que ellos te profesarán. (...) Mira, tú eres pintor... Tus hijos serán artistas... E inmortalizarán tu nombre». Katar lamenta la educación que van a recibir durante años (Arrabal, 2002b: 112). Su compañero responde proféticamente: «Es un lavado de cerebro... Pero se sobrepondrán. Su ruptura será más salvaje aún». Katar sigue temiendo por sus hijos: «Ella hará de ellos verdugos en potencia». Su compañero Amiel insiste en el tono profético: «Lo intentará... pero no podrá. (...) llegará el día en que ellos verán la luz. Y recibirán tal choque que ellos mismos serán luz y vida» (Arrabal, 2002b: 113). Profecía autocumplida.

De las tres piezas mencionadas por Fernando Arrabal en su nota, *Los dos verdugos* (Arrabal, 1965c: 105-117; 1979g: 245-260; y 2009e, I: 263-277) es la que está íntegramente dedicada a la espinosa cuestión del drama familiar. Los personajes, aparte de los dos verdugos del título, son: el padre, llamado aquí Juan; los dos hijos, Benito y Mauri-

cio; y Francisca, la madre, quien, a pesar de delatar al padre al comienzo de la pieza¹³⁸⁵ (Arrabal, 1979g: 247), a lo largo de la misma juega la carta del victimismo. Uno de los hijos, Benito, es partidario de la madre; el otro, Mauricio, la rechaza, por lo cual atrae sobre sí las recriminaciones de ambos. Francisca, la madre, llega a identificar a Mauricio con el padre (Arrabal, 1979g: 248-249). Éste padece la tortura que le infligen los dos verdugos del título (Arrabal, 1979g: 252). En la obra, la madre es presentada como una sádica que no sólo provoca el martirio y el tormento del padre con su denuncia, sino que, además, lo acusa de habérselo buscado y de merecérselo, tras lo que adopta el papel de víctima de la situación a la que culpan injustamente de lo que está pasando, cuando no ha hecho más que sufrir la situación. Mauricio llega al extremo de aferrar violentamente a la madre para impedir que ponga sal y vinagre en las heridas del padre, lo que le acarrea la acusación de haberla golpeado a ella (Arrabal, 1979g: 255). El final constituye una muestra antológica de sumisión, pues Mauricio acaba pidiéndole perdón a la madre a instancias de su hermano Benito (Arrabal, 1979g: 260).

Baal Babilonia (Arrabal, 1977c, 1983c, 1984b y 2005a)¹³⁸⁶, a pesar de su carácter autobiográfico, es publicada como novela¹³⁸⁷. Escribe el profesor Ángel Berenguer Castellary en la introducción a la última edición (Arrabal, 2005a):

Entre la madre y el hijo se propone una relación amorosa, constante en todos los textos de Arrabal que se refieren a este asunto. La ruptura de esa relación desencadenada por la noticia

¹³⁸⁵ Entra donde están los dos verdugos y confiesa la culpabilidad de su marido, da su domicilio y su nombre: Juan Laguna, que vive en la calle Labradores, número 8 (Arrabal, 1979g: 247). En «Pesadilla en el hospital», incluida en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 131-151), en cambio, dice que vive en la calle de la Tabla, número 17, y que se llama Fernando Ruizbal (Arrabal, 1998b: 136).

¹³⁸⁶ También editada en Argentina con el título *Viva la muerte* (Arrabal, 1973i y 1984ñ).

¹³⁸⁷ En la contracubierta de Arrabal (1983c), se reconoce el carácter autobiográfico de la obra: «Arrabal recupera un tiempo perdido que se proyecta a una actualidad mediante el vívido recuerdo de su padre muerto y la justificación de su madre, tejiéndose así la maraña de una relación problemática: la del héroe narrador (Arrabal) con el universo confuso y destrozado de su infancia perdida». La edición por la que nosotros citamos (Arrabal, 2005a), incluye imágenes en blanco y negro de los parientes de Fernando Arrabal y un retrato del padre por Antonio Saura, lo cual refuerza el autobiografismo del texto: ilustra la cubierta una fotografía muy temprana imagen del dramaturgo de niño en la playa de Melilla, tomada por su padre en 1935.

del posible abandono del padre (y coincidiendo con la entrada del autor en la adolescencia) impregna de traición la misma ruptura y el escritor condena al personaje «madre» a representar siempre el papel de persona doble y traicionera, incapaz de amar, cautiva de su mentira y, por ello, merecedora del escarnio público. El autor no está dispuesto a perdonar, ni a olvidar (Berenguer Castellary, 2005: XXXVII-XXXVIII).

A lo largo de los distintos capítulos de la narración, Fernando Arrabal cede la palabra al personaje de la madre. Valgan como ejemplos de su actitud estas dos muestras: «Ahí tienes la diferencia: yo siempre pendiente de vuestros deseos, dispuesta a toda clase de sacrificios, y él, sin preocuparse ni un momento de vosotros, se juega el porvenir, no sólo el suyo, sino el de sus hijos, por sus ideas. Todo destruido por él: la felicidad, la familia, la casa. Todo lo destruyó él». La segunda: «Como padre que era, lo que tenía que hacer es cumplir, lo primero, con sus deberes paternos. Y su deber era ponerse al lado del orden, de la moderación. Pero él se puso al otro lado: al lado de la anarquía, al lado del desorden». La madre se queja de que ella se lo avisó al padre muchas veces y de que toda su vida ha sido una lucha desesperada a costa de muchos sacrificios para reconstruir todo lo que él había destruido (Arrabal, 2005a: 46). Esta otra afirmación del personaje deja patente el cariz ideológico de la cuestión: «Si hubiera cumplido con su deber, hoy estaría al lado de los vencedores. Hoy sería un padre como Dios manda. Pero él todo se lo jugó por sus ideas» (Arrabal, 2005: 47)¹³⁸⁸.

El personaje de «la madre» también aparece en el filme *Viva la muerte* (1970)¹³⁸⁹, dirigido por Fernando Arrabal, en esta ocasión interpretado por la actriz catalana Nuria Espert. Los títulos de crédito anuncian que se trata de una adaptación a la pantalla de la

¹³⁸⁸ Francisca adopta en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 248-259) un tono muy parecido al de la madre de *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a): no ha sido como otras mujeres, que se divierten día y noche en bailes y en cabarés; es una mártir; qué importan para ella las fiestas de sociedad, el teatro, los trajes; sólo tiene una preocupación, que son los hijos; se queja de los dolores que le causan su marido y su hijo, los seres por los que más ha luchado, aunque los perdona a los dos; el hijo debe respetar al padre, a pesar de su culpabilidad; el calvario lo sufre ella con dignidad por amor a su familia; reconoce que ha podido cometer faltas, pero siempre se ha arrepentido.

¹³⁸⁹ Puede consultarse la ficha técnica en Internet en la base de datos de películas del Ministerio de Cultura, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> (consultada el 15 de febrero de 2015).

novela *Baal Babilonia*¹³⁹⁰. Comienza con la lectura del parte militar con que finalizó la Guerra Civil española. El protagonista es un niño llamado Fando¹³⁹¹, cuyo padre aparece al principio sometido a escarnio en la plaza pública y luego encarcelado. No son pocos los elementos procedentes de la novela *Baal Babilonia* presentes en el filme: el avión¹³⁹² que el padre le envía de regalo al niño, cuyo letrero¹³⁹³ tratan de ocultarle; el hallazgo de documentos sobre el progenitor tras el registro de una alacena¹³⁹⁴; la pipa Dr. Plumb del padre y las fotos recortadas para eliminar de las mismas su figura; el colegio de monjas y el poema que le escribe a la madre; el personaje de la abuela; los reproches de la madre al hijo¹³⁹⁵; la tuberculosis de Fando; el componente erótico con la madre y la tía. En la película, el padre es detenido por rebelión militar a causa de la denuncia de la madre: «Tuve que denunciarlo por tu bien, por tu bien». Algo más se aclara aquí acerca de esta cuestión, pues el hijo le pregunta a la madre si fue ella quien lo denunció, a lo que responde la madre que el detenido debió confesar la verdad desde el principio y que, gracias al testimonio de ella, la condena fue menos severa; pero se queja de que él se atrevió a acusarla de haberlo traicionado y de que toda su vida le ha pagado el marido el bien con el mal. La madre le dice a Fando que su padre comprometió su porvenir y el suyo por sus ideas políticas y que era un rojo. Fando, en ese momento, recuerda a su padre enterrando sus pies en la arena de la playa. También la madre le cuenta al hijo el intento de suicidio del padre

¹³⁹⁰ Los títulos de crédito aparecen sobre un amplio dibujo de Topor —cofundador, junto con Fernando Arrabal, del Teatro Pánico—, con motivos diferentes que recuerdan a la pintura de El Bosco. Las imágenes muestran una mezcla abigarrada de elementos típicamente arrabalianos: la infancia, el dolor, el sadomasoquismo, la crueldad, el sacrificio. Hay escenas de tortura.

¹³⁹¹ Obsérvese en el nombre la síncopa de Fernando.

¹³⁹² Véase la nota 1374.

¹³⁹³ «Prisión. Acuérdate de papá».

¹³⁹⁴ En el filme, lo que encuentra el niño son dos cartas: una de su madre a un tío suyo en la que ésta acusa al marido de tener ideas peligrosas y de haber puesto en peligro el porvenir de los suyos, por lo que debe ser denunciado a las autoridades, y otra del director de la prisión a la madre diciéndole que, como el padre persiste en su rebelión, se le va a incomunicar como castigo.

¹³⁹⁵ «Toda mi vida me he sacrificado por ti y mira cómo me recompensas».

en la prisión y llega incluso a tratar de convencerlo de que su padre ha muerto. A la pregunta de Fando de por qué ingresó el padre en la galería de los locos, la madre responde que el padre no se volvió loco en prisión, sino que siempre estuvo loco¹³⁹⁶.

Cuatro años después de publicar su diario (Arrabal, 1994c), el dramaturgo dio a la imprenta un curioso libro que viene a suplir esas memorias imposibles de redactar por la causa ya mencionada en él. *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) es, probablemente, lo más cerca que el autor puede situarse de la literatura autorreferencial¹³⁹⁷. Se trata de un libro singular y también heterogéneo, aunque la figura del padre, ya presente en la cubierta¹³⁹⁸, es la que confiere unidad al conjunto. La larga lista de agradecimientos a militares, antiguos cargos públicos, etcétera, que sirve de pórtico al libro, revela una prolija e intensa investigación acerca de la suerte del teniente Fernando Arrabal Ruiz, apenas disimulado aquí bajo el nombre de teniente Ruizbal¹³⁹⁹. *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) se compone de varias partes que interactúan entre sí creando un efecto caleidoscópico. Se abre con un relato (Arrabal, 1998b: 13-57) tan pormenorizado del comienzo del Alzamiento —con todo lujo de detalles y de nombres¹⁴⁰⁰— que incluso se estructura dividido por horas. Por supuesto, la panorámica gene-

¹³⁹⁶ Curiosamente, Fando representa en un teatrillo de madera, confeccionado por él mismo, la dramática escena familiar de la madre visitando al padre en la cárcel y diciéndole que sufra por lo que ha hecho.

¹³⁹⁷ El de esta obra no es un caso de autobiografismo clásico u ortodoxo —suponiendo que exista alguno que lo sea o que tenga sentido emplear esos términos—. Si en la escritura autobiográfica clásica se plantea el problema de la veracidad, aquí más aún, puesto que se trata de un autobiografismo lírico, tamizado por la vena poética del autor. La verdad histórica ha sido moldeada en el torno de alfarero de sus planteamientos artísticos y estéticos. Pero hay unas constantes temáticas que se repiten en diversas obras suyas, que son las que aquí nos interesan por la relación que guardan con el fondo histórico.

¹³⁹⁸ Consiste ésta en la reproducción de un cuadro, *El teniente Fernando Arrabal en el Penal del Hacho*, un retrato de su compañero pintado a la acuarela el 21 de marzo de 1937 por el comandante Edmundo Seco, también condenado a muerte, días antes de ser fusilado. Edmundo Seco era el padre del historiador y académico Carlos Seco Serrano; el teniente Fernando Arrabal, el del escritor. En el cuadro se ve al teniente Arrabal pintando a su vez un cuadro.

¹³⁹⁹ Sólo en la reproducción de un documento se desliza el nombre auténtico, Fernando Arrabal Ruiz (Arrabal, 1998b: 198), pero se hace en el contexto de una carta escrita por el hijo a la madre.

¹⁴⁰⁰ La fidelidad a la historia llega hasta el punto de reproducir íntegramente el bando del general de División Francisco Franco (Arrabal, 1998b: 52-55).

ral del acontecimiento histórico incluye unos primeros planos de un teniente Ruizbal desbordado por los acontecimientos, aunque firme en su lealtad a la República¹⁴⁰¹. En «Infancia del hijo del teniente Ruizbal. El ritmo del olvido» (Arrabal, 1998b: 59-63) encontramos en unas pocas páginas un breve y condensado resumen autobiográfico del hijo del teniente Ruizbal, llamado en el libro Fernando David, escrito en una distanciadora tercera persona que cede paso al yo en autocitas entrecomilladas. La figura de la madre ya comienza aquí a proyectar sombras¹⁴⁰². «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 65-124) consiste en una nueva versión del texto de la novela *Baal Babilonia*, publicada por primera vez en 1959¹⁴⁰³. «Consejo de guerra de oficiales generales contra el teniente Fernando Ruizbal» (Arrabal, 1998b: 125-130) reproduce documentos de la causa contra el padre. «Informe (probable) sobre Fernando» (Arrabal, 1998b: 131-134) incluye una carta de un militar recibida por el autor en respuesta a su solicitud de información. El texto dramático «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 131-151) ofrece una nueva versión de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1965c: 105-117; 1979g: 245-260; y 2009e, I: 263-277). «Vicisitudes penales y penitenciarias de Fernando Ruizbal» (Arrabal, 1998b: 153-173) es el título del expediente de su padre en la cárcel de Burgos, que pudo consultar al autor, y cuyo contenido aquí se reproduce¹⁴⁰⁴. «Correspondencia de Fernando David con

¹⁴⁰¹ Incluso se mencionan el primer encuentro entre el teniente Ruizbal y su mujer en Ciudad Rodrigo (Arrabal, 1998b: 13), el nacimiento de su hijo Fernando el 11 de agosto de 1932 (Arrabal, 1998b: 16) y su afición a la pintura (Arrabal, 1998b: 23 y 29-35). El trato fraternal que dispensa a los soldados (Arrabal, 1998b: 24) es un rasgo biográfico del padre (Berenguer, 1979a: 33). La suerte del teniente Ruizbal en medio de la vorágine de los acontecimientos pasa a primer término (Arrabal, 1998b: 46-57).

¹⁴⁰² Aparecen momentos ya conocidos de la peripecia familiar: el anuncio, en plena posguerra, de la muerte del padre; el hallazgo de los documentos que probaban la falsedad de tal defunción; la noticia del intento de suicidio del padre en prisión; las fotos recortadas; la fuga de Burgos; la toma de partido por el padre que cambia la vida del hijo.

¹⁴⁰³ En edición francesa (Arrabal, 1959). De las varias ediciones en español (Arrabal, 1977; 1983c; 1984b; y 2005a) —también con el título de *Viva la muerte* (Arrabal, 1973i y 1984ñ)—, nosotros citamos por la última (Arrabal, 2005a).

¹⁴⁰⁴ Este conjunto de documentos aporta informaciones de relieve: el padre recibió la libertad condicional en 1941; pasó a residir en el Hospital Provincial de Burgos (Arrabal, 1998b: 157); el penado quedó a disposición de su esposa y, si hubiera contado con un domicilio, habría sido puesto en libertad (Arrabal,

su madre y con el comandante Jotefón» (Arrabal, 1998b: 175-234) recoge un intercambio de cartas entre los corresponsales del título, así como la famosa «Carta al general Franco» (Arrabal, 1998a), realmente enviada a su destinatario, publicada con anterioridad y luego reeditada (Arrabal, 1971b, , 1972f, 1973b, 1976e, 1978c, 1981b, 1998a y 2011a). «Últimos documentos» (Arrabal, 1998b: 235-243) reúne los que el autor encontró en los archivos que pudo consultar con la llegada de la democracia¹⁴⁰⁵. Se cierra el volumen con la «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258), a la que necesariamente habremos de volver a referirnos. De momento, vamos a detenernos en la revisión que el autor ha hecho en este libro de dos de sus publicaciones anteriores.

En la introducción en otro tipo de letra a «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 65-124), se sitúa la redacción del capítulo durante la estancia de Fernando David en el sanatorio antituberculoso cuando adolescente. Escribe el dramaturgo, refiriéndose a sí mismo en tercera persona: «Allí copió en un cuaderno algunos pasajes de su “Antiguo diario”». En el mismo lugar anotó sus «Recuerdos del sanatorio». «Comenzó a redactarlos tras una visita a su madre. A quien nombra “ella” a lo largo de su escrito, pero a quien sigue queriendo apasionadamente». «Sin orden de continuidad», recuerda en el cuaderno sus tres primeros años en Melilla, su infancia en Ciudad Rodrigo

1998b: 159); la esposa sostuvo correspondencia tanto con el Director de la Prisión Central de Burgos como con el Director del Hospital Provincial de Burgos en la que pedía que su marido fuese internado en un manicomio —pues ella no podía cuidarlo—, a la vez que se interesaba por su pensión alimenticia como «pobre de solemnidad» (Arrabal, 1998b: 161-164); el padre finalmente se fugó el 29 de diciembre de 1941 (Arrabal, 1998b: 164); la madre sostuvo comunicación telefónica y epistolar con el Administrador del Hospital Provincial de Burgos en el periodo 1942-1945 para interesarse por el dinero de la pensión del padre, así como para pedir, primero, su certificado de defunción, después —en varias ocasiones—, un certificado con constancia de su evasión que le permitiera solicitar una pensión por desaparición del marido, y, finalmente, un certificado donde constara un supuesto intento de suicidio en la Prisión Central de Burgos no anotado en su expediente (Arrabal, 1998b: 165-173).

¹⁴⁰⁵ Comprobó que el expediente de su padre había seguido su curso administrativo (Arrabal, 1998b: 235). Permaneció el padre en prisión preventiva desde el día 17 de julio de 1936 hasta el día 14 de mayo de 1937, en que se hizo firme la sentencia. La pena primitiva fue de unos treinta años y la definitiva de unos veinte (Arrabal, 1998b: 237-239), que se extinguió el 1 de julio de 1956 (Arrabal, 1998b: 240). Aún en 1965, 1979 y 1980 la madre seguía dirigiendo solicitudes a instancias oficiales con vistas a obtener una pensión de viudedad (Arrabal, 1998b: 242-243).

y la época en Madrid antes del sanatorio (Arrabal, 1998b: 65). En realidad, todo ello constituye una nueva versión de la novela *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a). Las secciones que en ésta aparecen numeradas se presentan ahora tituladas con el lugar donde se sitúa la acción: Madrid, Melilla, Ciudad Rodrigo —nombrada explícitamente, no camuflada bajo la Villa Ramiro de la novela¹⁴⁰⁶— y el sanatorio se van alternando en los epígrafes. El texto no ha sido reproducido literalmente, sino con variantes¹⁴⁰⁷; no están todos los capítulos y los que permanecen han cambiado de orden.

«Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 131-151), texto dramático que brinda una nueva versión de la obra corta *Los dos verdugos* (Arrabal, 1965c: 105-117; 1979g: 245-260; y 2009e, I: 263-277), ofrece algunos puntos de interés notable. No parece un detalle menor el que el autobiografismo explícito de la pieza adquiera aquí la forma de una «pesadilla», pues avanza un paso en el sentido de la evolución de la actitud del autor ante los hechos narrados. Y es que ha constituido una tentación para la crítica arrabaliana tomar el autobiografismo de *Los dos verdugos* un tanto al pie de la letra¹⁴⁰⁸. Nos referimos a la denuncia materna¹⁴⁰⁹ del padre ante las autoridades (Arrabal, 1979g: 247)¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁶ Ciudad Rodrigo es Villa Ramiro en *Baal Babilonia* (Arrabal, 1977c, 1983c, 1984b y 2005a) —véase la nota 1386— y en *Guernica* (Arrabal, 1986d y 2009e, I: 515-537) —editada primero como *Ciugrena* (Arrabal, 1965c)—, y «el pueblo» en *Viva la muerte*, el filme dirigido por Fernando Arrabal en 1970 (Berenguer Castellary, 1979b: 14).

¹⁴⁰⁷ Dejando aparte las simples variaciones textuales, indicaremos algunas de las más interesantes: la segunda persona de *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a) que señala a la madre se convierte en tercera persona en «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 65-124); algunos personajes de la novela desaparecen ahora y su función es asumida por otros: es el caso de la tía Clara —se evitan así las infantiles relaciones sadomasoquistas con ella en un ambiente de beatería— y de la hermana del narrador, Elisa, en coherencia con el conjunto de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) —en donde desaparecen los hermanos y la familia se reduce a los padres y a Fernando David—. En *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a: 42) es la abuela la que les quita a la niña la casa de muñecas y a su hermano la locomotora, respectivamente, regalos del padre encarcelado. En «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio» (Arrabal, 1998b: 89-90), ambos obsequios los recibe Fernando David y quien se los arrebató es la madre.

¹⁴⁰⁸ Tentación no atajada por el propio autor. Recuérdese la cita de Fernando Arrabal ya reproducida (Arrabal, 1994c: 181): «Osó hacerle esta pregunta: / —En *Los Dos Verdugos*, su hijo la pinta como cómplice de los torturadores de su marido. ¿Ha leído usted la obra? ¿Qué piensa de ella? / —¡Es mi niño!— respondió mi madre» (Arrabal, 1994c: 181).

¹⁴⁰⁹ En *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a: 64-66) se recrean de otra forma los hechos, no menos dura, según la cual la madre testificó contra el padre: «Yo no dije a los jueces nada más que la verdad. Lo que él debería

Pero ahora, el dramaturgo convierte el juego dramático en la plasmación artística de un sueño atormentado. Los personajes, en un proceso de despersonalización a través de los pronombres, han cambiado de identidad en el caso de Francisca, la madre, que pasa aquí a ser simplemente Ella, y de Mauricio —de los dos hijos, el que representa la postura del propio Fernando Arrabal ante el drama familiar—, que se convierte en Yo. En cambio, nada inocente es la transformación del personaje del otro hermano, Benito¹⁴¹¹, en El Comandante Jotefón, de quien una oportuna nota a pie de página nos dice que «era entonces una amigo de la madre de Fernando David» (Arrabal, 1998b: 136). Con esto, sustituye a Benito, el otro hijo en *Los dos verdugos*, en alguien ajeno a la familia, en un amante de la madre¹⁴¹² y en la figura del buen oficial que debió ser el padre. Es decir, su suplente. Des-

haberles dicho desde el primer momento, para no aumentar el castigo que se merecía». «Así, con mi testimonio, los jueces, al ver mi sumisión a ellos, estaban forzados a ser más indulgentes con él. Esto era lo que él debería haber hecho si hubiera estado en su juicio». «Cuánto mejor para él y para nosotros, si se hubiera humillado desde el primer momento y se hubiera arrepentido».

¹⁴¹⁰ Una de las variaciones textuales más importantes entre ambas versiones se produce, precisamente, cuando la madre delata al padre. En *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 247), dice que se llama Juan Laguna y que vive en la calle Labradores, número 8. En cambio, en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 136), se dice que vive en la calle de la Tabla, número 17, y se llama Fernando Ruizbal. No obstante, en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 251), Mauricio le espeta a la madre: «Tú lo has denunciado». Esto, en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 140), ha sido sustituido por «¿Qué has hecho a papá?». La autoinculpación de Francisca, la madre, en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 253), «Fui yo quien te denunció, Juan. Fui yo quien dijo que eras culpable», se suaviza en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 142), donde le dice simplemente: «Eres culpable». «No vengas con tus historias. De lo que te acuso es de haber denunciado a papá», de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 258), queda limitado a «No vengas con tus historias» en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 148). Por tanto, si no se elimina radicalmente el episodio de la denuncia de la madre, sí se atenúa su influencia en el personaje del hijo. Aún así, el autobiografismo del texto también se refuerza. Reza una acotación en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 252): «Por fin, cesan los latigazos y los quejidos de Juan». Esto ha sido sustituido en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 141): «Por fin, cesan los latigazos y los quejidos de mi padre». En consonancia con el juego de los pronombres al que inmediatamente nos vamos a referir, la acotación de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 253) «Mauricio está muy excitado» se transforma en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 142) en «YO estoy muy excitado». La acotación de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 255) «Mauricio coge violentamente a su madre por el brazo impidiéndole entrar en la celda» se modifica en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 145) en «YO cojo violentamente a mi madre por el brazo impidiéndole entrar en la celda».

¹⁴¹¹ Recordemos que en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b) desaparecen los hermanos del autor. Véase la nota 1407.

¹⁴¹² La exclamación de Francisca, la madre, en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 259), «Qué felices podíamos ser si todos estuviéramos unidos y juntos», se convierte en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 150) en «Qué felices podíamos ser si los tres estuviéramos unidos y juntos». Pero la confirmación del compartido deseo por parte de Benito, el otro hijo en *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 259),

aparece así el componente fratricida, tan altamente simbólico de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1965c: 105-117; y 1979g: 245-260), para dar paso a un conflicto personal de índole edípica, aunque sin abandonar el ámbito de la dominación militar autoritaria.

Precisamente, el mencionado comandante participa como corresponsal en el crudo cruce de cartas incluido en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), titulado «Correspondencia de Fernando David con su madre y con el comandante Jotefón» (Arrabal, 1998b: 175-234). Se compone de una «Carta de Fernando David a su madre» (Arrabal, 1998b: 175-184), respondida con una «Carta a Fernando David de su madre» (Arrabal, 1998b: 185-192), la cual merece una réplica, una nueva «Carta de Fernando David a su madre» (Arrabal, 1998b: 192-207), no contestada por su progenitora, sino por una «Carta a Fernando David del comandante Jotefón, amigo de su madre» (Arrabal, 1998b: 207-210). También a éste le replica en la «Carta de Fernando David al comandante Jotefón» (Arrabal, 1998b: 211-214). La contrarréplica, «Carta a Fernando David del comandante Jotefón» (Arrabal, 1998b: 214), es breve, pero contiene una idea que inspira la carta de Fernando Arrabal al general Francisco Franco¹⁴¹³ (Arrabal, 1998b: 215-234)¹⁴¹⁴.

Fernando David escribe a su madre cuando acaba de cumplir treinta años (Arrabal, 1998b: 175)¹⁴¹⁵. El dramaturgo va desgranando uno a uno los reproches y las acusaciones contra la madre con todo lujo de detalles, datos y fechas. La acusa de no ayudar al padre,

«Deberíamos compenetrarnos y vivir tranquilos los tres», la asume en «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 150) El Comandante Jotefón.

¹⁴¹³ Arrabal (1971b, 1972d, 1972f, 1973b, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a).

¹⁴¹⁴ Titulada «Espoleado por la carta del comandante Jotefón, Fernando David escribió al general Franco públicamente». El comandante le dice que, en vez de escribir y atormentar a su madre, por qué no le cuenta todo eso a Francisco Franco; que imite a su padre actuando como él el 17 de julio de 1936 y repitiendo su hazaña: «Suicídase escribiéndole al Caudillo y deja de una vez de martirizar a tu madre» (Arrabal, 1998b: 214). Recordemos que fue enviada realmente a su destinatario y que ya había sido publicada con anterioridad (Arrabal, 1972d y 1978c).

¹⁴¹⁵ Si esta referencia cronológica fuera exacta, debió escribir en 1962. Menciona ya en esas cartas los documentos del expediente del padre en la cárcel de Burgos (Arrabal, 1998b: 177).

de abrumarlo, de no visitarlo. En definitiva, de convertirlo en «el teniente abandonado». Hasta el director de la cárcel de Burgos se vio obligado a pedirle comprensión para el padre (Arrabal, 1998b: 176). Solicitó la madre que encerraran al padre en un manicomio cuando le concediesen la libertad condicional. Poco después de la fuga de éste, reclamó con insistencia su certificado de defunción (Arrabal, 1998b: 177). Le negó al padre el deseo de besar a su hijo y la dirección del penal le ordenó que no volviera a llevar a la criatura (Arrabal, 1998b: 179). Acusa a la madre de mentir y confundir, de ocultar la verdad, de defender al tribunal que condenó al padre, de infamar a éste y de adjudicarle una enfermedad mental, de camuflar sus regalos, de alterar la realidad de su intento de suicidio en Ceuta. También la acusa el autor de no darle la correspondencia que el padre preso le enviaba y de haber sufrido su maltrato físico y su manipulación ideológica (Arrabal, 1998b: 181-183). Le gustaría pedirle perdón a la madre por haberse confundido. «No concibo la ley del Talión. No toleraría que nadie te hiciera sufrir. Tienes que ser feliz, como me importa y deseo. / Te beso ¡con tanto cariño!» (Arrabal, 1998b: 184). La madre se defiende enumerando las gestiones que realizó para salvar al padre, sus cuidados y sus visitas (Arrabal, 1998b: 185-186); arguye en su defensa la precaria situación económica en que quedó la familia (Arrabal, 1998b: 186); se queja de la delicada posición en que la colocó la situación del padre (Arrabal, 1998b: 186-187); defiende la necesidad de internar al padre en un psiquiátrico (Arrabal, 1998b: 187-188); se reafirma en sus opiniones sobre el abogado defensor, sobre el intento de suicidio del padre en Ceuta, etc. (Arrabal, 1998b: 191). Esta carta de la madre no convence al hijo, que siente que ella no responda a sus preguntas (Arrabal, 1998b: 192). Pide nombres, testigos (Arrabal, 1998b: 193-194), señala contradicciones en la versión de la madre (Arrabal, 1998b: 193, 200 y 204). Le reprocha que impidiera el contacto con el hijo al padre, el cual envió cartas, álbumes de fotos, dibujos, regalos (Arrabal, 1998b: 201). La acusa de hacer pasar al padre por enfermo

mental con falsedad, lo que desmiente el propio hecho de que se fugara (Arrabal, 1998b: 202-204).

El comandante Jotefón interviene en la correspondencia para defender a su colaboradora en el Ministerio (Arrabal, 1998b: 210) recriminando al hijo. En su respuesta, Fernando David es más explícito al revelar que el comandante es el jefe de su madre (Arrabal, 1998b: 211), la cual ha debido cambiar de casa para huir de sus vecinos (Arrabal, 1998b:211-212). También recurre el autor a otros argumentos: el cariño del comandante por su madre es de «color de amor». «Yo la quiero más que la quiere un hombre, más que tú la quieres» (Arrabal, 1998b: 212). En cuanto al padre: «Me consuelo diciéndome que le tienes celos» (Arrabal, 1998b: 213). «Además, siempre temí, y más que nunca hoy (cuando tu relación es tan íntima con mi madre), que me cegara el puñal de los celos» (Arrabal, 1998b: 214).

Sin embargo, de todas las cartas, presenta mayor interés la que cierra el heterogéneo y desgarrador volumen *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b). Se titula «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258). Destaca también como el texto de mayor calidad literaria de todo el conjunto¹⁴¹⁶. En ella, el autor se muestra muy afectuoso con su madre, feliz de que cumpla tan avanzada edad. Le manifiesta cuánto la quiere. Este cambio de actitud con respecto a la correspondencia anterior no viene solo, se acompaña también de un giro en la interpretación del papel de la madre en el curso de los acontecimientos familiares.

Cuenta la leyenda un martirio chino. Las víctimas eran dos enamorados (o dos esclavos prófugos). El verdugo les encadenaba, con grilletes, uno a otro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el pozo, los restos de las víctimas muertas entrededoradas, ancladas en el fondo, eran pasto de gusanos necrófagos.

¹⁴¹⁶ La carta no sólo es poética, sino que está escrita a modo de verso libre, imitando la disposición gráfica de la poesía, casi a la manera de una epístola en verso. Incluso hay espacios en blanco entre líneas que imitan las estrofas. Estilísticamente, demuestra voluntad poética. Hay momentos en que se acerca a la letanía religiosa.

A ti y a mí la guerra civil (madrastra historia) nos infligió este martirio chino.

A punto también estuvimos de devorarnos (Arrabal, 1998b: 245-246).

El concepto de «madrastra historia», repetido en la carta como un *leitmotiv*, desplaza el eje de la responsabilidad del comportamiento de la madre del ámbito individual a las circunstancias históricas, descargándola a ella —al fin y al cabo, una sencilla mujer enfrentada a fuerzas titánicas en medio de una devastadora corriente de acontecimientos inmanejables— de culpa y relajando la tensión en la relación materno-filial¹⁴¹⁷. En un tono tan distinto al de las acusatorias cartas anteriores, ya se vislumbra el perdón cuando pregunta el autor:

Madrastra historia abrió un paréntesis de rabia que ha llegado casi hasta hoy.

¿Por qué no comprendimos durante tantos años,

durante medio siglo,

que la tragedia de la guerra civil nos impulsaba a devorarnos en el fondo del pozo de la angustia?

Éste fue nuestro martirio chino (Arrabal, 1998b: 247).

«Madrastra historia», pues, se erige aquí en la gran causante de la desgracia familiar: ella atormentó al padre y lo condenó (Arrabal, 1998b: 247).

El autor le confiesa a la madre que hizo esfuerzos inútiles por olvidarse de ella, por maldecir su recuerdo, por aborrecerla. Quería olvidarla (Arrabal, 1998b: 248). «El día que descubrí los documentos de la alacena dejé de ser “niño”» (Arrabal, 1998b: 249). Admite: «¡cuánto te he hecho sufrir!» (Arrabal, 1998b: 256). «En torno tuyo brotó el impulso de juzgarte / y el hábito de prejuzgarte» (Arrabal, 1998b: 258). Encontramos aquí también el origen del título de la novela *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a): «Cuántas veces te oí repetir aquella maldición de la Biblia: “Castigaré a Baal en Babilonia”» (Arrabal,

¹⁴¹⁷ «Madrastra historia» se convierte así en la auténtica antagonista. El sustantivo *madrastra* aporta al compuesto sintagmático la connotación de desafección; el sustantivo *historia*, la de lo trágico e inevitable por provenir de una fuerza superior al individuo.

1998b: 252)¹⁴¹⁸. El zarpazo de la maldición bíblica provoca la solidaridad entre las víctimas:

*Tenemos que gozar nosotros también,
papá, tú y yo,
de la paz.
Has estado demasiados años clausurada y prudente.
Vacilando entre la introversión y la misantropía* (Arrabal, 1998b: 254).

Y es que no sólo reconoce el autor que ella ha sufrido, sino que, además, pasa aquí a compartir la condición de víctima con el padre y con él: «*Madrastra historia* se conjuró para perderte y condenarte» (Arrabal, 1998b: 257).

El 18 de enero de 2002 se estrenó en España¹⁴¹⁹, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la obra de Fernando Arrabal *Carta de amor (Como un suplicio chino)*¹⁴²⁰ (Arrabal, 2004b)¹⁴²¹. El estreno mundial de esta obra se produjo el 2 de junio de 1999 en el National Theatre of Israel, de Tel Aviv. La obra fue escrita en 1998, en diciembre, en Jerusalén¹⁴²². El texto de este monólogo teatral es el mismo de la «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258) que comentamos¹⁴²³. La relación entre ambos textos no es, como cabría sospechar en un principio, la

¹⁴¹⁸ «Visitaré a Bel en Babilonia, / y le sacaré su bocado de la boca, / y no afluirán a él ya más las naciones. / Hasta la muralla de Babilonia ha caído», *Jeremías*, LI, 44. Citamos por la *Biblia de Jerusalén* (VV. AA., 1978a).

¹⁴¹⁹ Poco más de un año después de la muerte de la madre, Carmen Terán González, acaecida el 25 de diciembre de 2000. Sin embargo, fuera de España, se estrenó en vida de ella, como se comprueba a continuación.

¹⁴²⁰ Conocemos varias ediciones de la pieza: la de la revista *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (Arrabal, 2001b); la de la Universidad de Alcalá (Arrabal, 2002a); la de Hiru, compartida con *...Y pusieron esposas a las flores* (Arrabal, 2002b); la de Libros del Innombrable (Arrabal, 2003b), editada por primera vez también en 2002; y, finalmente, la de la Sociedad General de Autores y Editores (Arrabal, 2004b), en unión de *Vuela hacia Cecilia*. Citaremos por esta última. Hay traducción italiana (Arrabal, 2005b).

¹⁴²¹ La representación del texto fue el tema de una ponencia (Santos, 2007) en un Seminario Internacional del SELITEN@T, el XVI, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, celebrado en la UNED en junio de 2006, cuyas actas han sido publicadas (Romera Castillo, 2007).

¹⁴²² Tomamos estos datos de Arrabal (2002a: 17 y 2003b: 9) y de la ficha técnica publicada en Arrabal (2004b: 17). Los premios obtenidos por el montaje de la obra pueden verse en Arrabal (2003b: 74).

¹⁴²³ Conviene precisar que «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258) no es un texto dramático, consiste en una epístola literaria al modo clásico con una gran carga

de un acto comunicativo en el que se invierten los términos (el texto de la carta visto primero desde el punto de vista del emisor —el hijo— y después desde el del receptor —la madre—). No. Se trata del mismo texto, presentado en un primer tratamiento como escritura epistolar del hijo a la madre, y en un segundo tratamiento como monólogo dramático de la madre originado por la recepción de una carta de su hijo. Por supuesto, hay variaciones textuales, incluso importantes; pero no alteran la esencia del texto. Veamos algunas¹⁴²⁴.

En *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b), la madre recita en voz alta fragmentos de la carta que está leyendo¹⁴²⁵; pero, a veces, el proceder de Fernando Arrabal consiste en colocar en el monólogo teatral en boca de la madre en estilo directo pasajes de la «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258), aunque no en forma de cita de la misma como resultado de su lectura, sino a la manera de la manifestación de un recuerdo —de hecho, en el monólogo teatral interactúan los dos planos, tanto el de la carta recibida, con las citas textuales, como el de la memoria—¹⁴²⁶. Incluso se respetan las citas textuales que el hijo incluye en la carta, pero en el monólogo dramático el discurso lo asume la madre. De esta forma, presentándolo como producido por ella, el autor presta su conciencia a la madre, al menos lingüística-

estilística y un destacado lirismo. En cambio, *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) es un texto dramático destinado a la representación que, como tal, incluye acotaciones.

¹⁴²⁴ No comentamos, por corresponder a otro tipo de trabajo, las variaciones textuales sutiles, como los cambios en la disposición de los versículos. Tampoco aquéllas más ostentosas, como los cambios de referencia espacial en los recuerdos, las transferencias textuales hijo-madre, etc.

¹⁴²⁵ Por ejemplo: «Todo lo que pareció no perece, / mamá, / porque sigues apareciendo / en sus renglones. / ... / ¿Sólo acaeció lo que ha afluido al remanso de nuestros recuerdos?» (Arrabal, 1998b: 250; y 2004b: 20). Otro ejemplo está en Arrabal (1998b: 246; y 2004b: 29). Dos casos interesantes por emplearse para la cita tanto el estilo directo como el indirecto muy cerca están en Arrabal (1998b: 245-246; 2004b: 22) y en Arrabal (1998b: 246; 2004b: 22-23). Éstas son sólo algunas muestras.

¹⁴²⁶ Así en «¡Cómo quisiera, / mamá, / adornar tu vida / con un cachito de dicha!» (Arrabal, 1998b: 245; y 2004b: 19). También el de los paseos «como novios» por Madrid (Arrabal, 1998b: 250; y 2004b: 20).

mente¹⁴²⁷. También se recurre al intercambio de experiencias: lo que en «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258) se presenta como vivido por el hijo, en *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) pasa a ser una anécdota de la madre¹⁴²⁸.

La más importante y singular variación de *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) con respecto a «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» (Arrabal, 1998b: 245-258) consiste en la inclusión en el monólogo teatral de citas literales, puestas en boca de la madre, tomadas de un intercambio epistolar entre ella y el hijo (Arrabal, 2004b: 23-28); pero, como tales fragmentos están tomados —en su gran mayoría y con variantes— del intercambio epistolar incluido en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), el monólogo dramático vuelve a caer de nuevo en la órbita de esta obra¹⁴²⁹. De hecho, cuando el personaje de «la madre» se refiere a «aquellas

¹⁴²⁷ Es el caso de la llegada en tren de la madre a Ciudad Rodrigo, donde se invierten los términos en el recuerdo de los saludos (Arrabal, 1998b: 250; y 2004b: 21); o el del final de la letanía de los besos (Arrabal, 1998b: 250-251; y 2004b: 21-22), con obligados cambios de género gramatical —en el participio de *amparar*— y de persona —en el determinante posesivo *mi-tu*—.

¹⁴²⁸ La visita del hijo a un escritor centenario en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 246) se convierte en la visita de la madre a una vieja amiga pintora casi centenaria en *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b: 29). La consulta al tarot sobre la suerte del padre la efectúa un amigo del hijo en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 255) y una amiga de la madre en *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b: 37-38).

¹⁴²⁹ Las acotaciones indican en estas páginas (Arrabal, 2004b: 23-28) que la actriz muestra físicamente las hojas de las cartas, aunque apenas las lee. Se hace referencia a cuatro epístolas: una respuesta de la madre al hijo (Arrabal, 2004b: 23-25), una réplica de éste (Arrabal, 2004b: 25), la contrarréplica de la madre (Arrabal, 2004b: 25-27) y la del hijo (Arrabal, 2004b: 27-28). La primera carta de la madre (Arrabal, 2004b: 23-28) está dividida en once párrafos, de los cuales el primero, el segundo, el tercero, el cuarto, el noveno, el décimo, el undécimo y el duodécimo están tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 185-186), de la «Carta a Fernando David de su madre» (Arrabal, 1998b: 185-192); los párrafos sexto y séptimo están tomados de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 249) y de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 137), de la actualización de la pieza teatral bajo el título de «Pesadilla en el hospital» (Arrabal, 1998b: 135-151). La primera carta del hijo (Arrabal, 2004b: 25) consta de tres párrafos, de los cuales el primero y el segundo están tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 194), de la segunda «Carta de Fernando David a su madre» (Arrabal, 1998b: 192-207); el tercer y último párrafo es una alusión a lo que le dice el hijo a la madre en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 176), en la primera «Carta de Fernando David a su madre» (Arrabal, 1998b: 175-184), acerca de la carta que le envió a ésta el director de la cárcel de Burgos. La segunda carta de la madre (Arrabal, 2004b: 25-27) está tomada de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 186), también, como en la primera epístola de la madre en el monólogo dramático, de la «Carta a Fernando David de su madre» (Arrabal, 1998b: 185-192). En *Carta de amor* (Arrabal, 2004b), pues, se ha convertido en dos

horrorosas misivas de hace más de veinte años» (Arrabal, 2004b: 28), es imposible entender la alusión si no se conoce *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b)¹⁴³⁰.

En una de las ediciones de *Carta de amor* (Arrabal, 2003b), el dramaturgo incluyó otro texto: «En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos» (Arrabal, 2003c), una reunión de pensamientos breves en prosa con un lema, publicados por primera vez en *El Mundo* el 7 de enero de 2001 (Arrabal, 2001d). Recogemos algunos: «El Bien y el Mal: Desde Jerusalén Ruth R. me consuela: “He pensado mucho en ti y en tu reciente *Carta de amor* a tu madre”. Y a ella ¿le consoló mi epístola¹⁴³¹?» (Arrabal, 2003c: 48). «Testamento: Las últimas voluntades de mi madre, cuando aparezcan, ¿sabremos interrogarlas? Su testimonio ¿nos invitará a comprender otros misterios? ¿Con qué revelación va sosegarnos sobre la desaparición de mi padre?» (Arrabal, 2003c: 54). «Invisibles: En Madrid una mano burocrática cerró definitivamente el ataúd (media hora antes de lo anunciado) impidiéndome besar a mi madre y despedirme de ella. ¡Definitivamente invisible!» (Arrabal, 2003c: 57). «Muerte en Madrid: A mi madre le faltaron seis

una sola carta de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b). La segunda carta del hijo (Arrabal, 2004b: 27-28) consta de diez párrafos, todos tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), de la segunda «Carta de Fernando David a su madre» (Arrabal, 1998b: 192-207): los siete primeros de Arrabal (1998b: 201) y los tres últimos de Arrabal (1998b: 205).

¹⁴³⁰ El texto dramático presenta otros puntos de interés en relación con el resto de la obra de su autor. Así, el ritual del taurobolio (Arrabal, 1998b: 251-252; y 2004b: 34) que se describe en la carta se escenifica en el filme *Viva la muerte* (1970). Por otro lado, la madre se queja de que el hijo la acusara de haber denunciado al padre y de ser responsable de que lo condenasen a muerte (Arrabal, 2004b: 23; y 2004b: 38-39). Ella se defiende (Arrabal, 1998b: 185; y 2004b: 24), pero en el texto de *Carta de amor* (Arrabal, 2004b: 23) se añade una referencia a «las torturas de los primeros días» que falta en el de la «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 185). Hay otro añadido altamente significativo en el contexto de la obra de Arrabal, pues en *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b: 35) exclama la madre algo que no está en el texto correspondiente de la «Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años» en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 252): «¡Cuán ninguna necesidad tuvo la tragedia de mis declaraciones a los jueces! / Si tuve que denunciarle fue por su bien y, sobre todo, por el tuyo». Estos dos últimos ejemplos demuestran que la *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (Arrabal, 2004b) no es tan exculpatoria realmente como podría parecer en un principio. En ese sentido cabría entender ese teléfono que realmente no suena (Arrabal, 2004b: 41-43) o esa estructura circular en la que varían los detalles de la recepción de la carta y que proporciona un aire de irrealidad a dicha recepción.

¹⁴³¹ Obsérvese que el dramaturgo llama epístola al monólogo teatral.

años para llegar a centenaria. Y si mi padre estuviera en vida lo sería dentro de dos años» (Arrabal, 2003c: 68). La última sección, titulada «Jaculatorias» (Arrabal, 2003c: 69-70), termina: «¡Que en paz descanses!».

El profesor Ángel Berenguer Castellary (2002a y 2004a)¹⁴³² le atribuye a este monólogo arrabaliano la capacidad de sorprender a un estudioso de la obra del dramaturgo¹⁴³³. Nosotros no presumiremos de conocer los motivos artísticos y las razones persona-

¹⁴³² En dos introducciones a sendas ediciones de *Carta de amor*, «Elegía para una madre ausente» (Berenguer Castellary, 2002a), para la de la Universidad de Alcalá (Arrabal, 2002a), y «Dos monólogos de Arrabal» (Berenguer Castellary, 2004a), para la de la Sociedad General de Autores y Editores (Arrabal, 2004b).

¹⁴³³ Ángel Berenguer Castellary: en *Carta de amor*, Fernando Arrabal «nos enfrenta con un personaje y un tema que le atormentan desde su primera época de escritor» (Berenguer Castellary, 2004: 7). «Parecía que todo estaba dicho y que pocas novedades quedaban por dilucidar en esta historia desgraciada que enfrentó durante décadas a una madre y un hijo apaleados por la *Madrastra historia* que Arrabal invoca en su texto. La carta de amor, más me parece un testamento de amor, porque atestigua y publica la geografía de una relación íntima. En tal sentido, Arrabal concede a su madre la palabra que es de ella y permite que suenen sus razones, en ello está la sorpresa. / Los argumentos de Carmen Terán siempre fueron los mismos, y quienes tuvimos la suerte de conocerla, tratarla y estimarla lo sabemos desde hace muchos años. En este testamento, el notario Arrabal nos los transcribe del modo más fehaciente y generoso que puede. Y ello supone un paso adelante que transforma al autor y a su personaje» (Berenguer Castellary, 2004: 7-8). «Entre la madre y el hijo se propone una relación amorosa, constante en todos los textos de Arrabal que se refieren a este asunto. La ruptura de esa relación desencadenada por la noticia del posible abandono del padre impregna de traición la misma ruptura, y el escritor condena al personaje “madre” a representar siempre el papel de persona doble traicionera, incapaz de amar, cautiva de su mentira y, por ello, merecedora del escarnio público. El autor no está dispuesto a perdonar, ni a olvidar. / Pero la muerte, históricamente exacta, de la madre rompe el sortilegio y, en esta obra, el autor parece haber hecho las paces con ella. Su modo de expresarlo es recurrir a una fórmula que ya ha empleado en el pasado (durante los años sesenta y setenta). La madre se expresa y muestra sus argumentos, entre los que destaca la explicación de un contexto en el que se emparejan la miseria y el desamparo. Aclara las condiciones familiares y se muestra impotente ante tal cúmulo de desdichas personales engarzadas en la trama de una realidad histórica incontrovertible. / Su argumentación, ya antigua, había chocado con el nuevo contexto de su hijo. El escritor vive en el centro de la sociedad francesa, regida por estructuras mentales donde prima la racionalidad, y no puede ver en las protestas de la madre sino fórmulas retóricas que encubren malas artes y mala catadura. La muerte aparece y con ella puede declararse como auténtica la actitud reclamada por la madre. / El escritor parece aceptar el pasado como una realidad histórica exacta. (...) Esta obra parece, pues, ser fundamental para observar el desarrollo de un lenguaje artístico que se transforma radicalmente al aceptar, por amor, el discurso del otro» (Berenguer Castellary, 2004: 9). «De aquí, deduzco la importancia de este texto que además se nos presenta con la pista falsa de “monólogo”. La intensidad de los conflictos que aparecen en la obra le otorgan una teatralidad poderosa, estructurada sobre varios discursos que se contraponen continuamente. En ellos encontramos textos de otras obras que se plantean así desde el personaje que emite los propósitos del discurso construido por el autor a partir de 1952. Palabras del hijo (cartas y encuentros), palabras de la madre (carta y conversaciones telefónicas). Tres personajes claramente diferenciados que se enfrentan, durante una hora aproximadamente, en el pozo de sus conciencias donde las ha depositado (como un suplicio chino) la *Madrastra historia* para que se devoren mutuamente sobreponiéndose al amor que los une y al universo imaginario que comparten desde siempre y para siempre» (Berenguer Castellary, 2004: 10). Estas palabras de Ángel Berenguer Castellary se encuentran también en «Elegía para una madre ausente» (Berenguer Castellary, 2002a), prólogo a la edición de *Carta*

les de Fernando Arrabal para proceder de esta manera —colocar un texto ante el espejo e intercambiar hasta cierto punto los papeles del emisor y el receptor entre el hijo y su progenitora—. Sólo pretendemos contribuir a aclarar la situación real de la que ha surgido tan complejo personaje como es el de la madre del autor¹⁴³⁴.

1.2.4.4. La censura franquista

La censura aparece como la auténtica bestia negra del franquismo para los artistas, los profesionales del espectáculo y los creadores en general¹⁴³⁵. Ésta llega a condicionar profundamente el teatro que se hace —y el que no se hace, lógicamente—¹⁴³⁶.

Los inevitables encontronazos de Fernando Fernán-Gómez con este obstáculo en su actividad profesional de los que deja constancia en sus memorias (Fernán-Gómez: 1998a) se refieren tanto al cine como al teatro: la obra de Enrique Jardiel Poncela *Madre,*

de amor de la Universidad de Alcalá (Arrabal, 2002a). Parcialmente, se repiten en su introducción (Berenguer Castellary, 2005) a la novela *Baal Babilonia* (Arrabal, 2005a).

¹⁴³⁴ En un texto titulado «Carta de amor» (Arrabal, 1999c), el dramaturgo escribió: «Tenía anudada la garganta por los lazos de amor-odio tejidos con la mujer que me trajo al mundo. Como si el conflicto edipiano y la tragedia de la Historia, la condena a muerte de mi padre y el misterio de su desaparición acabaran de surgir en aquel momento. (...) Escribía al dictado de mi vida, de mi infancia, de mis sueños, con la esperanza de volver a encontrarlos en la memoria de acuerdo con mis deseos. / De qué manera tan repentina me llevaba un recuerdo a un paraíso o un infierno desconocido, como si, provisto de alas en la espalda, pudiera elevarme hacia el firmamento». Aún hoy en día sigue Fernando Arrabal buscando a su padre. En una entrevista, afirmaba: «pregunté varias veces por mi padre en el Centro de la Memoria Histórica, pero no me hicieron caso. Y mi padre no puede haber desaparecido, eso es imposible» (Hermoso, 2015: 35).

¹⁴³⁵ Olga Elwess Aguilar, quien dedica un apartado entero a este tema en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 251-252), afirma con rotundidad: «La censura es el lugar común más evocado» (Elwess, 2003c: 251). Sin embargo, resulta discutible otra afirmación suya: «Mientras para Ramón, Alberti, Arrabal y Aub va a tener un talante negativo, el resto de los escritores se suele referir a ella, en ocasiones, como aliciente de su labor dramática, incluso a veces calificándola de positiva» (Elwess, 2003c: 252). Basa su aseveración en una frase de Adolfo Marsillach (2001d: 249): «La censura nos agudizó el ingenio». A lo largo del apartado se comprobará hasta qué punto fue conflictiva la censura para todos los autores estudiados.

¹⁴³⁶ *Expedientes de la censura teatral franquista*, de Berta Muñoz Cáliz (2006), consiste en dos completísimos volúmenes de documentación, entre la que se incluye la relativa a las obras censuradas de Fernando Arrabal (Muñoz Cáliz, 2006, II: 405-494), Francisco Nieva (Muñoz Cáliz, 2006, II: 533-587) y Albert Boadella (Muñoz Cáliz, 2006, II: 684-685). La información de cada autor recoge una transcripción fidelísima de cada expediente, con anotación de todos los datos y con relación de su contenido. También se reproducen fragmentos de las piezas teatrales con el tratamiento dado por los censores a las mismas. La introducción corre a cargo de Ángel Berenguer Castellary (2006) —reseña: Rebollo (2007).

el drama padre tuvo ridículos problemas con la censura —que no especifica— (Fernán-Gómez, 1998a: 306). Las «graciosas y triviales» comedias de Juan José Alonso Millán¹⁴³⁷ costaron «feroces combates con los malintencionados, vendidos y estúpidos monstruos de la censura». Son combates en los que él no tomó parte, se los dejó al autor y a la actriz Analía Gadé, «que algunas veces salió llorando del despacho del parásito burócrata de turno, tras la infructuosa y estúpida batalla». La paradoja está en que sufriera más de treinta cortes de la censura cada obra de un autor calificado por la crítica como «conformista» (Fernán-Gómez, 1998a: 471-472).

El miedo a la censura era constante y provocaba incertidumbre. Cuando presentaron el original de *La vida en un bloc*, de Carlos Llopis, temían Fernando Fernán-Gómez y sus colaboradores, e incluso el propio Carlos Llopis, que fuera rechazada aquella obra por defender la frivolidad y el hedonismo frente a la institución del matrimonio. Por tanto, Fernando Fernán-Gómez tenía un sustituto, *Piso de soltero*, de Miguel Mihura. Paradójicamente, los censores no encontraron nada reprochable en la obra de Carlos Llopis, pero la de Miguel Mihura —de la que se había encargado la compañía de Edgar Neville— la prohibieron. El dramaturgo recurrió a un obispo y se acordó que la obra se representaría si se le cambiaba el título. Mihura propuso *A media luz los tres* (Fernán-Gómez, 1998a: 492)¹⁴³⁸.

Un caso intermedio entre la censura teatral y la cinematográfica —y muy significativo— es el de la adaptación a la pantalla grande de *La venganza de don Mendo*. Los censores leyeron el guion, muy fiel a la obra de Pedro Muñoz Seca, y descubrieron que se

¹⁴³⁷ Entre los «excelentes textos teatrales» que la suerte puso en sus manos, menciona los siguientes títulos de comedias de este dramaturgo: *Mayores con reparos*, *Gravemente peligrosa* y *La vil seducción* (Fernán-Gómez, 1998a: 471).

¹⁴³⁸ Más adelante, veremos —en el apartado «El teatro alternativo», en la página 1241—, cómo Fernando Fernán-Gómez encontró un motivo para participar en el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura en el hecho de que gozase de extraterritorialidad y no estuviera sometido «al arbitrio de la estúpida censura franquista» (Fernán-Gómez, 1998a: 360-361).

trataba de una obra antimonárquica, lo que les creó un problema, «pues el régimen de Franco era insólitamente una monarquía hereditaria». Hicieron los censores la vista gorda, dado que Pedro Muñoz Seca era monárquico y murió a manos de los revolucionarios durante la Guerra Civil, pero no dejaron pasar lo de que el obispo hablase cómicamente. En el teatro era una cosa; pero en el cine, otra. Así que tuvieron que transformar al obispo en fraile, que sí podía hablar en clave de humor. No obstante, rodaron con obispo y con fraile, y, en el pase, a los censores, que no eran los mismos que habían leído el guion, les pareció bien. La intervención de la censura, como suele ser habitual, explica un pequeño misterio de la película que Fernando Fernán-Gómez aclara: en la escena en que don Mendo, disfrazado de trovador, recita y la mora baila, había una relación paralela entre la danza del vientre y el ritmo de recitación del trovador, pero un censor quitó el ombligo de Naima Cherky, con lo cual no se entiende por qué el trovador va deprisa o despacio. Fernando Fernán-Gómez no recuerda aquello con resentimiento: «Ahora es costumbre restituir a las películas lo devastado por la estupidez —no por la maldad— de aquellos censores serviles», pero en este caso resulta imposible, porque los planos cortados se han perdido (Fernán-Gómez, 1998a: 451-452).

El poder de la censura se manifiesta doblemente en el fenómeno de la autocensura. Un testimonio interesante lo constituye el relacionado con *Botón de ancla*. Acabada la película, en la productora tuvieron miedo por si el tema y el ambiente de la escuela naval estaban tratados con excesivo desenfado. Antes de presentarla a la censura, la sometieron a la opinión de los mandos de la marina. Había ya una lista de planos que convenía eliminar, pero a los mandos la película los divirtió mucho y se exhibió en su versión íntegra (Fernán-Gómez, 1998a: 352). Otro caso de autocensura, esta vez propio, lo revela Fernando Fernán-Gómez, cuando cuenta que, para responder al encargo que le hizo Televisión Española con objeto de realizar una serie de televisión, recurrió a una antigua idea

abandonada, una comedia teatral en la que contraponía a los jóvenes revolucionarios de la España franquista con los exiliados. La más grave de las dificultades con que había tropezado en su momento era la de «no poder desarrollar con libertad ambos temas hasta que no se muriese Franco», por lo que suspendió el trabajo. Esa idea acabó siendo *El mar y el tiempo* (Fernán-Gómez, 1998a: 552)¹⁴³⁹.

En cuanto al cine, no sólo se censuraban películas, también guiones; y no únicamente por los motivos morales y políticos consabidos. Decidió Fernando Fernán-Gómez rodar una película de aventuras, *El mensaje*, una especie de homenaje a Emilio Salgari. La primera versión del guion fue rechazada por la junta de clasificación debido a falta de calidad. Lo reescribió con Manuel Suárez-Caso y obtuvieron una versión que mejoraba mucho la anterior y que fue aceptada con leves cortes (Fernán-Gómez, 1998a: 410). La película *El extraño viaje* se llamó al principio *El crimen de Mazarrón*, pero el Ministerio de Información y Turismo prohibió el título, puesto que se había empezado a urbanizar la playa de esa localidad y, si una película se llamaba así, el turismo no acudiría. Desmiente el autor algunos rumores. En contra de lo que se ha publicado a veces, *El extraño viaje* tuvo sólo pequeños problemas con los censores: «Se limitaron a dar uno o dos cortes estúpidos para justificar su sueldo y seguir fieles a su carácter» (Fernán-Gómez, 1998a: 468-470). En fin, resume las dificultades del cine español con la censura en esta contundente frase: «Era la época del gran baile del productor Querejeta con los censores, que nunca se supo si era un baile de corte o un *match* de boxeo» (Fernán-Gómez, 1998a: 483). Un detalle curioso: en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1954 mencionadas con anterioridad¹⁴⁴⁰, José Luis Sáenz de Heredia intervino una vez en contra de la censura: creía que su excesivo rigor conseguía que algunas personas se enfrentasen al

¹⁴³⁹ *El mar y el tiempo* es también una novela (Fernán-Gómez, 1988d y 1992h).

¹⁴⁴⁰ Véanse los apartados «El comunismo», de la página 508, y «La Dictadura», de la página 769.

régimen. Sostenía que, con una censura más tolerante, el régimen se afirmaría más. El autor opinaba lo contrario: con una censura más generosa, el régimen habría durado menos; y, sin censura, habría dejado de existir (Fernán-Gómez, 1998a: 416-417)¹⁴⁴¹.

En el caso de los escritores que estudiamos, es Adolfo Marsillach quien trata más por extenso este tema en sus memorias (Marsillach, 2001d), hasta el punto de convertirlo una constante a lo largo de ellas. Alude a las personas que formaron parte de la misma, a las dificultades que les interpuso¹⁴⁴². Vemos, por ejemplo, cómo el general José Moscardó cortó de raíz, en 1953, la carrera de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (Marsillach, 2001d: 163). También inspira algunas reflexiones al autor la influencia de la censura en el trabajo del dramaturgo: «La censura nos agudizó el ingenio¹⁴⁴³. Muchos diálogos se escribían sabiendo que iban a ser cortados. Era lo que llaman en la guerra “una maniobra de distracción”» (Marsillach, 2001d: 249). Lo cual no debe interpretarse de forma perversa: «Muchas obras de arte se hicieron bajo regímenes autoritarios, pero esto no nos

¹⁴⁴¹ Emilia Cortés Ibáñez reproduce en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 432) la afirmación sobre la censura que hace Fernando Fernán-Gómez en una entrevista (Astorga, 2002: 77): «Hubo escritores y actores que dedicaron buena parte de su talento a torear la censura. Yo no me especialicé en hacerlo. Me limité a resignarme». Por otra parte, según testimonia Jaime de Armiñán (1997a), en 1969 le propuso a Fernando Fernán-Gómez una serie de televisión que se llamaría *Fábulas* y a éste le pareció bien. Era entonces director de programas Adolfo Suárez y el autor había tenido algunos éxitos en el medio. Empezaron la serie. A veces conseguían burlar al censor, don Francisco Ortiz Muñoz (Armiñán, 1997a: 136).

¹⁴⁴² Irene Aragón González ha comentado en «Los directores» (Aragón, 2003b: 276) esta abundancia de referencias en Adolfo Marsillach (2001d): «No es de extrañar este detalle en un director tan polémico y que con tanta frecuencia chocó con el régimen franquista» (Aragón, 2003b: 276). Versan tanto sobre los procedimientos administrativos como sobre los dramaturgos censurados. Éste de los pormenores burocráticos es un detalle que ha interesado especialmente a la crítica. Irene Aragón González (2003b) los reconstruye con detenimiento, según la información aportada por Adolfo Marsillach (2001d: 277): debían remitirse tres ejemplares de la obra a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de los cuales uno se devolvía con la indicación de «autorizado», «no autorizado» o «autorizado con determinadas correcciones», que solía ser lo más frecuente. Al ensayo general acudían dos funcionarios: uno de ellos, con el guion en la mano, se ocupaba de que el texto coincidiera con el texto autorizado, mientras que el otro vigilaba lo que ocurría en escena (Aragón, 2003b: 277). También Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 432) reproduce el procedimiento.

¹⁴⁴³ Esta frase ha sido recogida por la crítica: Elwess (2003c: 252) y Cortés Ibáñez (2003: 431).

autoriza moralmente a defender el autoritarismo como manantial de inspiración» (Marsillach, 2001d: 250).

Ahora bien, cuando Adolfo Marsillach trata el tema de la censura en relación con su propio trabajo concreto, lo hace de una manera muy peculiar, determinada por los condicionantes que afectaron al mismo durante el franquismo, hasta el punto de que este Adolfo Marsillach nos recuerda al que se sentía en la necesidad de explicar su éxito profesional durante esa época¹⁴⁴⁴. En este caso de la censura, Adolfo Marsillach adopta un tono cercano a la autojustificación que llega a caer en la disculpa. Por un lado, amenaza a este autobiógrafo la supuesta sospecha de connivencia o de no haber luchado lo suficiente contra la censura; por otro, lo incomoda la temida acusación de haber hecho concesiones. Lo primero se observa en la sutileza con que nos recrea el estreno de *El Tartufo*, de Molière. Adolfo Marsillach le explica a Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo, que la versión de Enrique Llovet no era un ataque contra los jansenistas, sino contra el Opus Dei. Manuel Fraga le respondió que no sólo no le importaba, sino que lo divertía (Marsillach, 2001d: 316-317). Después, el ministro acudió a ver la obra y le dijo a Adolfo Marsillach: «Vengo a ver este *Tartufo* que dicen que he organizado con ustedes». Y desliza entonces el autor la siguiente sugerencia: «Entonces no lo sospeché, pero ahora —meditando sobre aquel acontecimiento— no estoy seguro de que entre Fraga y Llovet no existiera un pacto que yo ignoraba» (Marsillach, 2001d: 319). Antes de esto, ya ha pedido disculpas: «Con *Después de la caída*¹⁴⁴⁵ descubrí —un poco tarde, lo lamento— que no era del todo imposible hacer en España “cierto teatro político”» (Marsillach, 2001d: 276). Tampoco debe cabernos ninguna duda de que él es una víctima: «La censura decidió abrir un apartado con mi nombre en el voluminoso archivo de sus hazañas iniqui-

¹⁴⁴⁴ Véase el apartado «Triunfar durante el franquismo», de la página 404.

¹⁴⁴⁵ Obra de Arthur Miller. Cuenta también los problemas de esta obra con la censura en 1963 (Marsillach, 2001d: 275-278).

ditoriales» (Marsillach, 2001d: 248). Por si no fuera bastante, Adolfo Suárez, director de la primera cadena de Televisión Española, le explicó que le habían quitado su programa *Habitación 508* no sólo por su viaje a Cuba, sino también por unas declaraciones en el periódico *Granma* sobre la censura que no habían gustado (Marsillach, 2001d: 252)¹⁴⁴⁶.

El descargo de conciencia por hacer concesiones puede encontrar un fuerte apoyo en el ejemplo de los mismos dramaturgos afectados. Cuenta Adolfo Marsillach cómo, siendo él director del teatro Español, le censuraron a José Martín Recuerda *¿Quién quiere una obra del Arcipreste de Hita?* y el granadino aceptó las imposiciones¹⁴⁴⁷. Adolfo Marsillach es comprensivo: «No se lo reprocho. No había razón alguna para que Martín Recuerda se convirtiera en un mártir. ¿A cambio de qué?» (Marsillach, 2001d: 282). «Pepe Martín Recuerda quería estrenar y estrenó. Hizo bien» (Marsillach, 2001d: 283). En otras ocasiones, es el titular de los derechos de la obra quien acepta hacer las concesiones. Cuando le encargan a Adolfo Marsillach dirigir en el teatro María Guerrero, él propuso *Luces de Bohemia* y *Romance de lobos*, de Ramón María del Valle-Inclán, que fueron rechazadas. *Águila de blasón*, del mismo autor, sí fue aceptada. A mitad de los ensayos, como en el caso de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de José Martín Recuerda —lo que hace exclamar a Adolfo Marsillach: «¡Una trampa, una indignante trampa!»—, le censuraron la obra: había que suprimir dos escenas. Adolfo Marsillach habló con José María García Escudero y le dijo: «Yo no censuro a Valle Inclán, le tengo demasiado respeto». A lo que José María García Escudero replicó: «¿Quién habla de censurar?

¹⁴⁴⁶ Su serie de televisión *Fernández Punto y Coma* fue muy discutida y la polémica alcanzó a su propia persona. El tono satírico de esta serie lo acentuó en los guiones posteriores y en la otra serie, *Habitación 508*, que, junto a la crítica política, lo pusieron en contra de la censura. El motivo del viaje a Cuba fue el de formar parte del jurado del premio de Teatro Casa de las Américas (Suárez Miramón, 2003: 545).

¹⁴⁴⁷ Adolfo Marsillach le atribuye unas palabras a José María García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro, sobre el motivo para censurar esta obra: «Dicen que la figura del Arcipreste está tergiversada de forma que revela una rebeldía política que podría interpretarse como una alusión a nuestras circunstancias actuales» (Marsillach, 2001d: 282).

Mire, usted dice que esas dos escenas son técnicamente imposibles de montar y ya está. ¿Cuál es el problema?». Adolfo Marsillach llamó por teléfono a Carlos Valle-Inclán, el hijo del autor, quien se enfadó y amenazó con un escándalo internacional. El hijo de Valle-Inclán fue al ministerio a hablar con José María García Escudero y salió convencido, aceptó eliminar lo que le imponían (Marsillach, 2001d: 284-285). Concluye Adolfo Marsillach:

Águila de blasón se estrenó sin esas escenas y nadie protestó. ¿Quién iba a protestar si al propio hijo de Valle Inclán le daba igual? Yo tuve un gesto inútil —otro— y dimítí. Había durado como director del Teatro Español seis meses escasos. Un despilfarro, evidentemente (Marsillach, 2001d: 285)¹⁴⁴⁸.

Marat-Sade, de Peter Weiss, fue asimismo censurada. En este caso, Adolfo Marsillach no sólo recurre a la aquiescencia del autor, sino también a la idea del posibilismo, secundada por un sector del ambiente teatral:

para muchos —los posibilistas, entre los que yo me encontraba— estrenar Marat-Sade en pleno franquismo, aun con la amputación de estos dos cuadros, significaba abrir una brecha en el «sistema» (...) pero para otros —los más radicales— aceptar las condiciones de la censura suponía una claudicación impensable (Marsillach, 2001d: 305).

Cuando Peter Weiss dio su visto bueno y aceptó las imposiciones de la censura, se resolvió el problema: «Regresé de Estocolmo con la conciencia tranquila y dispuesto a iniciar los ensayos» (Marsillach, 2001d: 305).

El de la censura era un combate con victorias y con derrotas sin paliativos. Adolfo Marsillach se anota alguna entre las primeras: «*Sócrates* gustó mucho y como, además, no tuvo problemas de censura —al régimen no le quedó más remedio que ir abriendo la mano— (...)» (Marsillach, 2001d: 345). Pero también se queja de que la censura destrozó su película *Flor de santidad* (Marsillach, 2001d: 347). Ésta también ganó alguna batalla después de muerta, como el Cid Campeador: su serie de televisión *La señora García se*

¹⁴⁴⁸ Incluye Adolfo Marsillach (2001d: 286) unos pasajes de un libro de José María García Escudero (1995) en el que el aludido da su versión de este caso de censura y también su peculiar visión del propio Adolfo Marsillach.

confiesa se escribió bajo la censura y se emitió sin ella, lo cual, en su opinión, afectó al resultado (Marsillach, 2001d: 369). Un caso llamativo de victoria póstuma, volviendo al teatro, fue el de Fernando Arrabal, quien le ofreció a Adolfo Marsillach el estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Adolfo Marsillach asintió —«equivocación de la que no ceso de arrepentirme»—. La obra tuvo tantos problemas con la censura que dio tiempo a que muriese Francisco Franco (Marsillach, 2001d: 382). Se pregunta Adolfo Marsillach: «¿Quién iba a imaginar que los textos de un autor tan censurado —y, como consecuencia, tan deseado— provocarían el rechazo —y, sobre todo, el bostezo— de nuestros encorbatados burgueses?» (Marsillach, 2001d: 387)¹⁴⁴⁹.

No falta tampoco algún ejemplo de censura ya en democracia. *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, pudo no estrenarse por las alusiones antiborbónicas que se hacían en el texto. Adolfo Marsillach, quien dirigía el Centro Dramático Nacional, recuerda una tensa reunión entre el director general de Teatro, Rafael Pérez Sierra, un alto representante de la Administración de la UCD y él. Al final se estrenó la obra, pero con cambios: «Creo recordar que se suavizaron algunas frases, eso sí» (Marsillach, 2001d: 396-397)¹⁴⁵⁰.

Relata Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) que la prohibición de una obra de Friedrich Dürrenmatt en el Teatro Nacional María Guerrero apresuró el estreno de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 2001b: 63). Celia Gámez lo invitó al estreno de *Mami, llévame al colegio*, o sea, *Las Leandras*¹⁴⁵¹ purificada (Gala, 2001b: 70). La segunda comedia del dramaturgo, *El sol en el hormiguero*, la estrenó José Luis Alonso en el teatro

¹⁴⁴⁹ Además de lo dicho, en 1973 fue prohibido por la censura el proyecto a medias con Antonio Gala de un semimusical, titulado *Suerte, campeón*, por hacer referencia al presente histórico de la España de posguerra (Romera Castillo, 1996b: 77). Adolfo Marsillach hace referencia a él por otro asunto —véase el apartado «Los plagios», en la página 1240—.

¹⁴⁵⁰ Véase su artículo «A un censor» (Marsillach, 2003o).

¹⁴⁵¹ Revista con música de Francisco Alonso y libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román.

María Guerrero (Gala, 2001b: 71): «Su éxito y su reparto fueron descomunales. Tenía censurados dieciocho folios; los estudiantes se descolgaban de los palcos gritando ¡*Viva Gulliver!*!, personaje invisible que representaba la luz, el futuro, la fuerza que derrocaría el estúpido régimen del Rey; se amotinaron en la universidad algunas facultades... Y a los quince días Manuel Fraga prohibió las representaciones» (Gala, 2001b: 71-72). ¿*Por qué corres, Ulises?* se estrenó cuando Francisco Franco agonizaba y exhibió el primer desnudo español en la escena. Alberto Closas afirmaba que, cuando la gente viera a Victoria Vera con los pechos al aire, los hombres se subirían al escenario. No pasó nunca nada, salvo que los extremistas no entendieron la comedia, quizá la más traducida de las suyas y la más representada fuera de España. Con lo de los extremistas, se refiere a los de izquierda: «Ellos pretendían que se hablara de política, que se burlase la censura. No comprendieron el mascarón de proa que era Ulises, ni a quién afectaba y aludía la desmitificación de los dioses y los héroes» (Gala, 2001b: 77). La censura prohibió *Suerte, campeón*, que tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel (Gala, 2001b: 81).

En cuanto Antonio Gala comenzó a estrenar teatro, se encontró con la censura franquista: «Entonces la censura, esa especie de *mater et magistra* arbitraria y gruñona se convirtió en una habitual colaboradora mía»¹⁴⁵². En su tercera comedia, *Noviembre y un poco de yerba*, suprimieron, además de párrafos enteros, la palabra *puñeta*. Protestó, ya que se la habían permitido en *Los verdes campos del Edén*. Alguien le contestó que por eso: si ya la había dicho una vez, para qué quería repetirla. En *El sol en el hormiguero*, lo prohibido equivalía casi a la cuarta parte de la obra.

Opina el dramaturgo que la mejor literatura ha sido escrita bajo censura (Gala, 2001b: 163). Intenta hacer de la necesidad virtud:

¹⁴⁵² Olga Elwess Aguilar resalta en «Los dramaturgos» (Elwess 2003c: 251) estas palabras de Antonio Gala.

Concretamente en el teatro, la censura, como buena estúpida, promovía una cierta complicidad entre autor y espectadores, a los que les afilaba la sensibilidad de una forma muy particular. De manera que los sobrentendidos actuaban, y la lengua entre dientes del creador era escuchada a la perfección por su auditorio, a veces mucho más allá de lo que aquel había susurrado. La censura preparó bastante bien, contra su evidente voluntad, a los auditorios inmediatamente posteriores. Un ejemplo: Anillos para una dama es censurada entera. La caterva plumilla y aciaga de los censores se encontró con un caudillo muerto, una boda en Oviedo, unos anillos, y pensaron: esto se refiere, no sabemos cómo, pero se refiere, a Franco y a su mujer con sus collares. Y, en lugar de prohibirla, la pasaron al ámbito de poder de Carrero Blanco. Con lo cual ya no se trató de si la obra podría o no estrenarse, sino si yo debía o no ser fusilado (Gala, 2001b: 163-164).

Revela el dramaturgo:

un compadre mío, José María Rincón, autor muy querido en Prado del Rey, medió en mi defensa y, convencido como estaba yo de que Anillos... no había sido juzgada sino sólo condenada, se la pasó a Suárez. Este, que como es natural se asesoraba de una censura mucho más hijaputa que la del teatro, no vio en mi comedia trabas insalvables, y se la envió a Carrero con el informe de sus propios censores. Tal fue la causa de que mi comedia saliese de los sótanos de Interior y pudiese estrenarse en el Eslava. Lo cual ratifica qué imbéciles eran las mentes de quienes nos gobernaron y qué estólidos y variables sus juicios. Hasta el punto de que, en alguna ocasión, Muñoz Grandes y Camilo Alonso Vega, a través de sus mujeres, como inexplicables admiradores míos, si bien heredados de José Luis Alonso, se ofrecieron a mediar entre la censura y yo si llegaba el caso. Nunca utilicé tan alta como temible mediación (Gala, 2001b: 164)¹⁴⁵³.

Eugenio Suárez le ofreció al dramaturgo colaborar en *Sábado Gráfico*, semanario de propiedad (Gala, 2001b: 164):

Fue una revista valiente, contraria a la idea que podría tenerse por su director y sus portadas, con unos colaboradores admirables: Néstor Luján, Álvaro Cunqueiro, el canónigo José María González Ruiz, el cautivador Pepe Bergamín... Mis artículos fueron politizándose porque bastaba seguir la realidad para que así ocurriese. La sección se titulaba Texto y pretexto, y se reducía, en general, a hacer un comentario irónico o sarcástico de las noticias que se daban en prensa. Por causa mía la revista fue retirada con cierta reiteración. Y a mí también se me intentó retirar. Los procesos del tribunal de orden público se acumulaban. Si yo hacía algún comentario sobre ellos, se agregaba otro más por desacato: tal me ocurrió con el juez Gómez Chaparro. Se me iba el tiempo en acudir a juzgados y hacer declaraciones. Eugenio Suárez, que debía de estar de mí hasta las narices, a pesar de la propaganda que las prohibiciones le hacían, dio un paso en falso, que me obligó a suprimir mi colaboración (Gala, 2001b: 165).

Por último, opina:

La verdad es que el llegar a tocar pelo bastante joven, y ser en el teatro, hizo que me quedara esperando a los más jóvenes. Pero la muerte de Franco trajo la prueba de lo que yo había avisado por escrito: ni hubo eclosión de la cultura, ni la censura había malogrado la obra de ningún genio de los que se refugiaban tras ella. No hay genios escondidos en los matojos de La Mancha: la Naturaleza no derrocha en vano. Muerto el perro, se acabó la rabia; pero todo

¹⁴⁵³ Los problemas de Antonio Gala con la censura a cuenta de *Anillos para una dama* se refieren en su artículo «Mis dos anillos» (Gala, 1983m), reeditado en Gala (1999o y 2008o).

lo demás siguió lo mismo: estuvimos los que ya estábamos... Y luego vino la gente nueva que tenía que venir (Gala, 2001b: 243)¹⁴⁵⁴.

Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que su padre escribió lo que le parecía la Alemania nazi y también algo sobre la División Azul, a cuyos integrantes trató en Berlín y en el frente. La censura del Gobierno español no encontró nada reprochable en su artículo, y supone que tampoco le sentó mal algún reproche matizado escrupulosamente, porque, poco a poco, Alemania dejaba de ser intocable (Armiñán, 2000: 179). Escribe el padre: «Dije que como gesto para evitar otras cosas la División Azul cumplía su misión. Pero que no había sido bien tratada en Alemania, y me llamó el embajador Von Faupel» (Armiñán, 2000: 180).

La censura franquista, después de la guerra, prohibió todas las películas de Eddie Cantor por masón, judío, libertino y adicto a la República (Armiñán, 2000: 223). Vio el dramaturgo *Olympia* (1938), de Leni Riefensthal, sobre la olimpiada de Berlín de 1936. La primera parte, *Festival de las Naciones*, evocaba una Grecia con deportistas masculinos y femeninos desnudos. Los censores franquistas la prohibieron en cuanto terminó la guerra. En la segunda parte, *Festival de la belleza*, aparecía un Adolf Hitler furibundo abandonando el estadio, incapaz de aguantar las humillaciones que Jesse Owens, el americano negro, infligía a los atletas germanos. Aquello no lo censuraron (Armiñán, 2000: 225).

En San Sebastián, durante la Guerra Civil, el autor iba al teatro, puesto que casi todas las compañías de la zona nacional pasaban por allí. Lo impresionó de verdad Conchita Piquer. No olvidará la turbación que le produjo semejante belleza. Cantaba la can-

¹⁴⁵⁴ En la edición de *Texto y pretexto* (Gala, 1977i), se informa de que, de los trece capítulos de la serie televisiva de tema histórico *Paisajes con figuras*, sólo se emitieron tres, estando en la fecha de la nota prohibidos todos los demás (Gala, 1977i: 7). En la edición titulada *Cinco conmemoraciones* (Gala, 1999b), que reúne los guiones televisivos *Eterno Tuy*, *Auto del Santo Reino*, *Oratorio de Fuenterrabía*, *Retablo de Santa Teresa* y *Cantar del Santiago Paratodos*, la información editorial explícita que algunos episodios fueron censurados y prohibidos, así como que el *Cantar de Santiago Paratodos* se ofrece por primera vez en versión íntegra.

ción *Ojos verdes*, que decía: «apoyá en el quicio de la mancebía». No recuerda si ya habían cambiado *mancebía* por «casa mía». Los curas de la ciudad protestaron y el espectáculo fue prohibido. Al final, Concha Piquer siguió cantando *Ojos verdes*, pero sin fumarse el cigarrillo y sin la *mancebía* (Armiñán, 2000: 226-227).

La madre del autor, en su regreso a la interpretación, debutó en Madrid el 17 de septiembre de 1942 en el teatro Lara, que estaba en la Corredera Baja de San Pablo, con la reposición de uno de los grandes éxitos de su madre, *Retazo*, de Darío Nicodemi, y el estreno de una obra misteriosa en un acto titulada *¡Hija del alma!*: «De aquella pieza no habló la crítica y en los carteles y carteleras fue prohibido el nombre de su autor, que se anunciaba como “el glorioso autor de *Los intereses creados*”». La progenitora de Jaime de Armiñán, Carmita Oliver, tenía cierto interés sentimental en volver a las tablas de la mano de Jacinto Benavente, ya que su madre, Carmen Cobeña, la abuela del autor, había estrenado la primera comedia del dramaturgo, *El nido ajeno*, en 1894, así como la pieza favorita del escritor, *Señora ama*, con la que obtuvo uno de los mayores éxitos de su carrera: «El premio Nobel Jacinto Benavente estaba mal visto en aquella España, porque no se había apuntado al carro de los vencedores y se mantuvo al margen de la contienda. Poco después del estreno de *¡Hija del alma!*, firmó la paz con la dictadura, limó su pluma y se convirtió en inmortal» (Armiñán, 2000: 313). Recuerda el autor aquel evento:

Siento la emoción que me produjo mi madre cuando apareció en el escenario, casi un sobresalto, una mezcla de orgullo y de vergüenza. Y sobre todo, la turbación que sentí al verla en brazos de un hombre —que no era mi padre— susurrando palabras de amor, y ella le correspondía. Menos mal que en aquellos años las comedias eran inocentes y las escenas de amor apenas sugeridas, pues ni un beso permitía la censura (Armiñán, 2000: 313-314).

Asistió el autor con su tío Pepe a una representación en el Coliseum de Madrid, un teatro entonces, que se encontraba al final de la Gran Vía. Allí debutaron Los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, aunque, en realidad, huían del nazismo. Además de

su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron. La revista se llamaba *Todo por el corazón*:

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos, a excepción de cuando miraban por las cerraduras, claro está. Nada en común con nuestras pobres coristas, de pálida tez, mal comidas, triste expresión, voz de gato, tapadas hasta las rodillas por las cucarachas de la censura. El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

Con un compañero de clase, fundó Jaime de Armiñán en el Colegio Estudio un periódico que se llamaba *Tata*, influido por *La Codorniz*. El autor dibujaba el chiste y escribía el artículo de fondo. Llegaron al número 6 o 7 y abandonaron. Tuvo aquella publicación un lector singular: entrevistaron a Ramón Menéndez Pidal para un semanario anglosajón y le preguntaron qué periódico leía en España. Él respondió que *Tata*, el único que no estaba censurado (Armiñán, 2000: 327). Conoció el dramaturgo a un señor que trabajaba en una distribuidora en Madrid y tenía que visionar el material que llegaba ya doblado en una sala de proyección privada para unas veinte personas. En una de las películas que vio con su familia en esa salita, Veronica Lake se desnudaba; pero, al final, no se veía nada. Jaime de Armiñán lo lamenta: «la censura, la maldita censura, que sabe más que la paloma azul y conoce todos los trucos del mundo, se había llevado en el pico el cuerpo desnudo de Veronica Lake». De todas formas, en París se encontró el filme anunciado y fue al cine con la esperanza de contemplar la escena completa; no obstante, Veronica Lake hacía en París lo mismo que en Madrid (Armiñán, 2000: 365).

Escribe el autor:

En los años de la posguerra se leía poco y mal en España —tampoco hemos avanzado gran cosa en el tema— y estaban prohibidos la mayoría de los autores, tanto nacionales como extranjeros, que eran habituales en las librerías de Buenos Aires, México o Montevideo, por citar ciudades de habla hispana. En Madrid nos nutríamos de libros reproducidos en la República Argentina y de ediciones impresas en mal papel. Claro que también había autores de moda, escritores tolerados que se hicieron imprescindibles en los años cuarenta y que hoy están prácticamente en el limbo literario (Armiñán, 2000: 390).

Se trataba de escritores como Vicki Baum y su *Gran Hotel* o Daphne du Maurier, autora de *Rebeca*, entre otras novelas, consagrada por el cine. Resultaba elegante leer *Climas*, de André Maurois. Revela: «A mí personalmente me gustaba muchísimo Stephan Zweig, y gran admiración me causó su suicidio, disimulado por los periódicos en España, porque en aquel tiempo quitarse la vida estaba más que prohibido, y del trabajo sucio se encargaban los demás, que había hasta voluntarios. Stephan Zweig no soportó la guerra y la destrucción de Europa y se mató con su mujer en 1942» (Armiñán, 2000: 390).

La censura española no ha sido, por desgracia, la única conocida por Jaime de Armiñán. El padre del autor, corresponsal en París, escribía las crónicas y las mandaba por correo o por valija diplomática a Madrid: «Yo creo que no era un trabajo agobiante, aunque sí arriesgado, porque la censura en Francia apretaba lo suyo, sobre todo a los corresponsales españoles». Lo acompañó a la dependencia donde se revisaban sus trabajos. Describe cómo funcionaba la censura francesa: «En aquella oficina no se admitían bromas». Luego, el autor fue solo más de una vez a llevar aquellas crónicas (Armiñán, 2000: 378)¹⁴⁵⁵.

Pocas referencias a la censura franquista hace Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001), quien tuvo sus mayores problemas ya en la incipiente democracia. La explicación parece simple: «Que la censura fuera relativamente tolerante con sus contenidos quizá era porque les parecía teatro infantil». En su caso los censores sólo se fijaron en la transparencia de las mallas femeninas. No obstante, las mayores dificultades las encontraban a la hora de obtener los permisos necesarios para organizar representaciones, hasta el punto de que a veces, sin mediar explicación, no se autorizaba el acto (Boadella, 2001:

¹⁴⁵⁵ Véase la nota 1441.

155)¹⁴⁵⁶. Más interés tiene el dato que aporta de que, cuando estrenó *La torna* en septiembre de 1977, la obra había pasado los obligatorios trámites de censura (Boadella, 2001: 265). A este respecto, se sorprende el narrador de que el Bufón, que había sorteado y burlado tan ingeniosamente durante años la censura y la vigilancia franquista, fuera incapaz de prever las graves consecuencias de lo que estaba montando (Boadella, 2001: 260)¹⁴⁵⁷.

Aventura Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) que pudo alentar el entusiasmo ajeno por su teatro el hecho de que le fuese imposible estrenar «a causa de la maldita censura de Franco» (Nieva, 2002d: 311). Su Teatro Furioso se conocía y se reconocía entre la juventud más o menos iniciada, pero ninguna formación independiente le ofreció la menor oportunidad. Cuando, más tarde, tuvo la oportunidad de ponerlas en escena, ni las cuatro obras —*Es bueno no tener cabeza*, *Pelo de tormenta*, *La carroza de plomo candente* y *Coronada y el toro*— ni alguna más pasaron la barrera de la censura, y el autor se hizo sospechoso ante la misma de ser de la cáscara amarga, casi un agitador. Tuvo el teléfono intervenido, se hicieron registros en su estudio en su ausencia y «sin embargo los que querían enterarse de lo más nuevo que se escribía en teatro me leyeron con curiosidad, a la par que a Arrabal, que, aunque bastante más conocido que yo, aun menos podía representarse aquí, a causa del escándalo que él mismo originó imprudentemente, cuando Nuria Espert pretendió montar *Los dos verdugos*» (Nieva, 2002d: 419).

Francisco Nieva llegó al extremo de sentenciar él mismo su propia obra dramática: le aseguró a un joven, Santiago Paredes, quien quería montar *Es bueno no tener cabeza*,

¹⁴⁵⁶ Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b), incluso se sorprende de que en *Mary d'Ous* apareciera un personaje llamado Ísimo, «un anciano gagá», como lo califica Albert Boadella (2001: 215), con una voz que recuerda a la de Francisco Franco: «No puede el lector dejar de preguntarse cómo es posible que estas parodias tan explícitas llegaran a la escena, cuando los directores que trabajaban sobre textos literarios eran implacablemente perseguidos por la censura hasta en el menor detalle» (Aragón, 2003b: 277).

¹⁴⁵⁷ De los problemas de este montaje se hablará por extenso en el apartado «La transición», en la página 853. Véase la nota 1436.

que la pieza era sólo de teatro para leer (Nieva, 2002d: 420). Luego pensó el dramaturgo estrenar en la misma Escuela de Arte Dramático, haciendo pasar la representación por un trabajo interno. Había que arriesgarse también a arrostrar cualquier sanción policial o directiva (Nieva, 2002d: 422). A la tercera representación, se presentaron los agentes del orden y la suspendieron, al tiempo que disolvían al público expectante (Nieva, 2002d: 424). Comenta el autor: «Bastaba con eso para conferirle más autoridad. Estas son las muy relativas ventajas de las dictaduras, que introducen el concepto de travesura gozosa en la desobediencia de sus normas y con el consecuente riesgo» (Nieva, 2002d: 424).

Antonio Redondo, un productor muy ligado a José Luis Alonso, que era entonces director del teatro María Guerrero, buscaba obras incansablemente. Cree que le había dado a conocer *Pelo de tormenta*, la cual no se podía estrenar por causa de la censura y había sido descartada de cualquier intento de producción (Nieva, 2002d: 446). La escritura de *Coronada y el toro* empezó un buen día a salirle sin dificultades al dramaturgo con el berrinche de la prohibición por la censura de *Pelo de tormenta*: «Al parecer la censura eclesiástica veía en aquella no sé cuántas abominaciones» (Nieva, 2002d: 543). *Coronada y el toro* se escribió de un trazo, después de una lenta maduración de diecisiete años, y, cuando la terminó, todavía perduraba la dictadura; por consiguiente, no existía posibilidad de producirla. «Dos años después del fallecimiento de Carrero, murió Franco y yo pude empezar a estrenar libremente, afirmándome como autor y director de algunas de mis obras» (Nieva, 2002d: 546). Querían contar José Estruch y el dramaturgo para *Los españoles bajo tierra* con gente como Juan Margallo, quien dirigía entonces *El Gayo Vallecano*: «Sin embargo, en la época, *Los españoles bajo tierra* era un panfleto que, bajo la Dictadura de Franco, no se hubiera podido estrenar, de no oscurecer mucho su significado hasta quedar en nada» (Nieva, 2002d: 623). *Pelo de tormenta* pasó por tres recursos en censura, que sólo se resolvieron a la muerte de Francisco Franco y, con todo y con eso, no

se pudo estrenar. La experiencia de aquellas prohibiciones lo dejó sin ganas de enviar *Nosferatu* a la censura (Nieva, 2002d: 634).

Acerca del teatro ajeno, recuerda que *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, un espectáculo justo y celebrado, lo prohibió al almirante Luis Carrero Blanco (Nieva, 2002d: 397)¹⁴⁵⁸.

Ninguna referencia al tema encontramos en el diario de Fernando Arrabal (1994c), tal vez por centrarse en un período de unos meses concretos de su vida¹⁴⁵⁹.

Jaime de Armiñán recuerda en su diario (Armiñán, 1994a) una anécdota repetida en las memorias (Armiñán, 2000): en el Colegio Estudio, fundó un periódico llamado *Tata*, claramente influido por *La Codorniz*. Ramón Menéndez Pidal fue entrevistado por una importante revista americana y le preguntaron qué periódico leía en España. Él respondió que *Tata*, porque era el único que no estaba censurado. Ya de mayor, se encontró con que, la censura obligaba a hacer dobles versiones en el rodaje de las películas. Cuenta el caso de una escena de *El amor del capitán Brando*, que se tuvo que rodar así. Cita el fragmento del guion de la escena que la censura prohibió tal y como figuraba en él. Luego pusieron en la película la versión prohibida y ésta no objetó nada, porque no había nada objetable. En *¡Jo, papá!*, con Francisco Franco agónico, les prohibieron la expresión «cruzar España», por lo de la cruzada. También le prohibieron usar las palabras *rojo* y *republicano*. Había que decir «ejército adversario». Un alto funcionario del Ministerio de Información y Turismo le aseguró literalmente: «Mientras viva la momia de El Pardo esta

¹⁴⁵⁸ Véase la nota 1436. En la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k) se informa de que *Es bueno no tener cabeza* se estrenó en una función privada en el Conservatorio de Madrid los días 1 y 9 de junio de 1971 para eludir la censura (Nieva, 1991k, I: 16), así como de que *Pelo de tormenta* se publicó por primera vez en la edición privada del *Teatro furioso* (Nieva, 1972c) y un año más tarde, con cortes de censura, en la revista *Primer Acto* (Nieva, 1973k).

¹⁴⁵⁹ Lo que no significa que su obra no padeciera la censura. Véase la nota 1436. Por poner un ejemplo, el 11 de febrero de 1969 la policía ocupó en Madrid el teatro donde el director escénico Víctor García debía estrenar un espectáculo compuesto por *Los dos verdugos*, de Fernando Arrabal, y *Las criadas*, de Jean Genet. El espectáculo fue autorizado más tarde, pero sin *Los dos verdugos* (Berenguer, 1979a: 25).

película no se estrena». Aquel filme habría sido muy distinto si se hubiese rodado un año después de la muerte de Francisco Franco (Armiñán, 1994a: 90). Escribe el dramaturgo acerca del medio televisivo:

Poco después aquella incipiente tele cayó en manos de Fernández Asís, [sic] —crítico de teatro y hombre apoyado por el régimen— una de las personas más antipáticas y despóticas que he conocido. Fernández Asís estaba a las órdenes del director general de turno y, sobre todo, del ministro Arias Salgado, funesto personaje mitad cura y mitad comandante de cuchara —hablo de sus obras y actitudes— al cual tuve la fortuna de no ver jamás. Arias Salgado —con sus compinches de turno— se encargaba de poner pañuelitos en los escotes de las actrices y de las invitadas, y Fernández Asís de poner grilletes en el alma de los guionistas y los realizadores del pequeño estudio. Al menor descuido ibas a la calle sin motorista. Dios los tenga en su gloria (Armiñán, 1994a: 109)¹⁴⁶⁰.

1.3. La transición

Poca presencia directa tiene la transición a la democracia en las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a), pero toma el relevo a otras épocas como hilo conductor en las de Adolfo Marsillach (2001d). «Año 1977, tiempo de transición», titula el autor uno de los capítulos (Marsillach, 2001d: 375). Antes de llegar a él, ya ha proporcionado su opinión acerca de la personalidad de Adolfo Suárez. Cree que exageran los que lo atacaron en su momento y también los que ahora quieren elevarlo a los altares (Marsillach, 2001d: 252-253). Dedicó el autor atención en sus páginas a las elecciones generales del 15 de junio de 1977 (Marsillach, 2001d: 388) y a los acontecimientos del 23 de febrero de 1981 (Marsillach, 2001d: 414-415). Los sucesos relacionados con su actividad profesional durante la transición¹⁴⁶¹ que Adolfo Marsillach destaca en las memorias (2001d) son el estreno de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, de José Martín Recuerda (Marsillach, 2001d: 377), ya comentado anteriormente¹⁴⁶², y la leve censura que

¹⁴⁶⁰ Véase la nota 1441.

¹⁴⁶¹ «(...) ese breve período en que los españoles fuimos infrecuentemente razonables» (Marsillach, 2001d: 534).

¹⁴⁶² Véase el apartado «El artista comprometido», en la página 417.

padeció *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti (Marsillach, 2001d: 395-397), también referida con anterioridad¹⁴⁶³.

Antonio Gala escribe en sus memorias (Gala, 2001b) con mayúscula inicial la palabra *Transición* (Gala, 2001b: 47). Sus perros Zegrí y Zahira nacieron «sin bigotes ni tricornio» el mismo día y a la misma hora en que el teniente coronel Antonio Tejero daba «su zafio golpe de Estado» (Gala, 2001b: 120). Estando ya Francisco Franco a las puertas de la muerte o cuando faltaba poco para que muriese, cenó el autor en casa de una amiga con José María de Areilza y Julio Caro Baroja (Gala, 2001b: 165). El primero se sentó a su lado y le sugirió:

Tú eres la persona más progresista que conozco, y estás llamado a liderar a grandes grupos. Me gustaría asegurarte que el propósito de la derecha, de la verdadera derecha, es cambiar en esencia el Estado español. Sólo os pedimos un poco de paciencia: dejad que el tinglado que nosotros, o los más parecidos a nosotros, levantamos, seamos nosotros también quienes lo desmontemos (Gala, 2001b: 165).

Concluye el autor: «Creo que están claros los motivos por los que la sagrada Transición española se hizo tan mal. O tan bien para algunos, por supuesto» (Gala, 2001b: 165).

Relata Antonio Gala su vía crucis particular: «Al franquismo casi póstumo le habíamos cogido el tranquillo, por fin, la mayor parte de los creadores. Para mí, no obstante, faltaba lo peor por llegar». Publicó en *Sábado Gráfico* el artículo «Viudas» (Gala, 1976d), muy fotocopiado. El autor se hallaba fuera de Madrid, que se había vuelto políticamente incómodo para él. Le concedieron el primer premio César González Ruano por un artículo titulado «Los ojos de Troylo» (Gala, 1975a). Se lo debían entregar en una gran cena en el Hotel Ritz, pero, por miedo, se lo dieron en un almuerzo de seis personas. «Arias Navarro, *Carnicerito de Málaga*, pregonó su odio visceral hacia mí, e insinuó que era el momento de levantar la veda». Se comenzó a ver por las calles una pintada: «Antonio Gala, serás ejecutado». Se marchó de su casa porque aparecían en la puerta clavadas

¹⁴⁶³ Véase el apartado «La censura franquista», en la página 835.

navajas de barbero. Se trasladó a la de un amigo que vivía en el barrio de Salamanca, donde resistió cuatro días: «era la *zona nacional*». Regresó a El Viso (Gala, 2001b: 167). Un criado que tenía abría la puerta con pistola. Yendo un día este criado con Troylo por la calle, les atizaron unos ladrillazos. En el primer gabinete posfranquista, había dos personas que el autor cree que sentían vivo afecto por él, José María de Areilza y Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, ministros de Exteriores y de Justicia respectivamente y consuegros:

Andaban preocupados con el asunto Gala, que se había montado por torpeza y maldad de Arias y de su gente. Yo había escrito, sin velar el tema, sobre la contradicción que suponía hacer presidente del Consejo de Ministros al que, siéndolo de Interior, no había impedido el atentado que llevó a Carrero a los cielos. Los ministros amigos querían suavizarlo todo (Gala, 2001b: 168).

Antonio Garrigues Díaz-Cañabate aspiraba a librarlo de la cantidad de procesos que lo agobiaban y le facilitó el número de teléfono de Antonio Guerrero Burgos, presidente del Club Siglo XXI, jurídico o de la Armada o del Aire. Le aseguró que tres minutos de conversación con él bastarían (Gala, 2001b: 168). La solución que éste le ofreció consistía en que le mandara medio folio arrepintiéndose y desdiciéndose de todo lo que había escrito contra la situación y los protagonistas, que él se encargaría de hacerlo llegar a los periódicos y de que todo acabase bien. Le aconsejó que no olvidara que las circunstancias se habían puesto muy negras para él. El autor colgó sin despedirse. Antonio Garrigues Díaz-Cañabate lo llamó un 15 de noviembre para decirle que se quitase de en medio el día 20, «Día del dolor»¹⁴⁶⁴. No era aconsejable que anduviese por Madrid. El autor se marchó a Toledo. No se dejó el pellejo allí porque Dios no quiso. Insistió el ministro en que desapareciera y se fue a corregir unas galeradas nada menos que a Guadarrama, otro nido de aguiluchos derechistas:

¹⁴⁶⁴ Francisco Franco murió el día 20 de noviembre de 1975. El «Día del dolor» no se conmemoró en el aniversario, sino antes, pues, como el propio Antonio Gala recoge a continuación, el primer Gobierno de la Monarquía de Juan Carlos I, presidido por Carlos Arias Navarro, no pasó del verano de 1976.

Estaba en el Arcipreste de Hita, sentado a la sombra de una pineda, por la mañana, cuando vi unas sombras acercarse. Debían de ser cuatro. No vi más. Cuando volví en mí tenía puesto un zapato solo: el otro, sin desabrochar, había salido despedido, y el reloj también. El zarandeo debió de ser de abrigo. Me había llevado al campo un bastón de caña de Malaca y puño de asta que, inexplicablemente pesaba mucho. A costa de mis huesos supe la causa de tal peso. Me lo rompieron encima y salió su ánima, y a punto estuvo de salir la mía: una barra de hierro de un centímetro de diámetro. Conservo todavía ese memento: el yerro está doblado de chocar contra mí. Estuve algún tiempo en un hospital y, al salir, todavía llevaba morados los ojos y hematomas por todas partes (Gala, 2001b: 169).

El desfile de la Victoria iba a celebrarse el 30 de mayo y Antonio Garrigues Díaz-Cañabate volvió a rogarle, a través de uno de sus hijos, que se marchase. El autor lo llamó y le preguntó adónde. Se le recomendó Murcia (Gala, 2001b: 169). Alguien del ministerio de Cultura organizó en aquella provincia, para camuflar su salida, una mesa redonda sobre televisión anunciada para el 24. Estaban convocados Manuel Martín Ferrand, Tico Medina y José Luis Balbín, amigos los tres (Gala, 2001b: 169-170). Antes del acto, se recibió un telegrama acusando al autor de rojo y advirtiendo de que había una bomba en el salón puesta por su causa, así que no pudo celebrarse nada. Antes de partir hacia Murcia, le había remitido una carta a Manuel Fraga, ministro de Gobernación, responsabilizándolo de lo que le sucediera. El ministro lo telefoneó avisando de que sólo si el autor no provocaba la atención de nadie y no se exhibía, podía garantizarle la seguridad. Se pasó la mañana en el museo de Francisco Salzillo. Cuando volvió al hotel, lo halló abarrotado de gente. Lo condujeron al despacho del director y se encontró cara a cara con el comisario Roberto Conesa, quien le anunció: «Sus amigos han dado la noticia de que nosotros lo hemos asesinado». Comenta Antonio Gala: «Las posturas no podían estar más claramente definidas». Atiborraban la mesa del despacho del director telegramas que procedían de toda España (Gala, 2001b: 170). Le contaron que el ministro Manuel Fraga había recibido la noticia por un *flash* emitido desde San Sebastián y había exclamado: «Joder, otro Lorca». Tras lo cual había vomitado el desayuno. Murcia organizó una salve en acción de gracias ante la Virgen de la Fuensanta porque él no había sido asesinado allí y el periódico *La Verdad* publicó en primera plana el titular «Antonio Gala no ha sido asesinado en

Murcia»¹⁴⁶⁵. Visitaron al día siguiente Jumilla y, a partir de ahí, ya los protegió la Guardia Civil. Iban precedidos por un coche y seguidos por otro. Todo aquello sirvió para que detuviesen a uno de sus acompañantes, un clavicordista hijo de un almirante y prófugo del servicio militar obligatorio (Gala, 2001b: 171).

En Madrid, la policía le adjudicó dos agentes para protegerlo; pero le impedían moverse con libertad. Además, protegían a una persona que no pensaba como ellos. Se presentaban en los sitios antes de que él acudiese y lo dejaban todo patas arriba para cerciorarse de que no había peligro, así que habló con Manuel Fraga y le comunicó que prefería que le retirasen los guardaespaldas. Su abandono coincidió con la decisión del Rey de prescindir de Carlos Arias Navarro. Antonio Gala fue invitado a comer en casa del hijo de Antonio Garrigues Díaz-Cañabate en compañía de unos amigos, su padre y José María de Areilza, quien oficialmente se hallaba en Bilbao, pero tenía puesto el champán a enfriar en la nevera de su casa de la carretera de La Coruña, pensando que el nombramiento como jefe del Gobierno recaería en él¹⁴⁶⁶. Interrumpieron en la televisión un documental sobre peces para anunciar el de Adolfo Suárez (Gala, 2001b: 172). Dejó de ver a José María de Areilza. Llama el autor al flamante jefe del Gobierno «joven, mutable y esperanzador como el Rey mismo». Antonio Garrigues Díaz-Cañabate le comentó que Adolfo Suárez les traía los cafés en el Consejo de Ministros y le preguntó al dramaturgo si creía que había leído a Johann Wolfgang von Goethe o a Miguel de Cervantes, a lo cual él respondió que no (Gala, 2001b: 173).

¹⁴⁶⁵ Véase «La muerte de Antonio Gala: historia de una noticia que no sucedió», de Juan Carasa (1979).

¹⁴⁶⁶ Antonio Gala menciona un libro de José María de Areilza, *Cuadernos de la transición* (Areilza, 1983), escrito en sus cien días en el ministerio de Exteriores, y lo llama «un exacto y fidelísimo diario»: «Y llega, al final, a la conclusión de que el Rey lo va a nombrar presidente del Gobierno, mientras los lectores, tan sólo con los datos que él les ofrece, llegan a la conclusión de que el Rey le va a dar una patada en el talle» (Gala, 2001b: 172).

Con Rafael Alberti había coincidido Antonio Gala en una manifestación por el paseo de la Castellana, en la que le aquél le decía: «Mira cómo nos quieren, Antonio, mira cómo nos aplaude nuestro pueblo». Pero dejó de hablarle Rafael Alberti por una frase de Santiago Carrillo oída en casa de Teodulfo Lagunero, frase que alguien, quizá el propio Santiago Carrillo le atribuyó al autor: «Siempre se ha dicho que más vale tarde que nunca; pero en el caso de Alberti más hubiera valido nunca que tarde». Él no la pronunció, pero la rio porque tenía gracia y porque se acordó de sus somnolencias en el Congreso envuelto en camisas caribes (Gala, 2001b: 173).

«Del golpe o alpargatazo se venía susurrando entre los iniciados». La condesa de Ruiz de Castilla, en una cena organizada por el autor en su propia casa, dejó caer alguna primicia. A través de los mandos del Partido Comunista de España, el autor se había enterado de que una de las cien personas que tenían en cartel los golpistas era él. El 20 de febrero, oyó por teléfono una voz anónima, pero que él reconoció, que figuraba entre los quince primeros que los golpistas iban a eliminar: «Fue un gran ascenso y un gran honor el que me hacían». Se encontraba trabajando en su estudio en Madrid cuando, a las seis y veinte de la tarde, apareció su amigo Marcos con la noticia: viniendo en un taxi, había escuchado en la radio que había entrado la Guardia Civil en las Cortes y que había un golpe de Estado (Gala, 2001b: 174). Esa misma noche le entregaban en un local —que no recuerda bien a qué se dedicaba— el premio Brasilia y habían quedado en recoger a una condesa que vivía a dos pasos del Congreso. Las fuerzas del orden no los dejaron pasar. Esa noche, su casa se convirtió en un *refugio peccatorum*. Sus amigos íntimos fueron llegando, improvisaron una cena antes de salir a por la condesa y a por el premio (Gala, 2001b: 174-175). Su contestación a todas las llamadas fue titular de una crónica del *Abc* del día siguiente: «Traed armas, yo pongo la cena». En el Brasilia no había clientes, se había aplazado la entrega del premio y los acompañantes se tomaron solos unas copas.

Avanzada la noche, telefonearon desde televisión para que participase con Federico Carlos Sainz de Robles y Joaquín Ruiz-Giménez en un programa tranquilizador para la ciudadanía. Le mandaron un coche a recogerlo. Su amigo Marcos se opuso, podía ser una trampa para llevárselo. Entonces confirmaron que realmente se trataba de un programa de televisión: «Pocas veces he sentido en mis manos tan claro el cariño de mi pueblo y su fuerza y su voluntad» (Gala, 2001b: 175). Finaliza este asunto: «Para participar en la manifestación por la democracia preferí Sevilla a Madrid: creí que allí sería más útil mi presencia» (Gala, 2001b: 176).

Hay algún recuerdo más de la transición: «Otro de los poetas que llevaron los de Cántico [a Córdoba] fue Dámaso Alonso. Con él conectaba yo mejor y conocía bien gran parte de su obra. Cuando volví a encontrármelo, por descontado, no recordaba haberme visto nunca. Fue en el palacio de la Zarzuela, en una copa ofrecida por los Reyes, antes de la reforma». Allí estaban también la mujer de José María Valverde, María Luisa Gefael, hermana de la mujer de Luis Felipe Vivanco (Gala, 2001b: 232). Comenta:

La verdad es que el llegar a tocar pelo bastante joven, y ser en el teatro, hizo que me quedara esperando a los más jóvenes. Pero la muerte de Franco trajo la prueba de lo que yo había avisado por escrito: ni hubo eclosión de la cultura, ni la censura había malogrado la obra de ningún genio de los que se refugiaban tras ella. No hay genios escondidos en los matorrales de La Mancha: la Naturaleza no derrocha en vano. Muerto el perro, se acabó la rabia; pero todo lo demás siguió lo mismo: estuvimos los que ya estábamos... Y luego vino la gente nueva que tenía que venir (Gala, 2001b: 244).

Comenta una sesión sobre teatro organizada por la Comunidad de Madrid dentro del ciclo *Pensar en El Escorial*. Nadie dijo nada resolutorio, ni mucho menos trascendental. Habla del almuerzo: «Yo miraba a derecha e izquierda y veía las caras de siempre, con el aburrimento consabido y la falsa superioridad acostumbrada...». La comida le sirve para referirse a la transición de una manera desmitificadora (Gala, 2001b: 244). Respecto a su andalucismo, cuando acabó la Dictadura, se habló de hacer un Congreso de Cultura Andaluza y se le encargó el pregón del prólogo. Era la primera vez que una voz civil se alzaba

en la mezquita de Córdoba. Tuvo un gran éxito, la multitud lo levantó en hombros y los municipales tuvieron que rescatarlo (Gala, 2001b: 320).

Jaime de Armiñán concluye sus memorias (Armiñán, 2000) con el final de la II Guerra Mundial, por lo que no llega al período que aquí estudiamos¹⁴⁶⁷.

Quien tiene mucho que contar de este período, y en primera persona, es Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001)¹⁴⁶⁸. El 7 de septiembre de 1977 se estrenó *La torna* en Barbastro, habiendo pasado los obligatorios trámites de censura (Boadella, 2001: 265). A partir de aquí se desencadenará una sucesión de acontecimientos cuyo rastro se puede seguir como el argumento de una película. La intención original de la obra era la de vengarse de la inicua ejecución a garrote vil del apátrida Heinz Chez con la denuncia de la misma; algo a lo que se sintió impelido Albert Boadella, puesto que los militares pensaban que ya nadie se preocuparía más de aquel «deshecho humano» (Boadella, 2001: 59). Investigó a tal efecto los fusilamientos de Salvador Puig Antich y Heinz Chez y confirmó lo que ya sabía: que se trataba de un asesinato mediante formas jurídicas militares sin garantías procesales. Encontró también otra información acerca de cómo se desarrolló la deliberación del consejo de guerra: algún oficial participó en estado etílico por la ingestión de rioja. Habló con el que había sido abogado defensor de Heinz Chez y, a través de él, tuvo acceso al sumario del proceso. Considera Albert Boadella que probablemente se

¹⁴⁶⁷ Escribe Catalina Buezo Canalejo (2003b: 404): «El papel de Jaime de Armiñán en la cultura española es más importante del que se deriva de la simplificación a la que lo han reducido los tópicos que han recaído sobre los autores que han trabajado para los medios en las últimas décadas del franquismo. Vive este dramaturgo, guionista de televisión, cineasta y narrador en la confluencia de dos épocas. Políticamente significa el tránsito de la España del régimen a la de la constitución democrática; socialmente, la sustitución de unos valores caducos por los ideales de progreso y libertad; culturalmente, la búsqueda de nuevos soportes literarios».

¹⁴⁶⁸ Olga Elwess Aguilar lo expresa en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 252) diciendo que del asunto de *La torna* Boadella «nos rinde debida cuenta en buena parte de sus memorias». Para Anna Caballé (2003b: 166), los sucesos de *La torna* son el epicentro de las *Memorias de un bufón*, como también lo fueron en la vida de su protagonista.

le habría conmutado a Heinz Chez la pena de muerte de no mezclarse el caso de Salvador Puig Antich (Boadella, 2001: 256-258).

Llevaron a cabo un preestreno del montaje para probar los personajes y las máscaras en el marco de una campaña para cambiar los nombres franquistas de las calles de una localidad de Tarragona. Dedicaron una parodia a cada nombre montados en el remolque de un tractor que se iba desplazando. Era la *commedia dell'arte*: máscaras, comicidad y transgresión. En el momento de la escritura de las memorias, no se explica Albert Boadella cómo pudo acabar aquello sin la interrupción de la Guardia Civil, pues las parodias eran muy fuertes¹⁴⁶⁹. Albert Boadella habla de «la bomba que se estaba fabricando en la cúpula de Pruit» (Boadella, 2001: 259-260). Aunque Francisco Franco hubiera muerto, a pesar de que había más libertad de expresión, la estructura franquista seguía inmune y el Ejército era muy beligerante. Había una ley de jurisdicciones mediante la cual, en caso de injurias a las Fuerzas Armadas, un civil debía ser juzgado conforme al código de justicia militar (Boadella, 2001: 260)¹⁴⁷⁰. Con todo, antes de que comenzasen los problemas hubo cuarenta representaciones de *La torna* (Boadella, 2001: 276).

El autor se muestra consciente de que el momento más interesante de sus memorias lo constituyen la prisión y la fuga. Son, por tanto, los episodios que cuenta con más detalle. Revela el Bufón de la primera noche que pasó en la cárcel: «La sensación de estupidez por haberme dejado cazar martilleaba mi cerebro» (Boadella, 2001: 281). La fuga del hospital la concibió como un plan teatral, por lo que, en las memorias (Boadella, 2001), la secuencia en escenas, cada una de las cuales lleva por lema un objetivo encami-

¹⁴⁶⁹ «Naturalmente no se pudieron cambiar los nombres porque nuestra insensata intervención no hizo más que reavivar en el pueblo los odios de la guerra civil» (Boadella, 2001: 260).

¹⁴⁷⁰ Recordó Ginart (2005b: 33) que los actores que protagonizaron el montaje original fueron Ferran Rañé, Elisa Crehuet, Arnau Vilardebò, Gabriel Renom, Andreu Solsona y Miriam de Maeztu. El montaje acabó con Ferran Rañé y Elisa Crehuet en el exilio —camino también elegido por Albert Boadella tras escaparse del hospital, donde se encontraba en calidad de preso—. Los demás fueron condenados a la cárcel, donde permanecieron once meses. Véase también Ginart (2005a: 33).

nado a la consecución del fin último (Boadella, 2001: 292). Albert Boadella sostiene que comunicó su propósito a los miembros de Els Joglars con objeto de que se reunieran con él en Perpignan para montar allí *La torna*. Josep Tarradellas le manifestó a la mujer del dramaturgo la vigilia de la fuga lo que tenía de imprudencia: si se fugaba lo mataban (Boadella, 2001: 295)¹⁴⁷¹. Dice Albert Boadella: «me adentré en Francia como exiliado político, alejándome de aquella España agitada que creía vivir ya en democracia» (Boadella, 2001: 300)¹⁴⁷². Los miembros del grupo encarcelados fueron juzgados en consejo de guerra y condenados a dos años y medio de cárcel (Boadella, 2001: 300). En Perpignan, el abogado defensor, Federico de Valenciano¹⁴⁷³, avisó a su compañera Dolors Caminal de que no entrase en España, porque la policía la buscaba como cómplice en la fuga (Boadella, 2001: 313).

La campaña a favor del Bufón alcanzó cotas internacionales. La reina Beatriz de Holanda, entonces princesa, visitó al rey don Juan Carlos con este motivo (Boadella, 2001: 285), y se obtuvo de Paloma Picasso el compromiso de que pondría inconvenientes al retorno del *Guernica* a España mientras los actores de Els Joglars estuviesen en la cárcel (Boadella, 2001: 305). Hubo políticos que se interesaron por su caso. Lo visitó en Francia el secretario de Josep Tarradellas y le entregó una carta personal del President en la que se ponía a su disposición para cuanto necesitase (Boadella, 2001: 322). Antonio de Senillosa llamó a Antonio Ibáñez Freire, capitán general de Cataluña, y le dijo que iba a invitar a Albert Boadella a su casa en Navidad, que entraran y los detuviesen a los dos, a lo que el capitán general respondió: «Mire usted, Senillosa, yo no he oído nada» (Boade-

¹⁴⁷¹ No falta ningún ingrediente de *thriller*: justo antes de la fuga, cambiaron el turno y apareció el policía más bondadoso con él, el más amable, el más simpático, el más generoso. A Albert Boadella (2001: 296) le supo muy mal, ya que por su culpa le caería un arresto de dos meses.

¹⁴⁷² Da los nombres de todas las personas que intervinieron en su fuga, entre los que destacan Fabià Puigserver y Lluís Pasqual (Boadella, 2001: 300).

¹⁴⁷³ Comandante del Ejército español (Boadella, 2001: 276).

lla, 2001: 325). Sin embargo, la experiencia no fue tan positiva con Alfonso Guerra, diputado en las Cortes. Albert Boadella le pidió una gestión en favor de la ley de unidad de jurisdicciones que preveía la Constitución. Alfonso Guerra lo invitó a llamarlo, pero a la hora de la verdad no se ponía al teléfono. En una de esas ocasiones, tras recibir Albert Boadella el pretexto de que Alfonso Guerra no se hallaba allí, su compañera Dolors llamó haciéndose pasar por la secretaria de Jordi Pujol y Alfonso Guerra se puso al momento. Tomó el teléfono Albert Boadella y se desahogó. Posteriormente, recibió una tarjeta de Alfonso Guerra —muy ácida con el autor— en la que le explicaba que no había conseguido llevar al Parlamento esa ley (Boadella, 2001: 324-325).

En Francia, Albert Boadella rehizo *Els Joglars* (Boadella, 2001: 317-318) y estrenó en Perpignan *M-7 Catalònia* (Boadella, 2001: 323). Después, la compañía se desplazó a Madrid. Albert Boadella también cruzó la frontera con documentación falsa y se hizo unas fotos en Madrid con la intención de avivar de nuevo el caso a través de la prensa sin prever la reacción de los miembros del Consejo Supremo de Justicia Militar, que lo consideraron una provocación (Boadella, 2001: 324). En enero de 1979, un mes después de aprobada la Constitución, fueron liberados por un indulto los actores de *Els Joglars* encarcelados. Después, el presidente Josep Tarradellas le envió a Albert Boadella un mensaje comunicándole que deseaba entrevistarse con él en la Generalitat (Boadella, 2001: 326). Todavía sería detenido una vez más el dramaturgo por orden militar a causa de este asunto. De madrugada, la policía rodeó la casa. En la celda de la Jefatura Superior de Policía, reflexionaba el autor: «me maldecía a mí mismo por aquel estúpido exceso de confianza. (...) Tenía la impresión de que llevaba demasiado tiempo haciendo muy mal las cosas, por culpa de mi carácter irreflexivo» (Boadella, 2001: 331). A raíz de estos truculentos aconte-

tecimientos se desató una polémica que dejó profundas huellas en la personalidad del autor¹⁴⁷⁴.

Anota Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) alguns recuerdos de la transición española a la democracia. Opina que la *movida* en España no fue más que la emulación del pasado olímpico de la cultura gay americana, y que Pedro Almodóvar la consagró a la «hispano-manchega» con un apunte de sarcasmo y ternura y también creó algo nuevo y fresco que ha tenido resonancia mundial (Nieva, 2002d: 409). En los años de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* se producía un nuevo *revival* del gran escritor, no sabe si promovido por *Triunfo*, «que era el termómetro de la “intelectualidad”» (Nieva, 2002d: 431). Comprobó después del estreno de *La carroza de plomo candente* que, de todo su teatro, era lo que más gustaba en aquel tiempo, porque, si bien el lenguaje y los medios expresivos extrañaban, lo español era comprendido, pues aludía a un medio conocido y familiar que se veía deformado y sujeto a variaciones impensables, aun conservando esa atadura a una realidad familiar. Cuando esa obra se representó en la Universidad de Nueva York, le costó el puesto de lector al que la montó, un yerno de José Hierro. La nación poderosa y puritana no lo habría acogido jamás sin hacerle pasar por un calvario que no pasó en la España de la transición (Nieva, 2002d: 452). En la función de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos* y *Tasia* se mostraba por primera vez un desnudo integral femenino en el teatro español de aquel tiempo, el de Rosa Valenty, y había más. *La carroza de plomo candente* resultaba un poco antimonárquica, aunque se justificaba por no respetar mucho a Fernando VII, «el irrespetable»; pero se les podía avecinar una buena por haberse restaurado la monarquía. Los Redondo, sus empresarios, conocían a Luis María Anson, quien había sido jefe de

¹⁴⁷⁴ Véase el apartado «El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella», en la página 433.

prensa de don Juan de Borbón —al que llama don Juan III, como así lo fue para muchos— (Nieva, 2002d: 455). Le pidieron consejo y éste le dio poca importancia a la cosa (Nieva, 2002d: 456). Entonces el teatro tenía menos resonancia que cuando vivía Francisco Franco, porque todo lo ocupaba la política: «El espectáculo está en la calle», decían los que se alegraban de que los autores fracasasen y no despertaran interés (Nieva, 2002d: 459).

Consideró Francisco Nieva una suerte tropezarse con el director José Osuna, un poco dado de lado entonces porque había estado bien considerado por el franquismo; no obstante, el autor se fijaba en sus montajes de *La fundación* o *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo. Le dio *Delirio del amor hostil* (Nieva, 2002d: 465). José Osuna pensó para el personaje de la Coconito en María Fernanda d'Ocón, quien había sido primera actriz del Teatro Nacional María Guerrero a las órdenes de José Luis Alonso, un poco apartada porque había sido la compañera de Mario Antolín, director general de Teatro en los últimos tiempos de Francisco Franco, aunque se había separado de él. Había interpretado a la perfección la *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, en la feliz adaptación de Alfredo Mañas. El autor pensaba que, en democracia, cada cual tenía derecho a expresarse y a continuar su carrera: «Pero esto bien claro se ve que no es posible. Hay rencores, celos y envidias, que se explayan al menor cambio político en que se puedan apoyar». Se había arrimado a las personas menos afectas por la «izquierda divina», aunque lo había hecho más por su eficiencia artística (Nieva, 2002d: 465). «Reconozco que mi modo de actuar siempre es una forma de reto en un sentido que se me escapa. Parece que no tengo la menor consideración por los que detentan el poder y por sus más vehementes simpatizantes. Obro como muchos pacíficos anarquistas que ofenden más que los violentos» (Nieva, 2002d: 465-466). Escribe: «Las alcantarillas de Madrid también drenaban las cenizas de mis propios fantasmas. La melancolía que inunda *Delirio* era dema-

siada para un público que quería divertirse» (Nieva, 2002d: 466). Habla de la escenografía de *Delirio del amor hostil*, que no era suya, y de los figurines, también de otro. El vestuario se inspiró en lo punki. La sala era la del teatro Bellas Artes, dirigida por José Tamayo, entonces con problemas de salud. Considera muy digna la producción de Ramón Tamayo y elogia su persona. Pero todo se les ponía en contra, la compañía no atraía las simpatías de los progres: «La gente quiere que todo cambie en un cambio político y le da rabia ver a los mismos populares de siempre y de antes del cambio. Muchas gentes hubieran querido que se efectuase “un barrido general”» (Nieva, 2002d: 466-467).

El director Manuel Canseco le pidió una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Televisión Española quiso grabar la representación, pero había un desnudo y se lo pensaron (Nieva, 2002d: 477). Afirma el autor: «La censura quería seguir levantando el gallo y, aunque ya era la dichosa época de “el destape”, la televisión atendía mucho más que ahora a su clientela hogareña, y sentía púdicos escrúpulos respecto a Aristófanes». El autor no habría puesto aquel desnudo, pero Aristófanes lo deja bien claro en su texto. No se grabó por ese detalle, aunque las cámaras y el montaje podían haber ocultado lo que hubiesen querido (Nieva, 2002d: 478). De *Coronada y el toro*, comenta: «Bien sabía yo que la profesión teatral española (...) no estaba para que la metieran en aquellos trotes de un teatro mezclado con la antigua ceremonia simbólica, con hechuras de ilustrativo altar barroco y revista de Celia Gámez»; pero, por increíble que parezca, aquello se pudo llevar a la práctica esperando unos años hasta la muerte de Francisco Franco (Nieva, 2002d: 545). «Dos años después del fallecimiento de Carrero, murió Franco y yo pude empezar a estrenar libremente, afirmándome como autor y director de algunas de mis obras» (Nieva, 2002d: 546).

Describe el autor a Eduardo Haro Ibars con un retrato entusiasta. Era una persona con una vida libertina, con una conducta personal libérrima, desafiante, lo que le daba

disgustos a su padre, especialmente. Había escrito excelentes artículos, había publicado libros con una poesía muy original y profunda, había escrito letras de *rock* y se hallaba como al frente de «toda aquella cultura juvenil que había hecho eclosión en la transición política» (Nieva, 2002d: 582).

La Magosta fue dedicada en principio a la actriz María Casares, pero no se la mandó por un escrúpulo de última hora. Se hicieron amigos cuando fue a visitarla en compañía de José Luis Alonso para proponerle el papel principal de *El adefesio*, de Rafael Alberti. «Madrid no la recibió muy bien». Había en María Casares una barrera mucho más fuerte que en el autor, ya que no terminaba de conectar con el público ni con el medio teatral españoles. La diferencia no era únicamente lo francés, sino una Europa en evolución de la que España se había aislado progresivamente durante la dictadura (Nieva, 2002d: 587).

Nada en particular recuerda Fernando Arrabal (1994c) en su diario del período de la transición a la democracia en España, a pesar de que sabemos por otras fuentes que en 1976 tuvo el privilegio de ser señalado por el ministro José María de Areilza como uno de los seis españoles que no podrían regresar al país (Á. y J. Berenguer, 1979a: 29)¹⁴⁷⁵, y que en ese mismo año, durante el verano, una librería que exponía sus obras en Perpignan sufrió un atentado de los que habitualmente perpetraba la extrema derecha española contra centros y librerías «izquierdistas» en el sur de Francia (Á. y J. Berenguer, 1979a: 30).

Recuerda Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a): «En el verano de 1976 y ante el estupor del país el Rey nombra a Adolfo Suárez presidente del gobierno, en sustitución de Arias Navarro, heredero del poder franquista». Continúa: «La Plataforma Democrática —no recuerdo si se llamaba así— agrupaba desde demócratas cristianos a comunistas, monárquicos de don Juan, e incluso anarquistas: muy pronto se la conoció

¹⁴⁷⁵ Véase la nota 893.

como “Platajunta”»¹⁴⁷⁶. Lo llamó su amigo Miguel Rubio, crítico de cine, para invitarlo a la Bienal de Venecia: «era una invitación casi orden». Fueron a Venecia —donde la nueva España acudía en pugna con el pabellón del Gobierno—, entre otros, Marcelino Camacho, recién salido de la cárcel, y su mujer, Fernando Méndez Leite, Joaquín Ruiz-Giménez y Lola Gaos. En el Ayuntamiento de Venecia les hicieron una recepción y el autor se sentó detrás de Marcelino Camacho, con lo cual salió en todas las imágenes (Armiñán, 1994a: 125). «Aquella situación me produjo ciertos terrores y pensé que, nada más llegar a Barajas, sería encarcelado sin remedio. Afortunadamente no fue así» (Armiñán, 1994a: 125-126). El dramaturgo llegó a presentarse como candidato del PSOE al Congreso de los Diputados en las elecciones generales del 15 de junio de 1977, y a punto estuvo de salir elegido. «Mi segunda nominación¹⁴⁷⁷ fue con *El nido*, año 1981, pocos días después del patético y risible —a toro pasado—, claro, 23-F» (Armiñán, 1994a: 328).

1.4. La democracia

Algún bromista pergeñó una frase con cierta fortuna celebrando la nostalgia del franquismo. No todo es paradisiaco para nuestros dramaturgos una vez consolidada la democracia en España. Aunque, como puede comprobarse, el nivel de conflictividad se reduce de manera sobresaliente.

Antonio Gala comenta en sus memorias (Gala, 2001b) acerca de *Petra Regalada* (1980):

Fue un bombazo. Trataba de los temas de ahora, de las defecciones, de los tránsfugas, de los cambiazos, de los sucios trepas y de la ilusión de los pueblos. Así como El cementerio... se refería a la muerte y al riesgo de la libertad, aludiendo al alpargatazo de febrero del 81, Petra Regalada se refería a la lucha entre la izquierda y la derecha, y profetizaba, como basta ver leyendo ésa y otras obras, y atendiendo a sus fechas, el barquinazo del PSOE y de la esperanza. El pueblo, el niño Tadeo sordomudo, es al final quien tiene la última palabra. Él mata y

¹⁴⁷⁶ Véase la nota 475.

¹⁴⁷⁷ A los premios Oscar. La primera fue con *Mi querida señorita* (1971), en 1972.

Petra grita: «La vida empieza ahora, ahora, ahora», cuando han sucedido todas las decepciones, todos los desgarros y todas las sangrías (Gala, 2001b: 81).

Revela el autor que, desde altas alturas del Ministerio del Interior, se le hicieron ofrecimientos muy agradables si él no insistía en condenar el procedimiento del tiro en la nuca que estaba muy en boga tanto en un bando como el otro: ETA, policía y GAL. Hizo oídos sordos a la propuesta y no tardó en producirse un hecho insólito a esas alturas de la democracia: por un artículo titulado *Soldadito español* contra el servicio militar obligatorio, muy fotocopiado, lo procesó el Consejo Supremo de Justicia militar, con gran revuelo. Defendió legalmente al autor Manuel Cobo del Rosal, colega de despacho de Raúl Morodo. Ante la reacción popular y culta, se quedó el juicio en agua de borrajas (Gala, 2001b: 180). Pero lo peor estaba aún por venir:

Cuando se comete la tropelía del referéndum de la OTAN, se me ofrece encabezar el movimiento del NO. Yo, que no he visitado la redacción de El País más que tres veces, y una de ellas de paso, le pedí su opinión a Juan Luis Cebrián.

—Si yo estuviera en tu situación, aceptaría.

Lo mío es escribir. Todo lo demás me saca de mis casillas. Con la condición de que, fuese cual fuese el resultado, me devolverían a ellas, acepté (Gala, 2001b: 181).

Dio mítines en Sevilla, en Valencia, en Santa Coloma de Gramanet y el que cerró la campaña en Madrid, en el Parque del Oeste (Gala, 2001b: 182): «Cantantes que me habían acompañado y precedido en ese mitin cenaron con González aquella misma noche. Hay cosas que no llego a comprender del todo, y lo que no comprendo me produce repugnancia moral. Quizá porque yo sea más derecho que un tiro, y no haya que serlo tanto, y la verdad sea curva...». Gala, quien considera que ya ha escrito sobre el asunto del referéndum sobre la OTAN, deja la puerta abierta: quizá escriba más. La OTAN, para el autor, ha dado pruebas de su inutilidad, de su sumisión a USA. Cuando desaparecieron los bloques y el Pacto de Varsovia con ellos, la OTAN debió desaparecer también (Gala, 2001b: 182). Este asunto tuvo consecuencias serias:

A los que votamos no y luchamos por el no se nos marginó, se nos discriminó, se nos atropelló. Yo callaba. Nunca pensé pedir árnica por mí. Pero la lista de los damnificados era penosa y larga. Algunos artistas no fueron contratados más ni por ayuntamientos ni por provincias ni por autonomías socialistas. No se perseguía a nadie expresamente, pero se le ignoraba. Una gota que colmó el vaso fue la de Carlos Cano. Cité a Guerra una noche en mi casa para cenar a solas. Comprendió lo que le decía. Tomó nota de quienes le decía.

—¿Y tú? —me preguntó—. A mí lo que me asombra es que nos hayas llamado deshonestos. Comprendo que en calor de un mitin uno se exceda. Pero deshonestos... Antonio... ¿Nosotros?

—Estoy escribiendo sobre el terrible dilema de la ética y el poder. Es una función de teatro que se titulará Séneca o el beneficio de la duda. —Guerra frunció, molesto, el ceño—. Irá prologada por Areilza y por Sádaba —frunció el ceño aún más.

—Me refiero a si tú tienes quejas, personalmente, de nosotros.

—Nunca he recibido nada de nada. Nadie ha tenido conmigo el menor detalle.

—¿Qué es lo que te gustaría?

—La dirección de la Academia de España en Roma.

Se aligeró su ceño.

—Haz las maletas.

—Era una broma, Alfonso —dije en voz baja y con cierto pesar—. Tampoco habría aceptado nada de nadie.

Fue esa noche la primera vez que oí hablar de los incontrolables portadores de maletines que pedían el quince por ciento de cualquier cosa. Luego las culpas fueron amontonándose. Los socialistas eran los míos. Por eso me dolieron. Por eso me dolía verme obligado a escribir las Proas y las Troneras de El Independiente. Y me dolió el cierre del periódico. Y me dolió después del luto y de su alivio tener que volver con las Troneras a El Mundo. Porque cada año, a los Reyes Magos, les pido para España que mis Troneras se hagan absolutamente innecesarias. Y por eso también me es comprensible con facilidad no contar desde hace mucho con las simpatías del aparato del PSOE, y haber sufrido, quizá en legítima defensa, un rechazo brutal (Gala, 2001b: 182-183)¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷⁸ M.^a Francisca Vilches de Frutos (1999: 78) escribe: «Hacia la segunda mitad de la década de los ochenta algunos autores comenzaron a llamar la atención sobre algunos problemas surgidos de la incipiente democracia. Antonio Gala alcanzó un resonante éxito con *Séneca o el beneficio de la duda* [1987], una reflexión en torno a la contribución política de este clásico, cuya intencionalidad fue puesta de relieve por el propio autor desde sus afirmaciones en el programa de mano: “En una época, cuya decadencia, cuya corrupción general, cuya sensación de agotamiento la hacen tan semejante a la nuestra, hay un hombre de Córdoba —el más romano de todos los estoicos y el más estoico de todos los romanos— que personifica las tentaciones que el poder plantea a la ética, y el contagio con que la amoralidad asalta a la virtud”. Pero aclara la autora que no lo vieron así algunos críticos (Vilches, 1999: 78, n. 7). Se refiere a Eduardo Haro Tecglen y José Monleón. Publicó el primero: «Yo soy incapaz de ver que nuestro tiempo tenga que ver con la *Roma putana* —la frase se recoge— de aquel tiempo: no en su mezquindad, ni en su grandeza, ni en el crimen, ni en la corrupción» (Haro Tecglen: 1987b). Monleón (1987a) entiende que todo es «bastante más complejo de como Gala lo enuncia».

Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que casi todas las semanas su familia iba a almorzar a casa del general Aranda, ya definitivamente arrinconado por Francisco Franco. Estaba en la reserva. Así vivió hasta muy viejo, cuando el rey Juan Carlos lo hizo teniente general (Armiñán, 2000: 297)¹⁴⁷⁹. Francisco Franco cambió el nombre de la calle Torrijos por el de Conde de Peñalver, porque el primero era un liberal. Al llegar la democracia, esa calle fue una de las pocas de Madrid que no recuperaron su nombre (Armiñán, 2000: 318).

Albert Boadella, no obstante proteger la Constitución de 1978 la libertad de expresión, ahora en sus memorias los primeros pasos profesionales (Boadella, 2001: 178). El peligro no desapareció totalmente ya en democracia: la trama de *Olympic Man Movement* (1981) era de alto riesgo, no se veían claras las razones de una apología totalitarista en plena apoteosis del PSOE. «La obra era un mitin de cabo a rabo, sin guiños al público progresista ni moraleja final. Los demócratas eran ridiculizados por su cobardía y debilidad, y los intelectuales despreciados por su escandalosa justificación de lo antinatural; solo los deportistas de élite eran glorificados como los nuevos héroes de la sociedad moderna» (Boadella, 2001: 365). Apareció Felipe González un día en el teatro en Madrid para ver *Virtuosos de Fontainebleau* (1985). La bronca de los espectadores fue monumental. Eran los días del referéndum de la OTAN: «nunca había visto reaccionar al público con tanta ferocidad. Me pareció detectar en aquel incidente un tráiler premonitorio de lo que sería posteriormente la reacción desencantada de toda una generación» (Boadella, 2001: 408). Después del fracaso dialéctico en el debate parlamentario sobre el estado de la nación del político catalán Josep Borrell, lo sometió el autor a unas sesiones intensivas

¹⁴⁷⁹ No obstante —aclara el autor—, había tenido un buen sueldo y había disfrutado de un magnífico economato. El general Aranda había sido partidario de don Juan de Borbón y enemigo de Francisco Franco y de su régimen, que él mismo había ayudado a instaurar. Había estado convencido de la victoria de los aliados. Había mantenido amistad con el embajador del Reino Unido, sir Samuel Hoare, quien le mandaba todos los días la prensa inglesa. Fue presidente del Casino de Madrid (Armiñán, 2000: 297).

para ayudarlo a no dejarse influenciar por el escarnio de la oposición. Estuvieron encerrados unos días en la cúpula de Pruitt (Boadella, 2001: 411).

Francisco Nieva no se muestra en sus memorias (Nieva, 2002d) totalmente satisfecho con las repercusiones de la nueva situación en la profesión teatral. Afirma, en relación con el montaje de *Don Carlos*, de Friedrich Schiller, por José Carlos Plaza:

Era entonces una época extraña. Los intelectuales «progresistas» —esos dialécticos caimanes—, con menos intuición artística que un tarugo, querían reformar teóricamente el teatro y se tenían creído que podían enseñarlo. Se habían vuelto terriblemente doctrinales en sus críticas, como comisarios de la «kultura», y estas tenían un aire como de «ajuste de cuentas». Estaban convencidos de que por sus máximas recapacitadas todo iba a cambiar en el «cambio» (Nieva, 2002d: 534).

Y es que la crítica cuestionó el montaje de *Don Carlos*, pues se preguntaba qué necesidad tenía la nueva democracia española de que le presentasen una obra de Schiller: «la crítica madrileña era todavía muy amante del cocido casero y aquello solo le pareció “afectado”. Ellos solo endosaban el mandilón de los buenos propósitos, en servicio de la democracia. La izquierda había empezado amonestando, y todo el mundo quería ser más de izquierdas que nadie, así que todos eran amonestadores» (Nieva, 2002d: 534).

Fernando Arrabal recoge en su diario (Arrabal, 1994c) una pintada que vio en una pared sevillana el día de la inauguración de la Expo 92: «Expo 92. Miseria 93» (1994c: 142). Cuando un periodista de la televisión francesa, su anfitriona, le pide que defina este evento, el contesta: «Es un cementerio de chatarra» (1994c: 143)¹⁴⁸⁰.

Jaime de Armiñán anota en su diario (Armiñán, 1994a: 296, n. 2) que, en una enciclopedia editada en 1961, no aparece el general Aranda, mientras que en sus páginas están muchos de los que sirvieron a sus órdenes. Francisco Franco lo borró del mapa y del escalafón. El Rey, cuando Aranda era ya muy viejo, lo ascendió a teniente general. «A buenas horas mangas verdes, debió decirse el anciano militar».

¹⁴⁸⁰ Fernando Arrabal publicó *Carta al Rey de España* en Arrabal (1981b), junto con otras, y en Arrabal (1995).

1.5. Testigos de su tiempo

Tal como dijimos en la introducción de esta parte dedicada a estudiar el testimonio y el memorialismo en nuestros autobiógrafos¹⁴⁸¹, aunque su intención no sea la de escribir un documento histórico, no puede dejar de sentirse la influencia del medio en estos escritos, e incluso la Historia hace su aparición en ellos. Parece, por lo que observamos en las obras estudiadas, que, de esta forma, el relato de la vida se contextualiza y adquiere un palpito de realidad. Además, el autobiógrafo siente necesidad de comunicarnos —y hasta se complace en ello— la relación, aun discreta y casual, incluso anecdótica, que el azar le ha deparado con sucesos que en su momento tuvieron una gran repercusión.

En este sentido, Fernán-Gómez, que escribe en la época en que son noticia el caso Roldán y el caso Marey, se pregunta qué le contará a sus bisnietos (Fernán-Gómez, 1998a: 572). Para contextualizar el año 1987, el de sus bodas de oro, recurre a varios datos políticos y culturales de entonces cuando escribe la ampliación once años después, en el momento del caso Lewinsky (Fernán-Gómez, 1998a: 597). También deja constancia del triunfo electoral del PP en 1996 (Fernán-Gómez, 1998a: 667).

Marsillach (2001d) hace referencia a algunos acontecimientos notables que tuvieron lugar a la par que los hechos autobiográficos que relata. Así, aparece el Mayo del 68 (Marsillach, 2001d: 300), la Revolución de los Claveles (Marsillach, 2001d: 353)¹⁴⁸², el asesinato de Pier Paolo Pasolini, la desaparición de Thornton Wilder (Marsillach, 2001d: 368) y el atentado contra Francisco Tomás y Valiente (Marsillach, 2001d: 544).

Antonio Gala (2001b) recuerda que llegó a Valencia el mismo día que mataron a Kennedy (Gala, 2001b: 65). Explica con respecto del estreno de *Petra Regalada*:

¹⁴⁸¹ Véase el apartado «Contextos: el testimonio y el memorialismo», en la página 694.

¹⁴⁸² «Interrumpí la escritura para asomarme con un grupo de “progres” a ver lo que estaba sucediendo en Portugal» (Marsillach, 2001d: 353).

Fue un bombazo. Trataba de los temas de ahora, de las defecciones, de los tráfugas, de los cambiazos, de los sucios trepas y de la ilusión de los pueblos. Así como El cementerio... se refería a la muerte y al riesgo de la libertad, aludiendo al alpargatazo de febrero del 81, Petra Regalada se refería a la lucha entre la izquierda y la derecha, y profetizaba, como basta ver leyendo ésa y otras obras, y atendiendo a sus fechas, el barquinazo del PSOE y de la esperanza. El pueblo, el niño Tadeo sordomudo, es al final quien tiene la última palabra. Él mata y Petra grita: «La vida empieza ahora, ahora, ahora», cuando han sucedido todas las decepciones, todos los desgarros y todas las sangrías (Gala, 2001b: 81).

El autor se manifestó en contra de la ley Corcuera y desafió al Ministerio del Interior a que lo detuviera por fumarse un porro en su jardín (Gala, 2001b: 267).

Boadella (2001) da entrada en sus memorias a acontecimientos como el caso de la Banca Catalana (Boadella, 2001: 178), los relacionados con la candidatura de Josep Borrell a la presidencia del Gobierno (Boadella, 2001: 411) o las campañas electorales en cuyos mítines participó (Boadella, 2001: 409). También tiene presencia en su libro la Expo de Sevilla (Boadella, 2001: 404).

Nieva (2002d) alude a asuntos contemporáneos, como la guerra de Bosnia (Nieva, 2002d: 128), y llega a mencionar la muerte de lady Di (Nieva, 2002d: 226 y 227). La actualidad sirve de arranque para la memoria: el descubrimiento en el fondo del mar de los restos del avión de Antoine de Saint-Exupéry lo lleva a recordar las circunstancias en que conoció a la esposa del escritor francés, Consuelo (Nieva, 2002d: 291). Fue a París para entrevistarse con Barrault y llegó precisamente en mayo del 68. Se lo mostraron (Nieva, 2002d: 416), lo que estropeó sus planes de emprender un proyecto inmediato con el director francés. Tenía que llamar también a Jean Vilar, director de la Ópera. Se puso al teléfono y le confesó los propósitos de ocupación que también amenazaban a la Ópera, así que se canceló la entrevista (Nieva, 2002d: 417). Volviendo a tiempos menos pretéritos, menciona la llegada de Jesús Gil a la alcaldía de Marbella (Nieva, 2002d: 451). La función cervantina de *Los baños de Argel* se llenaba a diario de un público joven, el mismo público que acababa de ver a los Rolling Stones —el cual se comportaba lo mismo en un espectáculo que en otro, el teatro olía a hachís, su teatro también los colocaba— (Nieva,

2002d: 492). El día que asesinaron a Carrero Blanco, el autor andaba escribiendo el largo monólogo de *Coronada y el toro* en la segunda parte, y, aunque Nieva lamenta que tengamos que volvernos tan fieras bajo la presión de las circunstancias, confiesa que se alegró muchísimo de que el «santo» de Carrero muriese. «(...) el pobre era como un ayatolá fanático», pero menos que Arzallus hoy en día (Nieva, 2002b: 546). Poco antes de la victoria socialista, hizo un viaje a Moscú y a Leningrado, hoy otra vez San Petersburgo (Nieva, 2002b: 553). «En Gaucín probamos los primeros “éxtasis” de diseño», droga utilizada por los jóvenes para el *bacalao* (Nieva, 2002d: 585). En diciembre de 1967, cuando los ensayos generales de *La vida breve*, de Manuel de Falla, conoció el famoso terremoto de Sicilia (Nieva, 2002d: 605).

No obstante, donde este ingrediente de la literatura autobiográfica aparece más desarrollado es en el diario, en el que cobra un nuevo sentido. Independientemente de que exista o no relación alguna con los hechos —ya casual, ya anecdótica—, el diario se convierte en una atalaya privilegiada desde la que otear el mundo. El diarista anota, comenta e interpreta la actualidad en bruto, tal como se va desarrollando. En este caso, la realidad externa se abre paso en una escritura que se hace día a día y la conexión con ella le concede vigencia al esfuerzo autobiográfico. Si en el terreno de la autobiografía el autor es testigo de la realidad externa, en el del diario esa misma realidad externa «testifica» que la escritura se lleva a cabo diariamente. El diarista es un ser vivo en un mundo también vivo, dinámico, que no deja de interesarle y fascinarlo, que evoluciona y lo hace evolucionar a él también. Por todo ello —y por las propias características estructurales y formales del diario¹⁴⁸³—, no debe extrañarnos que esta forma de conexión con la realidad encuentre un mayor desarrollo en este subgénero.

¹⁴⁸³ Lo que en el diario, que se escribe día a día, puede tener un tratamiento improvisado y hasta conversacional muy estimulante, en la autobiografía puede exigir un rigor historiográfico capaz de desalentar al autor.

El diario de Arrabal (1994c), recoge con curiosidad e interés el resultado del referéndum sobre el Tratado de Maastricht (Arrabal, 1994c: 87), la exhibición del preso Abimael Guzmán en una jaula (Arrabal, 1994c: 101), la concesión del premio Nobel de Literatura a Derek Walcott (Arrabal, 1994c: 120), la matanza de un cuarto de millón de personas en Timor Este por las fuerzas de ocupación indonesias (Arrabal, 1994c: 161)¹⁴⁸⁴, las elecciones presidenciales americanas (Arrabal, 1994c: 164, 167 y 171), una alocución de François Mitterrand por televisión (Arrabal, 1994c: 180), el récord de tres millones de parados, la entrada de los marines americanos y de la legión francesa en Somalia (Arrabal, 1994c: 213) y las imágenes que llegan de Mogadiscio referentes a esa intervención occidental (Arrabal, 1994c: 241). También se hacen alusiones o referencias a personajes de actualidad en el momento de la escritura —o comentarios acerca de los mismos— como Felipe González (Arrabal, 1994c: 37 y 97), la nieta de Francisco Franco (Arrabal, 1994c: 68), François Mitterrand (Arrabal, 1994c: 79), el ministro Josep Borrell (Arrabal, 1994c: 184). Algunos son personajes que presentan sumo interés para el autor; por ejemplo, los ajedrecistas Bobby Fischer (Arrabal, 1994c: 30, 31, 38, 57, 58 y 70), Anatoli Kárpov, Gari Kasparov (Arrabal, 1994c: 31) y hasta el mismo presidente de la Federación Internacional de Ajedrez (Arrabal, 1994c: 192). Finalmente, una afirmación curiosa para el objeto de nuestro estudio: estando en Eslovaquia, sostiene que la revolución de 1989 se fraguó en los teatros (Arrabal, 1994c: 199).

Jaime de Armiñán (1994a) argumenta que, al acabar la Guerra Civil, los argentinos acogieron a los republicanos con calor y sin pedirles el carné. Era entonces un gobierno de derechas el argentino y por sus fronteras entraban anarquistas, socialistas de los de antes, comunistas, rojos de todos los matices. Por eso le parece una injusticia el trato

¹⁴⁸⁴ Noticia que da lugar a un comentario coloquial por parte del autor: «En ocasiones, no nos enteramos de nada, y así podemos tomar nuestros desayunos tan panchos» (Arrabal, 1994c: 161).

que en nuestra tierra han sufrido los argentinos cuando ellos padecían la dictadura (Armiñán, 1994a: 159).

2. LOS DRAMATURGOS Y EL TEATRO

La dedicación teatral de los autores permite un acercamiento a través de su obra, en ocasiones con profundidad, al mundo complejo de la escena desde ángulos distintos y complementarios. Veamos algunos de ellos.

2.1. La formación de los dramaturgos

2.1.1. La iniciación teatral

2.1.1.1. Los primeros espectáculos

Para Francisco Ernesto Puertas Moya, en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003), otro tópico de este tipo de obras es la narración de la fascinación que sintieron los autobiógrafos por el espectáculo teatral (Puertas, 2003: 337), si bien el primero que menciona Fernán-Gómez (1998a) es el ceremonial eclesiástico. Su abuela lo llevaba a la iglesia, aun siendo anticlerical, porque le gustaba aquello. De hecho, el autor asegura: «De escuchar sermones surgió en mí la vocación de orador» (Fernán-Gómez, 1998a: 36). Insiste en que a su abuela le encantaban las grandes ceremonias religiosas y quería contagiarlo a él. Por eso supone que a ella le habrían gustado las representaciones teatrales de Enrique Rambal, que nunca vio, pero con las que poco después disfrutarían mucho sus primos y él (Fernán-Gómez, 1998a: 47). La abuela también llevó al nieto a ver actuar a su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 50). Tener una madre actriz le hizo vivir la realidad teatral desde dentro ya de niño y asumirla como un hecho natural. Se entretenía de pequeño en el camerino de su madre pintando

con lápices de colores y, a veces, veía entre bastidores trozos de las funciones. Hasta salió de gira en verano con la compañía de su madre a Barcelona y Zaragoza (Fernán-Gómez, 1998a: 100). Por eso dirá que, aunque tuvo su teatro de juguete¹⁴⁸⁵, desde su infancia conoció los teatros de verdad (Fernán-Gómez, 1998a: 110). Pese a que había asistido a ensayos y representaciones, la revelación de la magia del teatro le llegó a los siete años con las representaciones de la Compañía de Gran Espectáculo de Enrique Rambal (Fernán-Gómez, 1998a: 111)¹⁴⁸⁶. Comenta Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b), apoyándose en una cita de Fernán-Gómez (1998a: 112), que lo de esta compañía no era lo que entonces se entendía por teatro, sino más bien como ver una película, pero al natural¹⁴⁸⁷; y también que el repertorio de Rambal era insólito, tanto entonces como ahora —desde Julio Verne a *Las mil y una noches*— (Aragón, 2003b: 272). Cuando Fernán-Gómez tenía diez años, en 1931, su madre trabajó en la compañía de Casimiro Ortas, y por eso él vio obras de Pedro Muñoz Seca: *La tela*, *El sonámbulo* y *Usted es Ortiz* (Fernán-Gómez, 1998a: 178). Unos años más tenía cuando los recitales de José González Marín en el teatro Español en 1936 (Fernán-Gómez, 1998a: 124).

Comparte Jaime de Armiñán con Fernando Fernán-Gómez las ventajas para su formación teatral de gozar una madre actriz, aunque, en su caso, el privilegio es mayor por ser nieto también de actriz y dramaturgo¹⁴⁸⁸. Carmen Cobeña, la abuela, también in-

¹⁴⁸⁵ De esto se hablará en el apartado siguiente, «La vocación: el guiñol y el teatrillo».

¹⁴⁸⁶ Su madre, Carola Fernán-Gómez, fue primera actriz de esta compañía (Fernán-Gómez, 1998a: 111).

¹⁴⁸⁷ Sólo encontrará Fernando Fernán-Gómez algo que le recuerde a este tipo de teatro: la representación en París de *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, dirigida por Jean-Louis Barrault (Fernán-Gómez, 1998a: 396).

¹⁴⁸⁸ Es interesante el primer contacto con el teatro de la madre de Jaime de Armiñán, Carmita Oliver, que el dramaturgo recoge en sus memorias (Armiñán, 2000): «El escenario estaba casi a oscuras. Eran las tres de la tarde. Sólo había una diablo o dos encendidas, luz de arriba, quizá digan ahora zenital [*sic*]. La mesita del apuntador tenía un flexo inclinado sobre el texto que se ensayaba. Al entrar mamá [la abuela de Armiñán, Carmen Cobeña] hubo un movimiento de sillas y se pusieron de pie los actores en un gesto respetuoso. Las señoras hicieron intención de levantarse, mientras todos saludaban casi en voz baja. A mí ya me dijo papá [Federico Oliver] que tenía que estar calladita. Cerca de la silla de dirección había otra para ella. El apuntador y las sillas estaban de espaldas al patio de butacas. Eran escenas de una obra ya hecha para

trodujo a su nieto Jaime de Armiñán en el teatro, «como es lógico». Lo llevaba desde muy pequeño, pero no con la frecuencia que él hubiera deseado ni con la fortuna esperada. En el otoño-invierno de 1936 decidió la abuela que había que acostumbrar al nieto al teatro y ambos hicieron un auténtico recorrido por la cartelera madrileña, entrando siempre con vales, porque sus abuelos eran amigos de todos los cómicos. Al autor niño le gustó mucho *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877)¹⁴⁸⁹, donde salía un borrico auténtico. Vio en noviembre *Don Juan Tenorio* (Armiñán, 2000: 108). Al terminar la función, entraron en los camerinos cruzando el escenario. Todo el mundo saludaba a su abuela y la llamaba doña Carmen. Esa fue la primera vez que anduvo por detrás del telón de un teatro, y tanto le gustó que pensó que de mayor sería cómico. «Cómico se decía en casa, raramente actor y nunca artista». El actor Rafael Alonso le decía al autor siempre que él había nacido en un mutis. Vio actuar a Valeriano León y a Aurora Redondo —marido y mujer—, a Antonio Vico y a Carmen Carbonell. También fueron al teatro de Loreto Prado y Enrique Chicote, que le gustaron menos porque iban disfrazados de viejos. Asimismo, lo llevaron a ver una función infantil de *Pipo y Pipa*¹⁴⁹⁰ en el teatro Isabel, de la calle del Barquillo. El autor

sustituir a dos o tres actores. El escenario me pareció inmenso, y en efecto era muy grande. Habíamos entrado por la puerta que daba a la calle de Echegaray. Noté el declive del suelo y cómo las maderas crujían a nuestro paso. Había trozos del decorado de la obra, que se hacía aquella tarde: *La corte de Napoleón*. Arriba las bambalinas simulaban un techo blanco. Pasillos en techos altos rodeaban todo el escenario a distintos niveles, y había también escalerillas, que utilizaban los tramoyistas, para hacer los cambios precisos. De cuando en cuando clavaban clavos, pero mi padre pidió silencio y todos callaron. Yo, muy emocionada, miraba en torno [*sic*] mío. Comenzó el trabajo» (Armiñán, 2000: 30). Días después, Carmita Oliver volvió al teatro a ver la función. Cuenta también la madre de Armiñán una anécdota de la suya, Carmen Cobeña, con un actor llamado Pepe Calle (Armiñán, 2000: 31).

¹⁴⁸⁹ De Miguel Ramos Carrión.

¹⁴⁹⁰ En 1928, Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882-Ciudad de México, 1950) inició la publicación de una serie de relatos sobre estos personajes de su creación en la editorial Estampa (Gullón, 1993, I: 880). Bartolozzi tiene entrada en Huerta, Peral y Urzáiz (2005h: 71-72), en la que se da noticia de la andadura de Pipo y Pipa en la revista *Estampa*. El salto al escenario de sus aventuras contó con la colaboración de la compañera del escritor, Magda Donato (Madrid, 1900-México, 1966), y de Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891-Ciudad de México, 1967), con quien fundaron Salvador Bartolozzi y Magda Donato el Teatro Pinocho, el cual estrenó en el teatro Español, en 1930, *Pipo, Pipa y el gato Trespelos* y, en 1931, *Pipo, Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa*, también en el teatro Español, escrita en colaboración con el propio Rivas Cherif (Huerta, Peral y Urzáiz (2005h: 606). «Seguiría una enorme lista de títulos, de los que tan solo se conservan *El cuento de la buena Pipa* (1925), *El duquesito Rataplán* (1925), *Pipo, Pipa y el*

estaba acostumbrado a leer las aventuras escritas por Salvador Bartolozzi y ver los dibujos, y no le gustó Isabel Garcés haciendo de Pipo (Armiñán, 2000: 109). Lo pasó muy bien y se rió en una comedia de Pedro Muñoz Seca, muy amigo de su abuelo Federico. No recuerda el título de la pieza, pero sí al actor, Mariano Azaña, pequeño, delgado y de voz ronca, al que después de la guerra vio trabajar muchas veces y que siempre le gustó. Se pasó dos meses imitando a un personaje que hablaba en esa obra de una forma especial (Armiñán, 2000: 110). En San Sebastián también iba al teatro, porque casi todas las compañías de la zona nacional pasaban por allí. Estuvo en *Pimpinela Escarlata*¹⁴⁹¹, una función muy movida, y vio también a la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada. Pero quien le impresionó de verdad fue Conchita Piquer. No olvidará la turbación que le produjo semejante belleza. Cantaba aquella canción de *Ojos verdes*: «apoyá en el quicio de la mancebía...». No recuerda si ya habían cambiado «mancebía» por «casa mía». Los curas de la ciudad protestaron y el espectáculo fue prohibido —al final siguió cantando *Ojos verdes*, pero sin fumarse el cigarrillo y sin la «mancebía»— (Armiñán, 2000: 226-227). Estando en Valencia, se dio la coincidencia de que en uno de los teatros trabajaba Miguel de Molina. El autor entraba gratis en aquel teatro casi todas las tardes. Recuerda que los huertanos iban a las variedades con su blusa negra (Armiñán, 2000: 270). En los tiempos en que su padre se dedicó al montaje de su propia obra *La pájara pinta* y luego, en Valen-

lobo Tragatodo (1936) y *Pinocho en el país de los cuentos*, escrita esta última en México» (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005h: 72). El artículo remite a la tesis doctoral de David Vela Cervera (1996). La compañera de Bartolozzi, Magda Donato (seudónimo de Carmen Eva Nelken y Mansbergen), cuenta también con entrada en Huerta, Peral y Urzáiz (2005h: 231-232) —la cual sintetiza las páginas dedicadas a la dramaturga por Felicidad González Santamera en la *Historia del teatro español* (Huerta, 2003, II: 2520-2521)—. Se dice en este artículo (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005h: 231-232) que Magda Donato escribió varias obras de teatro infantil: *El cuento de la buena Pipa* y *El duquesito Rataplán*, publicadas ambas en 1925 en el semanario *Pinocho*; en colaboración con Salvador Bartolozzi estrenó, entre otras piezas, *Aventuras de Pipo y Pipa, o la Duquesita y el dragón* (1934), *Pipo y Pipa contra Gurriato* (1934), *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa* (1934), *Pipo, Pipa y los Reyes Magos* (1934), *Pipo y Pipa en el fondo del mar* (1935), *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* (1935), *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* (1935), *Pipo, Pipa y los muñecos* (1935) y *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* (1936). Como puede observarse, los datos no son totalmente coincidentes en ambas entradas, la de Salvador Bartolozzi y Magda Donato.

¹⁴⁹¹ Véase la nota 1946.

cia, éste trató a un personaje que se dedicaba a organizar espectáculos teatrales, Vicente Prieto, quien más tarde fue representante de artistas. Era no sabe bien si gerente o empresario de una compañía de variedades, y lo invitó a ir al teatro todas las veces que quisiera (Armiñán, 2000: 291-292). «Yo me hice adepto de aquel espectáculo y, en cuanto podía, me instalaba en un palco vacío». En esa compañía de variedades trabajaba Lola Flores. «El teatro estaba siempre lleno y al público le gustaban las variedades» (Armiñán, 2000: 292). Pasó unos meses en Madrid, durante los que fue mucho al teatro con los vales de favor. Vio a Lola Membrives, que trabajaba con Mariano Asquerino —el padre de María Asquerino—, a María Fernanda Ladrón de Guevara y a Amparo Rivelles (Armiñán, 2000: 315).

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley (...). Hacía falta tener el valor de Luis Escobar —también su posición social— para representar una obra inglesa en aquel Madrid de la posguerra, enfervorizado por los éxitos guerreros de Alemania. A pesar de mis quince años entendí perfectamente que el tiempo es misterioso e inexorable, aunque se cambien las piezas y lo de atrás se eche por delante.

También fui al teatro Fontalba —ahora en compañía de mis abuelos— y vi El alcalde de Zalamea, y El gran Galeoto, donde tuve que esconder mi risa para no ofender al abuelo Federico. En el Fontalba trabajaban don Enrique Borrás y Rafael Rivelles. Borrás, que había estrenado Los semidioses, de Federico Oliver¹⁴⁹², me regaló una fotografía dedicada, que aún conservo. Pero la función que más me gustó, donde me morí literalmente de risa, de risa de primera clase, fue Los habitantes de la casa deshabitada, de Jardiel Poncela, a quien desde entonces rendí culto. Jardiel fue el mejor autor cómico de su tiempo, el que arriesgaba más, un artista inesperado y valiente. El protagonista de Los habitantes de la casa deshabitada era Pepe Orjas, un gran actor cómico con el que luego trabajé mucho en televisión; recuerdo también a Milagros Leal, que echaba el telón a la comedia, entre un verdadero alboroto de carcajadas, pero sobre todo no puedo olvidar al Pelirrojo, un joven pelo-panocha, alto y desgarbado, de voz inimitable, que tenía entonces veintiún años: Fernando Fernán Gómez, mi amigo desde el verano de 1943 (Armiñán, 2000: 315-316).

Acudió con su tío Pepe al Coliseum, que entonces era teatro¹⁴⁹³. Estaba al final de la llamada Gran Vía y era propiedad del maestro Jacinto Guerrero, amigo de su padre, Luis de Armiñán, y de su abuelo Federico Oliver. Se trataba de un teatro muy grande y muy mo-

¹⁴⁹² Su abuelo.

¹⁴⁹³ Comenta el autor: «y ahora parece que vuelve adonde solía» (Armiñán, 2000: 316).

derno. Da los nombres de los arquitectos: Fernández Shaw y Muguruza. Allí debutaron los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, pero en realidad huían del nazismo. Además de su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron. La revista se llamaba *Todo por el corazón* y la butaca valía 15 pesetas.

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos, a excepción de cuando miraban por las cerraduras, claro está. Nada en común con nuestras pobres coristas, de pálida tez, mal comidas, triste expresión, voz de gato, tapadas hasta las rodillas por las cucarachas de la censura. El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

En el invierno de 1943, su madre, Carmita Oliver, se encontraba en provincias con su compañía. Viajó aquel año a Sevilla, Bilbao y Barcelona en tren para verla (Armiñán, 2000: 329). Critica el autor a Vicente Soler, el primer actor de la compañía, valenciano. No le gustó nada, era exagerado. No tenía gracia, sobre todo fingiendo el acento andaluz (Armiñán, 2000: 333). Hace el autor una reflexión muy apropiada para nuestro objeto de atención en este apartado: el criterio de los niños suele ser bastante válido en esto del espectáculo, aunque muy peligroso (Armiñán, 2000: 334).

Francisco Nieva recoge en sus memorias (Nieva, 2002d) que de pequeño lo llevaban con frecuencia al teatro y al cine. Recuerda perfectamente escenas del *Fausto* (1926), de F. W. Murnau, y del *Sigfrido* de Lang¹⁴⁹⁴ (Nieva, 2002d: 92). Ver teatro en el pueblo era cosa que sucedía de tarde en tarde. Asistió mucho al teatro de pequeño porque lo llevaban muy frecuentemente a Madrid y pasaban largas temporadas en la capital. En el pueblo, Valdepeñas, las compañías se instalaron durante mucho tiempo en el Cine Ideal o

¹⁴⁹⁴ Debe de referirse el autor a *Los nibelungos: la muerte de Sigfrido* (1924), de Fritz Lang.

en el teatrillo del Casino de la Confianza. En esos locales vio el autor los éxitos más característicos del periodo republicano: el drama de José María Pemán *El divino impaciente* (1933) y las zarzuelas más republicanas de ambiente, *Katiuska* (1931)¹⁴⁹⁵ y *La del manojito de rosas* (1934)¹⁴⁹⁶, de nuevo repetidas durante su estancia en Toledo (Nieva, 2002d: 99). La vida social de los ricos vinateros de Valdepeñas había decaído mucho cuando él nació. Antes existía un teatro decimonónico, que el autor describe: palcos, terciopelo rojo, los pasamanos, araña en el techo, pinturas (Nieva, 2002d: 99-100). Su madre, de pequeña, había visto en ese teatro compañías famosas con estrenos recientes en Madrid, como la de Rosario Pino. En ese local se celebraban representaciones de zarzuela grande, como *La bruja* (1887), con música del maestro Ruperto Chapí¹⁴⁹⁷. Se extraña el autor, por cierto, de que *La bruja*, con todos sus coros, con toda la gente (inquisición, soldados, campesinos), cupiera en tan reducidas dimensiones. Él pasaba por el solar que ocupaba ese local, el Teatro Heras. Su madre le cantaba y le describía todo el comienzo de *La bruja*, con la escena de «el gracioso» y Rosalía rezando el rosario y coqueteando (Nieva, 2002d: 100). Ya de mayor, se topó con el melodrama francés en su auténtico venero de origen, el llamado *boulevard du crime*. Su imaginación se desató, como si hubiera vuelto a la infancia, mezclando toda aquella imaginería romántica con otro tipo de lógica poética y plástica más o menos deudora del surrealismo. «En los *collages* de Max Ernst para *Una semana de felicidad*, el empleo de los antiguos grabados como material forma la misma unidad contradictoria y ambigua que el melodrama o las viejas zarzuelas en una gran parte de mi teatro». Esta forma de trasposición es muy corriente en el arte. Braque incorporó a su cubismo las cenefas que aprendió de su padre, que era pintor decorador, y esas cenefas le

¹⁴⁹⁵ *Katiuska, la mujer rusa*, de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso, con música de Pablo Sorozábal.

¹⁴⁹⁶ De Francisco Ramos de Castro y Anselmo Cuadrado Carreño, con música de Pablo Sorozábal.

¹⁴⁹⁷ De Miguel Ramos Carrión.

eran tan entrañables como para él lo era *La bruja* «contada-cantada por mi madre», como si la estuviera viendo en doble plano, como espectadora y como oyente. Su pueblo lo influyó hasta iniciarlo en lo más entrañable de lo escénico en un escenario y en una sala que ya no existían, sólo evocados por su madre (Nieva, 2002d: 101). Aquella su enfurecida eclosión, pareja del Teatro Furioso, le guardaba la remota ventura de reinaugar con una de sus puestas en escena el mítico Teatro Real, que era aquel local del que sus padres le contaban sus fastos y que él imaginaba como un paraíso de lujo y exaltación musical, ese mismo teatro que frecuentaron Galdós y sus personajes. Menciona el autor algunos de estos personajes de *El doctor Centeno* y de *Miau* (Nieva, 2002d: 313-314)¹⁴⁹⁸.

Boadella, por su lado, cuenta que vio un espectáculo de mimo en el bachillerato y le pareció insoportable. Hasta se burló de la representación. Unos años después, estaba él igual que los mimos (Boadella, 2001: 114-115).

Jaime de Armiñán sintetiza sus primeras experiencias teatrales en su diario (Armiñán, 1994a) de forma algo más cruda y desmitificadora que en las memorias (Armiñán, 2000):

Mi madre me llevaba al teatro, pero a mí aquellos remedos de héroes culones —las señoritas solían hacer los primeros papeles— me parecían despreciables. Me atraían muchísimo más las películas donde el realismo de las imágenes se adecuaba perfectamente a lo que exigía el público infantil. Y puestos a ir al teatro me gustaban las obras cómicas —sobre todo y lo sé ahora— las de Muñoz Seca. Vi a Valeriano León y a Aurora Redondo, que entonces trabajaba a la

¹⁴⁹⁸ En *Centón de teatro* (Nieva, 1996b), en el breve comentario que introduce la pieza *El fantasma del Novedades. Sainete trágico*, dice el autor que le gustaban mucho de niño los sainetes madrileños de los años treinta y quiere imitarlos (Nieva, 1996b: 66). En la escueta introducción que precede a la pieza *La prima sagrada. Alta comedia*, afirma que, de niño, cuando lo llevaban al teatro, nada lo aburría más que la alta comedia, en la que podía aparecer una monja de la aristocracia y la alta burguesía para servir de contraste con la vanidad del mundo que la rodeaba, como en *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós. Él se propuso hacer algo de este tipo en esta pieza, pero invirtiéndolo (Nieva, 1996b: 77). En *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a), afirma el editor del volumen, Juan Francisco Peña Martín, en la introducción al mismo (Peña Martín, 2002), que la pieza *El fantasma del Novedades* también tiene su punto de partida en el sainete de los años treinta: «El tono perverso, humorístico y juerguista del sainete se manifiesta, sobre todo, en dos de las obritas de la segunda parte: *La uña larga* y *La vida calavera*. Pero donde se ve con claridad la imagen de lo trasgresor aplicado a la estructura del sainete es en *Las aventurillas...* La tía Barrientos recibe su nombre de los personajes del sainete (...). Todo el primer diálogo entre la tía Barrientos y el Hijillo es un ejemplo claro del lenguaje del sainete, con construcciones del lenguaje coloquial y popular intercaladas de cultismos o extranjerismos sorprendentes» (Peña Martín, 2002: 37). Concretamente, los personajes de *El fantasma* están sacados del sainete (Peña Martín, 2002: 38).

sombra de su primer actor y marido. Y a Mariano Azaña, a quien recuerdo porque me hacía mucha gracia en un personaje que se comía la primera letra de cada palabra y que yo estuve imitando hasta agotar la paciencia de mi familia¹⁴⁹⁹. También recuerdo a Antonio Vico y no sé las razones del suceso, con Carmen Carbonell —otra gran actriz en la oscuridad— y a Loreto Prado y a Enrique Chicote —el de la sombra en este caso era el chico— que no me hacían muy feliz, porque siempre andaban disfrazados de viejos con pelucones que a mí me parecían estantiguas. Pero de verdad, de verdad, lo que más me impresionó, en el género teatral fue Los sobrinos del capitán Grant¹⁵⁰⁰ por la única razón de que salía un borrico auténtico¹⁵⁰¹. Según me dijeron me pasé la velada preguntando cuándo volvía el borrico, y es más que probable que el éxito se debiera a la realidad del animal, que no era fingido. Estas sensaciones pasadas revelan, sin duda, falta de imaginación, cosa que algún crítico avisado averiguó antes que yo (Armiñán, 1994a: 213-214).

2.1.1.2. La vocación: el guiñol y el teatrillo

Juan Antonio Ríos Carratalá, quien estudia las autobiografías de los actores españoles en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), encuentra que, más que una vocación —que pocos dicen haber sentido tan jóvenes—, es una inercia la que los lleva a un oficio del que sólo tomarían conciencia con el paso del tiempo (Ríos Carratalá, 2001a: 82).

La primera oportunidad, aquella que propicia un pequeño e inicial éxito capaz de alentar al joven actor, es un elemento imprescindible en estas obras. Los autores hacen hincapié en el relato de las circunstancias en que se produjo ese primer y fugaz éxito (Ríos Carratalá, 2001a: 87).

Para Juan Antonio Ríos Carratalá, un tópico de estas autobiografías es la imprevista sustitución en la compañía teatral —porque un actor consagrado quedaba impedido, por enfermedad o por lo que fuese— para representar la función. Los protagonistas de estas obras casi siempre tuvieron su primera oportunidad gracias a esa sustitución. Para añadir tensión, tal sustitución se produce de una forma tan repentina, que debieron preparar su nuevo papel sólo en unos días o en unas horas (Ríos Carratalá, 2001a: 88). Olga Elwess Aguilar, quien, a su vez, estudia en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 251) las autobiografías de los dramaturgos españoles, sostiene que una constante es el desper-

¹⁴⁹⁹ Este recuerdo se repetirá en las memorias (Armiñán, 2000: 110).

¹⁵⁰⁰ Véase la nota 1489.

¹⁵⁰¹ Este recuerdo se repetirá en las memorias (Armiñán, 2000: 108).

tar del interés generalmente unido a la figura de un mentor. Francisco Ernesto Puertas Moya señala en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 336) como otro tópico la imitación del mundo de los adultos y los juegos infantiles donde se crean teatros.

Centrándonos en el estudio de nuestros autores, Fernán-Gómez (1998a) hace un repaso a los oficios que de niño quería ejercer: orador religioso y barbero. No obstante, sin haber asistido todavía al teatro, tal vez por haber escuchado alguna conversación, cuando alguien le preguntaba qué quería ser, él respondía «galán joven» (Fernán-Gómez, 1998a: 37-38). El capítulo VI de la obra tiene un título muy revelador: «Sin vocación teatral» (Fernán-Gómez, 1998a: 95-116). Aunque el autor jugaba de niño por las tardes en la casa con la criada a hacer teatro (Fernán-Gómez, 1998a: 100), a la hora de la verdad la cosa no le pareció tan divertida. Un día, estando con su madre, que se hallaba actuando en Barcelona, faltó un niño que sacaban a escena que no decía palabra. Pensaron que él podía sustituirlo y se horrorizó ante tal posibilidad. Se negó enérgicamente, dando patadas, incluso (Fernán-Gómez, 1998a: 103). «Y todos opinaron que el hijo de la Fernán-Gómez no tenía vocación teatral. Yo estaba de acuerdo» (Fernán-Gómez, 1998a: 104).

Fernán-Gómez encuentra en los autobiógrafos que estudia para guiarse en la composición de su obra precedentes de algo que también él conoció de niño: Goethe (2000) y Chesterton (2003) hablan de sus juguetes infantiles, entre los que había teatrillos de marionetas y un guiñol (Fernán-Gómez, 1998a: 109). Él tuvo también un teatro de juguete, el Teatro de los Niños de Seix Barral. Se lo regaló la actriz Carmen Seco en 1925, cuando actuaba en la misma compañía que su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 110)¹⁵⁰². Además, de niño se convirtió en el colegio en recitador oficial; y como se lo reconocían, se aficio-

¹⁵⁰² Volverá a recordar este teatrillo más adelante, ya en el ejercicio de su profesión (Fernán-Gómez, 1998a: 450).

nó a estudiar y recitar poesía (Fernán-Gómez, 1998a: 122)¹⁵⁰³. Pronto comenzó a participar en funciones teatrales de aficionados (Fernán-Gómez, 1998a: 136). De hecho, era lo que más lo apasionaba (Fernán-Gómez, 1998a: 138). Su primer papel fue con la compañía del colegio de la academia Bilbao, concretamente de camarero en *El padrón municipal*, de Vital Aza (Fernán-Gómez, 1998a: 138-139)¹⁵⁰⁴. Se apuntó a un centro de juventud de Acción Católica y allí participaba en las veladas teatrales. Decidió en esa época ser actor, pero lo guardó en secreto porque veía que su madre prefería otra dedicación. Eso sí, quería ser actor de cine (Fernán-Gómez, 1998a: 139). Cuando su familia se planteó que estudiase Derecho, lo atrajeron los modos y las maneras de los abogados en las películas americanas: «quizás por lo que tenía de teatral, aunque entonces no me diese cuenta». Empezó la carrera; pero, mientras llegaba el momento de estudiar Derecho, debía sacarse el carné de actor, que era para lo que había nacido (Fernán-Gómez, 1998a: 195). Comenzó a estudiar declamación con Carmen Seco en unas clases en las que todos los asistentes estaban unidos por una misma afición (Fernán-Gómez, 1998a: 196).

Afirma Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a):

El dubitativo Adolfo Marsillach tampoco tenía muy decidida su vocación desde el principio, cuando a instancias de su padre —crítico teatral— y con una intención terapéutica para superar su timidez, empezó a subir al escenario. La convirtió en un sugerente rasgo de su personalidad pública y se sumó a la profesión con seriedad, pero sin esa visceralidad de la vocación tan incompatible con su talante (Ríos Carratalá, 2001a: 87).

Cita a continuación las palabras del propio Marsillach, que nosotros también vamos a reproducir (Marsillach, 2001d: 75):

No estoy seguro de haber tenido una auténtica vocación de actor. Me refiero a si entendemos como una «auténtica vocación» aquella que me hubiese obligado a exclamar de pequeñoito «¡Quiero ser actor, quiero ser actor, es lo único que puede darle sentido a mi vida!». No. Mis expectativas acerca de mi futuro profesional pasaron por diferentes fases: había querido ser organillero (...); también pensé en ser marino mercante (...); luego quise ser diplomático (...);

¹⁵⁰³ Afición colegial a la que volverá a aludir (Fernán-Gómez, 1998a: 127).

¹⁵⁰⁴ Una representación colegial lo encaminó hacia la vocación de actor y el regalo de una máquina de escribir portátil marca Corona hacia la de escritor (Hormigón, 1997: 35).

y, finalmente, (...) llegué a meditar la posibilidad de hacerme bombero (...). Pero fui actor. Los hechos ocurrieron, como casi siempre, de una forma inesperada.

Se inició como actor en su infancia en el colegio de los maristas, donde le hicieron leer un poema (Marsillach, 1998e: 83 y ss.)¹⁵⁰⁵.

Jaime de Armiñán recuerda en sus memorias (Armiñán, 2000) que su madre jugaba con el autor de niño dándole voz a una marioneta que él llama «la Enfermiza» (Armiñán, 2000: 36). Su madre se llevó a la casa de El Pardo un teatrillo de cartón que le habían regalado sus padres a ella al cumplir diez años. Tenía varios decorados, personajes e incluso algunos libretos. Hacía representaciones para el autor. Ella interpretaba todos los papeles cambiando la voz. El autor jugó después en secreto con aquel teatrillo sin testigos ni colaboradores, haciendo también todos los papeles. El juguete desapareció en la guerra civil (Armiñán, 2000: 51). En otro orden de cosas, contamos con un testimonio excepcional, por su condición de hijo de actriz, de las sensaciones que le producía contemplar el trabajo de ella con quince años y unos meses:

Siento la emoción que me produjo mi madre cuando apareció en el escenario, casi un sobresalto, una mezcla de orgullo y de vergüenza. Y sobre todo, la turbación que sentí al verla en brazos de un hombre —que no era mi padre— susurrando palabras de amor, y ella le correspondía. Menos mal que en aquellos años las comedias eran inocentes y las escenas de amor apenas sugeridas, pues ni un beso permitía la censura (Armiñán, 2000: 313-314).

Llegó a sentir celos del primer galán de la compañía, Vicente Soler.

Me obligaba a pensar que aquél era el trabajo de Carmita Oliver, pero en el fondo lo sentía espeso y repugnante. Si ella hubiera seguido haciendo teatro y yo me criara en un camerino, aquellas escenas de amor me parecerían normales y, quizá, yo mismo hubiera terminado siendo cómico, como Carmen Cobeña, mi tío abuelo Benito, mis tías e incluso mis bisabuelos (Armiñán, 2000: 314).

La costumbre acabó disipando sus celos (Armiñán, 2000: 314).

Boadella (2001) se considera un líder cuando relaciona su pandilla infantil con Els Joglars, diciendo que en aquélla también demostró su ingenio para mantener el liderazgo

¹⁵⁰⁵ En el programa de mano de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003di: 39) el autor recordaba que de pequeño escribió un drama histórico en verso titulado *Sir Ivanhoe el cruzado*. En sus memorias no habla de esta obra ni de la función en que se representó en 1943, cuando Marsillach tenía quince años de edad.

(Boadella, 2001: 63). Por otro lado, ejerció de monaguillo en su infancia. Relaciona la liturgia con el teatro: los oficiantes son los actores y los fieles el público¹⁵⁰⁶. No hay en este sentido ninguna diferencia entre el narrador y el Bufón. Aquél explica que el trabajo de éste como monaguillo profesional¹⁵⁰⁷ fue el primer empleo escénico de su vida (Boadella, 2001: 69). En la liturgia latina había unas actuaciones del monaguillo que influían directamente en los fieles, los cuales se ponían en pie. Esto inoculó en él posiblemente el veneno del espectáculo (Boadella, 2001: 71)¹⁵⁰⁸.

Como queda recogido en el apartado anterior, Boadella cuenta que vio un espectáculo de mimo en el bachillerato y le pareció insoportable. Hasta se burló junto con sus compañeros de la representación. Unos años después, estaba él igual que los mimos; pero en aquel entonces la idea de dedicarse al teatro ni se le había pasado por la cabeza (Boadella, 2001: 114-115). De joven quiso ser diplomático —cuando estuvo en Francia, en París— (Boadella, 2001: 116). El narrador se pregunta por qué el Bufón se dedicó a la actividad teatral: «sospecho que en su decisión influyó más bien (...) un firme propósito de perpetuar el juego como necesidad vital»¹⁵⁰⁹. Estando con los Boys Scouts, en los fuegos de campamento representaba toda clase de personajes: «solo [*sic*] por aquellos instantes mágicos sentía una satisfacción indescriptible» (Boadella, 2001: 119). Para el Bufón, las representaciones en el fuego del campamento eran las formas más arcaicas del teatro: sin texto previo, sin pautas convencionales, con pocos elementos escenográficos y el sue-

¹⁵⁰⁶ También la abuela de Fernán-Gómez (1998a: 36) percibía esto: llevaba a su nieto de niño a la iglesia, aunque era anticlerical, porque le gustaba lo que el ceremonial tenía de espectáculo gratuito.

¹⁵⁰⁷ Los Hermanos de la Salle le pagaban la escuela a cambio del ejercicio de monaguillo (Boadella, 2004a: 73).

¹⁵⁰⁸ Francisco Ernesto Puertas Moya habla en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 336) del tópico en estas obras de la imitación del mundo de los adultos y los juegos infantiles donde se crean teatros con la variante de la celebración de misas —en Boadella se trata de una participación real en la liturgia—.

¹⁵⁰⁹ No se le escapa al narrador que, en castellano, la actuación teatral es llamada *trabajar*; pero es una excepción. En la mayoría de los idiomas europeos se utiliza el equivalente del verbo castellano *jugar* (Boadella, 2001: 120).

lo por escenario, conservaban toda la fuerza de los ritos primitivos, actos muy difícilmente trasladables a los edificios escénicos con sus recursos técnicos (Boadella, 2001: 122). Boadella obtuvo de su padre el consentimiento para dedicarse al teatro siempre que aprendiera aparte un oficio manual (Boadella, 2001: 123).

Molero de la Iglesia (2003: 476) valora seriamente la condición de monaguillo de Boadella en su infancia. Es un primer paso teatral, le permitió comprobar el valor escénico de la liturgia e iniciarse en los efectos espectaculares de la representación. Por otro lado, en la actividad callejera, Boadella tomó conciencia de su capacidad para planificar y montar escenas. Ambos espacios infantiles tienen referencias en realizaciones profesionales: *Teledium* (Boadella, 1994), de 1983, una «concelebración ecuménica parodiada», y *Columbi lapsus* (Boadella, 1993), de 1989, donde satiriza la degradación de la institución eclesiástica¹⁵¹⁰. También tendrá repercusión posterior el golfillo callejero que Boadella nos presenta al relatar su infancia. Molero de la Iglesia (2003: 476) subraya asimismo su importancia. Aparece la venganza ya en el espacio iniciático del barrio, en donde se sitúan sus primeras acciones de venganza. El adulto actúa igual que el niño pobre que se desquitaba con sus gamberradas en el barrio de la desventaja social de la entrada de los nacionales. El de Boadella es para la autora

un relato que quiere ser concluyente sobre la continuidad que ha habido entre la teatralidad de los juegos infantiles y los juegos de escena. Sobre esta idea se va confeccionando, en clara invasión de la vida por el espectáculo, una historia de su teatro como desagravio. Sea en nombre propio, en el de «el polaco» condenado a muerte, en el de los indios colonizados, en el del Pla no reconocido o en el del Dalí insultado, lo que busca es dirigir la fuerza escénica a la neutralización de los poderes institucionales o institucionalizados (Molero de la Iglesia, 2003: 476)¹⁵¹¹.

¹⁵¹⁰ M.^a Francisca Vilches de Frutos (1999: 87) llama a esta obra «sátira de la capacidad del ser humano para justificar cualquier atropello en beneficio de la razón de Estado».

¹⁵¹¹ La coincidencia con Salvador Dalí es el compartido afán por mantener las prerrogativas infantiles, presuponiendo en el pintor la misma necesidad de Boadella de hacer de la vida un juego y de hacer de su trabajo una manifestación lúdica más. Por tal afinidad, como explica Boadella (2001: 81), ha sido posible engarzar armónicamente los actos de Dalí en el todo inventado de la escenificación (Molero de la Iglesia, 2003: 479).

Boadella ahondó en el tema en su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Herмосilla, 2004):

Unos meses más tarde, muy avanzados los capítulos de la niñez, empiezo a notar ciertos beneficios terapéuticos, en el sentido de que me doy cuenta —cosa que no me había ocurrido nunca— de que toda la sustancia de mi vida artística está ahí, en mi niñez. Empiezo a ver cómo cuadran cantidad de detalles, de escenas, de situaciones, que he ido utilizando en mis espectáculos. Es un autodescubrimiento constante (Boadella, 2004a: 72-73).

Toma conciencia el autor de tres cosas esenciales. La primera es el «impulso vengativo», que él llama justiciero «para que no quede tan mal». «Advertí este espíritu justiciero vengativo en diversos episodios de mi propia vida, en cantidad de tropelías de la infancia, algunas de ellas notables, rayando la delincuencia». La segunda cosa esencial es la importancia de su seducción por la banda. Él era de niño el líder de esas bandas. Se dio cuenta escribiendo sus memorias de que Els Joglars era una reproducción de esas bandas infantiles y ha pasado de llamarla «la compañía» a llamarla «la banda». La tercera deriva de su condición de monaguillo profesional. Se detiene el autor en la importancia de los ritos religiosos, en la seducción extraordinaria que tenía el latín en el público. Había momentos en la liturgia en los que una acción del monaguillo ponía en pie a toda la iglesia. «Creo sinceramente que a partir de entonces mi vida quedó marcada para siempre desde el punto de vista profesional». «En definitiva, escribiendo estas cosas me doy cuenta de cómo la infancia es la creadora del artista» (Boadella, 2004a: 73). En la niñez está el auténtico origen del artista, en esa etapa

la cercanía del arte es total. Los niños son los que tienen la comprensión más auténtica del arte, que es precisamente la captación de la realidad profunda de las cosas, no de la realidad aparente y alienada que posteriormente nos venden, y a la cual tenemos que adaptarnos, sino de la esencia de los acontecimientos (Boadella, 2004a: 74).

Un dato fundamental es que la escritura autobiográfica ha permitido descubrir el hecho y reflexionar sobre él:

todo este intenso universo infantil hace que a los diez años uno ya esté hecho como artista. Después es un problema técnico, es cuestión de acostumbrarme a manipular el tiempo, el es-

pacio, la voz, etc. En definitiva, la plena consciencia de estas cuestiones se ha producido en parte precisamente gracias a escribir las memorias (Boadella, 2004a: 74).

Los padres de Francisco Nieva veneraban el éxito artístico y le infundieron a su hijo la afición al teatro y su lectura. Para sus progenitores, el exitoso del pensamiento y de las Bellas Artes «era un ser ungido por la propia mano de Dios», una criatura aparte que llevaba un género de vida en extremo gratificante. En su casa se hablaba con reverencia de Ramón María del Valle-Inclán, de Ramón Gómez de la Serna, de Miguel de Unamuno, de María Guerrero, de Antonia Mercé¹⁵¹², Fleta¹⁵¹³ y la Barrientos¹⁵¹⁴, entre otros. Se los representaban como seres envidiables por sus talentos, que parecían vivir fuera del orden común, representando una victoria sobre la sociedad en general. «Hube de tener la impresión de que ser artista era una forma de salvación profunda». Ser artista significaba aristocratizarse y pertenecer a una clase elegida con derecho a la excentricidad, con derecho a convertirse en un tipo raro, en una estampa de la que el público guardaría memoria, por ejemplo, «la extraña pinta de Valle-Inclán, el aire de búho sabio de Unamuno, el toque sacristanesco de Falla y la barbita mefistofélica de Benavente...». No le resulta raro al autor que él eligiera ese camino muy tempranamente (Nieva, 2002d: 29)¹⁵¹⁵. Como era un

¹⁵¹² Antonia Mercé y Luque, *La Argentina*, danzarina y coreógrafa argentina de padres españoles, nació en Buenos Aires en 1890 y murió en Bayona en 1936.

¹⁵¹³ Miguel Burro Fleta, tenor lírico *spinto* español, nació en Albalate de Cinca (Huesca) en 1897 y murió en La Coruña en 1938.

¹⁵¹⁴ María Barrientos, soprano de coloratura ligera española, nació en Barcelona en 1883 y murió en Ciboire (Francia) en 1946.

¹⁵¹⁵ No obstante, parece existir una antítesis entre la idealización infantil del arte, producto del ambiente familiar, y la realidad tal y como él la ha vivido después, según se aprecia en las siguientes palabras: «Resulta fácilmente explicable en mi obra la sublimación irónica y hasta erótica del miedo, la ingénita hipocresía del hombre que se adapta, el encuentro perdedor con los opresores, la mujer como pozo pasional, híbrido de locura y misterio, la razón trágica y vital de la violencia, y la ambigüedad de todos estos términos. La idea primaria —y no muy cristiana— de que el sufrimiento es “infernial” y emasculante. / En suma, muchas obras cuya gestación nos intriga solo guardan este secreto, tan sencillo y elemental, que en la obra muestra su mejor cara, pero es su trama unificadora, que a veces puede descubrir en los artistas una interioridad psíquica miserable, que nos da más motivo de avergonzarnos que de sentirnos orgullosos. Casi siempre he visto muy claro en mi conciencia y he podido admitir lo mezquina que puede ser la vida de “un artista”, el fondo nauseabundo del que se puede nutrir su habilidad y la transformación de su propia realidad en estilo» (Nieva, 2002d: 36).

niño muy protegido, los padres lo rodeaban de todo lo que lo entretuviese en la casa: marionetas, teatros de cartón, un proyector de cine llamado Pathé Baby (con películas de Charlie Chaplin, de Harold Lloyd, de Buster Keaton), libros, estampas, etc. (Nieva, 2002d: 92). Los decorados del teatrillo de cartón de Seix y Barral eran originales de los mejores escenógrafos catalanes de la época (Nieva, 2002d: 433). «Aquellos mis teatrillos de cartón han ido aumentando de tamaño, convirtiéndose en grandes marcos que acogen pinturas murales, o en grandes escenarios como el Massimo de Palermo, La Fenice de Venecia, el San Carlo de Nápoles, la Ópera Cómica de Berlín, el Teatro Real» (Nieva, 2002d: 444). Revela la curiosa génesis de *El combate de Ópalos y Tasia*: empezó a escribirla con su padre agonizando en la habitación de al lado. Ese padre lo había hecho feliz de niño y sentía que escribir aquello era un mandato suyo. Tenía entonces diecisiete años y no se dedicaba a la literatura; es más, estaba convencido de ser pintor. Conociendo el contenido jocundo y disparatado de la obra, puede parecer monstruoso. «Yo me acogía a la escritura, aterrizado por la vida, deseoso de refugiarme en algo que me defendiera de la desdicha, de la humillación y la pobreza». Su padre, muy enfermo, le decía a su madre que esperase muchísimo de él, aunque él no lo veía. Movido por aquel impulso, «me puse a garabatear como al dictado» un texto que luego ha sido traducido y representa muy en breve lo más característico de su teatro. Sólo puede definir esto como «milagro subjetivo». Diecisiete años después, recién vuelto de Francia, en Madrid, terminó la obra (Nieva, 2002d: 453). Para el autor, el que su padre moribundo pronunciase aquellas palabras de que había que esperar mucho de él, fue como si le ordenara escribir *El combate de Ópalos y Tasia*, porque, por un instinto adivinatorio, sabía que iba a ser con el tiempo escritor de teatro (Nieva, 2002d: 455). De joven, la suya era una falsa «gran vocación» de pintor, porque él ya soñaba con hacer espectáculos, aunque su sueño no tuviera un propósito práctico (Nieva, 2002d: 482). Recuerda que tenía de pequeño un escenario de guiñol

y marionetas y con ellas dormía a su anciana tía, Josefa (Nieva, 2002d: 496). «Eso de inventarse cosas para los demás en forma de espectáculo, había sido mi primera vocación, debida quizá a la apremiante necesidad de ser aprobado por “una muchedumbre”» (Nieva, 2002d: 585). Sigue relatando su iniciación infantil en el guiñol:

Quando tenía seis o siete años me regalaron unas marionetas y, aprovechando una especie de barrera de tablas en la parte baja de los balcones, para que a las señoras no se le descubrieran las piernas —pues las faldas se llevaban cada vez más cortas— hacía funciones para los chicos de la calle. Tenía un público muy adicto. Cuando volvía del colegio, a mediodía, esperaban los chicos que llegara para que la diversión comenzase, sentados en el bordillo de la acera, muy formales y disputándose los puestos. «¡Ya llega, ya llega...!», les oía gritar. Solo era entrar en la casa, darle un beso a mi madre y ponerme a trabajar para mi público (Nieva, 2002d: 586).

Sin embargo, un día llegó a su casa habiéndose hecho encima sus necesidades. «En verdad, el teatro es una peste que yo he llevado siempre encima» (Nieva, 2002d: 586). Ahora, a través de la admiración por Pere Gimferrer y lo que le debe, elogia a Cataluña, esa Cataluña superior que fabricaba los teatros de cartón de Seix y Barral, esa Cataluña legendaria a la que le debe mucho y que hoy representa Gimferrer casi en solitario (Nieva, 2002d: 593)¹⁵¹⁶. La actividad dramática más pura fue la que desarrolló en ese teatro de juguete:

Yo termino haciendo «estas cosas mías» como si fueran dedicadas a un numeroso público de «yoes», un público que soy yo mismo convertido en masa espectadora, como cuando hacía en mi teatro de cartón grandes representaciones dedicadas al manipulador de las mismas. Jamás se me ha ocurrido pensar que «escribir teatro» fuera como amasar salvado para dárselo de pasto a unos animales que necesitan de ese forraje. Otros pueden hacerlo muchísimo mejor que yo (Nieva, 2002d: 595).

Nada anota Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c) acerca de su vocación teatral, aunque sabemos por otra fuente que, de niño, en Ciudad Rodrigo, el autor jugaba con un teatrillo en cartón piedra parecido al que aparece en la película *Viva la muerte* (1970) (Á. y J. Berenguer, 1979a: 12)¹⁵¹⁷.

¹⁵¹⁶ Acerca del teatrillo de juguete de Seix y Barral, véase el artículo de Carles Geli «El arquero cumple un siglo» (Geli, 2011).

¹⁵¹⁷ En el filme *Viva la muerte* (1970), de Fernando Arrabal, de marcado contenido autobiográfico, vemos cómo el niño Fando representa en un teatrillo de madera, que se ha fabricado él mismo, el drama familiar: presenta a la madre visitando al padre en la cárcel y diciéndole que sufra por lo que ha hecho.

2.1.2. *El aprendizaje teatral*

Escribe Juan Antonio Ríos Carratalá en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e: 124): «El tema de la formación profesional apenas suele ocupar unas pocas páginas en las autobiografías o memorias de los actores. Por razones generacionales y por la escasa tradición de los estudios de arte dramático en España». En su anterior trabajo *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a), ya afirmaba que ser actor en España siempre ha resultado azaroso y hablaba de la tradicionalmente deficitaria formación profesional de los actores españoles¹⁵¹⁸. Aquéllos cuya autobiografía estudia Juan Antonio Ríos Carratalá aprendieron el oficio como meritorios, de acuerdo con una larga tradición que se reforzó por imperativos sindicales y legales. Sin el meritoriaje, no se obtenía el carné de actor, tal como quedó regulado en un reglamento publicado en el Boletín Oficial del Estado en 1949 (Ríos Carratalá, 2001a: 80-81). Buena parte de estos cómicos pertenecen a familias relacionadas con el teatro. Sólo a partir de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta el colectivo se abrió a individuos sin antecedentes teatrales o cinematográficos —no sin problemas—. Los grupos universitarios y de cámara permitieron la incorporación a la escena de estudiantes. Se ampliaban así las vías de un acceso a la profesión que hasta entonces sólo dependía de las compañías profesionales (Ríos Carratalá, 2001a: 82-83).

Hace Juan Antonio Ríos Carratalá una observación interesante: «Ninguno se lamenta demasiado en sus memorias de un aprendizaje basado exclusivamente en la práctica sobre el escenario y en la observación de otros actores con más experiencia» (Ríos Carratalá, 2001a: 84-85). Este sistema encierra una consideración del teatro como un oficio, con una relación de maestro a aprendiz, con todas sus servidumbres (Ríos Carratalá,

¹⁵¹⁸ Este crítico estudia los inicios de los cómicos y su formación en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a: 80-103).

2001a: 85)¹⁵¹⁹. En definitiva: «Lo azaroso de las vías de acceso a la condición de cómico está ligado a una formación autodidacta, basada casi exclusivamente en la observación y la intuición» (Ríos Carratalá, 2001a: 89)¹⁵²⁰. Hay algo que comparten los actores autobiógrafos por él estudiados:

Todos manifiestan haber tenido en sus primeros pasos la voluntad de aprender: preguntar a los compañeros más experimentados, observarlos sobre el escenario, comentar los pormenores del trabajo y escuchar sus consejos (Ríos Carratalá, 2001a: 90).

Al no haber alternativas al tipo de enseñanza, no cabe lamentarse tampoco del camino seguido. Por eso, en estas autobiografías nadie se lamenta de ese aprendizaje. No había otra opción y dio resultado. No se desprecian tampoco las escuelas o las academias de arte dramático, pero sí hay escepticismo en cuanto a considerarlas imprescindibles (Ríos Carratalá, 2001a: 92). Como repite Adolfo Marsillach en su libro, «los cómicos españoles de la época se formaban y triunfaban más gracias a la intuición y las vísceras que al raciocinio». Los actores que abordan estas cuestiones suelen ser los más inquietos¹⁵²¹. En casi todos esos libros se manifiesta un respeto por un aprendizaje teórico que no estuvo al alcance de los actores españoles. Para Juan Antonio Ríos Carratalá, una postura de desprecio revelaría una incultura que pocos estarían dispuestos a asumir en una autobiografía (Ríos Carratalá, 2001a: 94)¹⁵²². No obstante, en sus obras se encuentran opiniones y refle-

¹⁵¹⁹ Boadella (2001), que sí tuvo acceso a la formación teatral en España y en Francia, defiende esta concepción, como se verá más abajo.

¹⁵²⁰ Esta idea la recoge Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 267-269), quien dedica al tema un apartado de su estudio: la mayoría de los actores no recibían más formación que la que sus dotes de observación y la experiencia como meritorios les proporcionaban (Aragón, 2003b: 267). No obstante, en España ya existían algunas escuelas de interpretación pioneras, aunque muy distantes de lo que hoy consideramos una formación teatral (Aragón, 2003b: 268).

¹⁵²¹ Sólo Fernán-Gómez (1998a) y Boadella (2001) reflexionan largamente sobre este tema (Aragón, 2003b: 267). Francisco Ernesto Puertas Moya, en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 341) lo formula como una queja: los actores autobiógrafos del siglo XX «se han olvidado de contar sus experiencias sobre el aprendizaje en el arte de la interpretación».

¹⁵²² Albert Boadella (2001) desmiente esta consideración, como se comprobará más abajo. Es una lástima que Juan Antonio Ríos Carratalá no llegase a conocer su obra antes de publicar su estudio.

xiones acerca de algunas cuestiones relacionadas con las técnicas empleadas en su trabajo (Ríos Carratalá, 2001a: 95).

Los años de aprendizaje teatral de Fernando Fernán-Gómez coincidieron con los de la Guerra Civil (Fernán-Gómez, 1998a: 124). En su casa decidieron que se pusiera a trabajar, postergando el comienzo de una carrera para después de la contienda (Fernán-Gómez, 1998a: 182). La abuela prefería un oficio de obrero; la madre, en cambio, se decantó por la escena. «Sería actor, pero sólo provisionalmente» (Fernán-Gómez, 1998a: 183). Hasta el momento de sacarse el carné de actor, una vez cumplidos los dieciséis años, acudió por consejo materno a estudiar declamación con Carmen Seco, en una escuela de Arte Dramático que acababa de organizar la CNT (Fernán-Gómez, 1998a: 195)¹⁵²³. Describe el autor esta escuela¹⁵²⁴, cuyo teatro de mayores era la sala Ariel (Fernán-Gómez, 1998a: 211). Sin embargo, con la victoria franquista, los carnés expedidos por el sindicato dejaron de tener valor¹⁵²⁵, por lo que volvió a la condición de meritorio sin sueldo y tuvo que empezar de nuevo en el teatro Español (Fernán-Gómez, 1998a: 247-248)¹⁵²⁶. Todavía regresó a esa situación, como cuenta en la sección titulada «Otra vez meritorio» (Fernán-Gómez, 1998a: 273-275), ahora en el teatro de la Comedia.

¹⁵²³ «Todavía andamos por los escenarios y los platos actores de los que en ella aprendimos» (Fernán-Gómez, 1998a: 195-196), dice el autor en el momento de la escritura, medio siglo después. Ya mencionó a esta profesora al comentar que, en sus comienzos profesionales, se enteró de que, para los poetas, los actores recitaban muy mal por su histrionismo. Según su profesora de declamación, doña Carmen Seco, los que recitaban mal eran los poetas, porque presumían de lo bien que habían escrito (Fernán-Gómez, 1998a: 124). Esta misma actriz fue la que le regaló de pequeño el Teatro de los Niños de Seix Barral (Fernán-Gómez, 1998a: 110).

¹⁵²⁴ Juan Antonio Hormigón (1997: 31) aporta el dato de que Fernando Fernán-Gómez asistió a los cursos de interpretación que se impartieron en el madrileño teatro de la Zarzuela durante la Guerra Civil.

¹⁵²⁵ Además, su madre se apresuró a quemarlos.

¹⁵²⁶ Con la compañía Adamuz-Romeu. Abandonó ésta para pasar como profesional a la compañía del género cómico recién formada por los actores José Balaguer y Juan Bonafé, en la que permaneció sólo quince días por falta de público (Fernán-Gómez, 1998a: 258-259). Después consiguió entrar por una recomendación de su madre en la compañía Brassó-Navarro, que en tres meses fracasó (Fernán-Gómez, 1998a: 264-266).

Adolfo Marsillach, que accedió a la profesión también mediante el meritoriaje, emplea una sección de sus memorias (Marsillach, 2001d: 503-504) para tratar el tema de la formación: «Circula el rumor de que no creo en las escuelas de interpretación. No, no es algo tan drástico: simplemente desconfío del misticismo que, quizá sin proponérselo, generan». Defiende razonadamente la utilidad que poseen, pero advierte:

No existen recetas mágicas. Asistir a un cursillo de seis meses —o de tres años, me da igual— y suponer que ya se está preparado para interpretar como Fernán Gómez —cito a Fernando porque es el único actor de este país al que nadie discute— es un disparate. Ningún maestro saca algo de donde nada hay (Marsillach, 2001d: 503).

Y ahora explica de qué está en contra: de los «dómines de la interpretación», que tienden a convertir a los discípulos en sus esclavos, idea fomentada por los «seudoseguidores del método, misioneros de Stanislavsky y del Actor's Studio de Lee Straberg», de los actores que precisan «de un gurú o de un psicoanalista (depende de los casos)» a quien trasladarle el miedo escénico. E ilustra su postura con un par de ejemplos: uno es el de un profesor de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, al que no nombra; otro, el de lo que le dijeron en un viaje que hizo a China los directores de la Ópera de Pekín, en la que los alumnos son seleccionados en la primera infancia: los que el tiempo revela como malos intérpretes se quedan de profesores¹⁵²⁷.

Incluye Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000) fragmentos de un texto autobiográfico inédito de su madre:

Doña María¹⁵²⁸ llegaba más alto en lo dramático, mamá¹⁵²⁹ era más humana, mucho más dulce. Tuvieron los mismos maestros: Rafael Calvo, Antonio Vico y Emilio Mario. Había cobeñis-

¹⁵²⁷ No obstante, como cuenta Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 555-556), en enero de 1989, la Compañía Nacional de Teatro Clásico puso en marcha un cursillo de teatro clásico para actores profesionales, el viejo sueño que Marsillach había tenido desde 1966 —cuando accedió a la dirección del teatro Español— como base para fundar una posterior Escuela de Teatro Clásico, en el que actores acostumbrados a interpretar a los clásicos impartieron clase sobre la dicción del verso. Pero, contra lo esperado, no produjo el resultado ansiado y reafirmó la tesis de Marsillach en cuanto a que la interpretación «es una mezcla de talento, experiencia, sensibilidad y olfato» que difícilmente puede enseñarse en las escuelas. Así pues, dio fin al embrionario proyecto de crear una Escuela de Teatro Clásico por no haber conseguido lo que se proponía.

¹⁵²⁸ María Guerrero.

¹⁵²⁹ Carmen Cobeña.

tas y partidarios de la Guerrero como fueran en lo taurino los de Joselito el Gallo, y Juan Belmonte. Pero María Guerrero tenía un talismán, su corona de condesa. Se casó con un grande de España, al que hizo actor, y se llevó en el talego al mejor público de estos pagos, junto al teatro de la Princesa —hoy María Guerrero— donde solía actuar mamá. La señora condesa lo compró por celos artísticos, ésa es la verdad, se hizo una casa palacio en el último piso, y echó a Carmen Cobeña de Madrid. Carmen Cobeña se casó con un escultor ilusionado y pobre, que luego se hizo autor de teatro, más preocupado por la política y el mensaje social de sus dramas, que por las comedias burguesas que representaban doña María y don Fernando, a quien yo quise y admiré, que así debo decirlo (Armiñán, 2000: 32).

En otro de estos textos autobiográficos, la madre del autor refiere las lecciones que le impartía su progenitora —la abuela del autor— mientras se caracterizaba para interpretar *La madre*, de Santiago Rusiñol (Armiñán, 2000: 42). El padre del autor, también en un fragmento de su texto autobiográfico inserto en las memorias de Armiñán (2000), anota que su suegra, Carmen Cobeña, fue discípula de Emilio Mario, intérprete del mejor teatro de su juventud (Armiñán, 2000: 305).

Albert Boadella, durante su estancia en París, participaba en unas actividades infantiles de música y teatro que organizaba una vecina en su casa. Éste fue su primer encuentro con la interpretación teatral (Boadella, 2001: 113). Es de notar que halla sus modelos fuera del ambiente escénico: encuentra la fuente de su técnica en la escuela de su padre y de su tío, en la contención sentimental que aprendió de ellos (Boadella, 2001: 44). Como aprendiz de joyería, realizaba —aunque no se diese cuenta entonces— la mejor de las prácticas para la elaboración futura de las piezas de teatro: la calidad artística de los productos de joyería no dependía de la inspiración, sino de la técnica (Boadella, 2001: 124-125). Por eso considera muy importante el respeto y la consideración hacia el maestro artesano, cosa que luego no se encuentra en el aprendizaje teatral: se habla de «teología escénica» y muy poco del oficio, y los maestros son discutidos por sistema (Boadella, 2001: 125).

El narrador manifiesta el escepticismo del Bufón sobre la eficacia de la pedagogía teatral en lugares aislados de la práctica profesional. Su experiencia artesanal benefició más a su carrera escénica que su formación teatral académica (Boadella, 2001: 128). El

autor pasó del Instituto del Teatro de Barcelona a la escuela dramática de Estrasburgo, el Centre Dramatique de l'Est. Habla el narrador de ella. Comienza diciendo que tampoco le reveló el camino teatral que debía seguir. Había en Estrasburgo un mayor rigor en el proceso de trabajo que en «el anacrónico Instituto» de Barcelona, pero la artificialidad final era muy parecida. Esto venía, según él, de aquel concepto tan exclusivamente literario del drama (Boadella, 2001: 132)¹⁵³⁰. El Bufón toma después el relevo en la disección de la escuela dramática de Estrasburgo (Boadella, 2001: 133 y ss.)¹⁵³¹. La crítica fundamental es la de que todo había que intelectualizarlo, todo había que teorizarlo, incluso la gimnasia o la expresión corporal o la acrobacia. Entonces se eliminaba sistemáticamente la audacia espontánea provocando en el alumnado «una indecisión crónica», «pues la acción más simple necesitaba la correspondiente justificación literaria»¹⁵³². Afirma Boadella: «finalmente, el resultado se hace patente en su teatro actual, muy bien embalado, pero lleno de insignificancias *à la mode*» (Boadella, 2001: 134). Considera las «monumentales escuelas de teatro» que ha conocido «una perfecta industria de comediantes clónicos» (Boadella, 2001: 183)¹⁵³³.

¹⁵³⁰ De esto trataremos más extensamente en el apartado que sigue.

¹⁵³¹ Señala Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 268) el contraste entre dos actitudes tan distintas como las de Fernán-Gómez (1998a), quien elogia la enseñanza impartida en la Escuela de Actores, y Boadella (2001), muy crítico con la formación recibida.

¹⁵³² Irene Aragón González (2003b: 268): «Boadella desconfía por sistema de las elucubraciones teóricas tan habituales en los templos del saber, y defiende la práctica y la experimentación como el mejor campo de formación de un actor».

¹⁵³³ Irene Aragón González (2003b: 269): «En definitiva, la práctica y la espontaneidad son consideradas por Boadella como las mejores armas para conseguir un teatro vivo y renovador, antítesis de lo que se encuentra en los centros de enseñanza teatral». También Molero de la Iglesia (2003: 485) se ha pronunciado al respecto: «El tono carnavalesco de sus obras queda impreso, de alguna manera, en unas memorias que desacralizan, al tiempo que reafirman, al director de una de las compañías de teatro más reconocidas de Europa, complacido en intercambiar el valor del *arte* y el del *oficio*, a la vez que niega cualquier incidencia en su formación a las escuelas de arte dramático por las que pasó, para arraigarlo en cambio en aprendizajes alternativos. Es así como hace cohabitar los rasgos del pícaro con los del artista, dando ambigüedad a una autoescritura que quiere dar cuenta de la ambivalencia que conlleva entender que el teatro es indisoluble de la vida».

Ya en el ejercicio de la profesión, comenzó como mimo con Ítalo Riccardi, de quien escribe el Bufón:

Pero curiosamente, este hombre, a quien en otras circunstancias hubiera eludido por desequilibrado, fue decisivo para romper cualquier convencionalismo que me pudiera impedir lanzarme después —con toda mi insensata seguridad— a realizar mi propio teatro (Boadella, 2001: 141-142).

Dice el narrador de la etapa mímica del Bufón: «Esta primera incursión en el terreno de la gestualidad silenciosa le abrió la puerta de emergencia para escapar de un teatro convencional en el que no encontraba su sitio» (Boadella, 2001: 143).

Francisco Nieva muestra su gratitud por las oportunidades que su trabajo le ha ofrecido para su formación:

Simultáneamente iba apareciendo otra profunda vocación, que dependía del teatro y era una forma oblicua de ejercer la pintura y la dramaturgia a la vez, el sueño de hacer grandes montajes operísticos, que otra dichosa oportunidad hubo de poner a mi alcance —aunque tan solo fuera al principio como preparación didáctica e iniciación— al encontrar un trabajo en la Komische Oper del Berlín Oriental (Nieva, 2002d: 313).

Entró en contacto en Alemania con el teatro que mejor le podía enseñar y que más enriquecería su preparación para abordar trabajos superiores a los que venía haciendo en su país (Nieva, 2002d: 323). En sus años parisinos, vio y estudió mucho teatro de todo tipo. Admiró sinceramente a Bertolt Brecht y al director austriaco Walter Felsenstein, aunque eran muy distintas sus técnicas de montaje (Nieva, 2002d: 397). El autor afirma que sus ideas propias se acogían en España con desconfianza porque creían que se inventaba cosas, ya que no las conocían los entendidos (Nieva, 2002d: 397). La Ópera Cómica de Berlín era un teatro modélico, con una línea marcada por la calidad. Para él fue una constante lección de teatro en los poco más de nueve meses que permaneció allí (Nieva, 2002d: 397). En Berlín, conoció al músico Luis de Pablo y sintió que estaba vinculado a su futuro profesional, que de la música que escribiera dependería que él pusiera en práctica lo que estaba aprendiendo en Berlín (Nieva, 2002d: 413). No se relacionó con Luis de Pablo hasta treinta años después, pero las dos óperas suyas que ha montado lo hizo precisamente

poniendo en obra lo que había aprendido en la Ópera Cómica y no había podido realizar hasta entonces por el bajo nivel técnico de los escenarios españoles (Nieva, 2002d: 414).

El diario de Jaime de Armiñán (1994a), al igual que sus memorias (Armiñán, 2000), ambos con su auténtica polifonía de voces, consituye un valioso testimonio de cómo era la formación de actores unas generaciones atrás. Armiñán también reproduce en él fragmentos del escrito autobiográfico inédito de su madre, Carmita Oliver, en los que revive el momento en el que empieza a ser actriz. Su padre le dice unas palabras en el teatro Cervantes de Málaga en 1919, teniendo ella catorce años:

Esto que ves —me dijo mi padre señalando el patio de butacas vacío— es la cuarta pared del escenario. Piensa que ahí está uno de los secretos que debe saber un actor. Habla con sinceridad y sencillez, olvídate de ti y al ponerte el delantal que lleva tu personaje piensa que es tu ropa. No te pintes la carita, que ya no es tuya. Olvida cómo te llamas y serás una actriz nada más, pero nada menos. Le escuché con la cabeza baja, me dio un cachetito en la mejilla y me volvió la espalda para ocultar su emoción. Los cómicos —los míos— también se habían puesto serios, pero mi madre rompió el silencio con dos palmadas y su voz clara, no tan clara como otras veces, exclamó: ¡Vamos a trabajar! (Armiñán, 1994a: 283).

Sigue escribiendo Carmita Oliver:

Mi madre me tomó de su mano y empezaron para mí las lecciones preciosas. Primero se ocupó de mi voz, en extremo añorada, después me enseñó el valor de las pausas, lo importante que en el teatro es saber escuchar y me repetía: todo lo que se dice en escena, tiene antes que pasar por aquí. Y señalaba su preciosa frente, como si por ella pasara una idea, un pensamiento. Me declamaba los versos bajito para enseñarme a respirar, a alentar como ella decía, y lo hacía sin ampulosidad, sintiendo y pensando como si los improvisara. Era su escuela, la sencillez, la sinceridad. Me enseñó a llorar, a quebrar la voz en un sollozo: reír ya sabes tú, me decía con ternura. Fueron verdaderos conciertos para mí sola. Mi voz, poco a poco, tomaba calidades y cuando me notaba cansada me contaba las dificultades que hubo de vencer hasta encontrar el verdadero timbre de su voz y cuando la llamaban, antes de empezar la comedia, como si fuera una soprano, probaba su garganta desde un tono agudo a uno grave. Creció mi admiración hacia ella. Sabía agradecer lo que por mí hacía. Me di cuenta del valor de sus consejos, encerradas las dos en el cuarto del teatro, mientras se caracterizaba para interpretar La madre, de Santiago Rusiñol. Y la lección terminaba cuando el segundo apunte, con el reloj en la mano, preguntaba si podía dar «la segunda». ¡Qué maravilla de actriz! Podía hacer sonreír, pensar, yo no he visto en mi vida una actriz más completa, ni más distinta. Cuando el telón se levantaba, yo me iba al patio de butacas, a las últimas filas y, desde allí, seguía aprendiendo» (Armiñán, 1994a: 283-284)¹⁵³⁴.

Estos fragmentos de la madre provocan la reflexión del hijo:

Cómicos de siempre, los de ahora y los de antes, maestros. Es mentira —y nos engañan las fotografías, ridículas en ocasiones— que en el tiempo que evoca mi madre se hiciera el teatro de

¹⁵³⁴ Se trata del mismo texto reproducido en las memorias (Armiñán, 2000: 42) con variantes de importancia.

forma grotesca. No hay métodos —quizá sea una opinión parcial— hay talento, sensibilidad y muchas horas de aprendizaje, hay que tener corazón, sangre fría, dominio del público y de uno mismo y hay que tener algo dentro de la cabeza. Muchos cómicos están mal utilizados —son delicadas piezas de un hermoso juguete— y es culpa de los directores que no saben lo que tienen entre sus manos. Un cómico no es un robot, pero tampoco debe ser un náufrago perdido (Armiñán, 1994a: 285).

2.1.3. Teatro y literatura: una relación compleja

Dos posturas radicalmente opuestas y una intermedia presentan nuestros autores ante un tema tan central como éste en la actividad escénica y que, desde la eclosión de los movimientos renovadores del siglo XX, no se puede obviar. ¿El teatro es o no literatura? ¿Qué papel le corresponde al autor dramático en el contexto del fenómeno teatral?¹⁵³⁵. Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b: 276) —donde estudia las autobiografías escritas por directores teatrales, corpus que coincide prácticamente con el nuestro—, concluye: «En general, sea cual sea su posición respecto al texto literario, todos los directores estudiados abogan por un teatro lúdico, que no quiere decir desprovisto de contenido».

Fernando Fernán-Gómez no se pronuncia sobre el asunto en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a)¹⁵³⁶, pero Adolfo Marsillach representa el caso intermedio entre las dos posturas extremas. Se puede apreciar en sus memorias (Marsillach, 2001d) una evolución acerca de esta cuestión que lo lleva desde su tradicionalismo y su convencionalismo iniciales a posiciones actuales, aunque más como consecuencia de las dificultades

¹⁵³⁵ Olga Elwess Aguilar no tiene en cuenta a Arrabal (1994c) o a Nieva (2002d) cuando afirma en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 252): «Asistimos en todas [estas obras] a la consideración del teatro como elemento vivo, dinámico, alejado del texto literario tal y como lo entienden los estudiosos, esto es, a una reivindicación generalizada de las tablas frente al texto». Se fija más, en este caso, en otros dramaturgos, como Adolfo Marsillach, «que aboga por lo báquico en la escena» (Marsillach, 2001d: 15); o Albert Boadella, «defensor de lo lúdico» en el teatro (Boadella, 2001: 120, 221 y 431).

¹⁵³⁶ No obstante, Juan Antonio Ríos Carratalá (2000: 95) ha recordado que, en una novela de fuerte carga autobiográfica como es *El viaje a ninguna parte*, que el mismo profesor de la Universidad de Alicante ha editado (Fernán-Gómez, 2002h), los personajes del viejo Arturo Galván y su hijo, Carlos Galván, ambos actores, manipulan los textos: arreglan las comedias, las cortan, reducen el reparto; a veces, lo que dice un personaje lo sustituyen por una carta y cuando consiguen un actor más lo restituyen.

encontradas en su trabajo que como resultado de un planteamiento teórico —a pesar de que también se muestra interesado por las nuevas propuestas teatrales que conoce—¹⁵³⁷.

Cuenta Adolfo Marsillach una anécdota muy reveladora: se dirigió a Miguel Mihura para pedirle que le escribiera una obra de teatro. Mihura le preguntó de qué quería salir en la comedia. Esto le causó una gran decepción, porque «yo a lo que aspiraba era a que él —el maravilloso autor de *Tres sombreros de copa*— me escribiese una obra inmortal que me permitiese acceder, a su lado, a la historia del teatro español contemporáneo». Luego comprendió su equivocación, lo mismo habían hecho trescientos años antes William Shakespeare y Lope de Vega. Llega a decir:

El teatro está tan pegado a la literatura como al escenario y tal vez sea una excelente ocasión para escribir El caballero de Olmedo cuando se conoce con anterioridad que, en la compañía que va a representar el drama, existe el actor idóneo para ser don Alonso (Marsillach, 2001d: 187).

Marsillach dedica a este tema unas páginas muy interesantes basadas en anécdotas y referencias a personas concretas. Se queja de tener que defender lo obvio: «La verdadera cultura teatral consiste, a mi juicio, en entender y aceptar las dosis de espectáculo que la define sin que esta actitud rechace la conservación, al mismo tiempo, de la palabra escrita» (Marsillach, 2001d: 295-296). Concluye que «el teatro no es tan sólo un género literario». El hecho de que emplee esta restricción —«no es tan sólo»— es muy sintomático de su postura intermedia, la cual acaba siendo aclarada explícitamente y con cierta vehemencia:

No elegí mi profesión para llevarles el desayuno a la cama a los escritores. Ni siquiera a Shakespeare. Ni a Lope de Vega. Si el texto es el origen, el espectáculo es la consecuencia. Todos tenemos algo que decir. (Aunque a veces lo digamos mal.) (Marsillach, 2001d: 380-381)¹⁵³⁸.

¹⁵³⁷ Véase a este respecto, de Adolfo Marsillach, «La obra literaria y la obra teatral» (Marsillach, 2003ce).

¹⁵³⁸ Pedro Manuel Villora (2003a: 24, n. 9) opina, muy juiciosamente, que cuando Marsillach reescribió su obra *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174), de donde surgió *Proceso a Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 175-234), se estaba aplicando a sí mismo lo que hacía con los textos de los demás autores. Trae a colación una frase del dramaturgo tomada del programa de mano del estreno en el teatro de la Zarzuela de *La Gran Vía* y *La Tempranica*: «¿Los textos son —como las momias— intocables o, por el contrario, son —como el prójimo— palpables?».

En ocasiones, se hace cuesta arriba la ardua tarea de obtener un espectáculo del original literario: «El texto es un enemigo al que hay que convertir en aliado. Sí, verdaderamente es una pesadez que los escritores escriban» (Marsillach, 2001d: 506). Nótese cómo Marsillach, que también es dramaturgo, se refiere aquí a los escritores de teatro en tercera persona. Más identificado se presenta, cuando de esta cuestión se trata, con otra de sus facetas teatrales:

Es muy chocante: se nos reprocha a los directores que nos empeñemos en convertir los textos en espectáculos como si no fuese ésta, precisamente, una de nuestras obligaciones. (...) Un creador —si se opina que los directores de escena no lo somos, rompamos la baraja— se distingue por lo que inventa y no por lo que copia (Marsillach, 2001d: 522-523).

No obstante, no todos los escritores de teatro son iguales para él. Da su perfil ideal de dramaturgo:

Me gusta Molière. Es un autor y un personaje con el que me identifico fácilmente. (...) Lo mismo me sucede con Shakespeare y con Lope de Vega. Me encantan los dramaturgos que viven el teatro hasta sus últimas consecuencias y que comparten, gozosamente, las tribulaciones de los actores y los desasosiegos de las cómicas. Desconfío de los autores que se atrincheran detrás de su mesa de trabajo (Marsillach, 2001d: 538)¹⁵³⁹.

En consecuencia: el modelo ideal de dramaturgo para Marsillach es alguien implicado en el proceso de la puesta en escena de una obra teatral, alguien que vive el teatro por dentro.

Es decir, alguien como él mismo¹⁵⁴⁰.

Olga Elwess Aguilar considera en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c) que el capítulo más productivo del libro de memorias de Antonio Gala (2001b) es el titulado «Las gentes del teatro y yo» (Gala, 2001b: 63-91), en el que se declara contra la injusta consideración del teatro como género maltratado y desprestigiado por la literatura (Elwess, 2003c: 249).

¹⁵³⁹ Anota Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 557) que, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Marsillach intentó, aparte de otros objetivos, el de mantener la relación entre literatura y escenario y permitir que el espectáculo no fuese sólo una diversión, sino que formase parte de la estructura cultural de nuestra sociedad, puesto que estudiar el teatro como género literario y no como actividad escénica significaba privarlo de su esencia.

¹⁵⁴⁰ Recordemos que «una moderada intervención sobre el texto» (en palabras de Hormigón, 2003a: 15) de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Arrabal (2002d), desató una escandalosa polémica de la que se tratará principalmente en el apartado «Fernando Arrabal (1932)», de la página 1323.

Mucho más radical en esta cuestión que Adolfo Marsillach se muestra Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001). Hay que tener en cuenta que su trayectoria profesional parte del mimo y se va acercando poco a poco al texto sin llegar a practicar del todo las fórmulas más convencionales, por lo que esta evolución hacia la palabra se aprecia paulatinamente en sus memorias¹⁵⁴¹. Sobre esta cuestión, se distancia de los

miembros del gremio literario, gentes que siempre han demostrado una incapacidad endémica para captar cómo la lucha con la materia se convierte en el máximo imperativo de los contenidos artísticos (Boadella, 2001: 20).

El Bufón les dice a sus alumnos que ha tenido por mejor aliada del teatro a la música que no a la literatura, porque la prosa elimina las sugerencias, padece un exceso de concreción y convierte el teatro en sociología. Tan sólo el verso ha tenido esa capacidad de fusión armónica con la acción escénica, porque el verso tiene un primer objetivo musical que hace más inteligible sus contenidos (Boadella, 2001: 26). Reflexiona acerca de la capacidad sugestiva del teatro cuando se alza un telón y vemos el escenario. Esta sugestión la rompe el uso de la palabra. Responsabiliza de esto a la concepción del teatro como género exclusivamente literario (Boadella, 2001: 66). Reivindica, igual que Adolfo Marsillach, y dignifica el trabajo del director escénico, aunque sin llamarlo así y elevando esta figura a la categoría de intérprete —como en la música—:

En definitiva, la cosa consiste en admitir que el pintor o el dramaturgo no son más que los responsables técnicos de la obra, no sus creadores; el supuesto artista solo [sic] es un cicero-ne de la realidad; la obra surge gracias a la habilidad técnica de un individuo dotado para interpretar esa realidad (Boadella, 2001: 127).

Boadella, para justificar sus puntos de vista, se basa en la existencia de otras perspectivas diferentes de las tradicionales en la consideración del fenómeno teatral; aunque el valor que tienen para él esas otras formas de hacer teatro no es precisamente el de su

¹⁵⁴¹ Véase al respecto el apartado «Albert Boadella (1943)», de la página 1296.

actualidad —dada su aversión a la modernidad ya comentada anteriormente en otro lugar¹⁵⁴²—:

Los colegas del gremio literario caen muy a menudo en el error de considerar única historia del teatro a la conservada en partituras literarias, como si lo que no está escrito no hubiera existido. Pero la realidad actual muestra inequívocamente otras corrientes escénicas tan importantes como las del texto, y es lógico deducir que siempre ha sido así, o aun mucho más acentuado, como en la época de la Commedia dell'Arte (Boadella, 2001: 147).

De la misma forma que prestigia la figura del director escénico elevándolo a la categoría de intérprete, rebaja la consideración del escritor teatral cuando aporta el interesante dato de que en la compañía Els Joglars se reparten los derechos de autor en diferentes proporciones y todos participan, no por mística comunista, sino porque no cree el grupo que la autoría responsable del arte teatral sea exclusiva del «guionista literario» (Boadella, 2001: 182)¹⁵⁴³. Afirma el autor que la crítica está demasiado acostumbrada a tomar como punto de referencia de sus juicios el texto literario (Boadella, 2001: 207)¹⁵⁴⁴. El planteamiento erróneo que él advierte en la consideración del teatro como literatura no deja de tener consecuencias importantes: «La aplicación del criterio de obra perenne al teatro —un criterio fundamentalmente literario— es la responsable de haberlo conducido por caminos anacrónicos, caminos que desprenden demasiado a menudo un cierto tufo necrofílico» (Boadella, 2001: 347)¹⁵⁴⁵.

¹⁵⁴² Véase el apartado «El reverso del artista comprometido: la verdad sobre el caso Boadella», en la página 433.

¹⁵⁴³ Y sin embargo, véase la nota 2058.

¹⁵⁴⁴ El autor comenzó su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004) —véase la nota 44—, señalando la contradicción que suponía que se encontrase en aquel ambiente precisamente él, que ha tenido esa especial concepción de la diferencia entre el teatro y la literatura: «Yo soy un simple cómico titiritero y hoy me encuentro aquí entre universitarios, escritores y gente estudiosa de la literatura, cuando precisamente en mi trabajo teatral he tratado de utilizar la literatura de forma estrictamente funcional, siempre polemizando sobre si el teatro es o no es literatura... media vida así, hasta llegar al vía crucis literario de estas memorias» (Boadella, 2004a: 65).

¹⁵⁴⁵ Molero de la Iglesia (2003: 483) se detiene en la concepción alejada de lo literario que Boadella manifiesta de la realidad teatral: «También la transformación de la contingencia en espectáculo será una práctica habitual para Boadella, que deshecha copiar lo que es copia ya (texto literario), prefiriendo hacerlo directamente de la realidad». Por eso, cuando intentó montar *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, una obra de encargo y con libreto clásico, en los ensayos fue girando hacia la actualidad social hasta convertirla en *Operació*

En cuanto al recorrido que lleva su trabajo dramático hacia la palabra, podemos hacer un par de calas¹⁵⁴⁶. *Cruel Ubris. Espectacle de veu i moviment, en dues parts* supuso «un nuevo paso hacia la utilización del verbo, aunque todavía el texto no era más que una cuarteta que se repetía en todas las combinaciones posibles». El ajustarse a un hilo conductor tenía el fin de alejarse del espectáculo de *sketch* (Boadella, 2001: 206-207). Los estudiantes que visitan las instalaciones de la compañía al final de las memorias miran los libros de la casa. Allí están las obras completas de Els Joglars, aunque sólo son completas a partir de *La torna*, puesto que en obras anteriores el texto completo no había ocupado más de media página (Boadella, 2001: 412)¹⁵⁴⁷.

Francisco Nieva sostiene en sus memorias (Nieva, 2002d) que en España se hace notar ahora una especie de desprestigio explícito del hombre de letras en el teatro, y eso tenía que ser para él bien desagradable, aunque ya no. Se comportó con prudencia, tal vez por adivinar lo que sobrevendría (Nieva, 2002d: 370). Su condición de literato jugaba en su contra en el teatro:

Un milagro así no podía producirse. ¿Quién se iba a prestar a poner en escena mis comedias, que a las primeras de cambio exigían cosas muy difíciles de resolver escénicamente, de no existir una mente de director que las simplificase, sin hacerles perder su mordiente y su clima específico? Yo era una esperanza en reserva o con la reserva de quienes me conocían y cono-

Ubú (Boadella, 1985b) y señalar a Jordi Pujol. Hace referencia Molero de la Iglesia (2003: 483) a Boadella (2001: 347) cuando se reafirma en la idea de sistema colectivizado de producción artística, que sobrevive tras la normalización experimental del teatro de los setenta por la eficacia de la espontaneidad cuando se prescinde del lastre literario. Así, se sitúa en las antípodas de los defensores del libreto previo que desacreditan el teatro sin apoyo literario, alegando la disminución de fuerza en la representación (Molero de la Iglesia, 2003: 483). «Obsesionado por el reparto creativo y por la necesidad de libertad del espectáculo, todas sus reflexiones giran en torno a una concepción del teatro como ocasión única e imperdurable, que debe liberarse de la momificación a la que le ha condenado la literatura; una adscripción histórica causante de la anacronía que siempre ha arrastrado el género. Sin embargo, hoy sabemos que la representación existe en toda obra dramática al margen del texto, y que ésta no será para el público más que lo que muestre su montaje» (Molero de la Iglesia, 2003: 483-484). Y así finaliza la autora su análisis, situando las cosas en sus justos términos al diferenciar texto literario de representación o de espectáculo: «El texto literario es una realidad distinta al espacio escénico, puesto que en él no está el espectáculo, por mucho que intenta recoger la concurrencia final de escrituras» (Molero de la Iglesia, 2003: 484).

¹⁵⁴⁶ En un trabajo periodístico, se recoge esta afirmación de Boadella acerca de los comienzos de Els Joglars como grupo de mimo en 1962: «Entonces se llevaba el teatro literario en el peor sentido y yo, por llevar la contraria, hice un teatro sin palabras. Fue fantástico, fue una escuela extraordinaria» (Moret, 2001).

¹⁵⁴⁷ Véanse la página 1297 y la nota 2057.

cían mis escritos, sólo alabados con calor y reconocimiento por aquellos amigos, los poetas encabezados por Aleixandre. Hacía un teatro supuestamente literario y «de vanguardia», lo cual —como ya he tenido ocasión de indicar— podía alejar aún más mis esperanzas (Nieva, 2002d: 418).

No obstante, en la creación de sus obras juegan un papel importante la música y la pintura. Escribe aquellas obras del Teatro Furioso teniendo en la mente ritmos españoles que a veces improvisaba al piano, dibujando mucho, recordando las pinturas negras de Goya, los cuadros de Zuloaga o de Solana. También escribía sintiéndose director escénico y coreógrafo, y resolvía escenas desde esos puntos de vista. «No me ahogaba en literatura. Respiraba por otros caños» (Nieva, 2002d: 452).

Nieva se lamenta de la desafortunada recepción de su obra *Delirio del amor hostil*: «Su origen era demasiado literario, en una España que leía poco y pretendía ser muy moderna. Y en la que Ramón había sido puesto en entredicho político —como Borges— por una izquierda depuradora, a pesar de su genio indiscutible, más bien abrumador» (Nieva, 2002d: 462-463). Se justifica el autor mediante la desfavorable comparación entre el teatro-texto y su reverso: la noche del último ensayo de *Delirio del amor hostil*, los invitados por el productor y el director llegaron después de asistir al estreno de *Flowers*, de Lindsay Kemp, y se hacían lenguas del espectáculo. El morbo que podía entrañar *Delirio del amor hostil* era mucho mayor y más novedoso en *Flowers*. Además, el teatro de Kemp era sin palabras, mientras que lo suyo obligaba a escuchar. «La sorpresa podía estar en lo que se escuchaba, pero si esto se hacía de mala gana era mucha la desventaja». De aquel ensayo general salieron las primeras especies: era muy aburrido, no valía nada, no estaba a la altura del espectáculo anterior, no se podía comparar con *Flowers*, decían que no habían comprendido nada (Nieva, 2002d: 467)¹⁵⁴⁸.

¹⁵⁴⁸ Un Nieva exacerbado llega a juzgar que a las mujeres de los críticos les había entusiasmado *Flowers* por que se veía carne masculina (Nieva, 2002d: 467).

Escribe Francisco Nieva, decidamente a favor del texto: «Hoy, la gente va al teatro a ver qué pasa, pero no a ver qué se oye, a escuchar un texto como podía escucharse antes, como “una sonata”, cuando transmitía el principal mensaje del teatro, dicho sea sin demérito de los intérpretes, antes a su favor» (Nieva, 2002d: 480).

El primer proyecto en la democracia de lo que son ahora los teatros nacionales lo planteó el entonces director general de Teatro Rafael Pérez Sierra, aunque su mandato fue muy corto. Él lo nombró, junto con otros, consejero de ese planteamiento en el que también estaba Adolfo Marsillach. Le llamó la atención que en los estatutos se determinara, no expresamente, que los escritores no pudiesen ser directores de ese Centro Dramático, para que no lo utilizaran a su favor. El autor no se lo explica. Benito Pérez Galdós fue director del Teatro Español y luchó por cimentar un teatro público. Quién mejor que un Calderón de la Barca, si lo hubiera, para dirigir un teatro nacional. Piensa el autor que se les ha cedido a los directores el mango de la sartén. «El teatro debe ser para los que lo hacen y los autores al parecer no hacen el teatro, solo lo escriben, que, según las nuevas ideas, no es lo mismo». Planteó el autor esto en una reunión y los demás lo miraron extrañados de que se fuera a oponer. «El director no sabe si es más autor que el propio autor y necesita todo para él. Es una usurpación. El hombre de letras estaba completamente en baja». Un dramaturgo que dirige un teatro público no puede permitirse poner sus obras en escena (Nieva, 2002d: 482). «Lo primero y casi lo único que han hecho en España los directores de teatros oficiales es dirigir todos los espectáculos ellos mismos y competir con los otros directores, usando de grandes presupuestos a su servicio y excluyendo cuanto han podido a los demás. Solo en esto se ve que el “directorialismo” oficial ha servido en parte para minar los cimientos de la literatura dramática» (Nieva, 2002d: 483).

En cuanto a su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, hubo cervantistas que comprendieron, pero la crítica se escandalizó por aquel lujo ilustrativo

sin saber que tenía un sentido, porque ellos creían que el teatro de Cervantes era sobrio «como un arcón de roble, con cuatro esquinas bien definidas, o una mesa tocinerera española» (Nieva, 2002d: 485). Posteriormente, se metió con la adaptación teatral de *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, un libro que los valencianos reclaman como algo propio, pero que es una joya de la cultura hispánica y cuya antigua traducción al castellano fue la que leyó y estimó Cervantes, «un libro magnífico y raro, cuyo mejor exegeta, aunque con muy breves palabras, fue el autor del *Quijote*». Posteriormente encontró en su colega Mario Vargas Llosa a un brillante redescubridor. El autor llama al libro «esa joya tostada y garrapiñada de la literatura caballerescas» (Nieva, 2002d: 571). Por aquel entonces se estrenaban con gran éxito *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos, pero que tenían propósitos algo más pedestres, sin que el autor niegue su calidad teatral (Nieva, 2002d: 572). Lo que quiere subrayar es que se mantenía incólume ante la presión populista. «Pisar las alfombras “de nudo” de la verecunda institución que llaman Olimpo, presidida por los escritores de “más altos vuelos”, me ha gustado sensiblemente más que andar en zapatillas por casa». «La magia de los nombres en la novela de Martorell es aún más expresiva que en el mejor Lewis Carroll» (Nieva, 2002d: 573). No obstante, al mostrar el autor su descontento con la interpretación de María Asquerino del personaje de la Viuda Reposada, admite que no hubo nada que hacer para que este papel fuese lo que sugiere su lectura, «pues una obra se juzga en su representación y no se ve más de lo que nos muestran» (Nieva, 2002d: 575).

Acerca del teatro breve, comenta el autor: «Un novelista puede ser apreciado por sus cuentos y novelas cortas y un autor dramático tiene que estrenar lo que hace para que el público se entere, pero si no compone un obrón de tres actos y pico, nadie está dispuesto a representar su obra menor, en donde pueden existir detalles que lo definan más y mejor». Justifica así el autor que pensaran completar la función de *No es verdad con Te quie-*

ro, zorra. El autor había tenido un gran éxito gracias a la astuta elección de José Luis Alonso de *La carroza de plomo candente* unida a *El combate de Ópalos y Tasia*. Pensaron que valía la pena ensayar de nuevo la fórmula y se llevaron un chasco (Nieva, 2002d: 581).

Considera el autor que debe decir algo de su narrativa, la cual se la debe casi por entero a su período de ostracismo. Todo se aprovecha y ahora se alegra de pasar por «esa poco deseable etapa» con el aire de un triunfador. Como no tenía mucho más teatro que hacer, se puso a escribir novelas para entretenerse y aparecer de nuevo por otra esquina de la literatura (Nieva, 2002d: 589). Como toda su obra tiene componentes literarios, *Los españoles bajo tierra* se titula así por haber leído *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Mérimée, una de cuyas obras se titula *Los españoles en Dinamarca*. Y concluye: «Yo soy así, literario, museal y rinconista» (Nieva, 2002d: 623)¹⁵⁴⁹.

¹⁵⁴⁹ Carlos Bousoño, en «El Teatro Furioso de Francisco Nieva» (Bousoño, 1991), introducción al Teatro Furioso del autor en la edición de su *Teatro completo* (Nieva, 1991k), incluye un apartado, «Dirección y texto», en el que se refiere a la relación que hay en Nieva entre la dirección teatral y el texto dramático. Para Bousoño, Nieva revaloriza el texto después del descubrimiento de la dirección a partir de de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto dramático había perdido el favor de la dirección escénica y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Nieva lo revaloriza creando una especie de libreto de ópera, que él llama «la reópera», que permite al director de escena llevar a cabo todo lo que desee con el texto (Bousoño, 1991: 272-273). Una concepción interesante del teatro leído la encontramos en la contracubierta de la edición de *Nosferatu* (Nieva, 1994k): «*Nosferatu* fue escrito hace treinta años. Ahora ha tenido un raro éxito, del que me congratulo, pero durante esos treinta años no se ha podido representar. Más vale tarde que nunca. Las causas son muy variadas. Entre ellas, que no atraía a los empresarios y directores de entonces. Se trataba de ensayar una nueva escritura dramática, consistente en hacer como un pequeño guión inductor, para que el director de escena y los actores lo completasen imaginativamente, hiciesen su espectáculo. El género “reópera” fue un invento mío de juventud y pienso que tenía un cierto valor, incluso literario, pues la obra leída “a palo seco”, sin la dilatación y el adorno que aportaría la puesta en escena, es como un poema dramático, sintetizado y esencializado al máximo. Es el propio lector el que puede imaginarse la obra como quiera, en tanto que un potencial “registra”. Esto es lo que se hace con todo teatro leído, pero *Nosferatu*, por aquello que tiene de incompleto, voluntariamente, aún se presta más a que nos sintamos ideales colaboradores del autor». En la «Nota previa» (Nieva, 2007be) a la edición de *Catalina del demonio* (Nieva, 2007m), el autor declara: «*Catalina del demonio*, [sic] es una suerte de compleja parodia —o “pastiche”— del género melodramático popular y costumbrista del siglo XIX. ¿Por qué este capricho? Hacer teatro sobre el teatro, me ha tentado siempre como un juego exquisito al que me aficionaron mis viejos amigos los postistas, con sus “enderezamientos” de los textos clásicos. Me tentó abordar —siempre a mi modo porque no tengo otro— un melodrama como aquellos. Ya lo había hecho con otros géneros. Es fácil deducir, por mi fecha de nacimiento, que jamás pude ver representado ninguno de ellos y sólo eran para mi letra y polvo de biblioteca, de viejas revistas ilustradas, con los que viajaba el tiempo. También “quise pintarlo”, ilustrarlo con el mismo lenguaje de la novela o el teatro españoles de la Restauración, hacer que sonara lo mismo. / Se trata, pues, de un pretérito teatral y novelesco reciclado por un autor contemporáneo».

Radicalmente contraria a la postura de Albert Boadella es la de Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c), quien también se deja ver alejado de la posición más moderada en este tema de Adolfo Marsillach. Incluso emplea un término para denominar a todos aquellos agentes teatrales que no son el autor: la «intendencia». Un contratiempo a cuenta de unas palabras suyas en televisión que causan sensación en el mundillo teatral le inspira varias anotaciones del mismo tenor en una jornada. Hace un breve recorrido por la historia del teatro universal buscando ejemplos que sancionen su actitud: Tolomeo II llegó a pagar por copiar los ejemplares oficiales de los libros de Sófocles, Eurípides y Esquilo para depositar las copias en la Biblioteca de Alejandría. Licurgo había establecido en Atenas un ejemplar oficial para evitar que la «intendencia» modificara los originales. Cita a un profesor de la Universidad de Bari, Luciano Canfora, quien, según el autor, asegura que las tragedias eran manipuladas a menudo a la hora de la representación, como hoy. Y sigue Arrabal: «A Cervantes tampoco le gustaba que la intendencia invadiera el teatro». Encuentra en el «Prólogo al lector» de sus *Comedias y entremeses* afirmaciones que apoyan su opinión: sueña Cervantes con un teatro sin tramoya y sin más artificio en la puesta en escena que los que quepan en un costal y sin más decorado que una manta vieja tirada con dos cordeles. También recurre a Lope de Vega, quien en 1621, en el prólogo a la *Decimosexta parte* de sus comedias, arremete contra la «intendencia» al quejarse de que el estado tan miserable en el que se encuentra el teatro de su época es en el que lo han puesto los directores —los llamados «autores» en su tiempo— (Arrabal, 1994c: 147). Lope se quejó: «Se va al Teatro ahora más para ver que para oír» (Arrabal, 1994c: 148). Como puede observarse, su postura es clara: primacía absoluta para el autor, consideración del teatro como texto al desnudo, desdén de todo lo que aparte la atención del mismo. La «intendencia» lo único que puede hacer es interponerse entre el dramaturgo y el público.

¿Y qué opina Arrabal de los montajes que hace la «intendencia» con sus textos? Hay en su diario breves anotaciones, pero enjundiosas y significativas: un estreno suyo en el extranjero supone para él de tres a cinco días viajando; y, además, tres de cada cuatro puestas en escenas son incomprensibles, gritonas o altaneras. Piensa en lo que se pierde viajando; por ejemplo, las lecturas (Arrabal, 1994c: 46). Asiste en Nueva York al último ensayo de una obra suya y sentencia: «Tan buenas intenciones para un resultado, a mi modo de ver, tan lamentable» (Arrabal, 1994c: 68). Se queja de que en el montaje en España —el primero de una obra suya tras la muerte de Francisco Franco— de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d) cortaran y desfigurasen su obra (Arrabal, 1994c: 112). Solamente hay una anotación de esta clase que no trasluce fastidio, y es cuando visita Bratislava para asistir a los últimos ensayos de *El triciclo* (Arrabal, 2002e), si bien aquí el interés puede tener más que ver con el hecho de que la República Eslovaca acababa de emanciparse del dominio de «los bastos de Moscú» (Arrabal, 1994c: 197-198)¹⁵⁵⁰.

Jaime de Armiñán defiende en su diario (Armiñán, 1994a) su labor como autor: es un poco maniático, le gusta que los actores digan el guion que está escrito, porque le ha costado mucho encadenar las palabras para que suenen de forma armónica y habitual. Hay que decir las palabras como los personajes las dirían: no hablan lo mismo un escritor, un minero o una camarera. Eso no significa que el guion sea intocable, pero quien lo toca ha de hacerlo teniendo en cuenta lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir. Muchas veces, los actores le piden permiso para añadir una frase o para suprimirla. Él escucha las sugerencias y, a veces, las acepta; pero no siempre. Si a un actor le resulta difícil pronunciar

¹⁵⁵⁰ Curiosamente, sabemos que Fernando Arrabal adaptó *La vida es sueño* —interpretada por la compañía de Jean Marie Serrault— (Berenguer, 1979a: 17). Por otro lado, Fernando Arrabal reconoció cierto carácter colectivo en la creación de *Bella Ciao*, cuyo segundo título es *La guerra de mil años* (Arrabal, 1976n), terminada durante los ensayos (Berenguer, 1979a: 27).

una frase, es que algo funciona mal en el texto o que no la ha entendido, y cuenta una anécdota —cree que se refiere a Pedro Muñoz Seca, pero también se le puede atribuir a Miguel Mihura o a Enrique Jardiel Poncela—: el primer actor de una compañía, que también era empresario, le propuso al autor incluir en una escena un chiste que se le había ocurrido. El autor no lo dejó terminar: si fuera gracioso, se le habría ocurrido a él (Armiñán, 1994a: 39). «Tal vez sea exagerada vanidad de autor, pero más vale cortar por lo sano, porque en caso contrario los actores se harían dueños de la comedia y acabarían dialogando sólo en beneficio propio o —lo que es mucho peor— halagando los peores instintos del público» (Armiñán, 1994a: 39-40). Los que ahora halagan los peores instintos del público son los de televisión (Armiñán, 1994a: 40).

2.1.4. *El teatro clásico*¹⁵⁵¹

Fernando Fernán-Gómez lo reconoce abiertamente en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a). Hablando de una criada a la que le gustaba la poesía y con la que pasaba de niño muchos ratos leyéndola, se proyecta hacia el futuro: «No podía imaginarme en aquellos días que llegaría un momento en el que cómo recitar los versos podía ser para mí un problema; y no sólo para mí, sino para la profesión teatral en España» (Fernán-Gómez, 1998a: 122). Busca el problema en las autobiografías de actores extranjeros, pero nunca lo encuentra¹⁵⁵². Para entender exactamente qué clase de profesional se está planteando el problema, es necesario rastrear su formación y su historial en este campo¹⁵⁵³. De niño, en el colegio, Fernando Fernán-Gómez se convirtió en recitador oficial.

¹⁵⁵¹ Incluimos en este apartado algunas observaciones de los dramaturgos del corpus acerca de la recitación poética por su relación con la declamación del teatro clásico en verso.

¹⁵⁵² Concretamente consigna su ausencia en las de Ingrid Bergman (Bergman y Burgess, 1983), Laurence Olivier (1983), Lauren Bacall (1985) y Shirley MacLaine (1992a y 1992b) —véase la nota 368—.

¹⁵⁵³ En este punto de las memorias en que aparece el problema, le dedica varias páginas y secciones —en realidad, el resto del capítulo— (Fernán-Gómez, 1998a: 122-128). Aun admitiendo que se trata de una

Como se lo reconocían, se aficionó a estudiar y recitar poemas (Fernán-Gómez, 1998a: 122). La primera persona que lo enseñó a recitar fue un hermano marista que lo obligaba a detenerse después de cada verso. Su madre le quitó ese defecto, que ella llamaba *renglonear*. A su madre le había enseñado el oficio de actriz María Guerrero, quien, en el viaje en barco a América, daba clases a las jóvenes de su compañía. María Guerrero la adiestró en la recitación enfática, con la voz aguda y entonada. Luego, «el gran actor y director» Manuel González la enseñó a prescindir del énfasis y a hablar de una manera natural, como en la vida cotidiana (Fernán-Gómez, 1998a: 123). Su madre le recomendó a él algo intermedio: recitar con mucho sentimiento, pero sin renglonear. Si para los poetas los actores recitan muy mal —porque son histriónicos—, según su profesora de declamación, doña Carmen Seco, los que recitaban mal eran los poetas, puesto que presumían de lo bien que habían puesto los acentos en el verso (Fernán-Gómez, 1998a: 124). Debió de gozar Fernando Fernán-Gómez de alguna consideración como recitador cuando el poeta José Miguel Velloso le encargó grabar una serie de discos de poesía para la editorial Aguilar (Fernán-Gómez, 1998a: 467), aunque quedó marcado profesionalmente en este aspecto por la opinión desfavorable de una chica que le gustaba tras una recitación escolar (Fernán-Gómez, 1998a: 127).

Fernando Fernán-Gómez lo declara sin tapujos (1998a: 126): «El inconveniente fundamental con que tropieza el actor que se enfrenta al problema de tener que decir los versos de una obra de nuestro Siglo de Oro es el de tener que hacer una cosa que no se

cuestión puramente profesional, es importante para él y para una buena parte de sus lectores, porque «según los poderes públicos y también según buena parte de los poderes intelectuales, es necesario conservar vivo nuestro teatro clásico, y los actores que no sepan decir los versos se verán privados de muchas oportunidades» (Fernán-Gómez, 1998a: 123). Apréciase la sutil actitud de distanciamiento implícita en estas palabras.

sabe cómo se hace»¹⁵⁵⁴. Encuentra la poesía dramática del Siglo de Oro ramplona casi siempre. Prácticamente, toda la obra es versificación prosaica, rara vez poesía.

Cómo conseguir que eso parezca poesía sin serlo o, por lo menos, que parezca verso, sin que se pierda la claridad del concepto, es una labor que se acerca a lo imposible; y no por culpa de los actores, sino de la prisa y el desprecio con que aquellos gloriosos poetas escribieron la mayor parte de los renglones.

Estas afirmaciones dan paso a una auténtica andanada contra los críticos: ellos sí saben cómo se dicen los versos, pero no están capacitados para enseñar a los actores a recitarlos bien (Fernán-Gómez, 1998a: 126-127).

Aparte del problema de la recitación de los versos, el teatro clásico español tiene, además, otras apariciones en sus memorias. El nombre artístico de su madre, Carola Fernán-Gómez —del que tomó después el suyo—, se lo puso a ella María Guerrero recordando al comendador Fernán-Gómez de *Fuenteovejuna* (Fernán-Gómez, 1998a: 185). Como estudiante de Filosofía y Letras, hizo un ejercicio sobre la obra de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer* (Fernán-Gómez, 1998a: 291). En París, en el invierno de 1951, le llamó la atención el entusiasmo del público estudiantil por los clásicos. Piensa concretamente en una representación inolvidable de *Fedra*. Algo así sólo se empieza a conseguir en España ahora —escribe en 1989— (Fernán-Gómez, 1998a: 397). También encontramos otra observación muy reveladora. Él, que adaptó cinematográficamente la obra de Pedro Muñoz Seca *La venganza de don Mendo*, escribe:

Creo que esta eficacia, este éxito de la obra ante los públicos de este siglo —han pasado ya más de ochenta años desde su estreno— tiene su origen en el odio, en el aborrecimiento que siente el público normal hacia nuestro teatro clásico. Odio que les viene a unos de no haber ido al colegio y no haberse enterado de en qué consiste y a otros de sí haber ido y sí haberse enterado.

El caso es que unos y otros ven en esta obra una sátira, una parodia, una burla de lo que creen que es el teatro clásico, relacionan eso con el colegio, con la cultura, con sus mayores, y ríen doblemente con los chistes (Fernán-Gómez, 1998a: 448).

¹⁵⁵⁴ Un dato importante que encontramos en este sentido es que Manuel González montó *Fuenteovejuna* en el teatro Español durante la Guerra Civil con el procedimiento de recitar el verso como si fuese prosa. El resultado entusiasmó a los jóvenes, a la crítica y a los espectadores (Fernán-Gómez, 1998a: 124).

Tampoco la suerte lo ha acompañado en sus incursiones en el teatro clásico español. El estreno de *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, pasó sin pena gloria, no respondió a las expectativas (Fernán-Gómez, 1998a: 499)¹⁵⁵⁵.

Adolfo Marsillach explica en sus memorias (Marsillach, 2001d: 447 y ss.) que, con la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, se planteó una serie de problemas en torno a la elección del repertorio (Marsillach, 2001d: 449-450 y 453-454), la oportunidad de los asuntos¹⁵⁵⁶ y la declamación del texto clásico español —como Fernando Fernán-Gómez— (Marsillach, 2001d: 454). Sigue después la reflexión sobre los problemas de la representación del teatro clásico español: desde la estructura de la obra, que es la misma en todas —cita *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega—, a

¹⁵⁵⁵ En una entrevista (Redacción, 2005a), se le preguntó a Fernando Fernán-Gómez: «¿Cree que valoramos lo suficiente a nuestros clásicos?». Respondió que sí entre los profesionales y los profesores. «El llamado gran público dista mucho de valorar a nuestros clásicos como el público francés o el inglés valora a los suyos». A la pregunta de con qué clásico se quedaría si tuviera que elegir uno, responde que con Lope de Vega. Cuando se le solicita el título de una obra imprescindible, responde que *La Celestina*, de Fernando de Rojas, entendida como tragicomedia, no como novela dialogada. A la pregunta de si ha sentido una evolución en la manera de poner en escena a los clásicos, responde: «No. La costumbre sigue siendo llamar la atención con innovaciones del montaje en vez de profundizar en el sentido de la obra y cuidar al máximo la interpretación». A otra pregunta, responde que sólo ha representado de los clásicos *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, un auto sacramental de Tirso de Molina en la posguerra y *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca. Se le pregunta: «¿Qué tienen los clásicos?». Y responde: «Aparte de prestigio tienen un tufillo a cultura que atrae a un sector de público muy minoritario y es precisamente el mismo tufillo que echa para atrás al gran público español». Juan Tébar, en *Fernando Fernán Gómez escritor (diálogo en tres actos)* (Tébar, 1984: 143), informa de que en 1981 escribió el autor *Fiesta de amor y de celos*, un espectáculo para Televisión Española sobre Pedro Calderón de la Barca, en colaboración con Jesús García Dueñas, nunca realizado. Juan Antonio Hormigón, en «Fernán-Gómez y el teatro» (Hormigón, 1997: 35), recuerda que, en 1978, Adolfo Marsillach, director del recién creado Centro Dramático Nacional, le propuso la puesta en escena de *¡Abre el ojo!*, una comedia poco representada de Francisco de Rojas Zorrilla, adaptada por José Manuel Caballero Bonald. Se estrenó en el teatro María Guerrero. Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón González, 2003b), subraya lo que Fernando Fernán-Gómez dice en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998: 122-123) de las diversas técnicas para recitar el verso de los años treinta y cuarenta, opuestas entre sí (Aragón, 2003b: 265). Aclara que hay contradicción entre la forma de María Guerrero, con una interpretación enfática y con una voz aguda y entonada, frente a la del actor y director Manuel González, quien buscaba prescindir de todo énfasis hablando de manera natural y con la voz más grave posible (Aragón, 2003b: 265, n. 15). Encuentra una coincidencia entre Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998) y Adolfo Marsillach al detectar la aversión del público hacia el teatro clásico, lo que atribuye a una deficiente educación literaria. Incluye una cita del dramaturgo (Fernán-Gómez, 1998: 448) sobre el aborrecimiento que siente el público hacia el teatro clásico (Aragón, 2003b: 276).

¹⁵⁵⁶ Con *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, hubo una cierta polémica acerca de la pertinencia de los temas del honor y la honra (Marsillach, 2001c: 450-451).

la escenografía, típica y tópica (Marsillach, 2001d: 462). Pero la cuestión que más parece afectarlo a la hora de la verdad es la de la adaptación de los textos, que lo enfrenta a los teóricos y profesores universitarios:

me opongo al empecinamiento de algunos «puristas» que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo (Marsillach, 2001d: 457).

Se defiende argumentando que su objetivo era «borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas». El profesor César Oliva publicó un artículo en *La Verdad* de Murcia el 16 de agosto de 1989 acusándolo de violentar a los clásicos, lo que le habría granjeado a Adolfo Marsillach el menosprecio, a veces vehemente, de la crítica universitaria. El autor no niega el posible menosprecio, pero sí que fuese vehemente. Se defiende con el argumento de que ha contado con colaboradores de la talla de Gonzalo Torrente Ballester¹⁵⁵⁷, Carmen Martín Gaité, Francisco Ayala, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald y Fernando Savater —entre los que hay algún académico—. Sin embargo, es más fácil atacar a Adolfo Marsillach, un simple cómico, que a todos esos intelectuales que adaptaron las obras que él dirigió (Marsillach, 2001d: 457). Sigue diciendo después:

sobre todo, lográbamos conquistar a unos espectadores jóvenes que no conocían el teatro. Soy consciente de que el deber pedagógico de los teatros institucionales puede producir efectos contrarios a los que se pretenden: si un niño se duerme viendo una obra, del estilo que sea, no hay que extrañarse de que no quiera volver al teatro. (La cultura debe seducir y no asustar.) Este propósito —el de que los jóvenes le perdieran el miedo a los clásicos— fue el mayor desafío que nos planteamos. Lo voy a explicar más crudamente: preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin a que bostezara un estudiante. Trabajar pensando en los «entendidos» conduce a un callejón sin salida (Marsillach, 2001d: 464).

¹⁵⁵⁷ Sobre la adaptación de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por Gonzalo Torrente Ballester puesta en escena por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, véase «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester», de José Romera Castillo (1991c) —reeditado en Romera Castillo (1993d), dentro de su recopilación de estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro *Frutos del mejor árbol* (Romera Castillo, 1993b)—.

El tema también le ha valido enfrentamientos con la crítica: «Con *El burlador de Sevilla*¹⁵⁵⁸ la irritación de los “entendidos” alcanzó niveles de infarto. (Hasta Carmen Martín Gaité, responsable de la adaptación del texto, me negó más de tres veces.)» (Marsillach, 1998e: 468). Las malas críticas que recibió su montaje de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, le inspiran esta reflexión:

Los grandes títulos me producen cierta aversión. O recelo. O, simplemente, pereza. Los siento excesivamente sagrados —sacralizados—, intocables, eternos..., de algún modo marmóreos, pétreos, fósiles. En una palabra: lejanos. Creo en el teatro como algo vivo —llevo años repitiendo la misma copla— que nace todos los días. Me cuesta entender —tampoco hago muchos esfuerzos, la verdad— a quienes se empeñan en conservarlo entre algodones, naftalinas y otros preservativos. O el teatro es una provocación —inteligente— o es casi nada. Y si es nada —o casi— ¿para qué representarlo?: dejémosle [sic] que dormite en los libros y no perturbemos su descanso. Decía, me parece, que los grandes títulos me asustan. Me pasaba con Fuente Ovejuna. Como con La vida es sueño. O con Peribáñez. Tantos. Todo el mundo —¿todo el mundo?— tiene una imagen preconcebida de Segismundo, de Pedro Crespo, de Celestina... ¿Cómo contentar a todos? Y, especialmente, ¿por qué contentar a todos? (Marsillach, 2001d: 524).

Adolfo Marsillach valora así los diez primeros años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: «De una cosa estaba seguro: el público —nuestro público— había perdido la perezosa costumbre de suponer que los clásicos tienen la obligación de ser aburridos» (Marsillach, 2001d: 544). Por último, no debe pasar desapercibido el hecho de que Adolfo Marsillach termina sus memorias con una cita de *La Celestina*, de Fernando de Rojas (Marsillach, 2001d: 574)¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁸ Atribuida a Tirso de Molina.

¹⁵⁵⁹ Véanse de Adolfo Marsillach «¿Cómo se debe decir el verso?» (Marsillach, 1957a y 2003ap), «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Marsillach, 1986a, 1986b, 2002h, 2003dt y 2006c), «El montaje de La Celestina» (Marsillach, 1988a y 2002c), «Una compañía española de teatro clásico» (Marsillach, 1988e), «Imposibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» (Marsillach, 1989c y 2006b) —reeditada como «Posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» (Marsillach, 2003dh)—, «El montaje de *El vergonzoso en palacio*» (Marsillach, 1990b), «Nuestro Cervantes» (Marsillach, 1992c), «Cervantes, un autor distinto» (Marsillach, 1994c), «Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Distancia de diez años» (Marsillach, 1996a), «Carmen y el Burlador» (Marsillach, 2000b y 2003al), «El montaje [de *El burlador de Sevilla* (y convidado de piedra)]» (Marsillach, 2002b), «El montaje [de *La Celestina*]» (Marsillach, 2002c), «*Antes que todo es mi dama* (1987). La adaptación» (Marsillach, 2003ac), «Apuntes para una reflexión sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Marsillach, 2003ae), «*Don Gil de las calzas verdes* (1994). Tirso, sus chicas y la cultura» (Marsillach, 2003ay), «Don Tirso de las calzas verdes» (Marsillach, 2003az), «*El burlador de Sevilla* (1988)» (Marsillach, 2003bc), «*El médico de su honra* (1994). Entre ayer y hoy» (Marsillach, 2003be), «*El vergonzoso en palacio* (1989). Presentación. El montaje» (Marsillach, 2003bj), «*Fuente Ovejuna* (1991). Un gran título» (Marsillach, 2003br), «*La Celestina* (1988). El montaje» (Marsillach, 2003by), «*La gran sultana* (1992). Nuestro Cervantes» (Marsillach, 2003ca), «*Los locos de*

Valencia (1986)» (Marsillach, 2003cn), «¿Quién teme a Don Pedro Calderón?» (Marsillach, 2003dl) y «Sobre esta coproducción: *Los malcasados de Valencia*» (Marsillach, 2003do). Enrique Centeno, en *La escena española actual* (Centeno, 1996s), en el apartado «Adolfo Marsillach» (Centeno, 1996b: 345-354), incluye: «Calderón, más cerca» (Centeno, 1996g), publicada en *5 días* el 29 de octubre de 1986, crítica del montaje de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, con texto revisado por Rafael Pérez Sierra; «El loco amor de Lope» (Centeno, 1996l), publicada en *5 días* el 19 de noviembre de 1986, crítica del montaje de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, en adaptación de Germán Schröder; «De fiesta con Cervantes» (Centeno, 1996j), publicada en *Diario 16* el 24 de septiembre de 1992, crítica del montaje de *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, en adaptación de Luis Alberto de Cuenca; «Tirso, brillante y divertido» (Centeno, 1996z), publicada en *Diario 16* el 17 de abril de 1994, crítica del montaje de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en adaptación de José Manuel Caballero Bonald; y «Aquel gran paso de Marsillach» (Centeno, 1996f), publicada en *Diario 16* el 22 de enero de 1995, crítica del montaje de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, texto revisado por Rafael Pérez Sierra. Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b), recuerda que Adolfo Marsillach considera en sus memorias (Marsillach, 2001d) que a los clásicos hay que tratarlos como textos vivos, sacarlos del panteón donde se los ha metido y quitarles el estigma de pesados que la enseñanza ha impreso sobre ellos (Aragón, 2003b: 276). Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernández-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003), recuerda que, en 1986, se creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La primera obra representada fue *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca. Adolfo Marsillach quería romper con la línea de declamación clásica, lo que consiguió con todos los actores, menos con José Luis Pellicena (Cortés Ibáñez, 2003: 430). Quiso borrar de la mente de los espectadores la idea de que el teatro clásico era aburrido (Marsillach, 2001d: 457); pero la crítica se le echó encima, diciendo que violentaba a los pobres clásicos, y esto lo llevó a ser menospreciado, a veces con vehemencia, por la crítica universitaria (Cortés Ibáñez, 2003: 430-431). Menciona el artículo de César Oliva publicado en *La Verdad* de Murcia el 16 de agosto de 1989. «La prensa diaria también arremetió contra él, Haro Tecglen, entre otros» (Cortés Ibáñez, 2003: 431, n. 29). La presencia del teatro clásico en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) ha sido muy bien estudiada por Ana Suárez Miramón en un pulcro y exhaustivo trabajo, «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003). Parte la autora de unas palabras de César Oliva Bernal (2000: 44) sobre la labor de Adolfo Marsillach como primer director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y «responsable fundamental del cambio de actitud ante los clásicos por parte de los directores, actores y público en España»: «Con sus aciertos y errores, Marsillach consiguió en breve espacio de tiempo que las comedias del Siglo de Oro interesaran a quienes hasta entonces no se habían mostrado demasiado receptivos. Desmontó el tópico de la incompreensión y el aburrimiento, y produjo una serie de obras cuyo principal objetivo era atraer al espectador medio. Una tendencia social, propia de la nueva democracia, de asistir a los acontecimientos de importancia, de prestigio, favoreció la creación y desarrollo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, iniciada en 1986, a la sombra del Festival de Almagro». César Oliva Bernal sostiene la tesis de que el trabajo de Adolfo Marsillach en la CNTC culminó toda su carrera, donde hay un constante ensayo desde la actuación y la dirección escénica hasta este último eslabón, en el que puso en práctica para los clásicos sus experiencias anteriores, las cuales forman parte, por tanto, de un proceso gradual. También cita la necrológica escrita por César Oliva Bernal (2002) a la muerte de Adolfo Marsillach. En ella lo llama «una figura extraordinariamente polémica en lo humano y en lo profesional» (Suárez Miramón, 2003: 541). Su educación universitaria y liberal y su ambiente familiar le permitieron muy pronto entrar en contacto con los clásicos. Cita la autora las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 441): «En la casa de mi padre en Barcelona teníamos la Biblioteca de Autores Españoles». Entró el intérprete barcelonés en el cuadro de actores de la radio a los quince años, «lugar que conservaba la tradición del recitado» (Suárez Miramón, 2003: 542). Su primer papel en la radio fue el personaje de Juan de *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, junto a Enrique Borrás, «entonces la figura más importante del teatro español». Ya con el carné profesional de actor, el del Sindicato Vertical de Teatro, lo contrataron en la compañía más importante de entonces, la de Alejandro Ulloa, para interpretar el papel breve del cómico en *Hamlet*, de William Shakespeare, y después el de Laertes, su primer triunfo. A éste, siguió otro gran éxito en el personaje de Christian en *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. En esta compañía, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, ambas de Pedro Calderón de la Barca, fueron las primeras obras clásicas que tuvo que prepararse. En 1950, ingresó en la Compañía Nacional del María Guerrero, teatro nacional en la posguerra. Adolfo Marsillach ha reconocido su importante labor y la llamó «refugio de pedantes sin redención», cuyo director, Luis Escobar, fue capaz de modificar la programación tradicional por otra más selecta, entre cuyos títulos clásicos

figuraron (Marsillach, 2001d: 131) *El hospital de los locos*, de José de Valdivieso, *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca, *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, *La dama boba*, de Lope de Vega, *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina, y *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto (Suárez Miramón, 2003: 543) —la representación de *El hospital de los locos*, de José de Valdivieso, constituyó el primer acto de exaltación patriótica por parte del bando nacional (Suárez Miramón, 2003: 543, n. 3)—. Con José Tamayo, trabajó dos temporadas seguidas, representando, entre otras, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, y *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca; aunque abandonó por no darle el director escénico el papel que le había prometido de Segismundo en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. En 1955, tras una breve y poco agradable colaboración con Alberto González Vergel en una versión de *El enfermo imaginario*, de Molière, inició, por sugerencia de Alfredo Matas, su labor de dirección escénica. Con *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, con arreglos de Juan Germán Schröder, obtuvo el Premio Nacional de Dirección. Esta obra la volvió a dirigir en 1986, cuando se creó la CNTC (Suárez Miramón, 2003: 544). Tuvo una importancia decisiva para los clásicos la recuperación del Corral de Comedias de Almagro en 1954 y el éxito de los programas dramáticos en la recién nacida Televisión Española. En 1961, José Tamayo le propuso estrenar en el teatro Español *Hamlet*, de William Shakespeare, en versión de Antonio Buero Vallejo. Las anécdotas (Marsillach, 2001d: 220-222) constituyen un valioso documento humano de las condiciones de trabajo y de los temores de los teatreros esperando la respuesta de los espectadores y la de los críticos, entre quienes Alfredo Marquerí se convirtió en el mayor temor entre los profesionales por su columna del *ABC*, puesto que decidía el éxito o el fracaso de un montaje (Suárez Miramón, 2003: 545). En 1966, el director general de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, le ofreció la dirección del teatro Español. Ese fue el primer estadio en su carrera para salvar los clásicos de la anterior instrumentación política, del rechazo de la crítica progresista de moda y de la orientación estética de la época, más cercana a la experimentación vanguardista. Programó una imaginativa adaptación del *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, realizada por José Martín Recuerda, titulada *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, que mutiló la censura. Una versión del *Buscón*, de Francisco de Quevedo, no llegó a ver la luz por negligencia de su adaptador, Alfredo Mañas. Los clásicos extranjeros *Las bodas de Fígaro*, de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, y *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, no se llegaron a representar y fueron sustituidas por *Los siete infantes de Lara*, de Lope de Vega, en adaptación de Juan Germán Schröder, con original escenografía de Manuel Mampaso, quien aplicó por primera vez en España al teatro la entonces reciente técnica del *op-art*, que triunfaba en Nueva York. El «arte óptico» añadía a los escenarios elementos visuales mediante formas geométricas y coloreadas y permitía crear impresiones de relieve y perspectiva enriqueciendo el soporte plano del tablado y forjando en el espectador nuevas ilusiones cinemáticas. Ya en estas fechas reconocía «que se había perdido la tradición —o la escuela— de decir el verso y que, como resultado de esta pérdida, los actores jóvenes no sabían decirlo» (Marsillach, 2001d: 283). La confesión pública le valió muchos disgustos entre los actores y la censura, pero se convirtió también en un argumento para intentar poner remedio a esto cuando accedió en 1989 a la dirección de la CNTC y quiso establecer de forma oficial un «cursillo de teatro clásico para actores profesionales» como elemento básico para fundar una posterior Escuela de Teatro Clásico, que no logró ver realizada a pesar de sus esfuerzos (Suárez Miramón, 2003: 546). Con *El Tartufo*, de Molière, en 1969, por primera vez en España, un clásico concebido a su manera se convirtió en un arma política. Su estreno fue un auténtico revulsivo institucional avalado por un éxito extraordinario de crítica y público (Suárez Miramón, 2003: 547-548). Sus reflexiones de entonces aún resuenan actuales, porque, a pesar del paso del tiempo, sigue sin resolverse un problema fundamental, ante todo social, y del que derivan todos los demás. Se trata de la educación, engendradora a su vez de la tradición y de la cultura de un país. En este sentido, Adolfo Marsillach revela no sólo su testimonio personal, sino la confirmación sincera de un hecho todavía hoy perfectamente comprobable: «Adoro los libros, me encanta abrirlos, olerlos, descifrarlos con cierto deleite amoroso. Pero los libros que yo elijo, los que he descubierto, los que me esperan, ofreciéndoseme, sobre mi mesilla de noche. Los otros, no. Los que me forzaban a leer para aprobar una asignatura, no; éstos no los quiero. Y un clásico es víctima de esta circunstancia, víctima de la enseñanza obligatoria. Un clásico es un autor con la etiqueta de “pesado” en el lomo de sus libros. Pero ese autor —este hombre— tuvo un día otras espaldas y otros “lomos”, si se me permite decirlo así. Y ahora lo desconocemos. Le hemos construido un sólido panteón de estudios y seminarios y hemos echado la llave al mar de las cosas muertas. Y, sin embargo, ese hombre estuvo vivo una vez y no fue un clásico» (Marsillach, 2001d: 320). Estas reflexiones forman parte de su interpretación de los clásicos que tanta polémica

ocasionó, sobre todo entre los filólogos, y que tantos disgustos le reportó. Su postura no se halla lejos de la que había defendido sesenta años antes Azorín. Las de Azorín y Adolfo Marsillach son personalidades muy diferentes, pero los une el afecto de ambos hacia los escritores clásicos y su común instinto anárquico (Suárez Miramón, 2003: 548): «evidentemente, una cosa es el teatro y otra el rigor arqueológico que ni los propios dramaturgos del Siglo de Oro cumplieron, porque sus propios textos muestran la diversidad de variantes que las Compañías del XVII realizaron, y algunas con su evidente consentimiento». En 1971, el teatro reflejaba la misma necesidad de cambio que el resto de las ideas. Las carteleras se habían olvidado intencionadamente del patrimonio clásico, el cual se sentía entonces como reaccionario. El franquismo y los planes de educación inmediatos a la guerra los habían utilizado para exaltar los valores patrióticos (Suárez Miramón, 2003: 549): «El final de la Dictadura, (...) le permitió ahondar por nuevos caminos en el mundo de los clásicos. (...) la democracia y los cargos políticos constituyeron un nuevo aliciente para poder transformar el criterio tradicional que se tenía sobre nuestro teatro áureo» (Suárez Miramón, 2003: 550). El Centro Dramático Nacional (CDN) programó para el primer año la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla *¡Abre el ojo!*, en adaptación de José Manuel Caballero Bonald, con dirección de Fernando Fernán-Gómez. Recibió la calificación de «feliz hallazgo para los interesados por el teatro clásico» (Marsillach, 2001d: 397). En la siguiente temporada, 1978-1979, el teatro María Guerrero de Madrid acogió *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, un montaje de Francisco Nieva; pero la imposibilidad de establecer en el CDN la independencia artística que deseaba Adolfo Marsillach y las continuas críticas que recibió de todos los sectores motivaron su rápida salida de la dirección, que le volvió a ser ofrecida en 1981 y que rechazó para atender a sus compromisos teatrales (Suárez Miramón, 2003: 551). En 1985, el director general de Música y Teatro, José Manuel Garrido, lo invitó a crear un centro dedicado exclusivamente a los clásicos al modo de la Comédie Française. Se reveló la dificultad real para llevarlos al escenario después de trescientos años sin apenas tradición. Se trataba de un problema complejo. Se planteaba la cuestión de por dónde empezar, de qué línea se quería seguir, de qué hacer con el verso y cómo decirlo, cuál debía ser el modelo: «Casi todas las representaciones que había visto de nuestros clásicos —con inteligentes excepciones y, en especial, las de José Luis Alonso— me habían resultado infumables. ¿Se podría evitar el ladrillazo pedagógico sin caer en experimentos supuestamente “modernos”?» (Marsillach, 2001d: 443). José Luis Gómez lo consiguió en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, un antecedente importante. Era un nuevo y difícil reto que, por ello mismo, lo atraía. Escribió (Marsillach, 2001d: 447): «Los clásicos me provocaban porque me permitían pisar un terreno casi ignorado (los había leído deprisa y los recordaba mal). Me sentí... rejuvenecido. Tal vez este rejuvenecimiento explique la pasión con la que inicié el trabajo» (Suárez Miramón, 2003: 552). Había que desterrar también los prejuicios y suspicacias que entre los actores despertaba el texto clásico, que para ellos significaba «decorados ilustrativos, recitaciones enfáticas, gesticulación ampulosa, público rancio y (...) espadas al cinto» (Marsillach, 2001d: 450). La elección del autor y la primera obra del repertorio fueron ya muy polémicos, pero expresan la fidelidad a sus ideas respecto al sentido de los clásicos. Adolfo Marsillach eligió *El médico de su honra*, uno de los más conflictivos dramas de Pedro Calderón de la Barca, porque la obra se acomodaba perfectamente a las circunstancias político-sociales del país en 1985, en donde políticos, jueces y periodistas estaban salpicados por la «deshonra», y la deshonra del drama calderoniano lo fascinaba por su modernidad. Llegar a matar por el «qué dirán» y por mantener el orden evitando así la «alarma social, ¿no es una barbaridad moderna y actual?». Lejos de ver su argumento como un tema «antiguo» y tabú, lo encontraba plenamente actual para una sociedad falta de escrúpulos y capaz de cometer las mayores injusticias por mantener un aparente orden social (Marsillach, 2001d: 450). Se presentó en Buenos Aires en marzo de 1986, después en Sevilla —con éxito rotundo— y luego pasó al Festival de Almagro. Desde esa fecha, apareció vinculada la CNTC con Almagro, escenario en el que presentaron también *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega —que Adolfo Marsillach había dirigido ya en 1957 y con la que había obtenido el Premio Nacional de Dirección— y *No puede ser el guardar a una mujer*, de Agustín Moreto (Suárez Miramón, 2003: 553). Pero, con el estreno de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, muchos criticaron la forma de decir el verso. Algunos, como Miguel Molina, le espetaron que el teatro clásico no se hacía así, sino gritando. Para los espectadores y críticos, en la obra faltaba la declamación y un marcado énfasis y musicalidad, faltas que provocaron la ira de muchos (Marsillach, 2001d: 452). Adolfo Marsillach pudo comprobar que el problema de llevar a escena a los clásicos resultaba bastante más complejo de lo que podía pensarse debido a la tradición del espectador y su muy fuerte encasillamiento en formas pasadas; y no resultaba fácil ajustar a la práctica sus teorías innovadoras, por otra parte muy loables. Tampoco las reuniones de Almagro consiguieron aunar posturas en torno a ese tema. Adolfo Marsillach, como director de la CNTC, no tenía clara la realización práctica de su proyecto, pese al minucioso método de trabajo utilizado, consistente en

estudiar previamente el texto y considerar lo que el autor quería transmitir. El éxito individual conseguido en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, por José Luis Pellicena, el único actor que venía de la escuela de la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, y también el único que había tenido problemas para adaptarse a la CNTC de Adolfo Marsillach, empeñado en un proyecto que rompiera con la tradición, le reveló la dificultad de realizar experiencias innovadoras con los clásicos (Marsillach, 2001d: 454). No se rindió y continuó ensayando con estos autores. Ante la disyuntiva de retroceder hacia posiciones conservadoras que aminorasen la agresividad de críticos y estudiosos —los que más se enfrentaron a sus experiencias— o acentuar su osadía provocadora, optó por esto último y en 1987 realizó otro montaje, también de Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*. Recurrió en este caso al cine, basándose en la expresión «ilustre cinerama» que Ramón Menéndez Pidal había definido como propio del estilo de Lope de Vega, para innovar la estructura y el montaje. Diseñó un plató para «rodar una película dentro de un espectáculo teatral», haciendo teatro en el cine o cine en el teatro como ambientación que representase una realidad sobre otra o un fingimiento sobre otro. Escribió Adolfo Marsillach (2001d: 463): «Resolvimos ambientar el supuesto rodaje en los años treinta con la llegada del sonoro porque, en esa época, el cine era más teatro que cine» (Suárez Miramón, 2003: 554). El espectador vio nuevos personajes que no estaban en la comedia y que formaban parte del equipo de filmación, además de los músicos (Suárez Miramón, 2003: 554-555). Los diálogos funcionales para encajar cine y teatro los escribió él mismo. El estreno en Almagro y después en Madrid fue todo un éxito y marcó por fin la línea estética y conceptual de la Compañía: «Era un juego que tenía sus raíces en la propia mecánica de los espectáculos que se veían en los corrales: las intervenciones del equipo de filmación de la película —que permitían los cambios de decorado— equivalían a piezas cortas —loas, entremeses y jácaras— que acostumbraban a interpretarse al principio o entre los intervalos entre jornada y jornada. Todo estaba exhaustivamente controlado» (Marsillach, 2001d: 464). En enero de 1989, la CNTC puso en marcha un cursillo de teatro clásico para actores profesionales, el viejo sueño de Adolfo Marsillach desde 1966 —cuando accedió a la dirección del teatro Español— como base para fundar una posterior Escuela de Teatro Clásico. Actores acostumbrados a interpretar a los clásicos impartieron clase sobre la dicción del verso; pero, contra lo esperado, no produjo el resultado ansiado y reafirmó la tesis de Adolfo Marsillach en cuanto a que la interpretación consiste en «una mezcla de talento, experiencia, sensibilidad y olfato» que difícilmente puede enseñarse en las escuelas (Suárez Miramón, 2003: 555). En 1989, programó *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, adaptada por Carmen Martín Gaité y realizada en colaboración con el Teatro San Martín de Buenos Aires. El fracaso y las críticas por el acento argentino de los actores y la arriesgada escenografía fueron más que notables (Suárez Miramón, 2003: 555-556). Sin mucha gloria pasó *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en adaptación de Gonzalo Torrente Ballester. Afortunadamente, *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, en versión de Francisco Brines y con escenografía y figurines de Pedro Moreno —el cual optó por destacar la sobriedad y austeridad del vestuario— resultó todo un éxito (Suárez Miramón, 2003: 556) —las características de este montaje pueden verse en *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989: 190-223), así como las críticas recibidas (Suárez Miramón, 2003: 556, n. 14)—. Siguió después *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, en versión de Francisco Ayala, obra con la que acudió al Festival de Almagro. Adolfo Marsillach dio fin al embrionario proyecto de crear una Escuela de Teatro Clásico por no haber conseguido lo que se proponía y en los dos años siguientes llevó a las tablas *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, en versión de Luis Alberto de Cuenca; *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, en versión de Carlos Bousoño —cuyo montaje no gustó nada a la crítica—; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina; y, por segunda vez, *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, cuyo montaje siempre le pareció lo mejor que había hecho. Una de las pocas críticas positivas que recibió procedió de José Monleón en un artículo en *Primer Acto* elogiando los montajes de la CNTC, porque servían de punto de partida para realizar interpretaciones libres y respetuosas al tiempo que capaces de desvelar las ambigüedades contenidas en los textos clásicos, y esto lo animó a organizar unas mesas redondas en torno al tema, pero los encuentros entre distintos profesionales no llegaron a interesar al público ni a los propios participantes. Bastante decepcionado, acudió al *Misántropo*, de Molière, para despedirse humana y teatralmente de la CNTC, porque consideraba que el cambio político sería el final de su puesto. Estaba programada *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, para su estreno en Almagro en 1996 y se llevó a cabo. Trabajó como actor en una versión de José Sanchis Sinisterra, más teatral y vital que reflexiva y moral, y, a modo de fin de fiesta, se celebró el espectáculo *Una noche con los clásicos*, que resultó un inesperado homenaje que compensó en parte los sinsabores que había ido acumulando en sus distintas iniciativas (Suárez Miramón, 2003: 556). El recital constituyó un cierre de gloria para su largo recorrido en favor de unos autores que, postergados durante mucho tiempo, resucitaron tras la Guerra Civil como símbolos del nacionalismo y el

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b) representaciones teatrales. Hizo el protagonista del auto sacramental *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (Armiñán, 2000: 149). Explica por qué llamó por una confusión La Baltasara a su finca de Málaga (Armiñán, 2000: 202). Así se llamaba una cómica excelsa del Siglo de Oro para la que habían escrito los mejores: Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla. Lope de Vega le había dedicado un verso: «La Baltasara de lascivos ojos». Cita unos versos que se cantaron de ella. Esta cómica, Baltasara de los Reyes, en el ápice de la fama, se retiró a vivir a una cueva de Murcia, que se llamó «de la Cómica». De allí, de Lorca, le llegó al autor un mural de un pintor murciano que hoy embellece el jardín de su casa con una representación de La Baltasara (Armiñán, 2000: 203)¹⁵⁶⁰.

imperialismo españoles, lo que de nuevo los devolvió a su tumba cuando los aires de una progresía intelectual bastante vacua en los años setenta los apartó por castizos (Suárez Miramón, 2003: 556-557). El esfuerzo de Adolfo Marsillach —a quien nadie ha podido tildar de retrógrado por acercar unos textos lejanos a un público actual y librarlos de la pesada carga ideológica— lo consiguió, al menos en parte, a pesar de la polémica, y también logró que, desde todos los ámbitos teatrales, se reflexionase sobre los clásicos paralelamente a como se viene haciendo entre los investigadores de la literatura. Adolfo Marsillach dice de estos autores clásicos que los admira, pero no los reverencia. Son de carne mortal como nosotros y, por lo tanto, teatralmente hablando, adaptables (Marsillach, 2001d: 465). Su teoría sobre estos autores, lejos de apartarse de la de los estudiosos de la literatura, coincide con ellos, más concretamente con el denominado «grupo de Almagro», el cual tanto hizo por impulsar los textos del Siglo de Oro y que tuvo de portavoz a César Oliva. Sus posibles extralimitaciones en la escenografía fueron una forma de potenciar los textos ante la falta de una tradición de siglos, ante la estructura similar de tales obras y ante la escasez de acotaciones expresas. En ocasiones, su hipersensibilidad por superar esos escollos pudo hacerle caer en algún exceso, pero nunca por el afán de violentar a los pobres clásicos, como escribió el profesor César Oliva en su artículo de *La Verdad* de Murcia el 16 de agosto de 1989, que tanto dolió a Adolfo Marsillach. Desde el primer momento, la CNTC tuvo muy claro que debía borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas resultaban aburridas (Suárez Miramón, 2003: 557). Se debía renovar la escena, porque las comedias y dramas se interpretaban en los corrales de acuerdo con las exigencias de una construcción arquitectónica fija que condicionaba el estilo de la representación; pero el teatro moderno no puede continuar por el mismo camino, a menos que se pretenda una reconstrucción arqueológica (Suárez Miramón, 2003: 557-558). Adolfo Marsillach, en sus memorias *Tan lejos, tan cerca* (Marsillach, 2001d), nos ofrece «un testimonio vivo de las ilusiones y las luchas que sostuvo para mostrarnos *tan cerca* los clásicos que parecían estar *tan lejos*» (Suárez Miramón, 2003: 558). Véase «Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico», de Felipe B. Pedraza Jiménez (2006). Rosana Torres (2007b) escribió: «Adolfo Marsillach, fundador y primer director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, tuvo un sueño: crear una compañía joven para abordar el Siglo de Oro. Él mismo no lo vio claro y se paró en seco el proyecto. Pero se arrepintió de haberlo matado».

¹⁵⁶⁰ En el currículum del Antonio Gala incluido en la edición de *Petra Regalada* (Gala, 1980c: 6), se informa de sus adaptaciones teatrales para Televisión Española: *El rey Lear*, *Romeo y Julieta*, *Ricardo III*, *Otelo* y *Hamlet*, de William Shakespeare; *Las Troyanas*, de Eurípides; y *El burgués gentilhomme*, de Molière.

Jaime de Armiñán dedica algunas líneas de sus memorias (Armiñán, 2000) a su abuela, la actriz Carmen Cobeña. Ya de mayor, decía que una intérprete tenía que saber hablar y decir el verso como Dios manda. Se quejaba de que a las actrices no se les entendía una palabra (Armiñán, 2000: 15-16). Escribe la madre del autor en uno de sus textos autobiográficos:

José González Marín ensayaba con mamá una escena del segundo acto. Entonces era muy joven y estaba muy delgado. Este actor —Pepe González Marín— inventó años después un género que se puso de moda: recitaba poesías andaluzas, cantaba coplas de su tierra —era de Cártama, Málaga— [sic] mezclaba el cante con la declamación, un poquito exagerada, pero que gustaba mucho a las señoras. Se hizo famoso, como ahora dicen, y ganó un dineral él solito (Armiñán, 2000: 30-31).

En la pensión en la que vivió el autor de niño en Burgos, se encontraba aquél a quien él llama Manolo Machado (Armiñán, 2000: 153). Cita versos de su «Retrato» que él en persona les recitó. Manuel Machado le pedía a la madre del autor que declamase a otros poetas, sobre todo a Rubén Darío y Amado Nervo; pero su madre, un día, empezó a recitar su poema sobre el Cid: «Don Manuel movió una mano, como alejando los versos, porque no era esa una de sus poesías favoritas». También cita el autor versos de ese poema. La madre continuó y don Manuel exclamó: «Carmita, no me avergüences» (Armiñán, 2000: 154). La compañía de los abuelos, Oliver-Cobeña, actuó en Argentina. La temporada del Odeón no fue buena, no gustaban las comedias que en Buenos Aires llamaban de alpargata, pero tampoco las de vestir ni los clásicos de siempre. Entonces pidieron el Sarmiento, llegaron a un acuerdo con la empresa y cambió todo. Con las mismas comedias, con los mismos actores, se llenaba la sala tarde y noche (Armiñán, 2000: 302). Recuerda el autor: «También fui al teatro Fontalba —ahora en compañía de mis abuelos— y vi *El alcalde de Zalamea*» (Armiñán, 2000: 315).

En las memorias de Albert Boadella (2001), aparecen esporádicas apreciaciones que demuestran una disposición favorable hacia el teatro clásico. *Mary d'Ous* fue el primer montaje de Els Joglars en el que Albert Boadella no participó como actor. Se pregun-

ta si habría llegado a ser con el tiempo un buen actor: opina que le fallaba el mecanismo de identificación física con los personajes. Esto lo lleva reflexionar acerca del teatro clásico de la Antigüedad, en el que la máscara evitaba la suplantación, la falsificación. Había interpretación, pero no suplantación. Por otro lado, la intención de Albert Boadella con este montaje era construir una obra en la que, como en la música, fondo y forma fueran la misma cosa. Como en el poema de Lope de Vega que comienza «Un soneto me manda hacer Violante...» (Boadella, 2001: 214-215). También cita a Lope de Vega al comienzo de la obra (Boadella, 2001: 9)¹⁵⁶¹.

Francisco Nieva recuerda en sus memorias (Nieva, 2002d) que el director escénico Víctor García hizo algo en Francia que no tuvo éxito, le parece que unos autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca (Nieva, 2002d: 295). Comenta del momento de su ruptura con su mujer:

Ni el bueno de Jean Jacquot, ni Marcel Bataillon, ni Charles Aubrun, ni André Veinstein volvieron a tener noticias mías, y puede que ignorasen hasta su muerte que yo había de formar parte de aquel mismo teatro español en el que ellos investigaban con tanta agudeza y brillantez. Su Calderón, su Celestina, su Lazarillo y toda su fastuosa tradición iban a resonar en mí con un eco moderno (Nieva, 2002d: 303).

Convirtió a un amigo suyo, Tom Bowles, en su ayudante meritorio para realizar *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, dirigida por Miguel Narros, porque tenía curiosidad por ver por dentro el teatro Español (Nieva, 2002d: 320).

Escribe de sí mismo: «Es curioso, además, que yo tratara entonces de hacer lo mismo que Mishima respecto al *no*, que era tomar el viejo entremés español y conservarlo renovándolo, incluso el auto sacramental, el sainete de finales del siglo XIX, que entre nosotros es la periferia del teatro grande, pero de larga tradición». La impresión que le dejaron aquellas obras breves del teatro Noh de Yukio Mishima se reflejó en una suerte de sainete metafísico que tituló *El fandango asombroso* (Nieva, 2002d: 327). Antes de la

¹⁵⁶¹ Véanse la página 306 y la nota 582.

guerra, una cosecha de teatro poético en verso —la de Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Luis Fernández Ardavín, José María Pemán, Agustín de Foxá y otros menores todavía— hizo posible la aparición y consagración de Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Pero en sus formas y en su expresión, este tipo de teatro poético había cambiado mucho. Entre los procedimientos de Samuel Beckett y los de Pedro Calderón de la Barca media un abismo, pero no en la consecuencia final, tan ceremoniales y religiosos en términos de religiosidad poética y escénica son el uno como el otro e idéntica su metafísica propuesta. Se pregunta el autor qué es lo poético en teatro y cree que puede encontrarse en la facultad de enfatizar simbólicamente toda realidad, de elevar todo lo que concierne a nuestra percepción al plano de los símbolos, auténticos concentrados emocionales e intuitivos del pensamiento y la sensibilidad, única vía posible para la consecución del mito, la más poderosa invención poética que puede darse. Esa tendencia se expresaba ya en su teatro más temprano, sólo publicado cincuenta años más tarde en *Centón de teatro*. Esa tendencia ya se unía a una percepción intuitiva de la comicidad aristofanesca. Había leído a Aristófanes en la adolescencia con bastantes dificultades, porque los pasajes escabrosos venían en latín para que los indoctos no se recreasen con ellos (Nieva, 2002d: 384). Tal sistema aristofanesco, la fórmula aristofanesca, no suponía ninguna limitación ni carencia, porque en un poema cómico-dramático abierto de forma cabía todo y de todo; pero se trataba de lo más opuesto que podía darse al oficio de guionista o de comediógrafo cotizado o al de los proveedores de la escena como industria. Él requería unos espectadores muy depurados, próximos a los del autor sacramental, aunque se tratase de un auto profano; pero no de otro modo se recibía la tragedia clásica (Nieva, 2002d: 385). El poema cómico a la manera de Aristófanes era para la época, al cabo de dos mil quinientos años, lo más novedoso e insólito que

podía proponerse, en radical contraste con las formas teatrales en boga, incluso las de la propia vanguardia (Nieva, 2002d: 386).

El autor deseaba un teatro con personajes fijos, tal vez influido por la «comedia del arte», con sus personajes prototípicos. Así, aparece el personaje de la madre, la oficiante de la ceremonia: violenta, destructiva, creadora, sabia, obcecada. Inspira el personaje, en parte, *La Celestina*, de Fernando de Rojas (Nieva, 2002d: 388). Este es el primer personaje-idea de unos cuantos, el gran hallazgo formal del auto sacramental del Siglo de Oro. Este personaje-idea sitúa al hombre en la misma vía de fragilidad que el teatro teológico español y el más decantado romanticismo (Nieva, 2002d: 389): «No cabe duda, pues, de que yo he conseguido mal que bien articular un sistema consecuente, que sostuviera mi pretensión de abordar una obra de largo y ambicioso trazado. Y que ese sistema entronca con la más notoria característica del teatro español en su esencia conceptual». El teatro español ha seguido una línea de creación bien reconocible cuyo punto de partida ha sido *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Es un teatro novelesco, de ideas, de estampas mentales, cuyo espacio temporal y físico es indeterminado: interiores, calles, jardines de una ciudad. Ha sido representable sólo por fragmentos o adaptaciones, pero supone la mayor muestra de teatro humanístico español, y la continuación ha permanecido fiel a sus comienzos (Nieva, 2002d: 394). Considera el autor sistemas cerrados, dentro de la unidad del Barroco, los de Miguel de Cervantes en sus entremeses, los de Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca. Pero el sistema reconocidamente más original y característico de la dramaturgia española se encuentran en el auto sacramental, como teatro de ideas y de imágenes que rompe con el espacio físico y temporal y en el que se representan el mundo, los mitos, los símbolos: un teatro anticlásico y prematuramente romántico. Nuestro romanticismo no presenta un sistema original, sólo una influencia del romanticismo germánico y anglofrancés, pero sólo en ciertos aspectos formales que se

adaptan a los contenidos y a la movilidad del anterior sistema barroco, que ya en sí es prerromántico. No vuelve a proponerse un sistema consecuente y acorde evolutivamente con el teatro español hasta la modernidad (Nieva, 2002d: 394-395). El autor pretende sumarse como acólito a una evolución tan consecuente desde Fernando de Rojas. Albert Camus definió el teatro barroco español como «un continuo batir de pies», un «ilimitado» entrar y salir. El teatro español premonizaba el cine, lo «echaba de menos» ya desde *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Aquí reside la modernidad aún viva del teatro español contemporáneo: la maquinaria barroca, el Romanticismo, la representación de ideas abstractas y de mitos, la ceremonia popular. Todo eso ha postulado la escritura dramática del autor con el decisivo puntal de las vanguardias europeas, en la que se imbrica una parte no desdeñable del primitivo teatro español (Nieva, 2002d: 395). Recurre el dramaturgo a Américo Castro para explicar el teatro español en su línea evolutiva como resultado de las tensiones de casta. Esta tensión, que atraviesa toda la dramaturgia española, queda oculta, pero aún latente en él, que desciende de conversos y ha heredado de ellos muchos de sus secretos afanes, muchos de sus problemas de conciencia y el instinto de rebeldía (Nieva, 2002d: 396).

Francisco Nieva trabajó en Nueva York en *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, que no resultó nada mal. Llamaron la atención sus figurines y en un festival de teatro le dieron un premio por ellos (Nieva, 2002d: 406). En el tercer bloque de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 448-449), la octava corresponde al montaje de su versión de *La paz*, de Aristófanes, en 1977; y las undécima y duodécima son dos escenas de su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, representada en el teatro María Guerrero en 1979, dirigida por el autor. Revela: «Una desmitificación surrealista de la España negra se manifestaba en *La carroza de plomo candente*. En *El combate de Ópalos* y *Tasia* la apoyatura estaba en algo menos concreto, más alegremente orgiástico y disper-

so. Tenía algo de clásico sacrificio a Dionisos, gran inspirador del teatro» (Nieva, 2002d: 456). Contribuía mucho al éxito de la función la puesta en escena de José Luis Alonso, que tenía un muy agudo sentido del tempo, del ritmo dramático y el montaje, de un *vivace sostenuto* hasta el final, lo que siempre le ha gustado tanto al público español y madrileño, lo que de un modo creó y limitó nuestro propio teatro barroco, ese continuo «batir de pies» al que se refería Albert Camus (Nieva, 2002d: 458).

El director Manuel Canseco le pidió una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Recuerda el autor, aunque con imprecisión, la inauguración del reconstruido coliseo en tiempos de la II República¹⁵⁶². La compañía de Manuel Canseco hizo cosas muy estimables en el teatro privado intentando reponer a los clásicos, «aunque fuera tan duro de mantener y se reconociera mal su esfuerzo» (Nieva, 2002d: 480). Muy generosamente por su parte, y como una amistosa prueba de respeto que el autor siempre le agradecerá, Adolfo Marsillach le encargó una adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes (Nieva, 2002d: 483)¹⁵⁶³. Se documentó para el montaje, investigó su teatro. Leyó los libros modernos más importantes al respecto y sobre la vida y la obra de Miguel de Cervantes. Llegó a la conclusión de que sus *Entremeses* forman un corpus donde se define una dramaturgia realista de muy alto estilo, «un artefacto magnífico concentrado». Había hecho Miguel de Cervantes en los *Entremeses* algo casi tan genial como el *Quijote*, pero lo habían menospreciado él y sus contemporáneos. El autor de tan genial programa tenía otras comedias y tragedias, la llameante *Numancia*, *Pedro de Urdemalas*, *La gran sultana* y tantas más (Nieva, 2002d: 484). A los héroes románticos de Miguel de Cervantes los adornan ciertos atributos de belleza y sensualidad que comparten con las heroínas en pie de igualdad. Miguel de Cer-

¹⁵⁶² Véase la nota 489. Para todo lo relacionado con su adaptación de *La paz*, de Aristófanes, véase el apartado correspondiente, en la página 1042.

¹⁵⁶³ Para todo lo relacionado con ella, véase el apartado correspondiente, en la página 1050.

vantes no era ningún machista (Nieva, 2002d: 485). Acerca de *El rayo colgado*, comenta: «En esa época se discutía cómo decir unos textos que no eran naturalistas, pues los actores no salían con facilidad del cerco realista y mis pocos diálogos perdían bastante al ser dichos en un tono nada declamatorio y con respiración casera, marcada por la prosaica televisión. Se había perdido mucho contacto con el teatro poético y con el clásico» (Nieva, 2002d: 499). Admite el autor que se ha encontrado nidos argumentales ya hechos, como ciertos animales parásitos: «Pero no de otro modo obraron los grandes clásicos en otros tiempos» (Nieva, 2002d: 505). Aclara:

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de «Teatro Furioso», hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002d: 546).

También llevó a cabo un montaje de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, duque de Rivas¹⁵⁶⁴. Se sintieron preocupados «por la lamentable comprobación de que, en la actualidad, no se decía bien el verso». El autor pensaba que no se iba a recitar mejor de la noche a la mañana: «Bien sabía yo que los actores españoles son gritones, pero también los espectadores españoles tienen oídos de gutapercha y piden constantemente que se hable más alto, con lo cual se pierden muchos matices». Llama a esto «pura burricie pública». Los teatros no tienen sonorización electrónica. Entonces no existía y casi no existe ahora. Les dijo un día que bajaran el tono y la función se alargó: «Si los sacaba de su ruido, los sacaba de su ritmo. Al fin es una opción de porte y estilo en el teatro español». Lo han observado muchos extranjeros de los siglos XVII y XVIII, que veían a unos actores manoteando, corriendo y hablando a gritos (Nieva, 2002d: 562)¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶⁴ Véase el apartado «Otras adaptaciones», de la página 1054.

¹⁵⁶⁵ En *Teatro furioso* (Nieva, 1975n: 160), declara expresamente el autor que el personaje H. M. de *Coronada y el toro* se basa en el auto sacramental y encarece la pertinencia que tiene recurrir en nuestra

Fernando Arrabal recurre en su diario (Arrabal, 1994c) al teatro clásico español para encontrar precedentes de su disconformidad con el protagonismo de las gentes de la escena frente a los dramaturgos: «A Cervantes tampoco le gustaba que la intendencia invadiera el teatro». Se apoya en el «Prólogo al lector» de sus *Comedias y entremeses*, donde sueña con un teatro sin tramoya, sin más artificio en la puesta en escena que los que caben en un costal y sin más decorado que una manta vieja tirada con dos cordeles. También Lope de Vega, en 1621, en el prólogo a la *Decimosexta parte* de sus comedias, arre-

época a este género. En la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), Angélica Becker publicó una introducción, «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes» (Becker, 1991), en la que especificó que el dramaturgo, convertido en director escénico de sus propias obras, ha transitado por caminos muy parecidos, aunque a su propia manera —y los mejores actores de todas las puestas en escena de cualquier director han seguido por el mismo derrotero—, a los de José Luis Alonso, consistentes en una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica como del género chico: «El contraste entre lenguaje ampuloso, bien dicho, poética y cómicamente ceñido e interpretación castiza, tiene una “dobleza barroca” pocas veces mostrada sobre un escenario moderno» (Becker, 1991: 22). Este concepto de «dobleza barroca» le fue desvelado a la autora por Francisco Nieva en una conversación mantenida en febrero de 1991. Aludió en ella a una revelación que tuvo en los autos calderonianos, un curioso contraste entre una situación irreal, como la que plantean unos personajes alegóricos, y una interacción completamente realista: personajes alegóricos hablando como gente del pueblo. En este sentido, Pedro Calderón de la Barca se adelantó al teatro europeo (Becker, 1991: 69, n. 4). Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio, 2003), explica que, en la creación de la tradición personal de Francisco Nieva, juegan un papel notable —hay testimonios suficientes de ello— Miguel de Cervantes, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca: «A los tres les dedicó ensayos notables y madrugadores dentro de una relectura de sus respectivas aportaciones a la tradición teatral española». No los descubrió entonces, ya se sentía cercano a Miguel de Cervantes —por su origen manchego— y también a su teatro novelesco, y Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca se convirtieron en lecturas predilectas suyas desde joven; no obstante, se percató con cierta conciencia entonces, cuando escribió los ensayos, del alcance de sus respectivas poéticas. Estos tres autores españoles son más importantes que los otros internacionales que le han interesado —Eugène Ionesco, Antonin Artaud y Michel de Ghelderode—, porque los tres españoles le permitían vertebrar su trayectoria y su pertenencia a la gran literatura española: «Se siente cercano a los poetas y naturalmente del “teatro poético”, que será la fórmula por la que opta, tratando de lograr una ambiciosa síntesis, esforzándose por aparecer en la estela que dentro de la cultura española conforman nada menos que Cervantes, Valle-Inclán y García Lorca» (Rubio, 2003: 147). Emplea el autor una cita las memorias de Francisco Nieva (Nieva, 2002: 384): «La facultad de enfatizar simbólicamente (...) don Juan, Celestina, Harpagón». El estudio de Aristófanes y de Bertolt Brecht refuerzan esa búsqueda de un teatro novelesco al modo de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y de Miguel de Cervantes, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Usa otra cita de las memorias de Francisco Nieva (Nieva, 2002: 395): «Yo tengo la pretensión (...) el juego verbal». En ella, el dramaturgo habla de cómo el suyo entronca con el teatro clásico español, el de la ruptura de las unidades y los personajes simbólicos: «Hay que insistir en cómo Nieva funda lo sustancial de su teatro en unir esa tradición teatral española con la modernidad vanguardista, convencido de que una parte no desdeñable del primitivo teatro español no difiere en lo sustancial de lo mejor de esta vanguardia. La idea no es nueva» (Rubio, 2003: 150). Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca serían los dos epígonos modernos de esta tradición (Rubio, 2003: 151). En *Antología del relato español* (VV. AA., 2006b), en la que Francisco Nieva participa con «Un español deprimido» (Nieva, 2006b), se recuerda que el dramaturgo recibió el Premio Nacional de Teatro en 1980 por su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes (VV. AA., 2006b: 231).

mete contra lo que Fernando Arrabal llama «la intendencia». Se queja ahí Lope de Vega del estado tan miserable en el que se encuentra el teatro y en el que lo han puesto los directores (Arrabal, 1994c: 147): «Se va al Teatro ahora más para ver que para oír» (Arrabal, 1994c: 148). En Madrid, visita el dramaturgo la calle Tudescos y la encuentra diferente. Le recuerda a Miguel de Cervantes, quien escribió en ella su mejor (¿?) y perdida obra de teatro, *La confusa*, título que inspiró su novela *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (Arrabal, 1983b) y su contribución teórica al movimiento pánico (Arrabal, 1994c: 45).

Inserta Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a: 283-284) un fragmento de los escritos autobiográficos de su progenitora, la actriz Carmita Oliver, en la que ésta recordaba su formación teatral: «Mi madre¹⁵⁶⁶ me tomó de su mano y empezaron para mí las lecciones preciosas. Primero se ocupó de mi voz, en extremo añorada, después me enseñó el valor de las pausas (...). Me declamaba los versos bajito para enseñarme a respirar, a alentar como ella decía, y lo hacía sin ampulicidad, sintiendo y pensando como si los improvisara».

2.1.5. *El teatro español*

Olga Elwess Aguilar constata en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 251) que en la literatura autobiográfica escrita por dramaturgos, en la mayoría de los casos, la opinión sobre el teatro español resulta negativa.

Fernando Fernán-Gómez, atento en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) a la relación entre el teatro y el séptimo arte, afirma que los directores Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga no sólo renovaron el cine hispánico con la influencia del neorrealismo italiano, sino recurriendo a una fuente muy española, el sainete, uno de los géneros

¹⁵⁶⁶ La abuela del autor, Carmen Cobeña.

más castizos del humor teatral nacional. Juan Antonio Bardem, quien llegó a recurrir a Carlos Arniches¹⁵⁶⁷, pronto siguió otros derroteros; pero Luis García Berlanga insistió, con lo cual no sólo renovaron el cine nacional, sino también el sainete como género dramático. Así, el género se hacía más culto, más irónico, no se proponía servir a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en sinceridad y en riqueza de intenciones (Fernán-Gómez, 1998a: 380).

Una representación en París de *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, dirigida por Jean-Louis Barrault, que le pareció prodigiosa, le inspiró una reflexión sobre el nivel teatral español. En nuestro país, Cayetano Luca de Tena en el teatro Español y Luis Escobar en el María Guerrero habían logrado montajes muy bellos y se esforzaban por elevar el teatro español a la altura del extranjero, pero las cotas de aquel montaje parisino nunca las iban a alcanzar. Treinta años después, su pesimismo se demostró algo exagerado, pues fructificó aquella escuela de directores, la de Luis Escobar y demás. Surgieron otros, como Adolfo Marsillach, quien con sus montajes de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y de *El Tartufo*, de Molière, superó los respectivos modelos parisienses (Fernán-Gómez, 1998a: 396).

Véanse de Adolfo Marsillach «Algunas reflexiones sobre el teatro español actual» (Marsillach, 1999a y 2003w) y «El teatro español desde 1939 a 1975. (Una visión muy particular)» (Marsillach, 1988b y 2003bi).

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b) que José Luis Alonso lo informó de que los ensayos de *Los verdes campos del Edén* empezaría en Valencia, donde la compañía teatral responsable del estreno concluiría la representación de *Los caciques*, de Carlos Arniches (Gala, 2001b: 64). No pudo José Luis Alonso evitar que la influencia

¹⁵⁶⁷ En *Calle mayor* (1956).

de Joaquín Calvo Sotelo retirase del cartel *Los verdes campos del Edén*, con llenos diarios, para estrenar su *Proceso del Arzobispo Carranza* (Gala, 2001b: 67). Lola Membrives tuvo para la obra de José María Pemán *El río se entró en Sevilla* una asesora en toques y ritmos flamencos (Gala, 2001b: 69). *¿Por qué corres, Ulises?* se estrenó cuando Francisco Franco agonizaba y exhibió el primer desnudo español en la escena. Alberto Closas afirmaba que, cuando la gente viera a Victoria Vera con los pechos al aire, los hombres se subirían al escenario. No pasó nunca nada (Gala, 2001b: 77). Los estrambóticos y mudables productores Redondo desaparecieron medio arruinados y medio desencantados por dos estrenos seguidos con fracaso: *El adefesio*, de Rafael Alberti, y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (Gala, 2001b: 80). *Petra Regalada* «fue tal éxito que otras producciones de la misma casa vivían o supervivían a su costa» —Ismael Merlo llamaba a estos montajes «los chulos de la Petra», como si fuese un título de Carlos Arniches—, entre ellos *La lozana andaluza*, versión teatral de Rafael Alberti de la obra de Francisco Delicado (Gala, 2001b: 81).

Recuerda la madre de Jaime de Armiñán en uno de sus textos autobiográficos incluidos por el autor en las memorias (Armiñán, 2000): «Había entonces la costumbre de hacer, después de una obra dramática, estas piecitas, muchas de los Quintero¹⁵⁶⁸, para endulzar el final del espectáculo con algo risueño» (Armiñán, 2000: 26). Entre las obras representadas por la compañía de sus abuelos, la Oliver-Cobeña, cita *Los condenados*, de Benito Pérez Galdós (Armiñán, 2000: 55). Su abuelo le hablaba muchos años después, cuando el autor ya empezaba a escribir comedias, del teatro, de sus tiempos, de la admiración que le profesaba a Benito Pérez Galdós y a Miguel de Unamuno, a quienes llamaba maestros, y de la debilidad que había sentido por Ramón María del Valle-Inclán, aspirante a cómico a finales del siglo XIX (Armiñán, 2000: 56). Lo pasó muy bien el autor y se rio

¹⁵⁶⁸ Véase la nota 332.

en una comedia de Pedro Muñoz Seca, aunque no recuerda el título de la pieza (Armiñán, 2000: 110). Ya iniciada la Guerra Civil española, un día se publicó en *La Gaceta* la destitución del padre del autor, Luis de Armiñán Odriozola, por desafecto al régimen, y también la de Pedro Muñoz Seca y Eduardo Marquina (Armiñán, 2000: 133). Con dieciocho años, había obtenido la madre del autor un gran éxito con la comedia de Eduardo Marquina y Luis Fernández Ardavín *Rosa de Francia* (Armiñán, 2000: 301). Representó la madre su primer papel en 1919, con catorce años, en una comedia de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Febrerillo el loco* (Armiñán, 2000: 310). Carmita Oliver tenía cierto interés sentimental en volver al teatro de la mano de Jacinto Benavente, puesto que su madre —la abuela del autor, Carmen Cobeña— había estrenado su primera comedia, *El nido ajeno*, en 1894, y la pieza favorita del escritor, *Señora ama*, con la que tuvo uno de los mayores éxitos de su carrera (Armiñán, 2000: 313). Rememora el autor:

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley.

(...) También fui al teatro Fontalba —ahora en compañía de mis abuelos— y vi El alcalde de Zalamea, y El gran Galeoto¹⁵⁶⁹, donde tuve que esconder mi risa para no ofender al abuelo Federico. (...) Pero la función que más me gustó, donde me morí literalmente de risa, de risa de primera clase, fue Los habitantes de la casa deshabitada, de Jardiel Poncela, a quien desde entonces rendí culto. Jardiel fue el mejor autor cómico de su tiempo, el que arriesgaba más, un artista inesperado y valiente. (...) recuerdo también a Milagros Leal, que echaba el telón a la comedia, entre un verdadero alboroto de carcajadas (Armiñán, 2000: 315-316).

El autor, inclinado al teatro de humor, como acabamos de observar, se rio muchísimo con Paco Martínez Soria, quien representaba una comedia de Pedro Muñoz Seca (Armiñán, 2000: 336-337).

El independiente Albert Boadella afirma en sus memorias (Boadella, 2001), refiriéndose a la época de su aprendizaje, que «el teatro español, en general, desprendía un tufo decadente tan fuerte, que provocó la deserción masiva del público, si bien se pudo

¹⁵⁶⁹ De Pedro Calderón de la Barca y José Echegaray, respectivamente.

encubrir la crisis con la aparición de la tele». «El drama empezaba a transformarse en un producto de diseño, insípido e inodoro, dirigido desde los ministerios de cultura para consumo de las elites» (Boadella, 2001: 132).

Francisco Nieva refiere en sus memorias (Nieva, 2002d) que llevó a Venecia Nuria Espert *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, al teatro de La Fenice:

Viajaba con la compañía Víctor García, el director (...). A él se le tenía por un genio. Sus montajes con Nuria, Las criadas, Yerma¹⁵⁷⁰ y Divinas palabras suscitaban admiraciones apasionadas, sobre todo en el extranjero. Era de las primeras veces que se veían decorados que no tenían casi nada que ver con la obra que se representaba, como no fuera haciendo un gran esfuerzo de imaginación. Asimismo, en el extranjero no se tenía demasiada idea de lo que fueran Yerma o Divinas palabras como textos dramáticos. Se veía lo que se veía y aquello gustaba y sorprendía. A Nuria Las criadas y Yerma le procuraron grandes éxitos y estuvo presente en todos los festivales internacionales habidos y por haber (Nieva, 2002d: 294).

Continúa:

En La Fenice, el público aplaudió admirado algo que se llamaba Divine parole y que podía haberse llamado cualquier otra cosa, y era un espectáculo que se hacía materialmente corriendo por la escena, a grito pelado, entre unas carras que representaban órganos. Visto por primera vez, sin prejuicios y en otra lengua, todo aquello parecía genial, un espectáculo verdaderamente «moderno» e inusitado (Nieva, 2002d: 295).

Pero ya se recelaba de Víctor García, demasiado perdido por la vida. Hizo algo en Francia que tampoco tuvo éxito, le parece al autor que unos autos de Pedro Calderón de la Barca (Nieva, 2002d: 295).

Cuando Francisco Nieva rompió con su mujer, dejó para siempre, entre algún que otro proyecto, el de la que iba a ser su primera puesta en escena —frustrada por la ruptura—, concretamente para un festival de teatro en la abadía de Royomont, porque Jean Jacquot, viendo sus disposiciones para lo escénico, había posibilitado, con la participación económica de la Universidad de la Sorbona y del Institut d'Etudes Hispaniques, dirigido por su amigo Charles Aubrun, que realizase el montaje, la versión, la dirección escenográfica, el vestuario y la iluminación de *Los dos ciegos*, de Juan de Timoneda, en francés (Nieva, 2002d: 300). En España, se hace notar ahora una especie de desprestigio

¹⁵⁷⁰ De Jean Genet y Federico García Lorca, respectivamente.

explícito del hombre de letras en el teatro, que a él no podía menos que resultarle bien desagradable, aunque ya no. El autor se comportó con prudencia, tal vez por adivinar lo que sobrevendría:

Aquí, para triunfar, hay que triunfar muchísimo, tener una obra que compita con la del Tostao, convertirse en un atleta de las letras o del arte. Que el fenómeno artístico-literario toque lo monstruoso. El grafómano que estrena de una a tres comedias por año, o publica libros en igual medida y artículos diarios en uno o dos periódicos, y semanales en otras tantas revistas, ese comienza por darse a conocer «un poco» y a convertirse en Paco Umbral, émulo en algunos aspectos de Ramón, al que tanto admira. Y, encima, tiene que durar, durar muchísimo, repitiéndose o no. El tono medio no es de desear, porque tiene mala correspondencia (Nieva, 2002d: 370).

Dadas las características de lo que había escrito, su intento pasaba por un teatro poético (Nieva, 2002d: 383). Había antecedentes: Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Antes de la Guerra Civil, una cosecha de teatro poético en verso —la de Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Luis Fernández Ardavín, José María Pemán, Agustín de Foxá y otros menores todavía— hizo posible la aparición y consagración de Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca: «Para que se vea cuánto desperdician la Naturaleza y el Arte hasta dar con sus paradigmas». Pero en sus formas y en su expresión, este tipo de teatro poético había cambiado mucho. Entre los procedimientos de Samuel Beckett y los de Pedro Calderón de la Barca se interpone un abismo, pero no en la consecuencia final; tan ceremoniales y religiosos, en términos de religiosidad poética y escénica, son el uno como el otro. Su metafísica propuesta es la misma. La opción más temprana de Francisco Nieva, fundada ya en *Pelo de tormenta* o en *El combate de Ópalos y Tasia*, por sus gustos, consistía en un teatro que rondase estas características. No lo podía sentir de otra manera, a pesar de lo anacrónico de su propósito para el tiempo y las circunstancias. Se proponía enlazar por medios supuestamente vanguardistas con la corriente que hizo posible la aparición de Ramón María del Valle-Inclán y de Federico García Lorca (Nieva, 2002d: 384). Enlazaba, por tanto, con aquella generación truncada por el exilio, sin deberle nada a la España

dictatorial ni a su público, al que atendieron tantos buenos autores condicionados por el medio, como Alfonso Paso (Nieva, 2002d: 385). Todavía entonces, la influencia de Ramón María del Valle-Inclán podía tener más de negativo que de positivo en la profesión teatral. José Luis Alonso le preguntaba si él sinceramente creía teatro lo de Ramón María del Valle-Inclán. El teatro novelesco de este autor se presentaba problemático ya desde las acotaciones, en las que no se describía prácticamente la existencia de un decorado, sino que se sugería un ambiente más definitorio del clima de la obra. Así empezó él describiendo el escenario de *Pelo de tormenta* y reproduce el comienzo de esa descripción escénica (Nieva, 2002d: 386). Se la sugirieron, entre otras influencias literarias, las castañeras que se pican entre sí o los majos amigachos o litigantes de Ramón de la Cruz, todos del mismo estrato social (Nieva, 2002d: 391).

Se pregunta el autor: «Pero ¿es que escribir teatro es un oficio? Me parecía que ser reconocido como autor, aunque hubiera tomado aquella decisión, aunque tuviera algunas obras escritas y publicadas, alabadas por amigos de entera confianza, era mucho pedir en país tan celoso como España» (Nieva, 2002d: 418). Acerca de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, escribe:

Todos saben que esta pochade teatral de Larra es poca pero encantadora cosa, una muestra casera de teatro romántico. Aunque lo más interesante en ella es la organización del diálogo de corte moratiniano, delicioso de ritmo y soltura coloquial. Al fin, no es más que la adaptación de una obra de Scribe¹⁵⁷¹, alargada y complejizada sin otra justificación, por parte de Larra, que la de mostrar estirado su especial gracejo coloquial por medio de aquel trampolín de la adaptación.

Desde la muerte de Larra, cada vez que los españoles se sienten en crisis lo sacan a relucir. Al parecer, Larra ha hecho la crítica de una España que no cambia nunca y cuya crisis es permanente (Nieva, 2002d: 431).

José Estruch había participado en la fundación del Galpón de Montevideo, un teatro de mucha calidad en sus principios, y había conocido y tratado mucho a Margarita Xirgu. Frente a las deficiencias del teatro español de la Dictadura, se mostraba unas veces cons-

¹⁵⁷¹ Eugène Scribe (París, 24 de diciembre de 1791 - 20 de febrero de 1861), dramaturgo francés.

ternado y otras implacable (Nieva, 2002d: 445). Comenta el autor la opinión de Enrique Llovet (1976) sobre el estreno de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos* y *Tasia*: se ha encontrado bastantes críticas similares a la suya, la cual no constituye ninguna excepción entre aquellos críticos españoles que, todavía en la segunda mitad del siglo XX, acostumbrados al «ominoso realismo» de nuestro teatro, echaban en falta la «psicología» del personaje cómico-simbólico, le cual transita por diferentes derroteros literarios (Nieva, 2002d: 456). Sentencia el autor: «Pienso que es una grave muestra de “lentitud intelectual y creativa”, en este país en el que me ha tocado vivir, que yo haya escrito algunas obras que sólo se han podido estrenar treinta años más tarde» (Nieva, 2002d: 457). José Luis Alonso fue un gran director que conseguía milagros, «equiparándose al ingenio sutil de Giorgio Strehler, quien «resucitó» prácticamente a Carlo Goldoni. Lo mismo hizo José Luis Alonso con el genio de Carlos Arniches en *Los caciques* o *El señor Adrián, el primo*, aunque nunca alcanzó tanta fama como Giorgio Strehler (Nieva, 2002d: 460).

Se queja el dramaturgo de que, antes de la Guerra Civil, un autor novel que hubiese cosechado un primer éxito, no necesitaba esperar tanto para estrenar de nuevo. Sin embargo, España y Madrid habían cambiado. Aunque perdurase el eco de la dictadura de Francisco Franco, el país tenía otra dinámica cultural que marcaba ya la posición de izquierdas (Nieva, 2002d: 461). En *Delirio del amor hostil*, se rendía culto especial a la melancolía de los barrios extremos, con la «collera de luces municipales» invocada por Ramón María del Valle-Inclán (Nieva, 2002d: 462)¹⁵⁷². *Malditas sean Coronada y sus hijas* la leyó ante un nutrido grupo de personas relevantes del teatro, entre las que se encontraba Lorenzo López Sancho, crítico teatral de *Abc*. Sentían curiosidad por ver qué podía escribir Francisco Nieva, conocido como escenógrafo: «Esta lectura los desconcertó

¹⁵⁷² En *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros* (Valle-Inclán, 1990: 275).

y muy pronto hube de tener en cuenta que el teatro español era entonces otra cosa más concreta, menos “sueño irreal” que aquello que se manifestaba en *Malditas*» (Nieva, 2002d: 463). Consideró una suerte tropezarse con el director José Osuna, un poco dado de lado entonces por su buena consideración por el franquismo, pero Francisco Nieva se fijaba en sus montajes de *La fundación* o *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo. A él le dio *Delirio del amor hostil* (Nieva, 2002d: 465). Algo semejante a lo que le ocurrió con *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, le sucedió con otra restauración en la que se vio mezclado, la del teatro de Ramón María del Valle-Inclán, que mucha gente seguía creyendo irrepresentable. El autor escribió en París «Vertus plastiques du théâtre de Valle-Inclán» (Nieva, 1957b), partiendo de la noción de lo moderno en muchos aspectos de su escritura dramática, hecha de sugerencias ambientales, lo que preconizaba la hegemonía del director escénico (Nieva, 2002d: 491): «Mas Cervantes es, después de Fernando de Rojas, uno de los más claros exponentes de un teatro novelesco y soñado, luego definido perfectamente por Valle-Inclán» (Nieva, 2002d: 491-492). Opina el autor: «Las formaciones independientes crearon en aquella España los valores nuevos. El teatro comercial en Madrid se había convertido en un molusco sofocado en su propio aprieto». Se lamentaba de la carencia en los escenarios de autores actuales (Nieva, 2002d: 499). Vuelve a repetir que tenía éxito como escenógrafo, pero que él esperaba escribir comedias que lo definiesen como escritor, algo casi imposible de alcanzar en la dificultosa España de entonces (Nieva, 2002d: 525).

Conocía el autor a José Carlos Plaza por haber iniciado un trabajo teatral de glosas sobre *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que la familia del poeta, desconfiada, no le dejó usar. Le permitieron, años después, el montaje de la obra original cuando ya José Carlos Plaza se había convertido en un apreciado director y se obtuvo con ello un gran éxito: «Los Lorca tenían demasiados pero comprensibles escrúpulos defen-

diendo la obra de Federico. Nuestra *Bernarda* era una serie de variaciones sobre el mismo tema, pero se armó tal escándalo, incluso no todo procedente de la familia sino de la profesión, que nos pareció de sobra imprudente continuar» (Nieva, 2002d: 530). Le gustó bastante al autor el montaje de José Carlos Plaza de las *Comedias bárbaras*, de Ramón María del Valle-Inclán (Nieva, 2002d: 534). Francisco Umbral lo sorprendió en una de sus crónicas al decir que Francisco Nieva era un lujo del teatro español. No le ha faltado agudeza para excluirlo después de toda competición con los «chicos del coro» (Nieva, 2002d: 539). En *Coronada y el toro*, uno de los mayores escollos del reparto lo constituían los niños y optó porque lo fueran de zarzuela y de viejo sainete, es decir, unos adultos, muy juveniles de aspecto, disfrazados de niños (Nieva, 2002d: 549). A partir del triunfo socialista¹⁵⁷³, ocurrió algo no previsto: «Cantidad de autores de un cierto prestigio y nada enemigos a la sazón del socialismo fueron apartados de un modo raro, para que entrase gente nueva sin méritos que superasen a los otros, y les fue infinitamente difícil estrenar por muy diferentes motivos». Alfonso Sastre desapareció de la escena madrileña. José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero y algunos más quedaron en la penumbra. Lo «un apagón». «Ninguno de estos representaba un teatro conservador y anquilosado». Sí permanecieron y continuaron estrenando los mismos proveedores chabacanos de siempre. El propio Antonio Buero Vallejo, quien parecía intocable, cobraba fama de aburrido y de consabido: «Por muy desdeñables que todos fuéramos a los ojos eufóricos del PSOE, el teatro se empobreció, perdió tensión, incluso perdió público» (Nieva, 2002d: 555).

Al drama del duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino*, se lo había olvidado, a pesar de ser la obra más singular del Romanticismo español (Nieva, 2002d: 557). El trabajo del autor sobre *Don Álvaro o la fuerza del sino* resultó intenso y accidentado, em-

¹⁵⁷³ En las elecciones generales de 1982, con una mayoría absoluta abrumadora.

pezando por la adaptación. Sentía por esta obra una preferencia especial. La había leído muy joven. Esas escenas iniciales a las puertas de Sevilla, con su movimiento y sus personajes, le parecían uno de los pocos exponentes de un lírico costumbrismo español o de un nacionalismo costumbrista de verdadera calidad. Las escenas en prosa dialogan con las escenas «espiritualizadas» en verso, las estilizadas que crean un extraño contraste. Aparecen tipos populares —gitanas, frailes y majos— frente a personajes sofisticados y espectrales. Esa antítesis le parece única en la dramaturgia romántica, como una zarzuela cuyos números musicales se dicen en verso (Nieva, 2002d: 559): «A pesar de la inquina del crítico¹⁵⁷⁴, nunca perderá su interés como el más curioso resultado de nuestro Romanticismo con profundas raíces en el Siglo de Oro» (Nieva, 2002d: 559-560). El autor considera al duque de Rivas un gran poeta y *Don Álvaro o la fuerza del sino* «una alborotada sinfonía romántica», a lo Héctor Berlioz, cada vez más difícil de llevar a escena (Nieva, 2002d: 560). No sólo Eduardo Haro Tecglen rechazó su montaje, las demás críticas lo despachaban con cuatro frases desdeñosas, apresuradas y hasta insultantes sin entrar en el Romanticismo y en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, «ya sentenciado como drama horripilante y “pasado de moda” para la más depurada izquierda intelectual» (Nieva, 2002d: 564). El estreno, en su tiempo, fue clamoroso. Trata de imaginar el autor aquel estreno, del que no queda constancia; no obstante, por razonamientos, le parece que debió ser un «quiero y no puedo». El drama seguía resultando admirable en concepto para la crítica y el público, pero las representaciones no superaban esa dificultad —la de una obra con frailes espantados, soldados desfilando, batallas y pandemonios— para resolverla con unos cuantos actores que sólo tienen frases cortas (Nieva, 2002d: 565).

Se estrenaron con gran éxito *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos, obras de propósitos algo más pedestres que las suyas, sin que él

¹⁵⁷⁴ Eduardo Haro Tecglen.

niegue su calidad teatral (Nieva, 2002d: 572). Se hizo amigo el dramaturgo de la actriz María Casares cuando la visitó, en compañía de José Luis Alonso, para proponerle el papel principal de *El adefesio*, de Rafael Alberti (Nieva, 2002d: 587). *Corazón de arpía* se inspiró en una corta obra teatral de Juan Valera, *Asclepienia*: «Argumentalmente no tiene nada que ver con ella, pero aquella especie de pastiche culto y gracioso, andaluz y ático, ha debido parecer siempre a los curiosos de Valera chistosa exquisitez». Para el dramaturgo, Juan Valera ha ocupado siempre el rincón más elegante quizá de la literatura española (Nieva, 2002d: 595). Se queja el dramaturgo:

Pero, en ese momento, los Teatros Nacionales eran feudos muy defendidos por la ambición de programar otra vez El jardín de los cerezos y Señorita Julia, tratar de compararse con Strehler y con Vitez. De autores españoles, nuevos o viejos, nada de nada. Los directores escénicos de ese tiempo —muchos de los cuales son los de ahora mismo— casi tenían a gala ignorar la literatura teatral española. «Aquí no se escribe nada que valga» (Nieva, 2002d: 615).

Muchos extranjeros que vieron *Pelo de tormenta* se sorprendían de la imaginación y el lujo que desplegaba el siempre desconocido teatro español contemporáneo (Nieva, 2002d: 637)¹⁵⁷⁵.

¹⁵⁷⁵ Véanse de Francisco Nieva «El auroral teatro de Lorca» (Nieva, 1986a, 1988b, 1996d y 2007r), «Valle-Inclán cinematográfico» (Nieva, 1986e, 1988h, 1996t y 2007bj), «El aliento vivo de Lorca» (Nieva, 1998d y 2007q) y «El malgastado teatro de Alberti» (Nieva, 1999d y 2007u). En la «Nota previa» de Francisco Nieva (2007be) a la edición de *Catalina del demonio* (Nieva, 2007m), escribe: «es una suerte de compleja parodia —o “pastiche”— del género melodramático popular y costumbrista del siglo XIX. (...) Me tentó abordar —siempre a mi modo porque no tengo otro— un melodrama como aquellos. (...) Es fácil deducir, por mi fecha de nacimiento, que jamás pude ver representado ninguno de ellos y sólo eran para mi letra y polvo de biblioteca, de viejas revistas ilustradas, con los que viajaba el tiempo» (Nieva, 2007be: 23). Encuentra Jesús María Barrajón Muñoz (1991: 596) que en el teatro de Francisco Nieva hay presentes obras de otros autores, actuando de alguna forma en ellas, como ha podido suceder con el teatro de Ramón María del Valle-Inclán en *La Magosta*, con imágenes surrealistas de cuño lorquiano. Escribe Jesús Rubio Jiménez en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003) que, en la creación de la tradición personal de Francisco Nieva, juegan un papel notable tres autores —hay testimonios suficientes de ello—: Miguel de Cervantes, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca: «A los tres les dedicó ensayos notables y madrugadores dentro de una relectura de sus respectivas aportaciones a la tradición teatral española». No los descubrió entonces, pues se sentía cercano a Miguel de Cervantes por su origen manchego, y también a su teatro novelesco, y Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca formaban parte de sus lecturas predilectas desde joven; pero se percató con cierta conciencia entonces, cuando escribió los ensayos (Nieva, 1957a, 1957b, 1967c y 1967d), del alcance de sus respectivas poéticas. Estos tres autores españoles son más importantes que los otros internacionales que le han interesado, porque los tres españoles le permitían vertebrar su trayectoria y su pertenencia a la gran literatura española: «Se siente cercano a los poetas y naturalmente del “teatro poético”, que será la fórmula por la que opta, tratando de lograr una ambiciosa síntesis, esforzándose por aparecer en la estela que dentro de la cultura española conforman nada menos que Cervantes, Valle-Inclán y García Lorca» (Rubio, 2003: 147). El estudio de

Fernando Arrabal ha desarrollado su labor en Francia y en el extranjero, por lo que nunca ha perdido con respecto al teatro español su condición de «exiliado». Esta lejanía se aprecia en su diario (Arrabal, 1994c).

Escribe Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a): «puestos a ir al teatro me gustaban las obras cómicas —sobre todo y lo sé ahora— las de Muñoz Seca» (Armiñán, 1994a: 213-214). Continúa después: «Tardé algún tiempo —en la posguerra, supongo— en descubrir a Enrique Jardiel Poncela, al que siempre admiré. Creo que la primera obra que vi del autor que no nos merecimos fue *Los ladrones somos gente honrada*» (Armiñán, 1994a: 214, n. 2). En otra anotación, leemos: «[Gustavo] Pérez Puig [en 1953] había tenido tres notables éxitos: *Una bomba llamada Abelardo*, de Alfonso Paso, *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, y *Tres sombreros de copa*, resurrección o descubrimiento de Miguel Mihura» (Armiñán, 1994a: 215). Recuerda: «Alfredo Marquerie fue un terrible crítico teatral —ABC, Informaciones [*sic*]— y uno de los pocos defensores del indudable talento renovador de Jardiel Poncela» (Armiñán, 1994a: 306, n. 1). Afirma: «En teatro, Jardiel Poncela tomaba el pelo al público» (Armiñán, 1994a: 310).

Aristófanes y Bertolt Brecht refuerza esa búsqueda de un teatro novelesco al modo de *La Celestina*, Miguel de Cervantes, Ramón María del Valle-Inclán, Federico García Lorca: «Hay que insistir en cómo Nieva funda lo sustancial de su teatro en unir esa tradición teatral española con la modernidad vanguardista, convencido de que una parte no desdeñable del primitivo teatro español no difiere en lo sustancial de lo mejor de esta vanguardia. La idea no es nueva» (Rubio, 2003: 150). Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca son los dos epígonos modernos de esta tradición: «Y una atrevida síntesis de la estética de Barbey, Valle y el sainete de Arniches intentó en *Te quiero, zorra* y en *No es verdad*». «Y adonde es imposible llegar de la mano de don Ramón en este campo, llega en cierto modo con García Lorca. La bisexualidad de Nieva es como un intento de síntesis también de estos dos admirados dramaturgos españoles». «Como queda dicho encontraba en ellos la continuación de la mejor tradición teatral española: el teatro novelesco y de sueño». «Valle y García Lorca significan el teatro abierto con el que él identifica la modernidad (p. 395), pero además, son genuinos intérpretes de la *España negra* que tanto significa también para él» (Rubio, 2003: 151). «Y con la seguridad de quien contempla su trayectoria desde el triunfo —su trabajo con las palabras le ha llevado a la Real Academia— no dudará en magnificar su contribución a la recuperación del teatro de Cervantes o el de Valle-Inclán, teatro *novelesco* o *soñado*, que él mismo dice haber intentado muchas veces». «La llamada “escritura teatral” de Nieva resume bien esta actitud. O su poroso concepto de “teatro poético”. El “teatro poético” iba a ser su espacio natural —y su espacio mítico— y se aplicó a reforzarlo por todos los medios, apelando a grandes autores del contexto internacional o, sobre todo, a estos tres escritores españoles, como se ha visto» (Rubio, 2003: 152).

2.1.6. El teatro extranjero

Comenta Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b: 269):

Con frecuencia son las compañías extranjeras las que más extensos comentarios suscitan en nuestros directores; reacción natural, pues era de esperar que un teatro diferente al que por entonces se hacía en España, y además caracterizado con frecuencia por un alto grado de experimentalismo, causara una impresión más viva en el ánimo de los que aspiraban a convertirse en renovadores de nuestro panorama teatral

Una primera conclusión: la comparación del teatro español con el de allende nuestras fronteras arroja un saldo desfavorable para el nuestro. Ya hemos mencionado una representación que impresionó en París a Fernando Fernán-Gómez¹⁵⁷⁶, la de *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, dirigida por Jean-Louis Barrault¹⁵⁷⁷. Como ya hemos dicho, comenta entusiasmado que nunca había visto una representación teatral tan prodigiosa. Se trataba, al igual que el teatro de Enrique Rambal que había conocido en su infancia, de un teatro de acción, pero al que se unía la belleza del texto y, además, a un nivel muy superior al de España. En nuestro país, Cayetano Luca de Tena en el teatro Español y Luis Escobar en el María Guerrero habían logrado montajes muy bellos y se esforzaban por elevar la escena española a la altura de la del extranjero; pero la de aquel montaje parisino nunca la iban a alcanzar. Treinta años después, su pesimismo se demostró algo exagerado, puesto que fructificó aquella escuela de directores de Luis Escobar y los demás. Surgieron otros, como Adolfo Marsillach, quien con sus montajes de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y de *El Tartufo*, de Molière, superó los respectivos modelos parisienses. También le impresionó vivamente el público francés: su nivel, su solidaridad con el espectáculo y su talento le parecieron de otro planeta. Asimismo, el entusiasmo del público estudiantil por los clásicos —y piensa en una representación inolvidable de *Fe-*

¹⁵⁷⁶ Estuvo allí en el invierno de 1951.

¹⁵⁷⁷ Véase la nota 1487.

dra—. Sólo en el momento en el que escribe —en 1989— se empieza a conseguir lo mismo en España (Fernán-Gómez, 1998a: 396-397).

A Fernando Fernán-Gómez le propusieron montar en Madrid *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Vio la representación francesa y se quedó estupefacto. El dominio del oficio de aquella compañía nunca lo había visto aquí. En nuestro país, el teatro no permitía hacer una representación como ésa. Renunció al proyecto. Unos meses después, Arthur Miller autorizó la representación de su obra en el teatro Español de Madrid. Estaba muy recortada en comparación con el montaje que había visto en París (Fernán-Gómez, 1998a: 464-465)¹⁵⁷⁸. El autor decidió ir a Buenos Aires de gira con dos obras: *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, y *Mayores con reparos*, de Juan José Alonso Millán. Un amigo suyo que había vivido allí le rogó que no lo hiciese. Efectivamente, lo acogieron con frialdad en Argentina. Sospechó, después de ver algunos espectáculos, que la calidad teatral de los actores argentinos superaba a la suya (Fernán-Gómez, 1998a: 473-474).

Revela el autor que uno de sus propósitos al aceptar las oportunidades de salir al extranjero consistía en aprovechar sus viajes para ver teatro internacional, porque a España sólo llegaba lo que él llama el «teatro de festivales» (Fernán-Gómez, 1998a: 517)¹⁵⁷⁹. Y alguna constancia deja de sus experiencias como espectador. Menciona una representación durante el Festival Internacional de Teatro de París por una compañía de actores irlandeses de la obra de John Millington Synge¹⁵⁸⁰, *The Playboy of the Western World*¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁸ Sin embargo, la representación de la misma obra que vio en Roma, dirigida por Luchino Visconti, fue peor todavía que la española (Fernán-Gómez, 1998a: 466).

¹⁵⁷⁹ Tiene razón Irene Aragón González cuando indica en «Los directores» (Aragón, 2003b: 270) que Fernando Fernán-Gómez, de una procedencia social modesta, no tuvo ocasión de asistir a representaciones de compañías extranjeras hasta que trabajó como actor de cine en coproducciones con otros países.

¹⁵⁸⁰ Asegura Fernando Fernán-Gómez (1998a: 589) que Juan Ramón Jiménez fue admirador y traductor de este dramaturgo; y Ramón María del Valle-Inclán, también admirador y algo imitador suyo.

¹⁵⁸¹ El propio Fernando Fernán-Gómez (1998a: 588) ofrece varias posibilidades para la traducción del título: «*El farsante del Oeste*, *El farsante del mundo occidental* y *El pillete del oeste*».

Sus apreciaciones sobre la pieza resultan muy profesionales. Cuenta su argumento¹⁵⁸² y la encuadra dentro del llamado «teatro poético», puesto de moda a principios de siglo por Maurice Maeterlinck. En España, la obra de John Millington Synge siempre se había leído y puesto en escena como drama poético¹⁵⁸³; en cambio, la compañía irlandesa lo hacía como un sainete cómico. Quizás la clave de que se lo considerase teatro poético, deduce, es que Synge hizo un uso muy peculiar de la lengua recreando dialectos arcaicos. Este lenguaje, difícil de traducir, condujo a que se pensara que aquello que no se entendía bien sería poético (Fernán-Gómez, 1998a: 587-588). Otra obra que disecciona la vida en Lima, el drama psicológico de J. B. Priestley *Llama un inspector*, a la que califica de «pieza ejemplar del llamado teatro burgués». La obra transcurre en el salón de una casa británica; pero, en un segundo plano, podría decirse que se desarrolla en el interior de la conciencia de los atormentados personajes. El autor le añadió un toque pretendidamente mágico a una obra realista. Resume su argumento y la relaciona con *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello (Fernán-Gómez, 1998a: 589-590).

Adolfo Marsillach comenta en sus memorias (Marsillach, 2001d): «Me gusta Molière. Es un autor y un personaje con el que me identifico fácilmente. (...) Lo mismo me sucede con Shakespeare» (Marsillach, 2001d: 538). Antes de eso, dedica un capítulo a «El Londres del Living Theatre» (Marsillach, 2001d: 288-296)¹⁵⁸⁴. Éste es el fenómeno teatral contemporáneo que más interés despierta en él, hasta el punto de que incluye un fragmento de un libro de Pierre Biner de conversaciones con Julian Beck, su creador (Marsillach, 2001d: 288). Se desplazó a Londres en 1967 para estudiarlo a fondo (Marsi-

¹⁵⁸² La misma idea de la obra de John Millington Synge fue llevada a su novela *La familia del herrero* por Massimo Bontempelli, a quien Fernando Fernán-Gómez (1998a: 588) considera el creador del realismo mágico.

¹⁵⁸³ Habla de una representación en los años cuarenta del Teatro Español Universitario (TEU) con dirección de Modesto Higuera, cree recordar que protagonizada por José María Rodero.

¹⁵⁸⁴ Vio por primera vez una actuación del Living Theatre en Barcelona en 1967 (Aragón, 2003b: 272).

llach, 2001d: 289)¹⁵⁸⁵. De hecho, en sus memorias utiliza las notas tomadas durante su asistencia a las representaciones (Marsillach, 2001d: 289-293). No obstante, señala que la influencia que tuvo el Living Theatre en los profesionales españoles que querían romper con el teatro profesional dio origen a una moda con malos y buenos resultados (Marsillach, 2001d: 288)¹⁵⁸⁶.

Antonio Gala deja constancia en sus memorias (Gala, 2001b) de que ha hecho adaptaciones de Paul Claudel, Edward Albee y Sean O'Casey (Gala, 2001b: 3). La prohibición de una obra de Friedrich Dürrenmatt en el Teatro Nacional apresuró el estreno de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 2001b: 63). La Compañía Nacional había estrenado *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, y José Luis Alonso llamaba así a los actores que formaban la compañía. Huía de ellos diciendo: «Que vienen los rinocerontes» (Gala, 2001b: 66). En la calle de Colmenares de Madrid, leyó el teatro Noh y el Kabuki japoneses (Gala, 2001b: 191). Explica algo acerca de los malos agujeros teatrales:

La superstición exclusivamente teatral, aunque ahora aceptada en el toreo, de eliminar lo amarillo, tiene su origen en la muerte de Molière: con una bata de ese color tuvo un vómito de sangre representando El enfermo imaginario, que por lo visto no lo era tanto. En Francia el color vetado es el malva, y en Italia, el verde, para que quede claro que en todas partes, y en todos los colores, cuecen habas. Yo, osadamente, muy entusiasta del color que quizás signifique más la vida, renegué de tal superstición. Me resigné a que Adolfo Marsillach usase el amarillo en Canta, gallo acorralado, mi adaptación de O'Casey. Y, en efecto, fue un fracaso total (Gala, 2001b: 208)¹⁵⁸⁷.

¹⁵⁸⁵ Así lo declara: «había ido a “estudiar”» (Marsillach, 2001d: 289).

¹⁵⁸⁶ Véanse de Adolfo Marsillach «David Mamet» (Marsillach, 1999e y 2003au) y «Peter Brook» (Marsillach, 2000m y 2003df). Ana Suárez Miramón, quien titula en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 547) el apartado que dedica a esta cuestión «1967: el *Living Theatre*, una forma provocativa de sacudir la sensibilidad del espectador», cuenta que, en ese año, llegó a Barcelona el Living Theatre (‘teatro viviente’) con su revolucionaria estética, en clara ruptura con los convencionalismos tradicionales, por su afán de enfrentarse directamente con el público haciéndolo partícipe del espectáculo y obligándolo a tomar partido en una obra que reflejaba como un espejo sus propios horrores. Esto permitió a Adolfo Marsillach reafirmarse en sus convicciones renovadoras y en su voluntad de acercar el teatro a la gente de la calle. El Living Theatre, con todos sus defectos, había sido capaz de sacudir la sensibilidad del espectador para no dejarlo impasible ante lo que contemplaba. Esta fue la mayor virtud que buscaba en las tablas Adolfo Marsillach y uno de sus proyectos más importantes.

¹⁵⁸⁷ La versión de Antonio Gala de *El zapato de raso*, de Paul Claudel, se ha editado (Claudel, 1965a, 1965b y 1992). De esas ediciones, las dos primeras van precedidas por «Mi versión de *El zapato de raso*», del autor (Gala, 1965g y 1965h). Encontramos información de las adaptaciones teatrales hechas por Antonio Gala (de *El zapato de raso*, de Paul Claudel —teatro Español, Madrid, 1965—; de *Un delicado equilibrio*,

Jaime de Armiñán cita en sus memorias (Armiñán, 2000) obras representadas por la compañía de sus abuelos, Oliver-Cobeña, entre las que nos interesa destacar ahora *La corte de Napoleón*, de Victorien Sardou, y *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen (Armiñán, 2000: 55). Cuenta el autor:

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley (...). Hacía falta tener el valor de Luis Escobar —también su posición social— para representar una obra inglesa en aquel Madrid de la posguerra, enfervorizado por los éxitos guerreros de Alemania. A pesar de mis quince años entendí perfectamente que el tiempo es misterioso e inexorable, aunque se cambien las piezas y lo de atrás se eche por delante (Armiñán, 2000: 315).

En Barcelona, le encantó *Pygmalion*¹⁵⁸⁸ y desde entonces se aficionó a George Bernard Shaw (Armiñán, 2000: 336). En París, Isabel, la maestra de francés, lo llevó al cine para ver *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné (1945). Aquellos *enfants* son los hijos del teatro, odiados y queridos por el público. El argumento se le había ocurrido a Jean-Louis Barrault y se lo había dado al director (Armiñán, 2000: 380)¹⁵⁸⁹.

Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b: 273), ha escrito de Albert Boadella que «su espíritu crítico apenas deja títere con cabeza entre los grandes del teatro europeo que tuvo ocasión de conocer». Albert Boadella expone en sus memorias (Boadella, 2001) sus apreciaciones sobre el teatro extranjero a dos voces. Para el narrador, si el teatro español en general desprendía un tufo decadente, el francés igual, sólo que

de Edward Albee —teatro Español, Madrid, 1969—; y de Sean O'Casey) las ediciones de *Petra Regalada* (Gala, 1980c: 6), de *Cuaderno de la Dama de Otoño* (Gala, 1991b) y de *Los bellos durmientes* (Gala, 1995d). Informa de adaptaciones teatrales hechas por Antonio Gala para Televisión Española —de *El rey Lear*, *Romeo y Julieta*, *Ricardo III*, *Otelo* y *Hamlet*, de William Shakespeare; de *Las Troyanas*, de Eurípides; y de *El burgués gentilhombre*, de Molière— la edición de *Petra Regalada* (Gala, 1980c: 6). Tanto de las escénicas como de las televisivas, informa la edición de *Texto y pretexto* (Gala, 1977i).

¹⁵⁸⁸ Respetamos las diversas formas de escribir el título de esta obra que tienen los dramaturgos que estudiamos.

¹⁵⁸⁹ Jaime de Armiñán cuenta en «De Carola a Berlín» (Armiñán, 1997a: 135) que, en 1958, Fernando Fernán-Gómez le pidió una versión de una obra de Eduardo de Filippo para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero «a cala», porque no se fiaba del principiante y con toda la razón. Jaime de Armiñán por poco pierde el sentido. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la obra a Fernando Fernán-Gómez —porque ésa era la costumbre—. Le gustó y así se estrenó *Con derecho a fantasma*. La versión se publicó (Filippo, 1959). Catalina Buezo Canalejo (2003b: 410) recoge los nombres de los montajes que vio el autor en Barcelona, entre ellos *Pygmalion*, de George Bernard Shaw.

mejor hecho (Boadella, 2001: 132). El Bufón, por ejemplo, arremete contra el teatro de Jerzy Grotowski (Boadella, 2001: 191 y ss.)¹⁵⁹⁰. También coincidió con Bob Wilson en La Rochelle y se muestra crítico con su trabajo (Boadella, 2001: 225)¹⁵⁹¹. Para Albert Boadella, este tipo de actuaciones únicamente atraen a un público interesado en la destrucción de cualquier narrativa convencional, cosa que por sí misma no equivale a innovación ni a calidad (Boadella, 2001: 226-230). Por último, también arremete contra el teatro La Mama, de Nueva York (Boadella, 2001: 358-359).

Francisco Nieva se considera a sí mismo en sus memorias (Nieva, 2002d) un anti-guero y no se avergüenza, porque ve la vida presente algo más involutiva y despistada. Nada de lo moderno —ni los ordenadores ni los viajes espaciales— los puede equiparar a la sorpresa de sus sentidos al descubrir los dramas de Maurice Maeterlinck, las comedias de Jean Giraudoux y al «incommensurable» Michel de Ghelderode (Nieva, 2002d: 19). El doctor Elías Piterbarg les dijo a Carlos Edmundo de Ory y al autor que se malograban en España. Les habló de París y de Antonin Artaud, muerto hacía poco (Nieva, 2002d: 47). Cuando el futuro dramaturgo llegó a París, se sintió provinciano. Alababa a Jean Giraudoux y Jean Anouhil, pero allí le preguntaron si conocía a Michel de Ghelderode, un dramaturgo belga aun más innovador que Maurice Maeterlinck, quien ya pertenecía al pasado como un epígono del simbolismo (Nieva, 2002d: 48). En París, el autor le llevó sus dibujos a José Cortí, quien había editado los surrealistas. Éste lo envió a madame Colette Allendy, la mujer del psiquiatra que había atendido a Antonin Artaud en los últimos años de su vida. Así, los dibujos le sirvieron al autor para abrirle la puerta del teatro. Colette Allendy, más que descifrarlos, desentrañó la dramaturgia de Antonin Artaud, quien in-

¹⁵⁹⁰ No obstante, no debe olvidarse que lo ataca por ser teatro de vanguardia. El montaje criticado es *Apocalipsis Configuris*. Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b: 273), encuentra fácil de imaginar la impresión que una actuación como la de Jerzy Grotowski produjo en un talante tan iconoclasta como el de Albert Boadella.

¹⁵⁹¹ Bob Wilson presentaba el montaje *Cartas a la reina Victoria*.

teresaba al autor cada vez más. Colette Allendy había donado la herencia de su abuela para posibilitar el estreno de *Víctor o los niños en el poder*, de Roger Vitrac, por la compañía que había formado con Antonin Artaud, «miserablemente boicoteada por Breton y los suyos» (Nieva, 2002d: 52).

Una anécdota de la familia de Eduardo Chicharro le parece al autor una graciosa comedia *napoletana* de Eduardo de Filippo (Nieva, 2002d: 61-62). De mayor, se topó con el melodrama francés en su auténtico venero de origen, el llamado *boulevard du crime*. Su imaginación se desató como si hubiera vuelto a la infancia mezclando toda aquella imaginería romántica con otro tipo de lógica poética y plástica más o menos deudora del surrealismo (Nieva, 2002d: 101). Considera los montajes del director escénico Víctor García¹⁵⁹² ciertas locuras bonitas que se afirmaban a expensas de los textos diciendo otra cosa, una tendencia que luego han practicado otros muchos. Juzga el autor: «Bueno. Si al público le gusta... Pero una propuesta dramaturgica completa y a cuerpo limpio es lo único que cuenta: Brecht, De Filippo, Mishima, Kantor...» (Nieva, 2002d: 295). Francisco Nieva admiraba mucho a escritores franceses y a dramaturgos como Paul Claudel; aunque, por lógica, no intentó competir con aquel acervo que ya había dado en él sus posibles frutos, pero que no lo había rescatado de su lengua materna, un idioma muy abundante en sinónimos pictóricos (Nieva, 2002d: 298). Se entrevistó con José Luis Alonso para hablar de la escenografía y el vestuario de *El rey se muere*, de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 316). Debutó en Madrid como escenógrafo con *Pígalión*¹⁵⁹³, de George Bernard Shaw (Nieva, 2002d: 322). Entró en contacto en Alemania con el teatro que mejor le podía enseñar y más enriquecería su preparación para abordar trabajos superiores a los que venía haciendo en su país (Nieva, 2002d: 323).

¹⁵⁹² Entre los que se incluyeron, con Nuria Espert, *Las criadas*, de Jean Genet (Nieva, 2002d: 294).

¹⁵⁹³ Véase la nota 1588.

Asistió a la presentación de Ezra Pound y Yukio Mishima. Éste se encontraba en Venecia porque se habían estrenado en el teatro de La Fenice algunas de sus famosas piezas modernas de Noh japonés (Nieva, 2002d: 326). El teatro Noh constituyó todo un descubrimiento para el autor, sobre todo por los códigos gestuales. En las piezas de Yukio Mishima, los actores se visten con trajes actuales, pero emplean ese código gestual, lo que le produjo a Francisco Nieva una agradable impresión de extrañamiento, puesto que, con tal fórmula dramática, cualquier acción se estiliza, se mitifica, se diviniza. Años más tarde, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, se ocupó del género chico comparándolo con el Noh japonés, «tan sabiamente convertido en liturgia teatral», por sus estereotipos gestuales e icónicos. Pero, en España, la influencia del Noh se disolvió enseguida: «El teatro no es más que el fruto de sus espectadores. El público español es bastante más bárbaro, menos conservador y mucho más anárquico que el japonés». Y añade:

Es curioso, además, que yo tratara entonces de hacer lo mismo que Mishima respecto al no¹⁵⁹⁴, que era tomar el viejo entremés español y conservarlo renovándolo, incluso el auto sacramental, el sainete de finales del siglo XIX, que entre nosotros es la periferia del teatro grande, pero de larga tradición. Bajo ese concepto están escritas Pelo de tormenta, Nosferatu y algunas cosas más (Nieva, 2002d: 327).

La impresión que le dejaron aquellas obras breves de Yukio Mishima se reflejó en una suerte de sainete metafísico que tituló *El fandango asombroso*, donde llevó al extremo la muñequización emblemática de los personajes, influenciado por los movimientos rituales del Noh. Posteriormente, los presentadores de *El rayo colgado* y *Corazón de arpía* adoptaron el subrayado musical del teatro japonés como vehículo de enfatización (Nieva, 2002d: 327). Francisco Nieva entró en relación más tarde con Jean-Louis Barrault, a través de la familia de Paul Claudel, a causa del montaje español de *El zapato de raso*. De los programas de mano y carteles de funciones teatrales de Viena, guardó para sí el del estreno de *La dama del mar*, de Henrik Ibsen, en el Burgtheater (Nieva, 2002d: 334).

¹⁵⁹⁴ Así lo escribe el autor.

Dadas las características de lo que el autor había escrito, su intento parecía ser el de un teatro poético emparentado con el de William Butler Yeats, Paul Claudel, Michel de Ghelderode, Jean Cocteau, T. S. Elliot y tantos otros, todos ellos poetas francotiradores, ninguno proveedor asalariado de la industria del espectáculo (Nieva, 2002d: 383-384). Pero en sus formas y en su expresión, este tipo de teatro poético había cambiado mucho. Entre los procedimientos de Samuel Beckett y los de Pedro Calderón de la Barca media un abismo, pero no en la consecuencia final: tan ceremoniales y religiosos en términos de religiosidad poética y escénica resultan el uno como el otro e idéntica su metafísica propuesta. Se pregunta en qué consiste lo poético en teatro y cree que puede encontrarse en la facultad de enfatizar simbólicamente toda realidad, de elevar todo lo que concierne a nuestra percepción al plano de los símbolos, concentrados emocionales e intuitivos del pensamiento y la sensibilidad, única vía posible para la consecución del mito, la más poderosa invención poética que puede darse. Esa tendencia se expresaba ya en su teatro más temprano y se unía a una percepción intuitiva de la comicidad aristofanesca. Había leído a Aristófanes en la adolescencia con bastantes dificultades, puesto que los pasajes escabrosos venían en latín para que los indoctos no se recreasen con ellos (Nieva, 2002d: 384). Tal sistema aristofanesco, su fórmula, no suponía ninguna limitación ni carencia, porque en un poema cómico-dramático abierto de forma cabía todo y de todo, pero resultaba lo más opuesto que podía darse al oficio de guionista o de comediógrafo cotizado o al de los proveedores de la escena como industria. Antes de conocer a Aristófanes o a Bertolt Brecht, la verosimilitud ilusionista no le parecía lo genuinamente teatral, sino lo contrario, que los espectadores no perdieran en ningún momento el sentido de estar asistiendo a la materialización de un poema escénico, de un sueño, y no a la imitación de una realidad objetiva (Nieva, 2002d: 385). No había para él, antiguo militante de las vanguardias, cosa más insolente y rupturista en aquel ambiente de compromiso político y contri-

ción que escribir un poema escénico por el solo gusto de escribirlo. Pone como ejemplo *Les mamelles de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire. El poema cómico a la manera de Aristófanes resultaba para la época, al cabo de dos mil quinientos años, lo más novedoso e insólito que podía proponerse, en radical contraste con las formas teatrales en boga, incluso las de la propia vanguardia (Nieva, 2002d: 386).

Adolfo Marsillach le encargó la escenografía de la obra *Biografía*, de Max Frisch, dirigida por él al tiempo que se representaba *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en el teatro Poliorama (Nieva, 2002d: 387). Francisco Nieva deseaba un teatro con personajes fijos, tal vez influido por la «comedia del arte», con sus personajes prototípicos (Nieva, 2002d: 388). La mujer en su teatro aparece más compleja y celadora de sorpresas. Puede tratarse también de una víctima, pero una víctima superior (Nieva, 2002d: 389-390). Decide su destino con valentía, su rebeldía puede resultar destructiva o creadora. Se inspiró para ello en un personaje de su pueblo, Juana la Galana, que luchó contra los franceses durante la invasión, y también Juana de Arco según George Bernard Shaw (Nieva, 2002d: 390). Puede deber su descubrimiento del teatro como hecho social a las técnicas expresivas de Bertolt Brecht; pero, en su caso, con «autoridad poética» y como propuesta utópica de sustitución del pensamiento racionalista, lo contrario que en Bertolt Brecht (Nieva, 2002d: 392). En sus años parisinos vio y estudió mucho teatro de todo tipo. Admiró sinceramente a Bertolt Brecht y al director austriaco Walter Felsenstein, quienes poseían muy distintas técnicas de montaje: «[Brecht], además de tener una densa dramaturgia propia, era un creador de todo punto novedoso en la forma de hacer pasar la píldora dorada de su comunismo a un público bastante amplio. El comunismo —el marxismo—, como cualquier sistema de ideas puede crear un gran poeta dramático». El sistema de Bertolt Brecht para el montaje de sus obras y sus adaptaciones constituía un magnífico artefacto. Su influencia se hizo sentir en muy buenos directores de su edad, sobre todo alemanes de uno y

otro lado del muro; aunque algunos ahora puede que lo quieran negar. En la España de Francisco Franco, muy pocos conocían por propia experiencia las puestas en escena brechtianas. A veces, se quería imitar a través de intermediarios, por lo que el producto no siempre quedaba acertado. Incluso podía salir espantoso (Nieva, 2002d: 397). En cuanto a la presencia en España del teatro de Bertolt Brecht, las ideas de Francisco Nieva se acogían en nuestro país con desconfianza, porque creían que se inventaba cosas, ya que las ignoraban los entendidos. José Luis Alonso, aunque viajaba mucho, no conocía personalmente los montajes de Bertolt Brecht; pero se documentó bastante para *El círculo de tiza caucasiano*, un espectáculo justo y celebrado, prohibido por Luis Carrero Blanco. Critica el autor muy fuertemente un montaje de una compañía catalana de no sabe qué obra de Bertolt Brecht, la cual le provoca hilaridad en el recuerdo, en la que figuraba la escritora María Aurelia Capmany, tan distanciada que no hacía ni un gesto, ni un ademán. Casi todos los brechtianos teóricos hacían auténticas chapuzas. También los extranjeros. El brechtianismo de ciertos montajes, e incluso de textos pesados que lo imitaban, se convirtió en fuente de aburrimiento y todavía colea. Pocos años antes de su muerte, triunfó Bertolt Brecht totalmente en París, Londres, Nueva York y EE. UU.: «Brecht era un genio poderoso y a su marxismo “siempre se le dará la razón”, porque es un acabadísimo objeto de arte». Por contraste con tanto intelectualismo en el teatro francés moderno, el descubrimiento de Walter Felsenstein durante unas semanas en el Théâtre Sarah Bernhardt, hoy Théâtre de la Ville, le dio la medida de lo que era la verdadera degustación del teatro. Lo compara con lo que le daba Max Ophüls en el cine. Ambos comparten el barroco estilo vienés, muy operístico, que al autor le fascina. Eran dinosaurios de principio de siglo y sus raíces se hundían en el imperio austriaco, como las de Robert Musil, el autor de *El hombre sin atributos*. Francisco Nieva descubrió a Walter Felsenstein en París con unos maravillosos cuentos de E. T. A. Hoffman, montaje que lo deslumbró. El espíritu francés

le resultaba un poco marchito al lado de la cálida y profunda efusión germánica. Se sentía más cerca de Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist y Georg Büchner que de mucho teatro francés, excepción hecha de Alfred de Musset (Nieva, 2002d: 398).

También le impresionó seriamente el teatro de Eugène Ionesco, no sólo el texto, sino el montaje. Asistió al estreno de muchas obras suyas (Nieva, 2002d: 398-399). Junto con Samuel Beckett, Eugène Ionesco mantuvo su modernidad y renovó de un modo especial la escritura dramática. La de Eugène Ionesco se presentaba asimismo distanciada. Tanto Eugène Ionesco como Bertolt Brecht sabían que el teatro no podía reducirse por más tiempo a un espejo identificatorio de la sociedad burguesa. Eugène Ionesco, además, sabía que no tenía por qué ser espejo identificatorio de ningún compromiso político, salvo la denuncia social, algo que ha lastrado en cierto modo el teatro de Bertolt Brecht. La mayor parte de las obras de Eugène Ionesco sirven todavía al teatro mismo, pero las penúltimas de Bertolt Brecht se reducían a la condición de sermones inaguantables que no aportaban la menor novedad formal, algo que sí hacían sus montajes en casi todo momento. Cuando el autor vivía en París, José Luis Alonso había montado en Madrid *Rinoceronte*, del dramaturgo rumano, y dirigió *El rey se muere* cuando ya se hallaba el autor en proceso de separación. José Luis Alonso conocía los proyectos de decorados de Francisco Nieva y los estimaba. Una noche, se encontraron en París. José Luis Alonso le propuso encargarse de los decorados de *El rey se muere*, acompañada por otra pieza del mismo dramaturgo, *El nuevo inquilino*. Aceptó, pero un traductor español se metió por medio y casi estropeó esa oportunidad. José Luis Alonso finalmente impuso su criterio. A él no lo avalaba ningún estreno como escenógrafo, sólo había publicado en francés dos o tres ensayos teóricos sobre teatro. No había hecho más que proyectos de decorados dibujados, como los destinados a la joven facción del TNP, pero José Luis Alonso se decidió. La

función se estrenó en el teatro Romea de Barcelona, el primer estreno en España de Francisco Nieva (2002d: 399). A Eugène Ionesco, al que no conocía entonces, le gustaron las fotos que vio y le encargó a su escenógrafo que imitara el carácter de «horizonte curvo» del ciclorama pintado de Francisco Nieva en *El rey se muere* para su *Macbett*, que se estrenó en el teatro de la Alliance Française (Nieva, 2002d: 400). Su trabajo en *El rey se muere* y, más tarde, el de *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, dirigida por Adolfo Marsillach, lo consagraron en un instante como escenógrafo de altura. El espectáculo de *El rey se muere* lo completaba la pieza *El nuevo inquilino*, que precedía a la otra en la función (Nieva, 2002d: 400). No cree el autor que su traducción fuese mala —se había ejercitado mucho vertiendo *Ubú rey*, de Alfred Jarry—; por lo menos, trató de imitar el estilo coloquial de Eugène Ionesco en español. Le gustaba mucho su *Macbett* —aunque no así a los «santones de la izquierda»—, un irónico lamento sobre la violencia política y una acusación de las represiones del poder soviético, las de José Stalin en particular, pero con la misma proyección universal de *El rey se muere*, un alegato tan antiestalinista como los escritos de Sławomir Mrożek o los de Witold Gombrowicz, si bien con menos eufemismos que ellos. Esta evolución del teatro de Eugène Ionesco la quiso hacer pasar por un fracaso la gente más militante de la izquierda española bajo la dictadura de Francisco Franco, aunque fuera tan determinante para completar genialmente su dramaturgia. La escritura teatral de Eugène Ionesco resultaba formalmente más original que la de Bertolt Brecht y sus seguidores: «Nada digamos del sombrón y decimonónico teatro de Sartre» (Nieva, 2002d: 402). Escribe el autor:

El espectáculo era bastante satisfactorio, pero ya la izquierda y el militante nacionalismo catalán empezaban a levantar el gallo y había una prevención contra Ionesco en la esfera de la oposición «porque no era comunista», además de estar en contra de todo lo que fuera producción de un Teatro Nacional y dependiente de Madrid. En París había quienes respetaban y defendían a Ionesco, pero en Barcelona el clima de la «cultureta» y la crítica «progre» de los periódicos obedecía como un solo hombre a consignas de moda. Provincianismo y exageración (Nieva, 2002d: 403-404).

Y también:

¿Hay que explicarle a los «intelectuales» españoles que el arte no puede decir siempre lo que ellos quieren? ¡Valiente ganado el de los intelectuales! Se entusiasmaban y se fiaban más del teatro de Sartre, que estaba hecho sobre patrones decimonónicos y estéticamente nunca aportó gran cosa.

El propio Ionesco lo denunciaba constantemente, la propaganda soviética alienaba a casi toda la esfera intelectual y conducía a las gentes como borregos. (...) y, en realidad, el marxismo acabó con los intelectuales al viejo estilo, los desacreditó por completo, cualesquiera que fuesen sus «buenas ideas». Desacreditó a la Intelligentsia. Hoy, a causa de la propia cultura de masas, aquella noción del intelectual perdió todo su sentido (Nieva, 2002d: 404).

Una noche que Eugène Ionesco vino a su estudio en Madrid, José Monleón y Oliva le dieron la tabarra durante horas reprochándole su pesimismo y que no se ocupase en su teatro de los pobres niños de Biafra. El matrimonio joven, lleno de energía, tenía que creer en algo y sentirse superior «moralmente» al maestro: «Ignoraban que este se hallaba dotado de los que Thomas Mann define como “objetividad genial”, la facultad de ver en las cosas un nuevo aspecto de la verdad, en el que no habíamos penetrado antes”». Concluye: «A mí me tenía sin cuidado que Ionesco ya no estuviera de moda en la España de Franco y en la España de la revista *Triunfo*» (Nieva, 2002d: 405).

En un festival de teatro en EE. UU., le dieron al autor un premio por sus figurines. Estrenaron José Luis Alonso y el autor *La dama duende (The Phantom lady)*, de Pedro Calderón de la Barca, en el teatro ASTA de Nueva York, mantenido por un vasto club de actores profesionales para representar obras extranjeras con directores de la nacionalidad correspondiente (Nieva, 2002d: 406). Tennessee Williams le sirvió de cicerone en los mejores teatros y le procuraba las entradas con un telefonazo. En su retrato, el dramaturgo estadounidense aparece muy cordial y simpático. Se había relacionado con él José Luis Alonso en Tánger y se tenían confianza. José Luis Alonso ya había dirigido en España *La gata sobre el tejado de cinc* (Nieva, 2002d: 407). Después, le llegó el turno al montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Nieva, 2002d: 410). Se encontró el autor con Giorgio Strehler y con Peter Weiss, quienes volvían de una visita al Berliner Ensemble. El primero ase-

guraba indignado que el Berliner Ensemble se había convertido en un molusco desde la muerte de Bertolt Brecht. Se los presentaron. Les dijeron que el autor trabajaba con Walter Felsenstein y Peter Weiss lo informó de que en España se iba a representar su *Marat-Sade*. Contestó que él iba a ocuparse de su escenografía y los figurines a la vuelta a España y que podía mostrarle una buena cantidad de ellos. La mujer de Peter Weiss, escenógrafa y figurinista también, se mostró muy interesada. Cuando se los enseñó, se quedaron bastante admirados (Nieva, 2002d: 412). Conoció el autor en la cantina del Berliner Ensemble a Paul Dessau, el músico que había sucedido a Kurt Weill en el trabajo de los montajes de Bertolt Brecht. No conocía Paul Dessau el teatro parisino, ni el de Eugène Ionesco ni el de Jean-Paul Sartre, porque éste, que vendía en la calle *L'Humanité*, estaba prohibido en la zona comunista. Él autor pasó por el muro de Berlín revistas francesas de teatro para regalárselas a Paul Dessau (Nieva, 2002d: 414). Hablando de una mujer que conoció en París durante el Mayo del 68, asegura que tenía un rostro digno de Paul Claudel en su maravillosa obra *Rehén* (Nieva, 2002d: 417). Entre las fotos publicadas en las memorias, encontramos una del montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Adolfo Marsillach, con escenografía y figurines del autor; otra de *El zapato de raso*, de Paul Claudel, con dirección de José Luis Alonso y escenografía del autor; y una más de una representación de *Cinderella*, de Serguéi Prokófiev, en la Komische Oper de Berlín, con dramaturgia, escenografía y vestuario del autor (Nieva, 2002d: 448-449).

Escribe Francisco Nieva acerca de *La carroza de plomo candente*: «El estreno fue un éxito clamoroso, todas las críticas parecían asombradas». Las adversas oponían comentarios que lo halagaban. Cita como ejemplo una de Enrique Llovet (1976), quien destacaba que los personajes no tenían psicología, que no pasaba nada, que todo consistía en frases brillantes bellamente ilustradas por la puesta en escena: «Era justo, paradójicamente, llevaba razón». Ésta primera impresión causan obras como *La importancia de llamar-*

se Ernesto, de Oscar Wilde, que él cree algo muy cerca de la perfección: «La rueda del ingenio va tan deprisa que parece no moverse, pero es el caso que ese “movimiento detenido” encandila, como la llama crepitante. (...) Luego se descubre que, bajo el recamado de las frases brillantes, hay algo más y, aun en las propias frases brillantes, el “argumento” late y progresa con mayor fuerza y contundencia» (Nieva, 2002d: 456). Entronca su teatro con el del dramaturgo irlandés. Nada de lo que se daba en la mejor farsa de Oscar Wilde, como, salvando las distancias, en *La carroza de plomo candente*, podía ser iconoclasta, destructor del sentido profundo que debe tener una comedia, sino más bien un retorno a sus orígenes y a su particular distanciamiento poético (Nieva, 2002d: 456-457).

José Luis Alonso fue un gran director que hacía milagros, «equiparándose al ingenio sutil de Strehler, que “resucitó” prácticamente a Goldoni». Eso hizo José Luis Alonso con el genio de Carlos Arniches en *Los caciques* o *El señor Adrián, el primo*, aunque nunca alcanzó tanta fama como Giorgio Strehler (Nieva, 2002d: 460). Dice de *Malditas sean Coronada y sus hijas*: «Aquello también estaba en la onda del teatro de Witkiewicz o de Gombrowitz¹⁵⁹⁵, aunque con acento español» (Nieva, 2002d: 464). La noche del último ensayo de *Delirio del amor hostil*, los invitados por el productor y el director llegaron después de asistir al estreno de *Flowers*, de Lindsay Kemp, y venían haciéndose lenguas del espectáculo que acababan de contemplar. El morbo que podía entrañar *Delirio del amor hostil* lo juzga el dramaturgo mucho mayor y más novedoso en *Flowers*. Además, el teatro de Lindsay Kemp no tenía palabras y lo suyo obligaba a escuchar. De aquel ensayo general salieron las primeras especies, como la de que *Delirio del amor hostil* no se podía comparar con *Flowers*. Aventura el autor que a las mujeres de los críticos les entusiasmó *Flowers* porque se veía carne masculina (Nieva, 2002d: 467).

Recuerda Francisco Nieva:

¹⁵⁹⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz y Witold Gombrowicz.

Los críticos insistieron, como ya venían haciéndolo desde atrás, en que los actores españoles «ya no sabían» decir el verso. Alguien decía que no se entendían los conceptos. En el verso de la comedia barroca, existe una sintaxis que los espectadores desacostumbrados al teatro clásico no asumen con facilidad. (...) Puede decirse con toda certeza que una parte de la culpa la tenían los propios espectadores desacostumbrados a «escuchar» el verso clásico. No lo escuchan con la familiaridad que los ingleses a Shakespeare o a Marlowe (Nieva, 2002d: 490-491).

Llama a la expresión corporal «una de esas modas que han asolado Europa como la gripe del año 18». En España se convirtió en una plaga. Esta disciplina gimnástica para los actores venía del nordeste comunista, con tendencia a militarizarlo todo. El que con él se hiciera antes de empezar expresión corporal lo puso al nivel de los más grandes directores (Nieva, 2002d: 490). Se relacionó con el grupo Ditirambo, dirigido por Luis Vera, para el que hizo una versión muy libre de textos de Michel de Ghelderode, titulada *Danzón de exequias* (Nieva, 2002d: 499). Recuerda dos lecturas de *Ubú rey*, de Alfred Jarry, en la versión hecha por él: la primera ante Víctor García y otros; la segunda, ante los actores de Els Joglars, en ausencia de Albert Boadella (Nieva, 2002d: 531).

La señora Tártara se iba a estrenar en el teatro Marquina, pero no había fecha. Se representaba una obra de Woody Allen que les podía permitir ensayar durante meses. Se consideraba entonces lo correcto ensayar mucho, machacar a los actores bien, como en los teatros del Este: Rusia, Polonia, la antigua Checoslovaquia. Los actores pedían guerra, lo que él llama «marcha transilvana» (Nieva, 2002d: 532). José Carlos Plaza había trabajado mucho con el *Don Carlos*, de Friedrich Schiller. La crítica cuestionó el montaje, preguntándose qué necesidad tenía la nueva democracia española de que le presentaran una obra de ese autor (Nieva, 2002d: 534). Llama a los actores «escolares infatuados por aquel ominoso método de Stanislavsky, fuente inagotable de ignorancia y pedantería para aquellos que más carecen del instinto artístico». Estrenaron al cabo de cuatro meses y los actores se vanagloriaban de haber ensayado tanto como en tal o cual teatro de Varsovia y de haber perdido quilos haciendo expresión corporal (Nieva, 2002d: 536): «¡Ah, señor,

hay que tener método, si no se tiene método no se tiene nada!» (Nieva, 2002d: 537). Francisco Umbral lo sorprendió en una de sus crónicas al decir que él era un lujo del teatro español. No le ha faltado agudeza para excluirlo después de toda competición con los «chicos del coro» y, en relación con *La señora tártara*, no careció de olfato para captar aquellos mensajes de ironía sobre tendencias y posturas que fueron dejando su marca en el arte europeo, aunque no tanto en el ibérico. Un mensaje de afirmación de ese europeísmo «al lado del teatro casero y costumbrista, al que tan acostumbrados estamos» (Nieva, 2002d: 539). Había trabajado el autor dos veces con una compañía oficial y otra con el TEC, una compañía oficial a medias, pues se mantenía con subvenciones. Nadie ganaba entonces nada en esos teatros oficiales con la permanencia en cartel y apenas ahora, por mucho público que atrajesen. Sólo ganaba el autor. Pero había programaciones, compromisos y no se podían hacer giras. Los que podían poner remedio a eso deseaban que la obra cumpliera su plazo para darle dinamismo a la sala. Llama a esto «cosas funcionariescas», que se justificaban porque así se hacía en «otras partes». Pero en otras partes hay una infraestructura, salas de almacenaje y de ensayos, puesta al día de los escenarios, giras concertadas, alternancias de los espectáculos —que pueden llegar a tener un público multitudinario— (Nieva, 2002d: 550). Su montaje de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, se basó en un curioso movimiento parisino, el *Théâtre oblique*. Se hizo allí un bello y posmodernista montaje de *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam, y de otros dramas románticos y simbolistas que tenían poco que ver con el teatro al uso (Nieva, 2002d: 560). La actriz Janine Mestre, esposa de José Luis Gómez, motiva otra queja acerca del método: «¡Y dale con el método!» (Nieva, 2002d: 563).

El origen de su versión de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, se halla en *Les chevaliers de la Table Ronde*, de Jean Cocteau. Desde que la leyó, contrajo la determinación de escribir una comedia de caballerías a la española (Nieva, 2002d: 572). *Te quiero*,

zorra y *No es verdad* se representaron en el Festival de Avignon con muy buena acogida del público, luego en París y giraron por Francia. Se tradujeron al portugués, se representaron en São Paulo y se tradujeron al alemán (Nieva, 2002d: 578). Si aquellas obritas de teatro menor no las hubiera traducido al francés Gerard Richert, no habría podido demostrar su eficacia dramática. Las estrenó insospechadamente en Avignon y en París una compañía francesa estatal (Nieva, 2002d: 579). Traducidas al portugués, se representaron en São Paulo cambiando de lugar y de época y se quedó el autor bastante asombrado de la violencia y el naturalismo de la versión (Nieva, 2002d: 580). Escribe: «No se puede admirar a Genet y luego hacer un teatro bienpensante [*sic*]» (Nieva, 2002d: 596). De *Corazón de arpía*, afirma: «Era necesario que la obra fuese como un sainete con música, parecido a un vodevil mitológico de los tiempos de Valera en París, como para el Théâtre du Ballet Royal, en el París de Labiche y de *La belle Hellene*» (Nieva, 2002d: 598). Uno de los actores, Francisco Maestre, producía impacto por su vozarrón y por su corpulencia. Bob Wilson lo eligió por esas razones para el montaje de *Don Juan último*¹⁵⁹⁶ (Nieva, 2002d: 601). Francisco Nieva admira firmemente a autores sicilianos: Giovanni Verga y Luigi Pirandello, de los que aprende todavía (Nieva, 2002d: 604).

De *El baile de los ardientes*, escribe:

*Pero, en ese momento, los Teatros Nacionales eran feudos muy defendidos por la ambición de programar otra vez El jardín de los cerezos y Señorita Julia*¹⁵⁹⁷, *tratar de compararse con Strehler y con Vitez*¹⁵⁹⁸. *De autores españoles, nuevos o viejos, nada de nada. Los directores escénicos de ese tiempo —muchos de los cuales son los de ahora mismo— casi tenían a gala ignorar la literatura teatral española. «Aquí no se escribe nada que valga, lo conocemos todo, lo sabemos todo, estamos al tanto de la actualidad artística mundial, sabemos por qué cauces va el teatro y, sobre todo, los cauces que nosotros mismos queremos labrarle.»* (Nieva, 2002d: 615).

¹⁵⁹⁶ De Bob Wilson y Vicente Molina Foix.

¹⁵⁹⁷ De Antón Chéjov y August Strindberg, respectivamente.

¹⁵⁹⁸ Giorgio Strehler y Antoine Vitez.

El autor tuvo que compartir la casa con Miguel Narros, quien montaba *Combate de negro y perros*, de Bernard-Marie Koltès (Nieva, 2002d: 618). El estreno de *El baile de los ardientes* salió muy bien y aquellas críticas fueron comparables a las de *La señora Tártara* y *La carroza de plomo candente*. Se pregunta si se rompía por fin el cerco y de qué manera y se lo explica porque figuraban en un festival internacional en el que se veían espectáculos interesantes, brillantes y bien calculados. En comparación, el montaje español que aportaba Francisco Nieva no quedaba mal (Nieva, 2002d: 620): «En cierto modo, solo los escritores y los poetas me habían rescatado del vacío que siempre encontré en la profesión teatral española, que en general tiene la virtud de *no leer* para no distraer su preciosa atención, solo puesta en Strindberg y en Chéjov, cuando pican muy alto».

Como toda su obra tiene componentes literarios, *Los españoles bajo tierra* se llama así por haber leído *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Merimée, una de cuyas piezas se titula *Los españoles en Dinamarca*. En el fondo, sus españoles tienen mucho de caricatura que asocia hasta con los dibujos satíricos de los hermanos Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Domínguez (Nieva, 2002d: 623). Siente el autor que ha conectado y ha dado una cierta categoría estética a algo que ya se manifestaba espontáneamente por todas partes en el teatro juvenil de ruptura, pero sin la contundencia necesaria a nivel de teatro. *Nosferatu* y *Pelo de tormenta* coincidieron a su modo con el teatro coral al estilo del Living Theatre o del Bread and Puppet y con otras empresas que entonces se formaban en la sombra, como el teatro de Tadeusz Kantor (Nieva, 2002d: 633). Estas dos obras se escribieron años antes de que se estrenase el musical *Hair*, nacido en la Universidad de Yale, en EE. UU., y que consagró un tipo de espectáculo más abierto y de temática provocadora. Ninguna de las dos, pasado el tiempo, había envejecido (Nieva, 2002d: 634). Guillermo Heras, director de *Nosferatu*, comprendía los fundamentos plásticos del teatro del autor, y con su facultad de poder viajar y ver todo lo interesante que se hacía en Euro-

pa y América, se convirtió en un entendido difícil de superar en información sobre el tema (Nieva, 2002d: 635)¹⁵⁹⁹.

¹⁵⁹⁹ En la versión de Antonio Gala de *El zapato de raso*, de Paul Claudel (Gala, 1965b), se incluyó «Peripécia de una escenografía para Claudel», de Francisco Nieva (1965). En la contraportada de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (Nieva, 1972d) se lee: «Simultáneamente escribe teatro del absurdo aun antes de manifestarse “Ionesco” y “Bekett”». Véanse del autor «Ese diablo de Pirandello» (Nieva, 1986b, 1988f, 1996h y 2007af), «Ionesco, exiliado rumano» (Nieva, 1994h, 1996i y 2007ak) y «Tartufos de hoy» (Nieva, 2002h y 2007bh). En el «Nuevo prólogo a esta edición» (Nieva, 1994m: 5) que precede a *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994c), escribe el autor: «Pero no era exactamente una novela, sino “una forma de instalarse en ella”. Recientemente el teatro de Bob Wilson me ha procurado la misma impresión. Ir a ver un montaje de Wilson no es ir a ver “una función”, sino experimentar una forma de estar en el teatro “viendo una función”. Que por cierto no es una función cualquiera, porque su designio secreto es enfatizar y abundar en aquel modo de “tomar” lo escénico y de consumirlo». Y también: «Realmente este texto debe empezar a leerse como si se “continuara”, sin saber cómo ni cuándo empezó. También en el teatro de Wilson “se sigue estando” en el teatro recibiendo estimulantes y “adventicias sorpresas”, sin importarnos cómo y cuándo empezó. Ni de cuál va a ser su final, ni cuándo acabará, porque sus trabajos son largos y también proponen una forma distinta de pasar el tiempo en un espectáculo. Una totalidad de fragmentos con valor propio, más que inexpresivos fragmentos de una totalidad» (Nieva, 1994m: 7). En la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), Becker (1991: 24) pone en relación la obra dramática del dramaturgo con el teatro del absurdo. *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* la encabeza una cita de Antonin Artaud (Nieva, 1991k: 207). Carlos Bousoño, en el estudio «El teatro furioso de Francisco Nieva» (Bousoño, 1991), en la sección «Dirección y texto» (Bousoño, 1991: 272-273), se refiere a la relación que hay en Francisco Nieva entre la dirección escénica y el texto teatral. Afirma que el dramaturgo manchego revaloriza el texto después del descubrimiento de la dirección a partir de de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto había perdido el favor de la dirección y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Francisco Nieva lo realza creando una especie de libreto de ópera, lo que él llama «la reópera», que permite al director hacer todo lo que quiera con el texto. Jesús María Barraón Muñoz (1991: 590) recuerda que algunos de los personajes de *Salvator Rosa* están tomados de la obra homónima de Ferdinand Dugué. Esta pieza le proporcionó el molde a Francisco Nieva para la suya (Barraón, 1991: 596). El Francisco Nieva del Teatro Furioso podría ser entendido como un hijo directo de la vanguardia teatral europea de los años cuarenta y cincuenta (Barraón, 1991: 597). Zatlin (1991: 1143) opina que, en el intercambio de papeles entre los personajes de *El corazón acelerado*, hay ciertas reminiscencias de Jean Genet. *Te quiero, zorra* las tiene, vagas, de Alejandro Dumas, hijo, y Eugène Labiche (Zatlin, 1991: 1145). «Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés “tocado de algo de novela gótica”» (Zatlin, 1991: 1148). *Te quiero, zorra* nos recuerda el drama de Alejandro Dumas, hijo, *La dama de las camelias* (Zatlin, 1991: 1150). Escribe Jesús Rubio Jiménez en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003) que, en la creación de la tradición personal de Francisco Nieva, juegan un papel notable tres autores: Miguel de Cervantes, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Estos tres autores españoles son más importantes que los otros internacionales que le han interesado —Eugène Ionesco, Antonin Artaud y Michel de Ghelderode—, porque los tres españoles le permitían vertebrar su trayectoria y su pertenencia a la gran literatura española (Rubio Jiménez, 2003: 147). Toma citas de las memorias: una en la que Francisco Nieva (2002: 383-384) se refiere a su opción consciente por el teatro poético europeo (Rubio Jiménez, 2003: 149) y otra en la que habla de utilizar los símbolos en el teatro poético (Rubio Jiménez, 2003: 150). El estudio de Aristófanes y de Bertolt Brecht refuerza esa búsqueda de un teatro novelesco al modo de *La Celestina* y los tres autores españoles mencionados (Rubio Jiménez, 2003: 150). En otra cita (Nieva, 2002: 395), el dramaturgo explica que su obra dramática entronca con el teatro clásico español, el de la ruptura de las unidades y los personajes simbólicos: «Hay que insistir en cómo Nieva funda lo sustancial del teatro en unir esa tradición teatral española con la modernidad vanguardista, convencida de que una parte no desdeñable del primitivo teatro español no difiere en lo sustancial de lo mejor de esta vanguardia. La idea no es nueva» (Rubio Jiménez, 2003: 150). «La llamada “escritura teatral” de Nieva resume bien esta actitud. O su poroso concepto de “teatro poético”. El “teatro poético” iba a ser su espacio natural —y su espacio mítico— y se aplicó a

Fernando Arrabal se muestra reacio en su diario (Arrabal, 1994c) a hablar de un teatro que no sea el suyo propio. Las referencias a la escena extranjera —de la que tan excelente perspectiva podría habernos proporcionado desde su torre de vigía parisina— se limitan a alguna acusación de plagio¹⁶⁰⁰, las menciones del estreno teatral de Bernard-Henri Lévy (Arrabal, 1994c: 195, 204, 206 y 245) y las referencias a algunos dramaturgos como Vaclav Havel (Arrabal, 1994c: 203), su admirado Samuel Beckett (Arrabal, 194: 123 y 203) o Eugène Ionesco (Arrabal, 1994c: 152). Tampoco falta el cotilleo, como las confidencias finales que le hacen sobre los timos de la mafia teatral internacional que ponen al desnudo una cruda realidad a la que el autor se resiste para no perder la pureza de su vocación (Arrabal, 1994c: 267-268)¹⁶⁰¹.

Jaime de Armiñán recoge en su diario (Armiñán, 1994a) una anécdota de una representación de *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev, interpretada en el teatro Marquina de Madrid por Fernando Fernán-Gómez: cuando se cierra el telón, estalló un aplauso y José María Roderó gritaba «¡Bravo!» (Armiñán, 1994a: 137). Cuenta la madre del autor en uno de sus textos autobiográficos que, en 1918, llegaban fotos a los periódicos españoles de los rusos muriéndose de hambre y se hicieron en España funciones benéficas en los teatros. Su progenitora andaba por el mundo con sus padres y su compañía, la Oliver-Cobeña, y a doña María Guerrero se le ocurrió que viniera a Madrid, a su teatro de la Princesa, para representar una única función de la obra que la madre escogiese en beneficio de los hambrientos de Rusia (Armiñán, 1994a: 239). La elegida fue *Retazo*, de Darío

reforzarlo por todos los medios, apelando a grandes autores del contexto internacional o, sobre todo, a estos tres escritores españoles, como se ha visto» (Rubio Jiménez, 2003: 152).

¹⁶⁰⁰ Le dicen que *Don Juan*, de Bob Wilson, lo era de *El gran ceremonial* (Arrabal, 1986c) y recuerda el autor que, en los años setenta, en Nueva York, Bob Wilson le habló con entusiasmo de esa obra suya (Arrabal, 1994c: 251).

¹⁶⁰¹ En la bibliografía de la edición del *Teatro completo de Fernando Arrabal* (2009e, II, 2306) se lee: «De 1968 a 1970, Arrabal dirigió los cuadernos *Théâtre* de Christian Bourgois, en los que dio cuenta de los movimientos teatrales más innovadores en el mundo durante dicho período».

Nicodemi: «Es una delicia de comedia y recuerda *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, pero a la italiana. Menos intelectual, pero más entrañable, más tierna». Cuenta algo del argumento y de la situación (Armiñán, 1994a: 240). Empezó la función. Salió Federico García Sanchiz y habló primero de Rusia, de su cultura, de su música y de la tragedia que vivía tras la revolución soviética. Después habló de Italia, hizo una semblanza del autor de *Retazo*, Darío Nicodemi, y se refirió a la obra (Armiñán, 1994a: 242). Escribe Jaime de Armiñán: «Hace muchos años que esta comedia estaba injustamente olvidada, por lo menos hará cuarenta años que en España no se representaba» (Armiñán, 1994a: 243). El autor toma partido ante el método de Konstantín Stanislavski:

Cómicos de siempre, los de ahora y los de antes, maestros. Es mentira —y nos engañan las fotografías, ridículas en ocasiones— que en el tiempo que evoca mi madre se hiciera el teatro de forma grotesca. No hay métodos —quizá sea una opinión parcial— hay talento, sensibilidad y muchas horas de aprendizaje, hay que tener corazón, sangre fría, dominio del público y de uno mismo y hay que tener algo dentro de la cabeza (Armiñán, 1994a: 285).

Revela que se le quedó entre los dedos un segundo libro que no hará nunca sobre los *clowns*, los cuales incluso tocaron a la puerta del mismísimo William Shakespeare en forma de desvergonzados bufones, y cita unos versos del dramaturgo inglés (Armiñán, 1994a: 307).

2.2. Los dramaturgos polifacéticos

2.2.1. Dramaturgos-actores

Acercas de las obras de estos autores, establece Juan Antonio Ríos Carratalá en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a) una diferenciación muy clara que mantendrá a lo largo de todo su estudio:

Destacan en este sentido las obras de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, quienes aparte de ser excelentes intérpretes que han participado en importantes empresas culturales del período que nos ocupa, también muestran su capacidad para adentrarse con lucidez y sen-

tido crítico en el mundo de su profesión. No sólo la conocen y la aman, sino que saben ver sus claroscuros, sus deficiencias junto con su indudable atractivo (Ríos Carratalá, 2001a: 16)¹⁶⁰².

Del interesante libro de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), se pueden extraer algunas acertadas apreciaciones sobre la valoración de la calidad que para él (Ríos Carratalá, 2001a: 38) poseen las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y de Adolfo Marsillach (2001d)¹⁶⁰³. En cuanto al segundo, sostiene que se pueden escribir unas memorias para contradecir la imagen pública; para mostrar una personalidad no sólo verdadera, sino mejor, más interesante. Pero no es su caso. No cabe destruir una imagen pública tan conscientemente labrada: Adolfo Marsillach prefiere mantener la suya, pero enriqueciéndola, dándole el contexto que a veces resulta tan necesario para comprender determinadas actitudes. El resultado no sólo es una personalidad más concreta, sino también más seductora. Esto lo dice, asimismo, de Fernando Fernán-Gómez cuando afirma de los dos que «saben mostrar sus ángulos más sugestivos y, claro está, calibrar la inevitable presentación de aquello que puede resultar más distanciador con respecto al lector». Después de esta labor —en la que están adiestrados por las entrevistas, los reportajes, la promoción, etc.—, consiguen que el lector simpatice cómplicemente, que disculpe el mal genio de Fernando

¹⁶⁰² No está de más recordar que Juan Antonio Ríos Carratalá, al publicar su libro (Ríos Carratalá, 2001a), no había llegado a conocer la obra de Albert Boadella (2001), que tanto podría haberle aportado.

¹⁶⁰³ «Los nombres de Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach y Paco Rabal ejemplifican con brillantez esta nueva situación» (Ríos Carratalá: 2001a: 10) —la de una escritura autobiográfica de calidad por parte de actores—. Opina Juan Antonio Ríos Carratalá que la cantidad suele acabar siendo acompañada por la calidad (Ríos Carratalá, 2001a: 38). Esta idea suya ya ha quedado anotada, así como la conformidad con la misma de Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (2003: 122) —véase la nota 27—, el cual también menciona expresamente los ejemplos representativos de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d): «sobresalen dos de ellas que han conseguido conectar con el público, al tiempo que lograr la apreciación crítica» (Amell, 2003: 123). Además, recoge Samuel Amell la opinión de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 38), quien ha destacado las dos memorias de los actores como «los referentes que han servido para actualizar los modelos autobiográficos de otras épocas» (Amell, 2003: 123). Coincide en resaltarlas Irene Aragón González en «Los directores» (Aragón, 2003b): «Fernán-Gómez es comparable a Marsillach: ambos ofrecen no sólo una relación de acontecimientos teatrales, sino una profunda reflexión sobre los mismos» (Aragón, 2003b: 262). También Ana Suárez Miramón se muestra de acuerdo en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 542, nota 2) con Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 62) cuando afirma que sólo las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) y las de Fernando Fernán-Gómez (1998a) son interesantes porque compaginan la narración con la reflexión, a diferencia de la mayoría, constituidas por una acumulación de anécdotas intrascendentes o escoradas hacia los intereses personales.

Fernán-Gómez y que comparta todas las polémicas opiniones de Adolfo Marsillach (Ríos Carratalá, 2001a: 60). Comenta el crítico:

compaginan la narración con la reflexión, la presentación de los elementos arriba indicados [éxito, azar, conflicto, aventura...] con la elaboración de un marco literario que aporta unidad y trascendencia a lo narrado. En las más apreciadas de las obras aquí estudiadas nos encontramos con unos autores capaces de transmitir esa necesaria sensación de vida, de referencia real, que debe tener una autobiografía. Se evita así la excesiva estilización de sus propios personajes a partir de un número limitado de rasgos como los indicados (Ríos Carratalá, 2001a: 62).

«Otro punto común en la mayoría de las memorias es el sentido autocrítico al comparar la profesionalidad de los actores españoles frente a los de otros países con un nivel teatral más alto, especialmente los ingleses» (Ríos Carratalá, 2001a: 97). Adolfo Marsillach es rotundo en este sentido¹⁶⁰⁴: «Opinión acorde con el sentido autocrítico y la exigencia consigo mismo desde el punto de vista profesional que, según el propio Adolfo Marsillach, no suelen ser frecuentes entre sus colegas»¹⁶⁰⁵. En cuanto al tema de las preocupaciones profesionales más recurrentes, se encuentra el temor casi obsesivo a perder la memoria en un escenario¹⁶⁰⁶ (Ríos Carratalá, 2001a: 98).

Continúa: «Nadie duda de que el trabajo de los cómicos, sobre todo en un contexto como el de la España franquista, se realizó en unas condiciones a menudo penosas. También es indudable que en las autobiografías se suele tender a subrayar esa dureza, sea cual fuere la profesión del protagonista». La facilidad en las condiciones de trabajo, en la sencillez, son muy deseables para la persona, pero son poco interesantes para un relato autobiográfico. Los autores de autobiografía se sienten obligados a recordar los obstáculos que en su labor profesional han debido superar. Es, en la mayoría de los casos, un camino hacia el éxito que el lector valora en función de unos obstáculos todavía más temibles con unas condiciones de trabajo negativas. Los cómicos no son una excepción. En estas auto-

¹⁶⁰⁴ Se cita un texto suyo (Marsillach, 2001d: 295) sobre las causas de esta desigualdad comparativa.

¹⁶⁰⁵ Pone como ejemplo otro fragmento suyo (Marsillach, 2001d: 393).

¹⁶⁰⁶ Se cita un pasaje suyo (Marsillach, 2001d: 15).

biografías aparecen unas duras condiciones de trabajo, en parte por su condición de cómicos, en parte por vivir en una época en la que pocos españoles trabajaban en condiciones favorables. Son testimonios válidos, interesantes, pero que se suman a los de otros muchos individuos que también padecieron la severidad de la España de posguerra (Ríos Carratalá, 2001a: 104). Compartían con otros trabajadores los horarios abusivos —en su caso dos y hasta tres representaciones en un mismo día—, los continuos viajes, los montajes y los desmontajes de los decorados (Ríos Carratalá, 2001a: 105). Al igual que muchos españoles, recurrían al pluriempleo y carecían, como los demás trabajadores, de unos derechos laborales y de unos sindicatos fuera de los franquistas. No es casual que en el tardofranquismo se produjera la primera huelga de actores para reclamar unas mejoras laborales que también suponían una ruptura con el trabajo del cómico durante el franquismo (Ríos Carratalá, 2001a: 106).

Hay dos rasgos que singularizan las condiciones de trabajo de nuestros protagonistas: la inseguridad y el azar (Ríos Carratalá, 2001a: 107). Casi todos estos actores han vivido a salto de mata en medio de una notable inestabilidad personal y familiar, provocada en gran medida por cuestiones profesionales, y con una actitud siempre despierta, buscando constantemente una nueva oportunidad para alcanzar un triunfo que nunca resulta definitivo (Ríos Carratalá, 2001a: 108). Todo esto favorece el interés de sus autobiografías (Ríos Carratalá, 2001a: 109). Es difícil encontrar unas memorias en las que no se plantee la caracterización de este colectivo o una reflexión acerca de su situación en diferentes aspectos. En el caso de las de Adolfo Marsillach (2001d), nos encontramos una visión distante y una actitud dura con respecto a un colectivo en el cual se siente englobado, pero al margen de cualquier corporativismo¹⁶⁰⁷ (Ríos Carratalá, 2001a: 111-113): «Sus memorias en este último sentido son ejemplares, aun a riesgo de afrontar la polémica»

¹⁶⁰⁷ Cita un párrafo suyo (Marsillach, 2001d: 226).

ca, algo que siempre ha acompañado al actor barcelonés» (Ríos Carratalá, 2001a: 113)¹⁶⁰⁸. Opina el crítico:

Frente a aquellos que aprovechan su autobiografía para pretender ser amigos de todos sus compañeros, lo cual implica silencios a veces clamorosos, Adolfo Marsillach escribe desde una profesionalidad incompatible con ciertos comportamientos de los actores con los ha trabajado. En las obras de Fernando Fernán-Gómez percibimos bastantes de las limitaciones y contradicciones de un colectivo que nunca es idealizado. En Adolfo Marsillach esos mismo motivos se convierten en una denuncia abierta, que no excluye su habitual ironía [2001d: 82 y 99, por ejemplo]. La diferencia es más de tono que de contenido, pues en ambos casos, estos cómicos, con plena y orgullosa conciencia de serlo, caracterizan con sentido crítico el mundillo a menudo endogámico y peculiar de los actores españoles durante el franquismo (Ríos Carratalá, 2001a: 113).

No es frecuente que el papel en la cultura española quede planteado en estas memorias (Ríos Carratalá, 2001a: 122): «Estas reflexiones suelen ser más frecuentes cuando el autor de las memorias participa en otras facetas de la actividad cultural aparte de la de intérprete». Es el caso de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach:

El segundo, aparte de sus facetas creativas como guionista de series televisivas, novelista y dramaturgo, ha ocupado cargos relevantes (director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Dramático Nacional...) desde los cuales casi es obligatorio plantearse el papel de los actores. Es cierto que esta circunstancia se ha dado durante el período posterior al franquismo, pero ya en la empresa privada había desempeñado tareas de responsabilidad y toda esa trayectoria se traduce en una visión crítica sobre sí mismo y sus compañeros (Marsillach, 2001d: 123).

La verdadera reflexión que los actores en sus memorias pueden hacer sobre su papel en la cultura de la época debe relacionarse con su trabajo y el resultado que aporta una buena parte de los libros resulta pobre. Algunos libros provocan la duda de hasta qué punto los actores son conscientes de la trascendencia de aquellas obras o películas en las que participan (Ríos Carratalá, 2001a: 127). De nuevo, los casos de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach constituyen una excepción por su capacidad de análisis en ese sentido (Ríos Carratalá, 2001a: 128): «En definitiva, y salvo en los casos de Fernando Fernán-

¹⁶⁰⁸ Cita Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 113) un fragmento del libro —mencionado por el propio Adolfo Marsillach en sus memorias— de Gonzalo Pérez de Olaguer, *Adolfo Marsillach* (Pérez de Olaguer, 1972a). Hay una respuesta en una entrevista en la que Adolfo Marsillach asevera que al actor español no le falta preparación, le falta ética (Pérez de Olaguer, 1972a: 141). Se trata de un fragmento (Pérez de Olaguer, 1972a: 141-142) de una interviú de Diego Galán y Fernando Lara aparecida en la revista *Triunfo* (Galán y Lara, 1971) y reeditada en Galán y Lara (1973b).

Gómez y Adolfo Marsillach, poco o nada nos ayudan estas autobiografías para valorar críticamente las obras en las que intervinieron sus autores» (Ríos Carratalá, 2001a: 129).

El éxito para un actor español en la época franquista era frágil y fugaz (Ríos Carratalá, 2001a: 135): «Adolfo Marsillach, ante la falta de perspectivas en su país, pensó quedarse en Méjico como Amparo Rivelles». Se ha extendido entre los actores la idea de que en el extranjero, en países donde se trata mejor al actor, su carrera hubiera sido más brillante. Parece lógico que, durante el franquismo, existiera ese complejo de inferioridad (Ríos Carratalá, 2001a: 137). En el caso del teatro, las posibilidades de comparar con la profesión en el extranjero se reducían al mínimo. Sólo Adolfo Marsillach y Miguel Gila abordan el tema en sus memorias (Marsillach, 2001d; Gila, 1995 y 1998) y se llega a la conclusión de que la comparación todavía resultaba peor para unos cómicos españoles que ya ni tenían la oportunidad de trabajar en Hispanoamérica. La comparación con los colegas europeos se hacía imposible: sabían que jamás tendrían una proyección profesional más allá de su país. En cuanto a la tentación de Hollywood, la actitud de Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach y Francisco Rabal en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a; Marsillach, 2001d; y Rabal, 1994) ha sido la de que el triunfo siempre se presenta apetecible, pero no a cualquier precio (Ríos Carratalá, 2001a: 138-139). El crítico recoge fragmentos de varios autores que retratan la dureza de la posguerra en España (Ríos Carratalá, 2001a: 143).

Juan Antonio Ríos Carratalá reitera esta valoración positiva de los dos polifacéticos memorialistas, Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d), en posteriores trabajos suyos. En «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e), recuerda una opinión común, la de que el actor debe formarse como tal subido a un escenario (Ríos Carratalá, 2002e: 124). Además: «Las autobiografías tampoco son generosas a la hora de hablarnos de las

técnicas de interpretación, un tema considerado poco atractivo para el hipotético lector al que van destinadas» (Ríos Carratalá, 2002e: 125).

Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 251), observó: «En el caso de los dramaturgos que primero se han dado a conocer como actores, la falta de vocación clara y la entrada fortuita en la profesión viene a ser una constante, dada la productividad narrativa de la primera oportunidad en el medio, tal y como señala Ríos Carratalá [2001a]». En «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c), el crítico sigue salvando de la mediocridad las obras de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d). Insiste (Ríos Carratalá, 2003c: 187) en destacar como muy interesantes, sobre todo, las memorias de Adolfo Marsillach (2001d)¹⁶⁰⁹. Cuando Juan Antonio Ríos Carratalá se queja de que, en ciertas obras pseudoautobiográficas, redactadas en realidad por algún colaborador, éste se limita a ordenar los recuerdos dictados por el personaje, con el resultado de un producto que puede resultar empresarialmente satisfactorio, pero deja frustrado a ese otro tipo de lector que busca más allá del entretenimiento (Ríos Carratalá, 2003c: 188-189), resaltaba como excepciones notables las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Adolfo Marsillach (2001d). Y cuando se lamenta del desaprovechamiento de una valiosa oportunidad para ahondar en el individuo (Ríos Carratalá, 2003c: 189-190) o para reflexionar sobre la actividad profesional, siendo la tónica general la superficialidad (Ríos Carratalá, 2003c: 193), salva, precisamente, las memorias de Fernando Fernán-Gómez (1998a) y de Adolfo Marsillach (2001d). De estas últimas, comenta ahora:

Lo habitual es que las autobiografías o memorias de los cómicos sean parcas en sus reflexiones sobre la propia actividad profesional. Muchas de ellas abundan en anécdotas, dan cuenta de los estrenos más destacados o revelan detalles más o menos sorprendentes sobre el proceso seguido para realizar una película o llevar al escenario una obra. Pero pocas veces se adentran en el trabajo específico del actor. Hay excepciones señaladas en mi citado libro, algunas de ellas notables como es el caso de Adolfo Marsillach. La tónica general, no obstante, es una

¹⁶⁰⁹ Véase la nota 27.

superficialidad en el tratamiento de un tema cuyo interés se supone mínimo para el lector mayoritario y en el que, por otra parte, pocos actores pueden manifestar algo sustancioso (Ríos Carratalá, 2003c: 193).

Las memorias de los dos veteranos de la escena española (Fernán-Gómez, 1998a; y Marsillach, 2001d) colman las exigencias del crítico, sin menoscabo de su comercialidad, y demuestran la compatibilidad del éxito de ventas y el tratamiento de determinados temas (Ríos Carratalá, 2003c: 195).

Alberto Romero Ferrer observa en «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil» (Romero Ferrer, 2003) que la posguerra cobra un especial protagonismo en estas obras:

Con todo, a pesar de la unidad que este contexto de posguerra podía dar al relato autobiográfico, nos encontramos con una gran cantidad y variedad de materiales escritos, en los que la presencia de esa posguerra se deja sentir de manera muy desigual, y en algunos casos, de manera poco afortunada, literariamente hablando. Así, a los interrogantes que planteábamos en las líneas anteriores, y que no habían quedado resueltos en las memorias teatrales del XIX, podían añadirse además una cierta disidencia intelectual de la mano de un grupo o un sector del mundo del teatro que, alejado de la falta de formación que había caracterizado el mundo del actor en épocas anteriores, se ve ahora también como protagonista de las reformas y transformaciones —algunas muy importantes— que va a sufrir la escena española de la posguerra hasta la actualidad, cuyo punto de inflexión más principal debía situarse en la transición democrática y la renovación de las estructuras teatrales del país, y que podía encontrar en los casos de Marsillach y Fernán-Gómez dos claros ejemplos de este nuevo tipo de actor (Romero Ferrer, 2003: 208-209)¹⁶¹⁰.

Fernando Fernán-Gómez no considera en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes que le concedió el rey Juan Carlos fuera un premio a sus méritos personales, sino un intento de remediar el desprecio que la Administración y buena parte de la sociedad habían demostrado desde siempre a los actores. Otros comediantes presentes en el acto de la entrega interpretaron también que, a partir de entonces, pasaban a ser artistas reconocidos. Muchos actores no tienen interés en integrarse en la sociedad burguesa, aunque otros lo desean; pero todos quieren que sus

¹⁶¹⁰ Coincide, por tanto, Alberto Romero Ferrer con Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 10 y 38; 2003c: 193 y 195) y Samuel Amell en «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» (2003: 122) en destacar por encima de las demás las figuras de estos dos actores autobiógrafos —véase la nota 27—. Más adelante, insiste en ello, dedicándoles incluso un apartado a ambos: «La nueva ética autobiográfica del actor: de Fernán-Gómez a Marsillach» (Romero Ferrer, 2003: 210 y ss.).

méritos se reconozcan y no les molesta que un rey les estreche la mano, aunque se sientan republicanos (Fernán-Gómez, 1998a: 17). Sin declararlo explícitamente, el autor busca los orígenes de su formación como actor: el comentario de la abuela; cuando les contaba las películas a sus amigos, los cuales le decían que las contaba muy bien, como si se vieran. Acerca de la imitación de los gestos: «No era un trabajo fácil, pero me gustaba mucho» (Fernán-Gómez, 1998a: 23). De pequeño, el autor quería ser dos cosas: el niño actor Jackie Cooper y escritor de novelas de Emilio Salgari (Fernán-Gómez, 1998a: 25)¹⁶¹¹. Comparte la idea de su amigo José María Gavilán de que, para los actores dramáticos españoles, a diferencia de los extranjeros, los comienzos no terminan nunca (Fernán-Gómez, 1998a: 73).

Nos desvela el autor un pensamiento curioso: cuando le iba bien, pensaba que tenía un buen nombre artístico; cuando le iba mal, le echaba la culpa a su nombre. Cuando decidieron que se pusiera a trabajar, pensaron en su nombre artístico. El de su madre, Carola Fernán-Gómez, se lo puso María Guerrero recordando al Fernán-Gómez comendador de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (Fernán-Gómez, 1998a: 185). Su madre le sugirió que se pusiera otro apellido. Él entendió que su progenitora daba por supuesto que no le agradaría llevar el apellido materno, «pues eso sería proclamar mi origen turbio». Aquello no afloró en la conversación; pero, sin duda, se encontraba en el ánimo de ambos. Decidió llamarse como ella y creyó que su madre lo esperaba; desde luego, le pareció muy bien. Ahora se declara arrepentido y, curiosamente, lo único que le gusta de ese nombre es el modesto homenaje a su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 186).

Su primer papel teatral fue el de marqués de Villena en *La leona de Castilla*, de Francisco Villaespesa, que dirigió Luis Pérez de León. En 1952, tuvo compañía y estrenó *La vida en un bloc*, de Carlos Llopis (Fernán-Gómez, 1998a: 196). Entró como comparsa

¹⁶¹¹ Aquí se hallan unidas las dos vocaciones, la dramática y la literaria.

en el teatro Pavón, especializado en melodramas de propaganda política dirigidos por Horacio Socías. La primera obra en la que intervino se titulaba *Consejo de Guerra* (Fernán-Gómez, 1998a: 197)¹⁶¹². En la siguiente, *Retaguardia*, de Álvaro de Orriols, estrenada el 13 de junio de 1938, hizo también de comparsa (Fernán-Gómez, 1998a: 200): «Para un muchacho de dieciséis años aquel era un mundo inusitado, al mismo tiempo un regalo de la Providencia y algo sobrecogedor» (Fernán-Gómez, 1998a: 201). En todo el tiempo que ha transcurrido desde que empezó a interpretar, no ha podido vencer la aversión a representar a diario la misma obra con un horario estricto (Fernán-Gómez, 1998a: 212). Actuó como pregonero en *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, en la compañía de Ana Adamuz y José Romeu, durante el año 1939 (Fernán-Gómez, 1998a: 249). En sus comienzos como actor en la posguerra, interpretó un personaje cuyo papel no se sabía y se vio en la necesidad de improvisar (Fernán-Gómez, 1998a: 251).

Ingresó en el teatro de la Comedia, donde ejercía de «autor de la casa», como se decía entonces, Enrique Jardiel Poncela, «el hombre que más hizo por mí en mis comienzos». A sus dieciocho años, este autor le confió unos papeles como él no podía soñar (Fernán-Gómez, 1998a: 274). Le concedió el de «el Pelirrojo», de *Los ladrones somos gente honrada*. Fue una elección de Enrique Jardiel Poncela (Fernán-Gómez, 1998a: 275). Cuando el autor se incorporó de meritorio a la compañía titular del teatro de la Comedia, se ensayaba *Eloísa está debajo de un almendro*, del mismo dramaturgo. Entonces le preguntó un actor por qué trabajaba en esa compañía y no en la de su padre. Le resultó embarazoso: entre su padre y él no había relación. La compañía de su padre se encontraba actuando en Madrid (Fernán-Gómez, 1998a: 276)¹⁶¹³. En 1943, Enrique Jardiel Poncela escribió un texto en el que mencionaba el descubrimiento de un joven actor pelirrojo en

¹⁶¹² No consigna el autor.

¹⁶¹³ Para este asunto, véase la página 367.

los ensayos de *Eloísa está debajo de un almendro* y su propósito de darle trabajo. Y hasta el otoño de 1942, el dramaturgo cumplió con creces su promesa (Fernán-Gómez, 1998a: 277). Le ofreció contratarlo como actor profesional (Fernán-Gómez, 1998a: 278). Su condición de actor le confería un cierto «prestigio pintoresco» entre sus condiscípulos de la facultad de Filosofía y Letras y el estudiar se lo daba en el teatro y en el centro de Acción Católica al que en 1940 aún pertenecía. A finales de noviembre, comenzaron los ensayos de la nueva obra de Enrique Jardiel Poncela. Resultó un fracaso. Se estrenó a primeros de enero. El autor puso grandes ilusiones en ella, *El amor sólo dura 2.000 metros*. Las representaciones duraron tres semanas (Fernán-Gómez, 1998a: 292). En el prólogo, Enrique Jardiel Poncela hablaba de Fernando Fernán-Gómez, de su descubrimiento, y lo elogiaba. El empresario rechazó una rescisión y obligó a Enrique Jardiel Poncela a ponerse a trabajar. Así salió *Los ladrones somos gente honrada*. Enrique Jardiel Poncela no había escrito el segundo acto de los dos de la obra cuando comenzaron los ensayos. El papel de Fernando Fernán-Gómez, el de un policía, sólo tenía cinco frases al final del primer acto. El dramaturgo le dijo en un aparte que no se preocupara, que su papel estaba creciendo en el segundo acto. Y, efectivamente, creció: tanto que se lo quitaron (Fernán-Gómez, 1998a: 293). Enrique Jardiel Poncela no trabajaba con un plan previo y, por consiguiente, podía ocurrir en sus obras lo que con el policía Menéndez, que se apoderó del final de la obra en el segundo acto (Fernán-Gómez, 1998a: 293-294). Hubo una reunión, de la que el autor no se enteró, pero que cuenta Enrique Jardiel Poncela, y en ella se consideró muy arriesgado el segundo acto. Le encomendaron el papel al primer actor de la compañía, José Rivero. Al autor le tocó el papel que ensayaba el primer actor, «el Chino». Al pasar a ser suyo, se le cambió el nombre por el de «el Pelirrojo» (Fernán-Gómez, 1998a: 294). Enrique Jardiel Poncela escribió dos años después en el prólogo a *Los ladrones somos gente honrada* palabras elogiosas para el autor (Fernán-Gómez, 1998a:

296). Fernando Fernán-Gómez no actuó en *Los habitantes de la casa deshabitada* porque le hicieron una oferta de Cifesa para interpretar un papel de joven extranjero en *Cristina Guzmán*¹⁶¹⁴ (Fernán-Gómez, 1998a: 306). Se hallaba en el buen camino después de los personajes interpretados en las obras de Enrique Jardiel Poncela *Los ladrones somos gente honrada*, *Madre*, *el drama padre* y *Es peligroso asomarse al exterior* (Fernán-Gómez, 1998a: 324).

Fernando Fernán-Gómez dirigió e interpretó en el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo (Fernán-Gómez, 1998a: 357). Le surgió la posibilidad de actuar en *I vitelloni*, una película de Federico Fellini (1953). No pudo porque en los meses del rodaje tenía un contrato con el teatro de la Comedia de Madrid para estrenar una obra de Carlos Llopis (Fernán-Gómez, 1998a: 404). Un proyecto teatral no partió del autor, sino de Carlos Llopis, el dramaturgo de moda en el momento. Fue su presentación en Madrid en uno de los teatros de mayor prestigio¹⁶¹⁵ como primer actor-empresario al frente de su propia compañía (Fernán-Gómez, 1998a: 405). El estreno de *La vida en un bloc*, de Carlos Llopis, resultó un poco accidentado. Efectuaron la misma tarde del estreno un ensayo general con todo, pero el dramaturgo empezó a interrumpir desde el patio de butacas con indicaciones muchas veces impropias de un ensayo general. Además, había una escena final de Fernando Fernán-Gómez que no había tenido tiempo de ensayar y le urgía (Fernán-Gómez, 1998a: 412).

En los años cincuenta, se produjo en el Gran Café de Gijón de Madrid una invasión de cómicos. En los sesenta, se escindieron de la vieja tertulia los novelistas y los dramaturgos y se quedaron solos los poetas en su rincón. El autor se sintió dividido, no supo a qué carta quedarse. Muy pronto lo consideraron un «actor intelectual». Se lo hizo

¹⁶¹⁴ De Gonzalo Pardo Delgrás (1943).

¹⁶¹⁵ El teatro Reina Victoria.

notar Juan Tébar en un diálogo que mantuvieron (Fernán-Gómez, 1998a: 436-437)¹⁶¹⁶. Puede que la influencia del café tuviera parte en la elección de las dos obras de su segunda temporada en el mismo teatro¹⁶¹⁷ como primer actor y empresario de compañía. La primera fue *El señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura, quien todavía no era el comercial autor de *Maribel y la extraña familia* o de *Ninette y un señor de Murcia*, sino un humorista de vanguardia; y la segunda, *La torre sobre el gallinero*, comedia de Vittorio Calvino, un éxito en la única representación del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura (Fernán-Gómez, 1998a: 445). En 1963, representó en el teatro Recoletos, y después en el de la Comedia, *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, durante seis meses; estrenó *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev, en el teatro Marquina en octubre de 1963; y la versión teatral de *El capitán Veneno*, de Pedro Antonio de Alarcón, a primeros de diciembre (Fernán-Gómez, 1998a: 457).

A comienzos de los años cincuenta, estrenó en el teatro de la Comedia la ya mencionada *El señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura, una obra de humor en la que se satiriza la afición a la cultura de algunos toreros (Fernán-Gómez, 1998a: 491-492). Cuando presentaron a la censura el original de *La vida en un bloc*, de Carlos Llopis, temían el autor y sus colaboradores, e incluso el propio dramaturgo, que se rechazara aquella obra por defender la frivolidad y el hedonismo frente a la institución del matrimonio. Como sustituto, por si acaso, tenía *Piso de soltero*, de Miguel Mihura, autor cuyo humor le atraía desde que leía de joven *La ametralladora* y *La codorniz*. Le pidió a Miguel Mihura que le escribiese otra para la siguiente temporada y le entregó la mencionada *El señor vestido de violeta*, ni un fracaso ni un gran éxito (Fernán-Gómez, 1998a: 492). Miguel Mihura le aclaró que no quedaba lo bastante gracioso en ese personaje y el autor se mostró de

¹⁶¹⁶ Fernando Fernán-Gómez, *escritor (Diálogo en tres actos)* (Tébar, 1984).

¹⁶¹⁷ El teatro de la Comedia de Madrid.

acuerdo. Eligió un repertorio con protagonistas que le atraían: *Macbeth*, de William Shakespeare; *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner; *El tío Vania*, de Antón Chéjov; y *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, que esperó a que el autor alcanzase la edad adecuada (Fernán-Gómez, 1998a: 493).

Le encargó al poeta José Méndez Herrera la adaptación de *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner. A los pocos días, recibió la noticia de que el teatro Español había programado la obra y le proponían el papel protagonista. No aceptó, ya que eso habría significado someterse a un director. También pesó el sueldo escaso de aquel teatro. Había otra razón: el autor quería acentuar el lado político de protesta contra el franquismo, que se podía obtener de aquella obra, como lo había hecho con *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen, «por fidelidad a mis indecisas ideas y por cálculo un tanto picaresco». Este aspecto se perdería en un teatro oficial, como pasó con *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Tuvo que renunciar también a *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner. El Teatro Experimental Independiente (TEI) comenzó a ensayar *El tío Vania*, de Antón Chéjov (Fernán-Gómez, 1998a: 494). En medio de las fatigas de la gira de *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, lo consolaban la satisfacción de ser invadido por el personaje —en los momentos en que eso se consigue—, el dinero que ganaba y el aplauso (Fernán-Gómez, 1998a: 501).

Nunca en sus años de trabajo ha tenido el autor tan clara conciencia de lo mágico de su oficio como durante los meses de trabajo del rodaje de *El viaje a ninguna parte*, de 1986, dirigida por él: «Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dedicando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable que llegó a contagiar a los técnicos y a los obreros durante las diez semanas que duró el rodaje» (Fernán-Gómez, 1998a: 559). Considera la faceta más atrayente de su trabajo de actor la de averiguar el carácter y el

temperamento del personaje sin añadir nada a la ideación del autor, sino esclareciéndola para llegar a confluir con su propósito, como cuando el comisario Maigret trata de comprender por qué un pobre hombre se ha convertido en un criminal (Fernán-Gómez, 1998a: 611). Una periodista le preguntó al autor con cierto matiz crítico por qué en casi todo lo que escribía abundaban los guiños al lector. Asegura no entender del todo qué son «guiños al lector», aunque supone que se trata de un defecto mal visto que no ha conseguido corregir y que proviene de su deformación profesional como actor de teatro, de la costumbre de actuar confabulándose con el público (Fernán-Gómez, 1998a: 667). Preparó el texto de un discurso que no tuvo que pronunciar finalmente. En él hablaba de su historia como cómico, de los autores a los que había interpretado: los magníficos humoristas Enrique Jardiel Poncela y Juan José Alonso Millán —de los que ha representado tres o cuatro comedias—, Luigi Pirandello —dos—, Tirso de Molina, Jacinto Benavente, Miguel Mihura, Nicolás Maquiavelo, Giovanni Boccaccio, Alejandro Casona, William Shakespeare, George Bernard Shaw, León Tolstoi, Leónidas Andréiev, Henrik Johan Ibsen y Pedro Calderón de la Barca (Fernán-Gómez, 1998a: 681-682). El director del Centro Dramático Nacional le propuso interpretar un personaje en una obra que iba a dirigir Jorge Lavelli. Le contestó que se consideraba retirado del teatro desde hacía casi quince años (Fernán-Gómez, 1998a: 691)¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁸ Véase de Fernando Fernán-Gómez *El actor y los demás* (Fernán-Gómez, 1987j), una recopilación de textos del autor que tocan diversos temas, entre ellos el teatro y la vida pública del intérprete. Juan Miguel Lamet (1997: 206) opinó: «Las páginas más sinceras y emotivas de estas *Memorias* son, a mi juicio, las dedicadas al oficio de cómico». Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón González, 2003b: 265), recuerda que un director de cine, Raffaello Matarazzo, le llamó la atención a Fernando Fernán-Gómez sobre su intento de imitar a los actores norteamericanos del cine (Fernán-Gómez, 1998: 335). Se trata de un defecto que no sólo presenta Fernando Fernán-Gómez, sino gran parte de los actores españoles de la época, más los cinematográficos que los teatrales. También recoge otra cita en la que el actor (Fernán-Gómez, 1998a: 583) declara que emplea el método de Stanislavski. Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 427), incluye citas de las memorias de Fernando Fernán-Gómez: una sobre la función diaria (Fernán-Gómez, 1998a: 495) y otra sobre el teatro como profesión (Fernán-Gómez, 1998a: 359): «La aversión que sentí por el teatro al iniciarme como profesional no era hacia el teatro en sí, sino al ambiente, a la representación cotidiana del mismo de la misma situación y el mismo personaje, a la frialdad e ignorancia

Adolfo Marsillach comienza un capítulo de sus memorias (Marsillach, 2001d): «Cercedilla es un pueblo —frío— próximo a Madrid en el que tengo una casa —cálida— con tejas visitadas por los pájaros». Esto da pie pronto a una larga digresión acerca de la psicología de los actores (Marsillach, 2001d: 21). Opina el autor: «Todos los actores son impúdicos por naturaleza y no existe motivo alguno para que yo sea la excepción» (Marsillach, 2001d: 41). Reconoce: «Revisando mi historial en el oficio de la interpretación —también en el de la dirección escénica—, compruebo que he sido siempre un personaje polémico» (Marsillach, 2001d: 69). Obsérvese el siguiente comentario envenenado:

del público diario» (Cortés Ibáñez, 2003: 434, n. 34). Rosa Ana Escalonilla, en «Los actores» (Escalonilla, 2003), resalta los consejos profesionales del gran Ricardo Calvo y lo que dice el autor de Enrique Jardiel Poncela y su manía persecutoria, «quizá justificada» (Escalonilla, 2003: 318). Ricardo Calvo aconsejó a Fernando Fernán-Gómez que eligiese papeles por la importancia y adecuación del personaje que fuera a interpretar (Escalonilla, 2003: 321). Juan Antonio Hormigón, en «Fernán-Gómez y el teatro» (Hormigón, 1997), recuerda que el autor entró como meritorio en el teatro de la Comedia, que dirigía Tirso Escudero. En enero de 1941, Enrique Jardiel Poncela estrenó su comedia dramática *El amor sólo dura 2.000 metros*. Explica el autor que esta obra la construyó el dramaturgo a partir de su experiencia hollywoodiense y el título alude al metraje habitual de un filme. Fernando Fernán-Gómez interpretó el papel de director de la película (Hormigón, 1997: 31). En 1958, intervino en *Con derecho a fantasma*, versión española de *Questi fantasmì*, de Eduardo de Filippo, estrenada en el teatro Beatriz. En 1962, obtuvo el Premio Nacional de Teatro por su interpretación en *Mi querido embustero*, de Jérôme Kilty, representada en el teatro Reina Victoria. En 1963, trabajó en *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, en el teatro Recoletos, «que se recuerda como una de sus interpretaciones más profunda e intensas». También actuó ese año en *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev, en el teatro Marquina. En 1967, hizo lo propio en el Reina Victoria en *Cuando se espera*, de Pedro Laín Entralgo. En 1968, obtuvo el Premio El Espectador y la Crítica a la mejor interpretación por su trabajo en *La pereza*, de Ricardo Talesnik, en el teatro Eslava. En 1971, obtuvo un gran éxito como actor y director interpretando al doctor Stockmann de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen. Representó en el teatro Beatriz *El mal anda suelto*, de Jacques Audibert. Corrió un riesgo al afrontar su interpretación en *Los lunáticos*, una obra tardía del teatro isabelino de Thomas Middleton y William Rowley, estrenada en el teatro Marquina. En 1979, realizó una sobria y eficaz» recreación de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca. Se despidió ahí de los escenarios y no ha vuelto a subir, aparte de un fugacísimo *Recital de otoño*, realizado en 1991 (Hormigón, 1997: 32). Escribió Francisco Nieva (2007bm): «una tarde de invierno, al salir de la santa casa [la Real Academia Española], Emma Cohen, que nos estaba esperando, me ofreció llevarme a casa en su coche. Entonces le dije [a Fernando Fernán-Gómez]: “Tú no sabes la envidia que me dabas, cuando debutaste en el Teatro de la Comedia con *El amor dura dos mil metros*, de Jardiel Poncela. (...) Yo también quería ser actor y a mi padre no le gustaba. Tú, ya eras del teatro desde tu nacimiento y lo tenías más fácil. Pero no sabes cómo me sorprendió tu interpretación (...). Enseguida pensé que ibas a ser un gran actor. Y repito que lo sentí con envidia cochina: Ese tío, con ese aspecto raro y con ese talento, raro también, se puede lucir lo suyo de ahora en adelante». Véase de Marcos Ordóñez «El método Fernán-Gómez» (Ordóñez, 2012b). Este crítico contó (Ordóñez: 2015a): «Fernán-Gómez detestaba las funciones por rutinarias, y optaba por el ensayo, libre de público, con una frase que solo en apariencia era una *boutade*: “No me gusta que me miren cuando estoy trabajando”». Escribió Juan Antonio Ríos Carratalá en *El teatro en el cine español* (Ríos Carratalá, 2000a: 103) que los continuos viajes y las giras interminables motivaron en actores como el propio Fernando Fernán-Gómez el abandono de cualquier actividad teatral.

Opino que los mejores intérpretes son los que no reniegan de su origen vocacional; las profesiones que se ejercen sin afición pasan rápidamente de ser trabajos para convertirse en torturas. Una vez, en una rueda de prensa celebrada en Bogotá con motivo de una Muestra de Teatro Español, intenté explicar este excelente perfume amateur de los grupos catalanes y mis queridos amigos —sin ironía— de Els Comediants se molestaron un poquito. Lo lamenté porque yo creí que les estaba dedicando un elogio (Marsillach, 2001d: 103).

Adolfo Marsillach le confesó a Alfonso Sastre que el papel que le había ofrecido Gustavo Pérez Puig para *Escuadra hacia la muerte* no le acababa de gustar mucho porque le faltaba alguna escena más fuerte, más intensa. El dramaturgo, al cabo de varios días, le enseñó un monólogo muy bien recibido luego por la crítica. Ahora se arrepiente de aquella vanidad (Marsillach, 2001d: 163). He aquí una cruda autocrítica:

las actrices y actores somos profesionalmente poco serios y personalmente más bien inconsistentes; los directores nos suponemos tocados por el dedo de la divinidad mientras dejamos los escenarios repletos de cadáveres de chicos y chicas a los que hemos ido fusilando uno a uno con la metralleta de nuestro orgullo y de nuestra ineptitud... Mientras, un falso concepto de la cultura va propiciando el caos y la ignorancia. El manto protector de «lo cultural» cubre todas las insulseces y disfraza todos los disparates. La mediocridad ambiental fomenta la indiferencia y la confusión. Los espectadores bostezan pero lo hacen con gusto porque admiten que el tedio va incluido en el precio de la localidad. En nombre del gran patrono de la cultura, nadie —bueno, pocos— distingue el gato de la liebre. Por eso los ratoncillos se suben a las estanterías (Marsillach, 2001d: 198).

Un poco más adelante encontramos una crítica bastante fuerte a la falta de profesionalidad de los actores españoles (Marsillach, 2001d: 226). Se pregunta por qué razón los intérpretes ingleses son mejores que los nacionales (Marsillach, 2001d: 295). He aquí una frase interesante: «Tal vez la grandeza de nuestro oficio —en medio de tantas miserias— consista precisamente en su instantaneidad» (Marsillach, 2001d: 304).

Revela el autor que su personaje de Tartufo en la obra homónima de Molière lo construyó a imitación del ministro franquista Laureano López Rodó (Marsillach, 2001d: 331). Entiende la huelga de actores de 1975 como «un conflicto laboral de amplias consecuencias políticas». Jaime Capmany presidía el Sindicato Nacional del Espectáculo: «La huelga se extendió a Barcelona y el problema adquirió una impensable dimensión nacional» (Marsillach, 2001d: 355). Adolfo Marsillach participó en el comité que intentó poner

fin a la huelga, formado por Juan Antonio Bardem, Elías Querejeta y él mismo (Marsillach, 2001d: 357).

En cuanto al enfrentamiento con los teóricos, escribe: «Me opongo al empecinamiento de algunos “puristas” que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo». Afirma que su objetivo consistía en «borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas». Se enfrentó a la crítica universitaria, aunque no se siente de acuerdo con que todos lo menospreciasen. Da una nómina de colaboradores: Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaité, Francisco Ayala, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Savater... Sin embargo, resultaba más fácil atacar a Adolfo Marsillach, un cómico, que a todos esos intelectuales que adaptaron las obras que él dirigió. Adolfo Marsillach se defiende con el argumento de que César Oliva es uno, pero él ha contado con todos estos intelectuales, académicos incluso algunos de ellos (Marsillach, 2001d: 457). También encontramos una reflexión sobre las escuelas de interpretación, de las que no se muestra muy partidario (Marsillach, 2001d: 503)¹⁶¹⁹.

¹⁶¹⁹ Véanse de Adolfo Marsillach «Defensa del actor» (Marsillach, 1957c y 2003av), «Sinceridad en el actor» (Marsillach, 1959b y 2003dn), «Carta a un joven actor» (Marsillach, 1959a y 2003an), «El yo de los actores» (Marsillach, 2001a y 2003bl), «Lo femenino en la interpretación» (Marsillach, 2002e, 2002f y 2003cl) y «Cómicos/as» (Marsillach, 1999d y 2003ao). Escribió el autor: «Cuando yo era pequeñito —hace ya de esto apenas algunos años— escribí un drama histórico en verso que se llamaba “Sir Ivanhoe, el cruzado” y que gustó muchísimo en una fiesta de fin de curso que había organizado, como siempre, el director de mi colegio. Era una obra muy influida a la vez por Walter Scott y Joan Fontaine, mis dos grandes amores de aquella época. Yo interpreté, naturalmente, el personaje de Ivanhoe y, al final del segundo acto, la hija del director —que hacía de princesa enamorada— caía en mis brazos, ciega de pasión» (Marsillach, 2003di: 39). En Pedro Manuel Vllora (2003: 14) se informa de que este texto, escrito para el programa de mano del estreno de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, aparece también, con alguna escasa variación ortográfica y con el título de *Ante el estreno de mi primera obra*, en VV. AA. (1981a). Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón González, 2003b), incluye una cita de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 93) en la que define a un actor genial como aquel que puede llegar a sorprendernos (Aragón González, 2003b: 265). Sobre técnicas interpretativas no encontramos demasiadas opiniones en sus memorias, sí algunos comentarios acerca del proceso de apropiación del personaje, concebido como una lucha entre éste y el actor. La experiencia resulta fundamental en la adquisición del oficio. Cita las memorias (Marsillach, 2001d: 131): los buenos actores se crean a partir de sus propias cicatrices. Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F.

Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003), recuerda que Adolfo Marsillach se inició como actor en su infancia en el colegio de los Hermanos Maristas, donde le hicieron leer un poema (Marsillach, 2001d: 83 y ss.). César Oliva Bernal (2002: 41) divide su carrera en tres etapas: primera, desde principios de los años cincuenta hasta la dirección del Teatro Español (1965-1966), en la que su meta principal era la interpretación; la segunda terminó en 1986, cuando inició la Compañía Nacional de Teatro Clásico y en ella se convirtió en su principal objetivo la dirección; la tercera, que comprende su dirección de esa compañía y otras tareas administrativas (Cortés Ibáñez, 2003: 423, n. 9). Debutó a los diecisiete años en Barcelona, aunque el momento importante fue cuando Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero, lo incluyó en el montaje de *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1950 (Cortés Ibáñez, 2003: 423). En otro pasaje, Adolfo Marsillach (2001d: 340) habla del estilo personal del actor y del peligro de amaneramiento (Cortés Ibáñez, 2003: 426-427, n. 20). Juan Antonio Hormigón (2003a: 27) revela: «Su primera intervención como actor profesional fue en Barcelona en 1947 en la obra de Ramón Martorí *Vacaciones*». José Antonio Pérez Bowie, en «Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)» (Pérez Bowie, 2003: 175, n. 5) recoge una referencia en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 150-151) a un montaje de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que hicieron Salvador Dalí y Luis Escobar, y a su versión cinematográfica, en la que el actor barcelonés interpretó al Capitán Centellas. También informa Adolfo Marsillach de algunas salidas para llevar el montaje al Festival de Biarritz y a la Biennale de Venecia. Francisco Ernesto Puertas Moya, en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas Moya, 2003), recuerda que hay un tópico en la vida de los actores que no encontramos más que en Adolfo Marsillach (2001d: 15): el temor a olvidar el texto durante la actuación. Otro tópico es el de la primera actuación, ya *amateur*, ya profesional. Destaca en este sentido el azar (Puertas Moya, 2003: 336). Para los actores que cuentan su vida, «el carácter azaroso de su dedicación al teatro permite que no exista una primera actuación; sin llegar a creer que cada obra o cada actuación sea una primera vez, lo que nos encontramos es una tendencia inconsciente a considerar que cada hito es una primera ocasión, el gran momento de la vida». Pone como ejemplo a Adolfo Marsillach (2001d: 126) al señalar que su actuación en *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo, «fue el gran momento», y se rectifica a sí mismo para dejarla en uno de los grandes momentos (Puertas Moya, 2003: 337). Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), recuerda que en 1945, con diecisiete años, actuó en el escenario en la obra *Vacaciones*, estrenada por Lola Membrives en el teatro Beatriz. Ya con el carné profesional de actor, el del Sindicato Vertical de Teatro, lo contrataron en la compañía más importante de entonces, la de Alejandro Ulloa, para interpretar el papel breve del cómico en *Hamlet*, y después el de Laertes, su primer triunfo. A éste siguió otro gran éxito en el personaje de Christian en *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. En esta compañía, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* fueron las primeras obras clásicas que tuvo que prepararse (Suárez Miramón, 2003: 543). En 1952, José Tamayo, cuyo prestigio se había convertido en leyenda —había creado la Compañía Lope de Vega en 1946—, lo felicitó y lo llamó para actuar en el teatro de la Comedia en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. No aceptó para no abandonar a Luis Escobar, pero sí lo hizo dos años más tarde, en 1954, para estrenar el espectáculo *La destrucción de Sagunto*. Con José Tamayo trabajó dos temporadas seguidas, representando entre otras *Peribáñez* y *La cena del rey Baltasar*, aunque abandonó por no darle el director el papel de Segismundo que le había prometido. En 1953, Gustavo Pérez Puig dirigía un grupo teatral de tendencia progresista, el Teatro Popular Universitario, y lo llamó para representar *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (Suárez Miramón, 2003: 544). La dirección del teatro Lara de Madrid, conocido por «la bombonera» por el tipo de público que acudía, se convirtió en otro improvisado centro de experimentación, que más tarde daría sus frutos en los montajes de obras barrocas (Suárez Miramón, 2003: 545). Adolfo Marsillach interpretó el papel que siempre había soñado, el del profesor Higgins en *Pígalión*, de George Bernard Shaw, y la escenografía de Francisco Nieva significaba la revolución que él andaba buscando, que se vio ratificada por el entusiasmo de los espectadores (Suárez Miramón, 2003: 546). En Pedro Manuel Vállora (2003a) se habla de Giovanni Cantieri, amigo catalán de Adolfo Marsillach que presumía de italiano y que lo acompañó en su aventura de conquistar Madrid, refiriéndose al estreno en el teatro María Guerrero de *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo (Vállora, 2003a: 12). Su viuda, Mercedes Lezcano, cuenta (Lezcano, 2002) que su última salida al escenario fue con un recital en solitario, *Versos de mis cuatro esquinas* en el Festival Grec 2000 (Vállora, 2003a: 34).

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b: 149) sus pinitos como actor no profesional: en una obra hacía de abuelo y también protagonizó el auto sacramental *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Se hirió en uno de los viajes de la gira y le preguntaron si suspendían las representaciones. Él se negó.

Albert Boadella recuerda en sus memorias (Boadella, 2001) que el Sindicato Vertical del franquismo exigió que algunos miembros de la compañía tuvieran carnet sindical. Hay un relato bastante curioso de los exámenes del sindicato. A él lo suspendían siendo ya profesor de mimo en el Instituto del Teatro. Habló con el director del centro y cambió la situación radicalmente (Boadella, 2001: 155-156). Albert Boadella afirma en sus memorias: «yo no era un buen actor» (Boadella, 2001: 195). *Mary d'Ous* fue el primer montaje en el que el autor no participó como actor. Reflexiona el Bufón acerca de sí mismo como intérprete, y llega a preguntarse si habría sido con el tiempo un buen actor. Opina que le fallaba el mecanismo de identificación física con los personajes, y esto lo lleva a reflexionar acerca del teatro clásico, en el que la máscara evitaba la suplantación, la falsificación. Había interpretación, pero no suplantación (Boadella, 2001: 214)¹⁶²⁰.

Francisco Nieva cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d) que, cuando confesó que quería ser actor, hubo consternación por ello (Nieva, 2002d: 31). Le pidieron que leyera una obra ante la corte del productor Antonio Redondo. Él escogió *La señora tártara* y todos miraban a José Luis Alonso: «Me deshice imitando voces y tipos, pues yo leía con

¹⁶²⁰ Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón González, 2003b: 265), deduce que Albert Boadella, en sus memorias (Boadella, 2001: 268-269), considera actor únicamente al de teatro. Él mismo actuó ante las cámaras en contadas ocasiones, casi siempre por motivos económicos, y considera al cine como el arte del director y el productor, pero no del actor. El suyo constituye un caso atípico: su trabajo aún interpreta, creación y dirección. Tiene gran importancia en su técnica la improvisación (Aragón González, 2003b: 266).

cierta eficacia, y terminé rendido, después de una comedia tan larga» (Nieva, 2002d: 530-531)¹⁶²¹.

Ángel Berenguer Castellary, en «Fernando Arrabal: el cine y la televisión» (Berenguer Castellary, 2002b), revela que el dramaturgo ha sido actor de teatro (Berenguer Castellary, 2002b: 203). Según A. y J. Berenguer (1979a: 17), en una obra de Franz Kafka.

2.2.2. Dramaturgos-adaptadores

2.2.2.1. Los dramaturgos del corpus, excepto uno

No se detiene Fernán-Gómez a comentar esta faceta suya, aunque es conocida su adaptación de *El Lazarillo de Tormes* (Fernán-Gómez, 1994b)¹⁶²², escrita para un solo actor, que dirigió e interpretó Rafael Álvarez, el Brujo. Juan Antonio Hormigón (1997: 36) se refiere a ella y termina su artículo anunciando el estreno próximo de una adaptación de *El Tartufo*, de Molière, «una propuesta ingeniosa, contemporánea y mordaz» (Hormigón, 1997: 37)¹⁶²³.

Aunque ya había participado en alguna adaptación teatral, como la que realizó en 1955 —en colaboración con Alberto González Vergel— de *El enfermo imaginario*, de Molière (Suárez Miramón, 2003: 544), la labor de Marsillach en este campo se desarrolla preferentemente en su época en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En 1987 concibió un montaje de una obra de Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, como el rodaje cinematográfico de una representación teatral (Suárez Miramón, 2003:

¹⁶²¹ Recuérdese la revelación de Francisco Nieva (2007bm): «Yo también quería ser actor y a mi padre no le gustaba». Francisco Nieva interpretó un personaje en el capítulo «El crimen de la calle Fuencarral» (1985), dirigido por Angelino Fons, de la serie de TVE *La huella del crimen*.

¹⁶²² Para esta adaptación, véase Ros Berenguer (1996a: 247-248).

¹⁶²³ Véase la crítica de Haro Tecglen (1998a).

554). Los diálogos funcionales para encajar cine y teatro los escribió él mismo (Suárez Miramón, 2003: 555)¹⁶²⁴.

Antonio Gala recuerda en sus memorias que ha adaptado a Paul Claudel, Edward Albee y Sean O'Casey (Gala, 2001b: 3). Renegó de la superstición y se resignó a que Adolfo Marsillach usase el amarillo en su adaptación de *Canta, gallo acorralado*, de Sean O'Casey. «Y, en efecto, fue un fracaso total» (Gala, 2001b: 208). Francisco Nieva hizo los «decorados bellísimos» de *El zapato de raso*, de Paul Claudel, dirigida por José Luis Alonso y «traducida, con el mayor número de cortes posible, por mí» (Gala, 2001b: 294). Lo primero que escribió para el cine fue una adaptación de *Pepa Doncel*, de Jacinto Benavente. Lo hizo para pagar su primer apartamento. La película la dirigió Luis Lucia (Gala, 2001b: 305)¹⁶²⁵.

Albert Boadella (2001) adaptó la obra de Alfred Jarry *Ubú rey* para el Teatre Lliure por encargo de sus directores Fabià Puigserver y Lluís Pasqual —según el narrador, el Bufón opinaba que las mejores obras de arte de la humanidad fueron encargos con unas condiciones muy precisas y unas limitaciones muy estrictas que hoy serían consideradas intolerables—. Del texto de Alfred Jarry, en su montaje apenas quedaron un par de folios. En el año 1896, en el estreno de *Ubú rey*, el público de París se escandalizó; en

¹⁶²⁴ En el programa de mano de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003di: 39) presumió el autor de que en el teatro había hecho de todo, y afirma: «También he traducido del francés, mayormente, que es el idioma en el que mejor me defiendo en los restaurantes». Adolfo Marsillach hizo la versión de *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre (1978).

¹⁶²⁵ La traducción de Antonio Gala de *El zapato de raso*, de Paul Claudel, ha conocido más de una edición (Claudel, 1965a, 1965b y 1992). La de Claudel (1965a) se editó con el subtítulo *Obra en tres jornadas divididas en treinta y cinco cuadros, con un Epílogo, original de Paul Claudel (Según la adaptación para la escena en colaboración de J. L. Barrault)*. Por tanto, se trata de la versión castellana de una adaptación. Precede a la edición de la obra el texto «Mi versión de *El zapato de raso*», de Antonio Gala (1965g). En la edición Claudel (1992), el texto se subtitula *Obra en tres jornadas dividida en treinta y cinco cuadros con un Epílogo*. En la edición Claudel (1965b) se reedita el texto «Mi versión de *El zapato de raso*», de Antonio Gala (1965h), y se añaden «Peripécia de una escenografía para Claudel», de Francisco Nieva (1965), y «Nota a un montaje», de José Luis Alonso (1965). En el currículum del Antonio Gala incluido en la edición de *Petra Regalada* (Gala, 1980c: 6), se informa de sus adaptaciones teatrales para las tablas —*El zapato de raso*, de Paul Claudel (teatro Español, Madrid, 1965); *Un delicado equilibrio*, de Edward Albee (teatro Español, Madrid, 1969)— y para Televisión Española: *El rey Lear*, *Romeo y Julieta*, *Ricardo III*, *Otelo* y *Hamlet*, de William Shakespeare; *Las Troyanas*, de Eurípides; *El burgués gentilhomme*, de Molière.

enero de 1981, nadie se inmutaría. Si quería perseguir el ser transgresor, como Jarry, no podía respetar la literalidad de la obra, tenía que meterse en su piel intentando deducir lo que habría hecho él en un teatro de Barcelona en aquella época. Finalmente, se convirtió en una obra satírica sobre Jordi Pujol (Boadella, 2001: 350-352).

El caso de Francisco Nieva (2002d) ofrece una especificidad propia y merece ser tratado más detenidamente¹⁶²⁶.

Tampoco revela nada Fernando Arrabal sobre esta actividad, aunque sabemos por otra fuente que adaptó, al menos, *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (Á. y J. Berenguer, 1979a: 17).

Jaime de Armiñán cuenta en su diario que fue a casa de Ernesto Sábato con un encargo desde España, la posible adaptación de *El túnel*, del autor argentino, al cine. No le gustaba el tema, aunque sí la novela. Le habían advertido que Sábato era un hombre adusto, casi antipático; pero lo invitaron a cenar y no lo dejaban irse. Charlaron de todo (Armiñán, 1994a: 159)¹⁶²⁷.

2.2.2.2. La intertextualidad en Francisco Nieva

A) Un postista aventajado

El estudio de las adaptaciones teatrales de Francisco Nieva resulta inseparable del análisis de esa característica tan propia de la escritura del dramaturgo manchego que la

¹⁶²⁶ Véase el siguiente apartado.

¹⁶²⁷ Jaime de Armiñán ha contado en «De Carola a Berlín» (Armiñán, 1997a: 135) que, en 1958, Fernando Fernán-Gómez lo llamó a su casa de la calle de Amado Nervo y le dio una obra de Eduardo de Filippo con el fin de que le hiciera una versión para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero *a cala*, porque no se fiaba del principiante, y con toda la razón. El autor por poco perdió el sentido. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la obra a Fernando —porque ésa era la costumbre— en un apartamento que tenía en la calle de Hermosilla. A Fernando le gustó y así se estrenó *Con derecho a fantasma* en dicho teatro. La adaptación está publicada (Filippo, 1959).

crítica ha dado en denominar «la intertextualidad»¹⁶²⁸. Por tal se entiende el hecho de recurrir el autor —no única ni exclusivamente— a materiales literarios de diversa procedencia para componer sus obras a modo de *collage*¹⁶²⁹. El propio Francisco Nieva admite conscientemente esta particularidad de su teatro justificándola por sus iniciales contactos con el Postismo. Así, cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d: 44) que el Postismo utilizaba el pastiche y reciclaba los residuos mecanizados de la cultura dando un resultado completamente nuevo, especialmente en Eduardo Chicharro y en Carlos Edmundo de Ory. También refiere el dramaturgo que su madre, de pequeña, había visto en el teatro Heras de Valdepeñas representaciones de zarzuela grande, como *La bruja*, del maestro Chapí¹⁶³⁰. Mucho más tarde, comprobó que el libro había sido fusilado del francés. Según

¹⁶²⁸ En el estudio de Carlos Bousoño (1991) que precede a la edición del «Teatro Furioso» de Francisco Nieva en su *Teatro completo* (Nieva, 1991k), hay una sección, «Dirección y texto» (Bousoño, 1991: 272-273), que se refiere a la relación en el dramaturgo entre la dirección teatral y el texto dramático. Según Carlos Bousoño, el autor revalorizó el texto después del descubrimiento de la dirección a partir del conocimiento de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto había perdido el favor de la dirección y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Francisco Nieva lo revalúa creando una especie de libreto de ópera, lo que el dramaturgo manchego denomina «la reópera», la cual permite al director escénico hacer todo lo que quiera con el texto. Jesús María Barrajón Muñoz, al exponer en esa misma edición del *Teatro completo* (Nieva, 1991k) las características del «Teatro de Farsa y Calamidad», de Francisco Nieva (Barrajón, 1991), considera como una de ellas la intertextualidad (Barrajón, 1991: 596). Al referirse a las versiones libres del autor —*La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980i; 1991k, II: 965-1003; y 2007bf, I: 1463-1503); *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991k, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva: 2003f; y 2007bf, I: 1591-1639); y *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589), sobre la narración de Joanot Martorell— lo reitera: «Con estas tres versiones libres se evidencia un fenómeno de intertextualidad que no sólo afecta a estas obras sino a la totalidad del teatro de nuestro autor. El día que cada una de ellas sea estudiada con el detenimiento que merecen, se comprobará que, a veces, Nieva se inspira, como tantos grandes escritores, en obras de autores diversísimos, de las que extrae un dato, un gesto, una palabra, un personaje, que hace suyo para distorsionarlos y adoptarlos a su poética personal; el resultado sorprende por su originalidad» (Barrajón, 1991: 602). También en la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), en el estudio de Phyllis Zatlin (1991) sobre su «Teatro de Crónica y Estampa» y su «Teatro en Clave de Brevedad», se observa acerca de éste último, formado por siete piezas: «Casi siempre son obras metateatrales que mantienen un diálogo intertextual con otras obras o movimientos literarios o artísticos, sobre todo los del siglo XIX» (Zatlin, 1991: 1139).

¹⁶²⁹ No obstante, en un nivel más profundo del análisis crítico, el concepto de intertextualidad podría quedarse corto —dependiendo de la noción de texto que se maneje—, puesto que en el *collage* se incluyen géneros literarios distintos en general, y dramáticos en particular, además de artes diferentes, tales como las plásticas o el cinematógrafo. Y aunque quizás haría falta otra palabra para definir esta particularidad de su teatro, preferimos seguir los precedentes ya citados.

¹⁶³⁰ De 1887, con música de Ruperto Chapí (1851-1909) y libreto de Vital Aza (1851-1912).

Francisco Nieva, a finales del siglo XIX casi nada se representaba en España que no tuviera la misma procedencia (Nieva, 2002d: 100).

En la casa de Valdepeñas, la familia poseía un anexo en cuyo desván se escondían libros de distintas procedencias para evitar consecuencias políticas. Allí encontró el joven Francisco Nieva su refugio infantil (Nieva, 2002d: 112). Entre su hermano Ignacio y él existía un nexo indestructible formado por el arte y por el problema de la expresión artística. Se sentían intrigados por los géneros y las formas. Deduce que, quizá, para obrar con libertad consciente, esto se haga necesario. Nada iconoclastas, ambos se veían dotados para el pastiche. El dramaturgo se ha encontrado nidos argumentales ya hechos, como ciertos animales parásitos. «Pero no de otro modo obraron los grandes clásicos en otros tiempos» (Nieva, 2002d: 128).

Más adelante (Nieva, 2002d: 506), insiste nuevamente en esta idea: «La cultura es incesante continuidad y no incesante ruptura, como lo entiende la barbarie actual». Eso lleva al autor a hacer suyos argumentos previos desarrollándolos y terminándolos de forma imprevista. Ese sistema lo ha usado incluso en adaptaciones, que resultaron libérrimas, y algunas de ellas se convirtieron en obras totalmente separadas de su inicio. «Ese es el fresco principio del clasicismo», y cita como ejemplos *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589), *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454), *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980i; 1991k, II: 965-1003; y 2007bf, I: 1463-1503), *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991k, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de*

Jan Potocki (Nieva: 2003f y 2007bf, I: 1591-1639)¹⁶³¹, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988g: 113-193; 1991k, II: 871-931; y 2007bf, I: 1019-1078) y *La señora Tártara* (Nieva, 1980j; 1989c; 1991k, II: 675-739; 1996m: 103-204; 2007bf, I: 817-882; y VV. AA., 1989a: 41-98).

Revela Francisco Nieva que encontró en una librería de viejo de Madrid unos nueve tomos de melodramas franceses de moda en el segundo cuarto del siglo XIX. Estaban anotados por algún autor español que fusilaba del francés, como ha sido de lo más corriente aquí y en todas partes. En concreto, un melodrama romántico lleno de peripecias dio pie a las primeras escenas de *La señora Tártara*. En lo único en lo que su obra se parece al original es en el protagonista, un médico de una pequeña villa alemana, y en la personalidad de este personaje. Se puso a escribir los diálogos volviéndolos del revés al traducirlos, con la idea «totalmente picassiana» de que «si salía con barbas, era San Antón y, si no, la Purísima». Y se justifica: «Eso lo hicieron mucho los postistas, que tomaban un bastidor clásico —por ejemplo, *La derrota de los pedantes*, de Moratín¹⁶³²— y lo “enderezaban”, es decir, que lo bordaban de surrealismo epigonal hasta dejarlo menos que maltrecho, desconocido» (Nieva, 2002d: 506-507). Se extiende el autor acerca de esta cuestión:

Sin duda, la inspiración no es más que esa urgencia y necesidad de volcar un contenido, del que parece que se nos va insuflando «desde fuera», aunque se genere en nuestro interior con materiales muy varios de la realidad y su percepción por nuestros sentidos. Todo ese contenido anímico es una fábrica de mitos personales y esa es «la respiración del artista». No más.

Si el poeta dramático quisiera ordenar racionalmente todos los materiales a su disposición, no conseguiría nada que mereciese la pena, se sentiría abrumado y no sabría cómo empezar. Mas hay una parte del cerebro que ya lo ha hecho de forma muy sutil y compleja, aunque nuestros sistemas racionales lo ignoren aparentemente. El subconsciente —o «preconsciente»— guarda con celo ese tesoro y es preciso «desvariar» con una «voluntad de abandono» para que aparezca la muy sutil tela de araña, orgánicamente estructurada en nuestras espaldas, a la sombra de nuestra conciencia.

¹⁶³¹ Sobre esta adaptación, véanse Aszyk-Bangs (2005) y Granda (2005b).

¹⁶³² Leandro Fernández de Moratín (2009).

¿Que hacía falta una trama dramática? Pues no había que pensarlo mucho, se tomaba una cualquiera como tallo del que se generan otras ramas y hojas que hacen al árbol bien frondoso. Árbol en el que luego se puede tallar y elegir la forma deseada. Un simple juego libre y desinhibidor. Tampoco se debe creer que un solo drama lo exprese a uno de un modo total. Trabajo de cocina: «ropa vieja». La trama de un drama para hacer una pieza cómica y al revés. Los procedimientos surrealistas del collage y el frotage [sic] me eran muy familiares (Nieva, 2002d: 507).

En la «Nota previa» de Francisco Nieva (2007be) que precede a *Catalina del demonio* (Nieva, 2007m), afirma el autor:

Catalina del demonio, [sic] es una suerte de compleja parodia —o «pastiche»— del género melodramático popular y costumbrista del siglo XIX. ¿Por qué este capricho? Hacer teatro sobre el teatro, me ha tentado siempre como un juego exquisito al que me aficionaron mis viejos amigos los postistas, con sus «enderezamientos» de los textos clásicos. Me tentó abordar —siempre a mi modo porque no tengo otro— un melodrama como aquellos. Ya lo había hecho con otros géneros. Es fácil deducir, por mi fecha de nacimiento, que jamás pude ver representado ninguno de ellos y sólo eran para mí letra y polvo de biblioteca, de viejas revistas ilustradas, con los que viajaba el tiempo. También «quise pintarlo», ilustrarlo con el mismo lenguaje de la novela o el teatro españoles de la Restauración, hacer que sonara lo mismo.

Se trata, pues, de un pretérito teatral y novelesco reciclado por un autor contemporáneo (Nieva, 2007ae: 23).

En definitiva, si tuviéramos que elegir una autodefinición en pocas palabras del autor en este terreno, escogeríamos sin duda la siguiente, tomada de sus memorias: «Yo soy así, literario, museal y rinconista» (Nieva, 2002d: 623).

El mismo Francisco Nieva ha proporcionado en sus memorias (Nieva, 2002d) abundantes testimonios de lo que venimos denominando intertextualidad. En cuanto a su teatro, de mayor se topó con el melodrama francés en su auténtico venero de origen, el llamado *boulevard du crime*. Su imaginación se desató como si hubiera vuelto a la infancia mezclando toda aquella imaginería romántica a otro tipo de lógica poética y plástica más o menos deudora del surrealismo. Y afirma textualmente: «En los *collages* de Max Ernst para *Una semana de felicidad*, el empleo de los antiguos grabados como material forma la misma unidad contradictoria y ambigua que el melodrama o las viejas zarzuelas en una gran parte de mi teatro». Esta forma de transposición le parece muy corriente en el arte. Recuerda que Georges Braque incorporó a su cubismo las cenefas que aprendió de su padre, un pintor decorador, y tales cenefas le resultaban tan entrañables como a él *La*

*bruja*¹⁶³³ «contada-cantada por mi madre» (Nieva, 2002d: 101). Siempre que empezaba una obra, desdeñaba someterla a un género, porque todas las formas lo obligaban a seguir u obedecer un programa y a saber lo que se vería obligado a escribir, sainete o tragedia. Él quería obras sin género que los englobasen todos, como algo vuelto hacia la esencia primitiva de lo teatral, algo inmodificado. Esto lo vivió como una liberación, puesto que las formas ahogan (Nieva, 2002d: 455).

Cierta experiencia en la sierra de Gredos lo llevó a pensar que vivía lo mismo que Eugenio Noel¹⁶³⁴ y que José Gutiérrez Solana¹⁶³⁵: «Esta impresión la quise interpretar a mi modo y era todo aquel telón de fondo con el que doté la rapsodia española de *Coronada y el toro*»¹⁶³⁶ (Nieva, 2002d: 545). Continúa:

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de «Teatro Furioso», hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002d: 546).

En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017) aparece un personaje inspirado en el hermano Juan, el referente de la obra teatral homónima de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), también retratado por Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* (Baroja, 2001). Dice de *La Magosta* (Nieva, 1990c: 134-169; 1991k, II: 933-963; y 2007bf, I: 465-496): «Mucho tiene esta obra de sátira de antruejo y de zarabanda medieval, unida a un deje o nota “modernista” finisecular del siglo XIX. La estética de d’Annunzio [*sic*] y Valle-Inclán, unida al sainete de Arniches» (Nieva, 2002d: 588). *Co-*

¹⁶³³ Véase la nota 1630.

¹⁶³⁴ Eugenio Noel (Madrid, 1885-Barcelona, 1936). «Autodidacto, bohemio, republicano, anticlerical, obsesionado por regenerar a los españoles a través de la cultura, [...] no cejó [...] de atacar, de forma vehemente, el flamenquismo, la afición a las corridas de toros y el caciquismo» (Gullón, 1993, II: 1105).

¹⁶³⁵ José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945), además de pintor, autor, entre otras obras, de *La España negra* (Solana, 1998).

¹⁶³⁶ *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974b; 1975n: 157-226; 1986c: 97-167; 1991k, I: 419-466; y 2007bf, I: 515-565).

razón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera (Nieva, 1987a; 1991k, II: 1255-1276; y 2007bf, I: 1101-1124) está inspirada en una corta obra teatral de Juan Valera, *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso* (Valera, 2012). «Argumentalmente no tiene nada que ver con ella, pero aquella especie de pastiche culto y gracioso, andaluz y ático, ha debido parecer siempre a los curiosos de Valera chistosa exquisitez». Para él, Juan Valera ha sido siempre el rincón más elegante quizá de la literatura española (Nieva, 2002d: 595). Cuenta la génesis de *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975n: 87-155; 1991k, I: 207-257; 1994k; 2000j; y 2007bf, I: 237-288): al principio pergeñó para su hermano músico, Ignacio, un libreto de ópera llamado *La noche apocalíptica de José Tomé*, que sucedía en el Madrid isabelino como reflejo de la temática valleinclanesca. Bastantes años después, encontró algo positivo y no deudor de Ramón María del Valle-Inclán, su íntima estructura. Si quería aprovechar parte de su trama, tendría que cambiar por completo de clima. Lo substituyó por el de las guerras europeas del siglo XX. Descubrió así un acento propio y la obra renació bajo este nuevo título. Confiesa acerca de *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; 1997i; y 2007bf, I: 201-235): «Después del éxito que recababa en su simple lectura (...), me hubiera gustado producir otras obras por el mismo patrón, algo que era como un auto sacramental, con exposición abreviada de ideas e impresiones y carácter de “álbum escénico”» (Nieva, 2002d: 633).

No son las memorias (Nieva, 2002d) el único lugar donde el dramaturgo detalla los pormenores de la intertextualidad de su teatro. Declara expresamente el autor en la introducción (Nieva, 1975h) a una edición de *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974b; 1975n: 157-226; 1986c: 97-167; 1991k, I: 419-466; y 2007bf, I: 515-565) que el personaje de H. M. está basado en el auto sacramental, y encarece la pertinencia que tiene recurrir en nuestra época a esta fórmula (Nieva, 1975h: 160). Reconoce la in-

fluencia de *El hermano Juan*, de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017): «un personaje, el hermano Juan, entresacado de menciones que de él hacen Baroja y Unamuno» (Nieva, 1991g: 829-830). Sobre *La señora Tártara* (Nieva, 1980j; 1989c; 1991k, II: 675-739; 1996m: 103-204; 2007bf, I: 817-882; VV. AA., 1989a: 41-98) sostiene: «fue vista por mí bajo especie de melodrama. Aprendí la técnica de base leyendo infinidad de melodramas franceses —algunos muy ilustres y famosos— en ediciones de la época del “boulevard du crime”, de las que poseo una gran colección» (Nieva, 1996j: 93-94). Y prosigue: «Al tiempo que me interesaba el melodrama, también me interesaba la “comedia bien hecha” del siglo XIX, como despojo literario para reciclar irónicamente. Es decir, recuperarlo para trascenderlo» (Nieva, 1996j: 98). Precede a *La psicovenganza del bandido Nico Foliato. Drama en Calabria* (Nieva, 1996b: 35-49; 2002a: 65-80; y 2007bf, I: 7-23) un texto introductorio en el que manifiesta el autor que desde que leyó muy joven *La sobrina del cura*, de Carlos Arniches (1916), quería hacer algún sainete en el que figurasen esos personajes y ese ambiente rural y típico del mundo mediterráneo y aplicarle su propio estilo: «Era el prurito de rellenar el bote con un contenido distinto» (Nieva, 1996b: 35; 2002a: 66). En su opinión, estos juegos dieron luego buenos resultados, como *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973l: 229-243; 1991k, I: 339-352; y 2007bf, I: 405-419). Dice el autor de su hermano músico, refiriéndose a *La piedra de sal. Paso de comedia* (Nieva, 1996b: 60-65; 2002a: 95-102; y 2007bf, I: 43-50): «El músico Ignacio M[orales] Nieva ha convertido en ópera de cámara este argumento» (Nieva, 1996b: 60). En la breve introducción que precede a *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996b: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007bf, I: 51-59), asegura que le gustaban mucho de niño los sainetes madrileños de los años treinta y quiere imitarlos (Nieva, 1996b: 66). A propósito de *La prima sagrada. Alta comedia*

(Nieva, 1996b: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007bf, I: 97-109), dice que de niño, cuando lo llevaban al teatro, nada lo aburría más que la alta comedia, en la que podía aparecer una monja de la aristocracia y la alta burguesía para contrastar con la vanidad del mundo que la rodeaba, como en *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós (2002 y 2009b). Él se propuso hacer algo de este tipo en esta pieza, pero invirtiéndolo (Nieva, 1996b: 77).

La gama de sus influencias es amplia, así como su capacidad para asimilarlas a la cultura hispánica: «Es curioso, además, que yo tratara entonces de hacer lo mismo que Mishima respecto al *no*, que era tomar el viejo entremés español y conservarlo renovándolo, incluso el auto sacramental, el sainete de finales del siglo XIX, que entre nosotros es la periferia del teatro grande, pero de larga tradición. Bajo ese concepto están escritas *Pelo de tormenta*¹⁶³⁷, *Nosferatu*¹⁶³⁸ y algunas cosas más». La impresión que le dejaron aquellas obras breves de Yukio Mishima se reflejó en una suerte de sainete metafísico que tituló *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973l: 229-243; 1991k, I: 339-352; y 2007bf, I: 405-419), donde lleva al extremo la muñequización emblemática de los personajes influenciado por los movimientos rituales del teatro Noh. Posteriormente, los presentadores de *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975n: 229-288; 1989a; 1991k, I: 373-417; y 2007bf, I: 421-464) y *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991k, II: 1255-1276; y 2007bf, I: 1101-1124) adoptaron el subrayado musical del teatro japonés como vehículo de enfatización (Nieva, 2002d: 327). De esta última pieza comenta: «Era necesario que la obra fuese como un sainete con música, parecido a un vodevil mitológico de los tiempos de Valera

¹⁶³⁷ *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; 1997i; y 2007bf, I: 201-235).

¹⁶³⁸ *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975n: 87-155; 1991k, I: 207-257; 1994k; 2000j; y 2007bf, I: 237-288).

en París, como para el Théâtre du Ballet Royal, en el París de Labiche¹⁶³⁹ y de *La belle Hellene [sic]*» (Nieva, 2002d: 598). Al referirse a *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387; 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963), revela que admira firmemente a los autores sicilianos Giovanni Verga (1840-1922) y Luigi Pirandello (1867-1936), de los que aprende todavía (Nieva, 2002d: 604). Su reflexión sobre *Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)* (Nieva, 1988g: 251-321; 1991k, I: 469-518; 1993c; y 2007bf, I: 351-403) le hace reconocer que, como toda su obra tiene componentes literarios, se llama así por haber leído *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Mérimée (1803-1870), una de cuyas obras se titula *Los españoles en Dinamarca*. En el fondo, sus españoles tienen mucho de caricatura que asocia hasta con los dibujos satíricos de los hermanos Bécquer (Nieva, 2002d: 623).

En cuanto a los personajes característicos de su teatro, el de la madre (la oficiante de la ceremonia, violenta, destructiva, creadora, sabia, obcecada; la que orienta y la que involucra, la que salva y la que condena), presente de algún modo u otro en todos sus dramas, se inspira en la *Celestina*, de Fernando de Rojas (Nieva, 2002d: 388). Éste es el primer personaje-idea —el gran hallazgo formal del auto sacramental del Siglo de Oro— de unos cuantos. El siguiente personaje, el joven héroe, sitúa al hombre en la misma vía de fragilidad que el teatro teológico español y el más decantado romanticismo (Nieva, 2002d: 389). El personaje de la mujer se lo inspira la Juana de Arco de George Bernard Shaw (Nieva, 2002d: 390)¹⁶⁴⁰. También necesitaba unos personajes que hicieran de pareja de payasos y que amenizasen la función. Una pareja complementaria y contradictoria a la vez. La llama «La pareja unánime», femenina, masculina o mixta. Se la sugieren los dos

¹⁶³⁹ Eugène Labiche (París, 1815-1888).

¹⁶⁴⁰ *Santa Juana*, de George Bernard Shaw (1985).

fuegos fatuos de *La serpiente verde*, una novela esotérica de Johann Wolfgang von Goethe (2005); los dos ayudantes de K. en *El castillo*, de Franz Kafka (2003); y las castañeras que se pican entre sí o los majos amigachos o litigantes de Ramón de la Cruz, todos del mismo estrato social. El dios monstruoso y providencial, entre padre y Satán, fue la mejor solución para lo que no tenía solución lógica, sino poética. Nace de su temprano conocimiento de Friedrich Nietzsche, que obsesionaba a la Generación del 98 y al que Pío Baroja citaba a menudo (Nieva, 2002d: 391).

Dentro de su propio teatro, los ecos y reflejos de unas obras en otras son abundantes. Los «frailes resignantinos» del convento de la Resignación Armenia están en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387; 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963) y en *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes* (Nieva, 1972d), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia*¹⁶⁴¹ (Nieva, 2002d: 500). En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017), el personaje que da nombre a la obra es la típica mujer ingenua de su teatro capaz de la mayor locura por amor, como le ocurre a La Viuda Reposada de la versión nieviana de la obra de Joanot Martorell¹⁶⁴² *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*¹⁶⁴³ (Barrajón, 1991: 593).

El autor llega a veces a desilusionarse ante la incomprensión de sus influencias en su uso de la intertextualidad. Escribe en relación con *Malditas sean coronada y sus hijas* (Nieva, 1980k: 119-202; 1991k, II: 605-672; y 2007bf, I: 587-656): «Comedias como aquella sólo las podían estimar algunos jóvenes listos y muy “puestos al día”, que enten-

¹⁶⁴¹ Nieva (1991k, I: 119-168; y 2007bf, I: 657-705).

¹⁶⁴² *Tirante el Blanco* (Martorell, 1990), edición de Martín de Riquer reimpresa en Martorell (2006).

¹⁶⁴³ Nieva (1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589).

diesen en aquel tiempo el “goticismo” y el manierismo de *Malditas*, su doble influencia del melodrama romántico y el cinematográfico» (Nieva, 2002d: 463). *La señora Tártara* (Nieva, 1980j; 1989c; 1991k, II: 675-739; 1996m: 103-204; 2007bf, I: 817-882; VV. AA., 1989a: 41-98) tuvo una grandísima aceptación, las mejores críticas —parangonables a las de *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972c; 1973l: 167-202; 1976e; 1981c; 1986c: 49-96; 1991k, I: 289-323; y 2007bf, I: 301-335)—, pero se sintió incomprendido. Nadie le dijo nada sobre el expresionismo irónico del decorado ni sobre muchas cosas intencionadas, despojos melancólicos y prestigiosos de la cultura reciclados por el hombre de hoy. Todo aquello sucedía en Europa: el melodrama romántico, las alusiones a Caligari, el expresionismo, el modernismo, las marionetas (Nieva, 2002d: 539). «*Catalina del demonio*¹⁶⁴⁴ alude a cosas que no nos son familiares ya. No somos nostálgicos de ninguna etapa de la cultura, pasada o reciente. Entonces, ¿dónde está la verdadera cultura popular?» (Nieva, 2002d: 587). Igual ocurre con las influencias de *La Magosta* (Nieva, 1990c: 134-169; 1991k, II: 933-963; y 2007bf, I: 465-496): «Un tipo de mezcla culterana, que nunca he tenido empacho en reprimir. ¿Para qué, en honor de qué tengo que reprimirme nada? Piensen que, por dentro soy un muerto más de los míos, y ya me importa un bledo lo que pudiera decirse de mí» (Nieva, 2002d: 588). Con respecto a *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991k, II: 1255-1276; y 2007bf, I: 1101-1124), afirma que escribía según los patrones que dejó en vilo la Generación del 27. En ese sentido, se lo puede considerar un retrasado. Se sentía sumamente interesado en los estudios sobre Juan Valera de Manuel Azaña, cosas lejanas ya (Nieva, 2002d: 597).

La crítica se ha ocupado de estudiar casos concretos de intertextualidad en el teatro de Francisco Nieva. Jesús María Barraji3n Mu3oz (1988: 52; 1991: 596) revela la obra

¹⁶⁴⁴ *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017).

que da pie al autor a escribir *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988g: 113-193; 1991k, II: 871-931; y 2007bf, I: 1019-1078): se trata de *Salvator Rosa. Drame en 5 actes et 7 tableaux*, de Ferdinand Dugué (1866)¹⁶⁴⁵. El enfrentamiento entre el dogmatismo y la intransigencia del pintor José Ribera y la libertad de Salvator Rosa aparecen en la obra francesa¹⁶⁴⁶ (Nieva, 1988g: 121, n. 6). El crítico toma a su cargo la tarea de encontrar los parecidos entre ambas obras (Nieva, 1988g: 129, n. 19 y 20; 135, n. 26; 161, n. 46; 164, n. 49; 165, n. 51; 168, n. 53 y 54). Algunos de los personajes están tomados de aquélla (Barrajón, 1991: 590). No obstante, aunque Jesús María Barrajón Muñoz reconoce la intertextualidad, rechaza que la obra de Francisco Nieva sea una versión de la de Ferdinand Dugué (1866):

de Dugué, [toma Nieva] la idea general y ciertas situaciones y personajes que, obviamente, varía y modifica a su antojo, al tiempo que les confiere una fuerza de la que el melodrama francés carece.

La obra de Dugué ofrece al Salvator de Nieva los siguientes elementos: los enfrentamientos de Rosa con Ribera y Masanielo; los personajes de Batuel y Cebadías, y de Rubina y Floria (Marforio, Bamboccia, Madone y Hermosa en el melodrama francés); ciertos detalles concretos, como la posibilidad de escapar por un pasadizo secreto, así como expresiones iguales, las cuales serán señaladas en las notas a la comedia.

Podría pensarse que la comedia de Nieva debe mucho a la de Dugué y que, en realidad, su Salvator Rosa es una versión de la obra francesa. En absoluto. Nieva se vale de ideas y personajes que aparecen en dicha pieza, pero construye una comedia nueva, con diversos fines, con distinta mentalidad. El objetivo de Dugué es la mitificación de Rosa; Nieva se vale de Salvator para ofrecernos una idea del arte y del artista, en la que está presente su particularísima concepción poética. Nieva lo exagera todo, y, así, Salvator es vanidoso, orgulloso, frívolo, encantador. El amor entre Rubina y el pintor, que en la obra de Dugué es arrebatador, aparece lleno de gracia y humor en la de Nieva; y si Floria, en la primera no consigue a Salvator, en la segunda Nieva ingenia un trío aceptado por las dos mujeres. Nuestro autor se distancia de la acción, y juega. (...) El enfrentamiento con Ribera, grave y conflictivo en el melodrama, está lleno de humor en la comedia de Nieva, que presenta un Ribera negro, casi histérico, obsesionado con la obligación de ser realista. Por otra parte, Masanielo, mitificado como héroe por Dugué, a pesar de su locura final, pero carente de fuerza dramática, es dibujado por Nieva como un personaje críptico, dotado de un halo de contradicción y misterio, en el que luchan potencias contrarias. En nada permanece igual; todo cambia entre las dos obras. A un melodrama convencional le sucede una obra agresiva, en la que nuestro autor apuesta por una de-

¹⁶⁴⁵ Ferdinand Dugué (Chartres, 18 de febrero de 1816-París, 5 de diciembre de 1913). Jesús María Barrajón Muñoz aclara que el texto de la obra de Ferdinand Dugué que él maneja se lo proporcionó el propio Francisco Nieva (Barrajón, 1988: 52, n. 71). La edición que nosotros poseemos es de 1866. En la portada reza: «Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 Juillet 1851. — Repris en 1856 et 1866».

¹⁶⁴⁶ Y en *El señor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), como veremos.

terminada idea del arte, deformando la realidad, distanciándose de ella, dibujando una situación y unos personajes que son vislumbrados a través del prisma del humor (Barrajón, 1988: 54-55).

Y añade:

Salvator Rosa nace casi como una premonición de que tras ese hombre del siglo XVII se escondía su propia esencia. La premonición madura y se plasma en realidades. Cuando Nieva encuentra al Salvator Rosa de Ferdinand Dugué, descubre que se trata de una apoyatura perfecta sobre la que presentar su idea. Una apoyatura que necesariamente ha de volverse del revés para relativizar y distanciar cuanto se diga, por medio del humor y de la inversión de valores (Barrajón, 1988: 56).

Es cierto que aparecen en la obra de Ferdinand Dugué (1866) los personajes de Falcone y Spadaro; pero, mientras que en la obra de Nieva, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988g: 113-193; 1991k, II: 871-931; y 2007bf, I: 1019-1078), Falcone es un matón de José Ribera, en la de Ferdinand Dugué (1866) pertenece al grupo de Salvator Rosa. Spadaro, que en un primer momento es presentado en la obra de Ferdinand Dugué (1866) como un prosélito de José Ribera, termina apoyando a Salvator Rosa (Barrajón, 1988: 64, n. 79). Sostiene Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 66): «La mayoría de los personajes, excepto Pittichinaccio y Gezabel, son los del melodrama de Dugué, pero tan sólo en su conformación primera, esto es, en lo meramente superficial».

Obras de otros autores están presentes, actuando de alguna forma en las piezas de Francisco Nieva, como el teatro de Ramón María del Valle-Inclán en *La Magosta* (Nieva, 1990c: 134-169; 1991k, II: 933-963; y 2007bf, I: 465-496), con imágenes surrealistas de cuño lorquiano (Barrajón, 1991: 596). Dice Becker (1991: 18) de *Pelo de tormenta* (*Reópera*) (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; 1997i; y 2007bf, I: 201-235) y *Nosferatu* (*Aquelarre y noche roja de*). *Reópera* (Nieva, 1975n: 87-155; 1991k, I: 207-257; 1994k; 2000j; y 2007bf, I: 237-288):

Se llaman «reóperas» por haberse apoyado en la técnica particular de escritura de los libretos de ópera, lo que no impide que se inspiren, asimismo, en el arte cinematográfico y en la reestructuración y reelaboración de toda una serie de «objets trouvés» en el amplio dominio de la refinada cultura europea por una parte, y de la castiza tradición autóctona por otra, lo que conduce a un teatro de suma originalidad, estilizado y de ritmo rápido (Becker, 1991: 22).

Angélica Becker, quien ha estudiado a fondo el teatro de Francisco Nieva, opina que, convertido éste en director de sus propias obras, ha ido por caminos muy parecidos a los que abrió para su teatro José Luis Alonso, aunque a su propia manera; y los mejores actores de todas las puestas en escena de todos los directores han seguido por este derrotero de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica española como del género chico: «El contraste entre lenguaje ampuloso, bien dicho, poética y cómicamente ceñido e interpretación castiza, tiene una “doble barroca” pocas veces mostrada sobre un escenario moderno» (Becker, 1991: 22)¹⁶⁴⁷. Zatlin (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Informa de que habían invitado a Francisco Nieva a presentar una versión de esa farsa, la cual, a su vez se basaba en *Les adieux au comptoir*, de Eugène Scribe¹⁶⁴⁸. Según Zatlin (1991: 1143), en el intercambio de papeles entre los personajes de *El corazón acelerado (Comedia en un acto)* (Nieva, 1979a; 1981b; 1991k, II: 1209-1227; y 2007bf, I: 739-755) hay ciertos ecos de Jean Genet y *Te quiero, zorra. Apunte dramático* (Nieva, 1987h; 1989e; 1989d; 1991k, II: 1241-1253; y 2007bf, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de Eugène Labiche¹⁶⁴⁹ (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda Zatlin (1991: 1148): «Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro

¹⁶⁴⁷ En una nota al final del estudio (Becker, 1991: 69, n. 4), aclara que este concepto de «doble barroca» le fue revelado por Francisco Nieva en una conversación mantenida en febrero de 1991. El dramaturgo encontró una revelación en los autos calderonianos, un curioso contraste entre un elemento irreal, el proporcionado por unos personajes alegóricos, y una interacción completamente realista, la de dichos personajes alegóricos hablando como gente del pueblo. En este sentido, Pedro Calderón de la Barca se adelantó al teatro europeo.

¹⁶⁴⁸ Para Zatlin (1991: 1142), *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, guarda cierto parecido con *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (1994), y Francisco Nieva reconoce la influencia de Moratín en su versión de la pieza. La pieza que sirve de marco tiene reminiscencias de otra obra metateatral, *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus (1979).

¹⁶⁴⁹ Véase la nota 1639.

melodramático francés “tocado de algo de novela gótica”». Peña Martín (2002: 20-21) compara a Mirtila, la monja de *La prima sagrada. Alta comedia* (Nieva, 1996b: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007bf, I: 97-109), con la Doña Inés del *Don Juan Tenorio* (Zorrilla, 1993) —y, ciertamente, en la obra, el propio personaje de Mirtila recuerda a José Zorrilla cuando le dice a sus primos que son unos donjuanes de pacotilla (Nieva, 2002a: 155)—.

Escribe Peña Martín (2002: 37):

El tono perverso, humorístico y juerguista del sainete se manifiesta, sobre todo, en dos de las obritas (...): La uña larga¹⁶⁵⁰ y La vida calavera¹⁶⁵¹. Pero donde se ve con claridad la imagen de los trasgresor aplicado la estructura del sainete es en Las aventurillas...¹⁶⁵² La tía Barrientos recibe su nombre de los personajes del sainete (...). Todo el primer diálogo entre la tía Barrientos y el Hijillo es un ejemplo claro del lenguaje del sainete, con construcciones del lenguaje coloquial y popular intercaladas de cultismos o extranjerismos sorprendentes.

También los personajes de *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996b: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007bf, I: 51-59) están sacados del sainete (Peña Martín, 2002:

38). Opina Peña Martín (2002: 67, n. 1):

El teatro de Arniches, y en general todo el mal denominado «género chico» ha ejercido una fuerte influencia en el teatro de Nieva. Además de la obra indicada por el propio Nieva en este prologo, El fandango asombroso¹⁶⁵³, se puede encontrar su influencia en otras obras como Pelo de tormenta¹⁶⁵⁴, Coronada el toro¹⁶⁵⁵, etc., y, en general, en muchos de los personajes que pueblan su teatro.

El teatro nieviano ha recibido también influencia literaria de novelas, relatos y literatura prosística en general. Cuenta Francisco Nieva (1991g: 829-830; 2002d: 461) que *Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980k: 203-274; 1991k, II: 783-827; y

¹⁶⁵⁰ *La uña larga. Comedia de costumbres perversas* (Nieva, 1996b: 106-110; 2002a: 185-191; y 2007bf, I: 135-141).

¹⁶⁵¹ *La vida calavera. Paso de comedia* (Nieva, 1996b: 119-125; 2002a: 203-210; y 2007bf, I: 153-160).

¹⁶⁵² *Las aventurillas menudillas de un hijillo de puta. Función para títeres malos* (Nieva, 2002a: 135-147; y 2007bf, I: 83-94).

¹⁶⁵³ *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973l: 229-243; 1991k, I: 339-352; y 2007bf, I: 405-419).

¹⁶⁵⁴ *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; 1997i; y 2007bf, I: 201-235).

¹⁶⁵⁵ *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974b; 1975n: 157-226; 1986c: 97-167; 1991k, I: 419-466; y 2007bf, I: 515-565).

2007bf, I: 771-816) —su tercer estreno después de los éxitos de *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454), *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972c; 1973l: 167-202; 1976g; 1981c; 1986c: 49-96; 1991k, I: 289-323; y 2007bf, I: 301-335) y *El combate de Ópalos y Tasia. Pequeño preludio orquestal* (Nieva, 1972c; 1973l: 203-215; 1990c: 55-68; 1991k, I: 325-336; y 2007bf, I: 337-350)— le fue inspirada por Ramón Gómez de la Serna. Escribió la pieza como evocación de sus mundos —entre ellos la vida popular de Madrid— (Nieva, 2002d: 461). Venía en *El novelista* (Gómez de la Serna, 2005b), «uno de sus libros maestros», un relato llamado «*El barrio de Doña Benita*» (Gómez de la Serna, 2005a). Se refería a uno de esos barrios nuevos y extremos de hotelitos baratos que en la actualidad del dramaturgo ya iban desapareciendo. Afirma: «era una evocación melancólica¹⁶⁵⁶, exaltada y acendrada de madrileñismo, pero no de un madrileñismo documental y preciso, sino disparado hacia la fantasía, hasta el punto de que su lenguaje era casi un idioma inventado». El alma tutelar de todo aquello era una mendiga —que ya sacó a colación en una de sus primeras comedias por mucho tiempo inéditas, *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996b: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007bf, I: 51-59)— a la que llamó «la Coconito» (Nieva, 2002d: 462). Pero fue escrita no sólo recordando a Ramón Gómez de la Serna, sino también a Antonio de Hoyos y Vinent¹⁶⁵⁷ y otros escritores decadentistas y cosmopolitas de los años veinte. Se rendía en la obra culto especial a la melancolía de los barrios extremos, como los aguafuertes de Ricardo Baroja, con la «collera de luces municipales» invocada por Ramón María del Valle-Inclán¹⁶⁵⁸. El autor se siente incomprendido: «Su

¹⁶⁵⁶ Recogido por Jesús Rubio Jiménez en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 154).

¹⁶⁵⁷ Madrid, 1885-1940.

¹⁶⁵⁸ Véase la nota 1572.

origen era demasiado literario, en una España que leía poco y pretendía ser muy moderna. Y en la que Ramón había sido puesto en entredicho político —como Borges— por una izquierda depuradora, a pesar de su genio indiscutible, más bien abrumador» (Nieva, 2002d: 462-463).

En *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975n: 229-288; 1989a; 1991k, I: 373-417; y 2007bf, I: 421-464), incluyó una deformación de un villancico popular (Nieva, 1991k, I: 392) anotado en una de las novelas de Fernán Caballero (Nieva, 2002d: 501). *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017) sucede en el Madrid de Pío Baroja, en el ambiente de *El árbol de la ciencia*¹⁶⁵⁹ (Nieva, 2002d: 586). Como ha reconocido el autor en otra parte¹⁶⁶⁰, uno de los personajes de la pieza dramática se inspira en el hermano Juan, un individuo misterioso de la vieja Facultad de Medicina que aparece en esta novela de Pío Baroja (2001) —además de ser el objeto de la obra teatral ya mencionada de Miguel de Unamuno (1975: 51-144)—, cuya vocación consistía en cuidar enfermos con una entrega que rozaba la perversidad. «El clima es de melodrama, de vieja estampa social y cuadro solanesco. Un mundo enterrado ya. A mí solo me llegaron los ecos. A Baroja tampoco se le lee mucho y Solana no tiene un museo donde se pueda apreciar una gran parte de su obra. Han desaparecido como referencias directas: “Lo solanesco”, “lo barojiano”...» (Nieva, 2002d: 587). *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991k, II: 1255-1276; y 2007bf, I: 1101-1124)

*sucede en el tiempo del turbio helenismo en que se escribió El asno de oro*¹⁶⁶¹. Con mis ganas de «viajar» románticamente escribiendo, en busca de exotismos y de todavía fragantes anti-güedades, era como si un viejo universitario hiciera este atrevido pastiche para entretener a

¹⁶⁵⁹ Baroja (2001).

¹⁶⁶⁰ Véase lo ya dicho en la página 997.

¹⁶⁶¹ De Lucio Apuleyo (2012). El personaje del Músico-Relator menciona *El asno de oro*, de Apuleyo (Nieva, 1991k, II: 1255).

sus estudiantes, esta pochade greco-manchega pasando por el recuerdo de don Juan Valera (Nieva, 2002d: 596).

Fuera de las memorias (Nieva, 2002d), el autor manifiesta una de las claves de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (*Variaciones sobre el teatro*). *Comedia en dos partes* (Nieva, 1972d), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* (Nieva, 1991k, I: 119-168; y 2007bf, I: 657-705):

existe una intriga dramática basada en una situación insólita y de un misterioso atractivo: los «palcos habitados». Esta impresión oscura, romántica, excitante, la tuve hace muchísimos años leyendo el relato de Hoffmann titulado Don Juan¹⁶⁶², en donde se habla de un dormitorio de albergue en cuya antecámara existe una puertecita que conduce a un palco de la ópera. En los viejos teatros era fácil concebir cada palco como un pequeño escenario individualizado, y eso es, en cierto modo, lo que espontánea y brillantemente concibe la imaginación de Hoffmann (Nieva, 1972a: 5).

Acerca del origen de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017), informa: «Así como escribí *Delirio del amor hostil*¹⁶⁶³ bajo la advocación de un escritor que siempre se ha pretendido olvidar, Ramón Gómez de la Serna, escribí *Catalina del demonio* bajo el perfume de los narradores realistas de finales de siglo: Galdós, Baroja..., y un poco también del clima fijado por la generación del 98» (Nieva, 1991g: 829-830). De *El hijo sin madre, Nacho Tozuelo. Corrido mexicano* (Nieva, 1996b: 55-59; 2002a: 89-94; y 2007bf, I: 37-42) afirma Francisco Nieva en la breve introducción que la precede: «Valle Inclán me seguía gustando más [que la literatura tremendista], sobre todo en sus “esperpentos”. La lectura de la novela *Tirano Banderas*¹⁶⁶⁴, me hizo escribir esta obrita de burla, en donde no existe la menor copia de estilo» (Nieva, 1996b: 55 y 2002a: 90). Curiosamente, cuando, en esta pieza, Camacho, un teniente, le pega al cura Don Pito una paliza mientras recita unas frases de una cita textual, coloca entre paréntesis el autor en una acotación: «Este trozo fue entresacado al azar de una mala novela que

¹⁶⁶² E. T. A. Hoffmann (2003: 79-98).

¹⁶⁶³ *Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980k: 203-274; 1991k, II: 783-827; y 2007bf, I: 771-816).

¹⁶⁶⁴ Ramón María del Valle-Inclán (2006).

estaba leyendo» (Nieva, 1996b: 57). En el comentario introductorio a *Tengo que contarte horrores. Sueño en un acto* (Nieva, 1996b: 99-105; 2002a: 177-184; y 2007bf, I: 125-133) asegura: «Freud, Kafka y los sueños nos ocupaban obsesivamente» (Nieva, 1996b: 99)¹⁶⁶⁵.

Aquí también se siente incomprendido el autor en su uso de la intertextualidad. Dice al hablar de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017): «Más tarde, cuando he escrito cosas del mismo tipo, como *Catalina del demonio*, donde se evoca otro pretérito literario y plástico como el de Baroja y Solana, ya sabía muy de antemano que solo habría de estimarlo una minoría irrelevante» (Nieva, 2002d: 463). Ha pergeñado dos comedias melancólicas de madrileñismo marchito: *Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980k: 203-274; 1991k, II: 783-827; y 2007bf, I: 771-816) y *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017), barojiana y solanesca. Una no fue un éxito y la otra ni siquiera se ha llegado a estrenar (Nieva, 2002d: 465)¹⁶⁶⁶.

La crítica ha aclarado algunos aspectos de la intertextualidad nieviana de estirpe narrativa, al igual que ocurre con su teatro. Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 48; 1991: 596) informa de que la fascinación de Francisco Nieva por el personaje de Salvator Rosa nace de la lectura del cuento *El señor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988)¹⁶⁶⁷. Pero no

¹⁶⁶⁵ Un ejemplo de utilización de prosa no narrativa lo encontramos al final de esta obra: el personaje del Comisario declama un párrafo que, según una acotación, Francisco Nieva tomó al azar del catálogo de una exposición del Ministerio de Cultura para completar una pieza que en tiempos no supo acabar (Nieva, 1996b: 105).

¹⁶⁶⁶ También se refiere en sus memorias Nieva (2002d) a otras obras teatrales relacionadas con textos narrativos. Comenta que María Fernanda d'Ocón había interpretado a la perfección la *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, en la feliz adaptación de Alfredo Mañas (Nieva, 2002d: 465).

¹⁶⁶⁷ Salvator Rosa era también poeta, músico y actor y hay testimonios de su afición a caracterizarse de Pascariello Formica y de Coviello Patacca, caricaturas partenopeas, hasta el punto de que E. T. A. Hoffmann centra su cuento *El señor Formica* (Hoffmann, 1988) en una de estas caracterizaciones de Salvator Rosa (Barrajón, 1988: 122, n. 9).

sólo se basó para su *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988g: 113-193; 1991k, II: 871-931; y 2007bf, I: 1019-1078) en la obra de Ferdinand Dugué (1866) —como ya sabemos— y en el relato *El señor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), sino que tuvo en cuenta también un trabajo del duque de Rivas, Ángel de Saavedra, titulado *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*¹⁶⁶⁸ (Barrajón, 1988: 53). Dice este crítico: «De los autores y obras mencionadas [*sic*], nuestro autor conoce directamente el cuento de Hoffmann, el drama de Dugué y el ensayo histórico del duque de Rivas. Del primero se vale para crear el carácter y la personalidad de Rosa; de Rivas toma detalles particulares sobre el comportamiento y psicología de Masanielo» (Barrajón, 1988: 54). El enfrentamiento entre el pintor José Ribera y Salvator Rosa está en *El señor Formica*, de Hoffmann (1988) —además de, como ya dijimos, en el *Salvator Rosa*, de Ferdinand Dugué (1866)— (Nieva, 1988g: 121, n. 6), y de la misma fuente, donde aparece Pittichinaccio, ha sido tomado el personaje de Pittichina (Nieva, 1988g: 139, n. 31). Como ya hizo con la pieza de Ferdinand Dugué (1866), el crítico rastrea la influencia del ensayo histórico del duque de Rivas (Saavedra, 1957) en el trabajo de Francisco Nieva (1988g: 127, n. 13 y 15; 152, n. 43; 164, n. 50; 165, n. 51; 170, n. 55 y 56)¹⁶⁶⁹.

Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 77; 1991: 596) expone cómo, para *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387; 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963), fue importante el descubrimiento por parte de Francisco Nieva del personaje real del príncipe de Pallagonia y de su palacio, de los que tuvo noticia a través de una antología de relatos de viajeros por Sicilia en el siglo XVIII, *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers* (Touzet, 1955), y,

¹⁶⁶⁸ Saavedra (1957 y 1999).

¹⁶⁶⁹ No olvida tampoco el crítico señalar diferencias: en cuanto al enfrentamiento entre Salvator Rosa y José Ribera, en *El señor Formica*, E. T. A. Hoffmann (1988) arremete contra este último sin motivo aparente (Barrajón, 1988: 60, n. 77).

concretamente, gracias a uno de ellos, el *Viaje a Italia*, de Johann Wolfgang von Goethe (1956)¹⁶⁷⁰. Coincide Jesús María Barraión Muñoz con Francisco Nieva en que en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017), el ambiente le viene al autor, sobre todo al inicio de la obra, de la novela realista de finales del XIX y comienzos del XX, y, en concreto, de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja (2001), obra de la cual toma las conversaciones iniciales entre los estudiantes sobre el decrepito ambiente universitario de esa época (Barraión, 1991: 593 y 596). Zatlin (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Francisco Nieva entremezcló en su versión artículos de Mariano José de Larra, como «El Día de Difuntos de 1836: Fígaro en el cementerio», «El castellano viejo» y otros artículos¹⁶⁷¹. Según ya vimos, para Zatlin (1991: 1143), *Te quiero, zorra. Apunte dramático* (Nieva, 1987h; 1989e; 1989f; 1991k, II: 1241-1253; y 2007bf, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas, hijo (1824-1825) y de Eugène Labiche (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda (Zatlin, 1991: 1148): «Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés “tocado de algo de novela gótica”». Lógicamente, en *Caperucita y el otro (Comedia en dos partes)* (Nieva, 1991k, II: 1229-1238), está presente el cuento clásico de Charles Perrault¹⁶⁷² (Zatlin, 1991: 1148)¹⁶⁷³. Peña Martín (1996c: 14 y 2002: 28) destaca que, en *La señorita Fran-*

¹⁶⁷⁰ Hay otra edición (Goethe, 2001). Según los créditos de la misma, la traducción fue cedida por la Editorial Iberia. Por lo tanto, se trata de la misma versión en ambos casos, la de Manuel Scholz Rich. En la portada se añade un entusiástico subtítulo: *Viaje a Italia. ¡Yo también en la Arcadia!*

¹⁶⁷¹ Ediciones de sus artículos: Larra (1991a, 1991b y 1997).

¹⁶⁷² Perrault (1991: 112-116).

¹⁶⁷³ La narrativa de Francisco Nieva hace gala del mismo uso de la intertextualidad que su teatro. Reconoce en sus memorias (Nieva, 2002d) que sus relatos son absolutamente postistas, con influencias de Ramón Gómez de la Serna, de Franz Kafka y de algunos escritores raros, como Raymond Roussel —1877-1933—

kenstein (Nieva, 1996b: 88-98; 2002a: 163-175; y 2007bf, I: 111-123), el dramaturgo juega con el tema de la *gulliverización*¹⁶⁷⁴.

B) Nieva, adaptador de sí mismo¹⁶⁷⁵

Un aspecto poco conocido de la creación literaria de Francisco Nieva es la permeabilidad entre géneros. Algunas de sus obras intentaron salir a la luz con otros formatos antes de hacerlo definitivamente a la manera de piezas teatrales. Nos descubre Jesús María Barraón Muñoz (1988: 56): «obras como *Coronada y el toro*¹⁶⁷⁶, *El paño de injurias*¹⁶⁷⁷, *Tirante el Blanco*¹⁶⁷⁸, tienen, tras de sí, reflexiones escritas, cuentos con igual conflicto, versiones inéditas malogradas».

(Nieva, 2002d: 66). Entre las anécdotas que le contaba su abuelo Ignacio, las había que parecían cuentos de Guy de Maupassant (1850-1893), luego convertidas en material literario de *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g) (Nieva, 2002d: 86). En el «Nuevo prólogo a esta edición» (Nieva, 1994m) que incluyó en la edición del Círculo de Lectores de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994c), las tornas se invierten al ser ahora el teatro el que influye en la novela: «Realmente este texto debe empezar a leerse como si se “continuara”, sin saber cómo ni cuándo empezó. También en el teatro de Wilson “se sigue estando” en el teatro recibiendo estimulantes y “advertencias sorpresas”, sin importarnos cómo y cuándo empezó. Ni de cuál va a ser su final, ni cuándo acabará, porque sus trabajos son largos y también proponen una forma distinta de pasar el tiempo en un espectáculo. Una totalidad de fragmentos con valor propio, más que inexpresivos fragmentos de una totalidad. / Como ejemplo baste poner a los dos más originales novelistas españoles del siglo, Valle Inclán y Gómez de la Serna, autores de una obra compuesta de fragmentos, de páginas o pequeños bloques de páginas que parecen de circuito cerrado. Las entregas del novelón “interminable” de cada uno» (Nieva, 1994m: 7). Pere Gimferrer, en su prólogo a la novela (Gimferrer, 1994b), subrayó: «No es, pues, ilegítimo leer *El viaje a Pantaélica* como un esperpento valleinclanesco» (Gimferrer, 1994b: 12). Y también: «se trata (...) de un mundo proustiano descrito con la escritura jubilosamente bárbara de un Alfred Jarry, pues imposible es no acordarnos de Ubu rey y su corte burlesca y brutal» (Gimferrer, 1994b: 12-13).

¹⁶⁷⁴ En realidad, el autor obtiene en la pieza dramática un híbrido de dos monstruosidades: la de *Frankenstein*, de Mary Shelley (2007), y la de los liliputienses de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1987).

¹⁶⁷⁵ La relación entre el teatro de Francisco Nieva y su narrativa fue objeto de parte de una comunicación nuestra en el XVII Seminario Internacional del [SELITEN@T](#), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, 2008b). Véase Juan Carlos Romero Molina (2008).

¹⁶⁷⁶ *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974b; 1975n; 1986c; 1991k, I: 419-466; y 2007bf, I: 515-565).

¹⁶⁷⁷ *El paño de injurias (Fracción de drama)* (Nieva, 1975n: 289-312; 1991k, I: 355-370; y 2007bf: 497-513).

¹⁶⁷⁸ *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589).

Explica Francisco Nieva en sus memorias (2002d) que le contó a un amigo suyo en un viaje a París la trama argumental de *Malditas sean Coronada y sus hijas* (Nieva, 1980k: 119-202; 1991k, II: 605-672; y 2007bf, I: 587-656) con todo detalle y casi al completo (Nieva, 2002d: 193). Después, se refiere a esa misma obra como «la versión teatral de aquella novela que le conté en sinopsis a mi amigo, mientras viajábamos camino de París» (Nieva, 2002d: 194). Hablando de la persona real que inspiró el personaje de Pip en *Oceánida* (Nieva, 2002d: 1996q), tacha a ésta de «falsa novela inglesa» (Nieva, 2002d: 242). Asevera: «Teatro novelesco he querido hacer yo en muchas ocasiones» (Nieva, 2002d: 492). *El rayo colgado* (Nieva, 1975n: 229-288; 1989a; 1991k, I: 373-417; y 2007bf, I: 421-464) nació como relato corto (Nieva, 2002d: 493). Además, el autor concibe su propia biografía no como una, sino varias novelas (Nieva, 2002d: 542). *Coronada y el toro* (Nieva, 1974b; 1975n; 1986c; 1991k, I: 419-466; y 2007bf, I: 515-565) comenzó en forma de cuento¹⁶⁷⁹, no le salía al principio como obra dramática. Revela el dramaturgo que Andrés Amorós posee un esbozo original de aquellas tentativas, así como otros dos relatos precedentes originales en los que se apoyaba (Nieva, 2002d: 543)¹⁶⁸⁰. Explica las influencias que germinaron en la composición de la obra, «haciendo cuajar el proyecto de escribir algo, relato o comedia, que fuese como una gran rapsodia de todo lo español arcaico y vernáculo, dominado por el mito solar del toro» (Nieva, 2002d: 544).

¹⁶⁷⁹ No cree Francisco Nieva que esos relatos cuya existencia nos desvela fueran ninguna maravilla de estilo, si bien su anécdota y desarrollo tenían ya bastante que ver con el realismo mágico antes de que se dieran a conocer Italo Calvino, que tanto impactó al autor, o Gabriel García Márquez: «Pero creo que hice bien en contenerme, en cuanto a los relatos, y hacer un teatro que, por coincidencia cronológica y temperamento, practicaba en español esa corriente, bastante mitigada y corta —apenas insinuada— en otros autores» (Nieva, 2002d: 543).

¹⁶⁸⁰ Informa Andrés Amorós (1986) de que *Coronada y el toro*, antes de llegar a su forma dramática final, fue primero un cuento, titulado *Apuntes de feria*, y, después, una zarzuela del mismo título, subtitulada *Coronada y el toro. Zarzuela sorda*. Por último, quedó definitivamente como la pieza dramática *Coronada y el toro. Rapsodia española*. Andrés Amorós tuvo acceso al cuento y la zarzuela por amabilidad del autor (Amorós, 1986: 34). El crítico, en su estudio, analiza tanto el cuento (Amorós, 1986: 34-37) como la zarzuela (Amorós, 1986: 37-38).

En el breve comentario que introduce *La piedra de sal. Paso de comedia* (Nieva, 1996b: 60-65; 2002a: 95-102; y 2007bf, I: 43-50), Francisco Nieva recuerda las poblaciones abandonadas en la España de finales de los años setenta: «Aquellos pueblos desafectados podrían ser escenario de una comedia o una novela de misterio» (Nieva, 1996b: 60 y 2002a: 96). En el breve comentario introductorio a la «Segunda parte. Las aventuras de Rubián y Leopoldis», de *Centón de teatro* (Nieva, 1996b: 75-125)¹⁶⁸¹, escribe Francisco Nieva:

*Rubián de Leonís y Leopoldis de Covián son los dos nombres que figuran en la novela Granada de las mil noches*¹⁶⁸² *como amigos de mi abuelo, dos especímenes de la «juventud dorada» granadina. Pero, antes de escribir la novela, fueron los personajes de esta serie de comedietas y «su tiempo» no fue el romanticismo, sino el siglo XX en sus comienzos, los años posteriores a la primer [sic]¹⁶⁸³ gran guerra europea y, su escenario, Madrid* (Nieva, 1996b: 75 y 2002a: 149).

En 1996, el autor publicó la ya mencionada novela *Oceánida* (Nieva, 1996q) —a la que volveremos a referirnos más adelante—, en la cual reencontramos a los personajes de *El maravilloso catarro de lord Bashaville* (Nieva, 1991k, I: 87-117; y 2007bf, I: 707-738), obra escrita en 1968, así como a los dos protagonistas de las piezas de «Las aventuras de Rubián y Leopoldis» (Nieva, 1996b: 75-125 y 2002a: 149-233), retomados por Francisco Nieva para *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g y 2007bf, II: 543-792).

Más complejidad presenta la relación de su novela *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b) con su producción dramática. Afirma Jesús María Barraión Muñoz en «El teatro inicial de Francisco Nieva» (Barraión, 1997: 14) que las aventuras de Cambicio, protagonista de las obras teatrales *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387; 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992b; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963) y *Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)* (Nieva,

¹⁶⁸¹ Reeditada y ampliada la sección en *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a: 149-233).

¹⁶⁸² *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g; y 2007bf, II: 543-792).

¹⁶⁸³ Errata corregida en la reedición (Nieva, 2002a: 149).

1988g: 251-321; 1991k, I: 469-518; 1993c; y 2007bf, I: 351-403), habían tenido su inicio literario hacia el año 1964, cuando Francisco Nieva comenzó a escribir *El viaje a Pantaélica* —impresa finalmente en 1994 (Nieva, 1994b)—. Aclaraba ya el mismo estudioso en «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres» (Barrajón, 1991) que *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387; 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992b; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963) cuenta con dos versiones publicadas, una en 1975 (Nieva, 1975n: 313-387) y otra en 1988 (Nieva, 1988g: 195-249), que es la que se presenta en el *Teatro completo* (Nieva, 1991k, II: 741-781) y posteriores ediciones (Nieva, 1992b; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963). La versión de 1988 clarifica la estructura dramática de la pieza mediante la introducción de escenas que sirven de marco a la acción y rebaja la carga de ruptura lingüística que aparecía en la versión de 1975¹⁶⁸⁴ (Barrajón, 1991: 588). En la obra teatral, el joven protagonista se llama Cambicio, como en *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b)¹⁶⁸⁵. Francisco Nieva, en la primera versión de *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387), sitúa la acción dramática en «Pantaélica, una isla de tres patas en pleno Mediterráneo, cara a Sicilia, siglo XVIII» (Nieva, 1975n: 316); sin embargo, en la segunda versión (Nieva, 1988g: 195-249), la incluida en *Trilogía italiana* (Nieva, 1988g) y en el resto de las ediciones posteriores (Nieva, 1988g: 195-249; 1991k, II: 741-781; 1992b; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963), se lee en la acotación inicial: «Sucede a la luz sulfurosa de Nápoles, durante el siglo XVIII» (Nieva, 1988g: 196)¹⁶⁸⁶. En cambio, en *Los españoles*

¹⁶⁸⁴ (Nieva, 1975n: 313-387).

¹⁶⁸⁵ No obstante, comete un desliz el crítico cuando escribe que «Cambicio llega a Sicilia» (Barrajón, 1991: 589), a la luz de lo que establece la acotación inicial, que se cita a continuación (Nieva, 1991k, II: 741).

¹⁶⁸⁶ La confusión del crítico no es exclusiva de su contribución (Barrajón, 1991) al *Teatro completo* del autor (Nieva, 1991k), puesto que en *Trilogía italiana* (Nieva, 1988g), edición a su cargo, cuando en *Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)* (Nieva, 1988g: 251-321) un personaje menciona la ciudad de Pantaélica, se anota que la primera versión de la obra teatral *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975n: 313-387) también tiene como escenario esta misma ciudad

bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos) (Nieva, 1988g: 251-321; 1991k, I: 469-518; 1993c; y 2007bf, I: 351-403), Pantaélica no es una isla, sino una ciudad de Sicilia¹⁶⁸⁷.

En las memorias (Nieva, 2002d), Francisco Nieva llama a *El baile de los ardientes* y *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 195-249 y 251-321, respectivamente) «brotes bajo especie teatral» de su novela *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b). Escribe del personaje del conde italiano con un cuerno en la frente, protagonista de *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1988g: 195-249): «Esta anécdota formaba parte de aquella novela, *Pantaélica*, pero creí muy prometedor fundarme en ello para pergeñar una nueva comedia» (Nieva, 2002d: 608). Es consciente el autor de las diferencias genéricas: «Aunque yo hubiera extraído este asunto de mi eterna novela, *Pantaélica*, la narración y el teatro son cosas bien distintas. Las sugerencias de la narración se tienen que convertir en material escénico elocuente, que dure a lo sumo dos horas» (Nieva, 2002d: 611). Considera el dramaturgo la primera versión de *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1975n: 313-387) «más crítica y más poética, pero con menos forma “novelesca” que la posterior» (Nieva, 2002d: 623).

La relación de la novela *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b) con la producción dramática nieviana no concluye aquí. Su segundo capítulo, «Un proyecto de matrimonio», está enteramente dedicado al asunto de la proposición matrimonial con una hija del Cabriconde (Nieva, 1994b: 22-27)¹⁶⁸⁸. Se menciona, pues, tempranamente en la narración al

imaginaria —recuérdese que en el texto nieviano se la presentaba como una isla— (Nieva, 1988g: 268, n. 15).

¹⁶⁸⁷ Reza la acotación inicial: «La acción transcurre en Sicilia, mientras cantan las codornices del siglo XVIII» (Nieva, 1988g: 252). Posteriormente, un personaje afirma: «Esta ciudad es Pantaélica, que es de las más ilustres y más prósperas de la isla. Pero no manda en ella el virrey de España, sino el serenísimo príncipe de Pacciano» (Nieva, 1988g: 268). Otro exclama: «¡Oh, Sicilia pavorosa!» (Nieva, 1988g: 275).

¹⁶⁸⁸ Argumento de *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1988g: 195-249), obra teatral en la cual Cambio de Santiago no es acompañado por su tío Dondeno, sino por su padre, y en la que el Cabriconde vive en Nápoles, mientras que en la novela habita en Pantaélica.

conde Jorbatán Orla de Picavea, llamado el Cabriconde, y a sus feas hijas. El tío de Cambicio, Dondeno, y el abate Fiacro le proponen al joven que se case con una de las muchachas del Cabriconde (Nieva, 1994b: 22). Cambicio sueña con él (Nieva, 1994b: 49)¹⁶⁸⁹. En el barco viajan dos damas, Cariciana y Locosueño (Nieva, 1994b: 86)¹⁶⁹⁰. El protagonista de la novela (Nieva, 1994b) utiliza como frase (Nieva, 1994b: 98) el título de una obra teatral posterior de Francisco Nieva: *Los viajes forman a la juventud* (Nieva, 1992g; y 2007bf, I: 1647-1654). Desfilan también por la narración unos frailes, los reverendos padres resignantinos, de la orden que llaman de la Resignación Armenia (Nieva, 1994b: 103, 229 y 452), conocidos asimismo como frailes de la Orden Resignantina (Nieva, 1994b: 103 y 233)¹⁶⁹¹. Acerca del virrey, don Lucas Jordán, pronuncia el abate Fiacro estas palabras: «Queda por recordar que esto es un virreinato español, aunque se note poco la garra de Castilla sobre este vellocino cardado. Los españoles son aquí una fuerza oscura que no se ve. Prefieren dominar como la conciencia, invisiblemente. Al virrey don Lucas Jordán no le vieron ni a su llegada. Parece que España domina desde los aires como las águilas» (Nieva, 1994b: 105)¹⁶⁹². Los protagonistas caerán más tarde en la cuenta de que no lo han visto por ninguna parte (Nieva, 1994b: 201). Entra en escena el Cabriconde: el capítulo décimosexto de la novela se titula «El conde Orla de Pantaélica» (Nieva, 1994b: 119-129). Con una de sus tres hijas se persigue casar a Cambicio (Nieva, 1994b: 124), pero declara el Cabriconde que él mismo pretende ser la novia (Nieva, 1994b:

¹⁶⁸⁹ No lo hará una sola vez; en la segunda ocasión, escribe: «Él dejaba caer sobre mi cabeza su lengua, que era como esa inundación de seda que se ha representado en el teatro, según me cuentan» (Nieva, 1994b: 107).

¹⁶⁹⁰ Ambas tienen texto en *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321), donde también son personajes Dondeno y Cambicio.

¹⁶⁹¹ *El baile de los ardientes* (Nieva, 1988g: 195-249) cuenta con un personaje llamado El Resignantino. Uno de esos frailes volverá a aparecer en la novela insistentemente (Nieva, 1994b: 127, 213, 347-350, 386-387, 423-424, 462-463, 469-470 y 471-472).

¹⁶⁹² Don Lucas Jordán tiene presencia en *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321). La cita anterior recuerda la condición soterrada de los españoles del título de la pieza teatral, aunque invertida.

125)¹⁶⁹³. Acuden al armario donde vive la condesa Perlata (Nieva, 1994b: 126)¹⁶⁹⁴. Al conocer a las tres cabricondesas, Cambicio descubre que no son feas, sino bellísimas (Nieva, 1994b: 128). Se identifica al Cabriconde con el diablo y la relación con él con una posesión diabólica (Nieva, 1994b: 155-156, 214, 217 y 455)¹⁶⁹⁵. Nos encontramos en la novela (Nieva, 1994b) una «cueva de Misericordia» —escrita antes «Cuevas de Misericordia» (Nieva, 1994b: 25)¹⁶⁹⁶— en el salón de la casa, donde se entierra a los más pobres sujetos del conde y en la que también se guarda el vino, porque se dice que mejora con los muertos (Nieva, 1994b: 121-122). Aparece el personaje de Imperia Gavrotti (Nieva, 1994b: 121)¹⁶⁹⁷, quien retornará a la narración frecuentemente¹⁶⁹⁸. Desfila por las páginas de la novela (Nieva, 1994b) Carlota Basilfinder¹⁶⁹⁹ —una solterona que asegura que no se casará hasta que el marido no acepte adoptar a su familia muerta y que lleva a sus difuntos a la ópera; por eso está soltera, porque no hay quien se relacione con ella (Nieva, 1994b: 175)—. Encontramos en la narración (Nieva, 1994b) un diálogo prácticamente idéntico al que se produce en la obra corta teatral *La psicovenganza del bandido Nico*

¹⁶⁹³ La petición de mano de Cambicio por el Cabriconde volverá a resurgir (Nieva, 1994b: 223, 228, 485 y 491).

¹⁶⁹⁴ En *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1988g: 195-249), Donna Perlata, condesa Orla.

¹⁶⁹⁵ El personaje seguirá siendo nombrado (Nieva, 1994b: 269, 348, 404, 454, 468, 474, 485-486 y 495) hasta su reaparición (Nieva, 1994b: 502-506).

¹⁶⁹⁶ En minúsculas en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1988g: 207).

¹⁶⁹⁷ En *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1988g: 195-249), Imperia Gavrotti, marquesa di Metaponto.

¹⁶⁹⁸ Con saludos del Cabriconde, de las niñas y de doña Perlata (Nieva, 1994b: 203-204); con una invitación a comer con el Cabriconde (Nieva, 1994b: 212-226); como gobernanta de éste (Nieva, 1994b: 223); negando que el Cabriconde sea el demonio por el asunto del cuerno (Nieva, 1994b: 224); como confidente del conde Orla (Nieva, 1994b: 263-268); con su pretensión de cumplir una promesa de matrimonio «diabólico» (Nieva, 1994b: 351-352); en la cueva de la misericordia (Nieva, 1994b: 402); insultada por su propio sobrino (Nieva, 1994b: 408-409); y para tratar del asunto de los esponsales con el Cabriconde (Nieva, 1994b: 464-467). A veces, simplemente es evocada (Nieva, 1994b: 469, 476, 485 y 495).

¹⁶⁹⁹ Protagonista de *Carlota Basilfinder. Historia septentrional* (Nieva, 1991k, II: 1323-1333; y 2007bf, I: 1125-1137).

*Foliato*¹⁷⁰⁰ (Nieva, 1996b: 35-49; 2002a: 65-80; y 2007bf, I: 7-23)¹⁷⁰¹. Lelio Lotto, un bandido preso en el convento del Perdón Extenso, le trae a Cambicio a las mientes al Cabriconde (Nieva, 1994b: 254). Se cuenta una anécdota del bandido en el Vaticano con el Papa (Nieva, 1994b: 284)¹⁷⁰². Aparece el dragón «líquido»¹⁷⁰³ como un regalo que hace el emperador de la China, aunque se plantea también como un ritual que realizó algún emperador (Nieva, 1994b: 284-286)¹⁷⁰⁴. El capítulo sesenta y ocho de la novela (Nieva, 1994b), titulado «Kean Rosengarten (Nieva, 1994b: 444-452)», está dedicado a este artista¹⁷⁰⁵. En *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), se lo presenta como un pintor con tres estilos: uno cifrado, que necesita un tratado para ser descifrado; un segundo, el del cuadro en negro, porque el título ya sugiere la obra y no hace falta pintarla; y el tercero, el del cuadro no pintado, pues se le paga para que se abstenga de ello y, por tanto, su trabajo es el vacío, la inexistencia de la obra¹⁷⁰⁶. En la narración (Nieva, 1994b), Cambicio y Kean Rosengarten se encuentran en los salones de la protectora de éste, la Forza Amauri¹⁷⁰⁷.

¹⁷⁰⁰ El abate Fiacro recomienda: «De nuevo humildad, resignación...». A lo que Cambicio responde: «¡Eso es! Corderumbre, borregancia...» (Nieva, 1994b: 243). En *La psicovenganza del bandido Nico Foliato* (Nieva, 1996b: 35-49), dice el cura Don Celoro: «Nada, hija mía. Pesadumbre, acoquinamiento, sujeción...». Responde Nunziata: «¡Y dale! Corderumbre, borregancia...» (Nieva, 1996b: 44).

¹⁷⁰¹ Reeditada en versión operística en Nieva (2007bf, I: 1761-1810).

¹⁷⁰² La cual se parece mucho al argumento de otra obra corta teatral, *El hijo sin madre*, Nacho Tozuelo. *Corrido mexicano* (Nieva, 1996b: 55-59; 2002a: 89-94; y 2007bf, I: 37-42).

¹⁷⁰³ Motivo de la pieza breve teatral *El dragón líquido. Monólogo perverso con acompañamiento* (Nieva, 1996b: 53-54; 2002a: 85-88; 2005d: 213-217; y 2007bf, I: 31-35).

¹⁷⁰⁴ Lo que recuerda a *Pelo de tormenta* (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; y 2007bf, I: 201-235), en la que las mujeres se ofrecían voluntarias a suicidarse siendo devoradas por el monstruo Malrodrigo.

¹⁷⁰⁵ Que aparece en *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321), donde es denominado en el *dramatis personae* como «pintor de horas que pasan».

¹⁷⁰⁶ Sin embargo, en *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321), el cuadro que se exhibe es hiperrealista, hasta el punto de que llega a escribir Francisco Nieva en una acotación que la pintura es «de una admirable exactitud de la copia de la naturaleza, como los del famoso Antonio López» (Nieva, 1988g: 265).

¹⁷⁰⁷ Como en *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321), el pintor es tudesco. Se lo vuelve a nombrar en la novela (Nieva, 1994b: 495).

Cambicio le quita a Kean Rosengarten el sombrero de hierba y se lo deshace desfondándose, lo que causa un gran escándalo (Nieva, 1994b: 450)¹⁷⁰⁸.

El dramaturgo manchego reunió varias piezas de teatro en el volumen *Misterio y Festival* (Nieva, 2005d), título que, en la portada, se completa con un antetítulo, «Teatro en clave de brevedad», y un subtítulo, «Pequeña tetralogía satírica» (Nieva, 2005d: 5)¹⁷⁰⁹. El conjunto lo presenta Juan Antonio Hormigón (2005), quien desgana algunos recuerdos de su relación con el autor e informa de los pormenores de la publicación del libro. En realidad, éste está compuesto por dos apartados, «Misterio y Festival» (Nieva, 2005d: 17-210)¹⁷¹⁰, por un lado, y, por otro, «Monólogos perversos» (Nieva, 2005d: 203-226). La tetralogía «Misterio y Festival» (Nieva, 2005d: 17-210) la conforman *La visita del catecúmeno. Farsa de misterio* (Nieva, 2005d: 37-85)¹⁷¹¹, *En casa de Timoleón, el antiguo. Tragedia didáctica* (Nieva, 2005d: 37-85)¹⁷¹², *Las tinieblas de Egipto. Tormenta de salón* (Nieva, 2005d: 117-152)¹⁷¹³ y *Día de capuchinos. Delirio romántico* (Nieva, 2005d: 153-201)¹⁷¹⁴. «Monólogos perversos» (Nieva, 2005d: 203-226), que lleva como antetítulo «A modo de colofón», reúne dos obras publicadas anteriormente, *El muchacho perdido. Monólogo perverso con acompañamiento* (Nieva, 2005d: 207-211)¹⁷¹⁵ y *El dragón líquido*.

¹⁷⁰⁸ En *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1988g: 251-321), el pintor sale a escena, por primera vez, desde las página 265 a 273 y, por segunda, desde la página 319 hasta la 321, el final; y lo que ocurre es que le rompen la tela: Cariciana y Locosueño caen como del cuadro, que se ha rasgado (Nieva, 1988g: 32).

¹⁷⁰⁹ Véase Vallejo (2005). También se hizo eco de su publicación la *Revista ADE-Teatro* (2005).

¹⁷¹⁰ Reeditado en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1269-1395).

¹⁷¹¹ Reeditada en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1271-1305).

¹⁷¹² Reeditada en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1307-1330).

¹⁷¹³ Reeditada en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1331-1359).

¹⁷¹⁴ Reeditada en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1361-1395).

¹⁷¹⁵ También en Nieva (1996b: 50-52; y 2002a: 81-84). Reeditado en *Obra completa*, de Nieva (2007bf, I: 25-29).

Monólogo perverso con acompañamiento (Nieva, 2005d: 213-217)¹⁷¹⁶, así como el hasta entonces inédito *Monólogo sin hueso* (Nieva, 2005d: 219-226)¹⁷¹⁷.

El autor introduce con un ilustrativo «Prefacio» (Nieva, 2005i) el primer conjunto de piezas, el llamado «Misterio y Festival» (Nieva, 2005d: 17-210). Dice en él:

Cuento en mis memorias que comencé a escribir, aun bastante joven, lo que quería que fuese una «novela interminable», que estaría escribiendo toda mi vida, en aquellos ratos libres en los que deseara escribir desatinadamente —y para mí mismo— cuanto se me ocurriera en tono de relato abierto. Era, pues, como un viaje hacia el interior de mis sueños y sin objetivo final definido. Se trataba de El viaje a Pantaélica¹⁷¹⁸. Existe una vertebración de este libro en lo inesperado, lo exótico, lo magnificado, lo pluri-significativo, lo disparado y liminar de su temática, junto a su prosa de ritmo sosegado clásico, incluso clasicista adrede, que contrasta con las peripecias más extremosas.

Aunque me resistí por algún tiempo, Pantaélica sufrió un corte definitivo, se publicó y fue recibida por la crítica con beneplácito. Y ya, antes de publicarse, me había surtido de temas y argumentos de algunas obras dramáticas, estrenadas con éxito¹⁷¹⁹. Por lo que se ve, no ha dejado para mí de ser un venero de inspiración dramática. «Libro de socorro» o «manual básico», cuando mi cuenta corriente en ocurrencias para la escena, marca números rojos.

El propósito de escribir varios sainetes¹⁷²⁰, inspirados en algunos pasajes de aquel libro, le ha conferido esta unidad, que me permite subtítularla «tetralogía» y aplicarle un título común. Todos estos trabajos insisten en el empeño de hacer unos actos cerrados y concebidos a la manera del sainete clásico español, con una vestidura conceptual y verbal distinta. Es mi particular «género chico» que ya definí como «Teatro en clave de brevedad».

Ha sido mi programa secreto, mi más honda pulsión: la de emplear la fórmula del entre-més o el sainete clásico, el napolitano y el español de finales del siglo XIX con un sentido tiernamente paródico y desde una óptica que pudiera definirse como surrealista. Pero ¿qué es del surrealismo hoy?

¹⁷¹⁶ También en Nieva (1996b: 53-54; y 2002a: 85-88). Reeditado en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 31-35).

¹⁷¹⁷ Reeditado como *Tres monólogos sin hueso* en *Obra completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1849-1857).

¹⁷¹⁸ Nieva (1994b, 1994c y 2000e). En adelante, citaremos por la primera de estas ediciones. La autocita de las memorias es de Nieva (2002d: 564). El autor dedica en ellas a esta novela algunos calificativos e incluye apreciaciones sobre la misma (Nieva, 2002d: 230, 313, 588, 589, 591, 602). Véanse, sobre esta novela, los trabajos de Hitchcock (2005) y Martínez de Camero (2005).

¹⁷¹⁹ *El baile de los ardientes* y *Los españoles bajo tierra* se han publicado en el volumen *Trilogía italiana* (Nieva, 1988g: 195-249 y 251-321, respectivamente). La primera se había editado previamente en Nieva (1975n: 313-387) y se ha reeditado después en Nieva (1991k, II: 741-781; 1992b; 1996m: 205-276; y 2007bf, I: 923-963). La segunda se ha reeditado en Nieva (1991k, I: 469-518; 1993c; y 2007bf, I: 351-403).

¹⁷²⁰ Los ya mencionados *La visita del catecúmeno*. *Farsa de misterio* (Nieva, 2005d: 37-85), *En casa de Timoleón, el antiguo*. *Tragedia didáctica* (Nieva, 2005d: 37-85), *Las tinieblas de Egipto*. *Tormenta de salón* (Nieva, 2005d: 117-152) y *Día de capuchinos*. *Delirio romántico* (Nieva, 2005d: 153-201).

Con el paso del tiempo, lo afortunado del surrealismo —el de Fellini, el de Buñuel, o el de tantos otros contemporáneos— es que ha sido asumido por la sociedad como un aspecto familiar del arte y la literatura (Nieva, 2005i: 20-21)¹⁷²¹.

Por tanto, el origen de las piezas del volumen queda claramente expresado por el propio autor: se encuentra en su novela *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), a la que le concede la categoría de suministrador de argumentos para la escena.

Detengámonos en las cuatro piezas que forman «Misterio y Festival» (Nieva, 2005d: 17-210). *La visita del catecúmeno. Farsa de misterio* (Nieva, 2005d: 37-85) se basa en el capítulo quinto de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), titulado de igual forma: «La visita del catecúmeno» (Nieva, 1994b: 50-62). Plantea una situación cercana al teatro del absurdo en la que los personajes Cambicio, Dondeno y el Abate Fiacro, en vísperas de emprender la partida hacia Pantaélica, sufren una kafkiana incapacidad de entenderse con unos intempestivos visitantes en un juego de confusión de identidades. En la pieza teatral se introducen elementos novedosos ausentes en la novela, como el instinto parricida de Corrado, hijo del visitante Apolonio, y el mayor relieve que adquieren los personajes del Ama y Mauriña. A la noticia del embarazo de ésta última se le concede más relevancia que en la novela, pues desempeña una función cómica con intención vodevilesca¹⁷²².

De *En casa de Timoleón, el antiguo. Tragedia didáctica* (Nieva, 2005d: 37-85), dice el autor en la introducción al volumen:

Esta especie de sorna que, a la vez, enfatiza la antigüedad, tiene algo de desfile «feliniano». Y también tiene su razón: yo viví ratos muy divertidos y «gamberriles», en Venecia, con algunos de sus intérpretes secundarios, cuando Fellini acababa de rodar la película Satiricón¹⁷²³. Es indudable que el recuerdo de esa cinta histórica me haya embarcado en la misma onda intencional. Al querer convertir en espectáculo un capítulo de la novela, titulado «Más gente a la

¹⁷²¹ En sus memorias (Nieva, 2002d), el autor proporciona algunos detalles sumamente interesantes sobre *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b): qué la inspiró (Nieva, 2002d: 230), en qué desencantado momento de su trayectoria la terminó (Nieva, 2002d: 564), el despertar de su interés por practicar un nuevo género (Nieva, 2002d: 589), los frutos teatrales caídos de ese frondoso árbol (Nieva, 2002d: 602).

¹⁷²² Otro personaje de la novela es el Atrida (Nieva, 1994b: 106, 136 y 139).

¹⁷²³ Título original: *Satyricon* (1969).

antigua» —ahora bajo el título de En casa de Timoleón, el antiguo— me vino súbitamente a las mientes aquella película y aquella pléyade de buenos y de guapos chicos, que estaban mejor callados y posando, que discurrendo y opinando. Éstos son los «mancebos dóricos» que aparecen en Timoleón (Nieva, 2005i: 25)¹⁷²⁴.

El episodio de Timoleón el Antiguo (Nieva, 1994b: 370-378), llamado también Timoleón de Cartago (Nieva, 1994b: 371, 379, 385, 407 y 483), se halla contenido en el capítulo quincuagésimo octavo de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), el que se titula «Más gente a la antigua» (Nieva, 1994b: 368-378)¹⁷²⁵, como recuerda el dramturgo en la cita anterior. Se plantea en la pieza teatral la ilogicidad de lo anacrónico, pero llevando la confusión a extremos cercanos al hermetismo, y cobra relieve en ella un personaje aludido sólo de pasada en la novela y que ahora se convierte en una criatura fantástica: el Armadijo, cuya obcecación resulta amenazante para Cambicio y el abate Fiacro¹⁷²⁶.

De *Las tinieblas de Egipto. Tormenta de salón* (Nieva, 2005d: 117-152) comenta el autor en su prefacio:

Esta obra responde a una obsesión muy antigua: Yo heredé de mi abuelo paterno una monumental Historia de España, escrita por Miguel Morayta, que fue su amigo. Obra de talante muy progresista y desmitificador, que la derecha política desacreditó cuanto pudo, pero ésta fue para mí un venero de conocimiento sobre la vieja España. (...) descubrí una lista de las reliquias más importantes que figuraban en los monasterios españoles, de lo más chocante y pintoresco. (...) Entre dichas reliquias figuraba algo tan inimaginable y surrealista, como unos botellines de vidrio que contenían «leche de la Virgen» y estas desconcertantes «tinieblas de Egipto», que tanto me impactaron por su aire misterioso y poético. Yo presentía: «Llegará el momento en que tenga la suficiente capacidad de escritor, la experiencia y la habilidad necesarias para conseguirlo, para que esas “tinieblas de Egipto” se conviertan en fábula de una cierta enjundia, es decir, algo que pueda dar por bueno».

La primera intentona, en prosa narrativa y en los escritos de Pantaélica, no pudo alcanzar su plenitud. La peripecia sólo se limitaba al vertido de la botella y a la escapatoria de la sombra; lo que hace vivir al narrador una noche de pesadilla. Todo ello, hasta que ese ovillejo de «humo sagrado» vuelve a entrar, con sutiles y persuasivos empujones, en su contenedor de vidrio. No pasaba de ser un «cuentecito». Y pensé que nunca habrían de «tomar cuerpo» las tinieblas de Egipto (Nieva, 2005i: 25-26).

A la novelización de su fascinación por las reliquias le dedica Francisco Nieva el capítulo trigésimo octavo de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), titulado «Las tinieblas de Egipto».

¹⁷²⁴ La anécdota con los actores fellinianos se refiere también en las memorias (Nieva, 2002d: 267).

¹⁷²⁵ No obstante, el personaje no desaparece al finalizar éste, sino que continúa desempeñando un cierto papel en la novela (Nieva, 1994b: 379, 385, 407, 483 y 502).

¹⁷²⁶ Reaparece alguna otra vez en la novela el personaje (Nieva, 1994b: 469).

to» (Nieva, 1994b: 233-240). Ya habían aparecido antes en la novela. Se las presentaba depositadas en la principesca capilla del palacio en el que se alojan los viajeros (Nieva, 1994b: 208 y 235)¹⁷²⁷, incluido el frasco traslúcido que guarda una porción de las «tinieblas de Egipto» desatadas por Moisés. El intendente Laurino Tácito informa a Cambio de que ha habido gente que, al agitar el frasco, ha sentido truenos lejanos. Laurino Tácito le declara su intención de prestárselo para que lo custodie unos días. Cambio se presta a ello sin saber qué hacer (Nieva, 1994b: 208-209). Su aceptación le procura una noche de pesadilla al abrirse el frasco y derramarse las tinieblas sin que la oscuridad consiguiente le permita restablecer la situación. En la obra teatral, el dramaturgo sintió la necesidad de personificar el contenido del frasco y de potenciar los efectos visuales sobre el escenario con los que se procuraría un medio de expresión plástico para la tormenta interior que encierran las tinieblas. Revela que meditó consigo mismo:

Sin embargo, al proponerme esta serie de piezas, eché mano otra vez de tan viejo propósito y a darle vueltas en la cabeza: «Esto de las tinieblas hay que desarrollarlo mejor. Tiene muchas más posibilidades, hay que complicarlo, hacer que “esa cosa” que escapa de la botella “sea alguien”». Al fin resultó que era la histórica Nefertiti. ¡Nada menos! Ni yo me lo esperaba. Saltó de pronto con un destello, como una apoyatura del símbolo que en esta obra se expone y se «maneja», con intenciones muy concretas. Y he aquí que el viejo propósito ha «tomado [sic] cuerpo» definitivamente. La espera ha sido muy larga y mi aprendizaje muy lento. Pero, con todo, he logrado satisfacer un deseo que me asaltó a los quince años (Nieva, 2005i: 26-27).

Todavía una nueva vuelta de tuerca le esperaba a este argumento, esta vez en forma de libreto de ópera titulado *Toque de tinieblas. Una ópera hermética* (Nieva, 2005j)¹⁷²⁸, publicado por la revista *Acotaciones* de la RESAD¹⁷²⁹.

Algunos detalles autobiográficos esclarecen el sentido de *Día de capuchinos. Delirio romántico* (Nieva, 2005d: 153-201):

¹⁷²⁷ Volverán a mencionarse nuevamente (Nieva, 1994b: 365).

¹⁷²⁸ Reeditado como *Toque de tinieblas. Ópera hermética* en *Obras completas*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1677-1760).

¹⁷²⁹ Con presentación de Juan José Granda (2005a) y prólogo de Pere Gimferrer (2005), reeditado en Gimferrer (2007a).

En 1962 hice mi primera visita a la cripta funeraria de los capuchinos, en Palermo (Sicilia). (...) Cosa que me produjo un efecto asaz perturbador. En el fondo, me causó angustia y miedo. (...)

Pero no pasó mucho tiempo sin que aquella impresión tan macabra se transformara en sublimación fantástica, que tuvo su primera versión en los escritos de Pantaélica, donde aquellos capuchinos barbudos se convierten en modistas de la muerte, para renovar el vestuario de sus momias cada temporada (Nieva, 2005i: 31).

La obra está basada en el capítulo veinticinco de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b), titulado «Día de capuchinos» (Nieva, 1994b: 169-177). Los religiosos embalsamadores son Lucio y Anselmo, los dos hijos de Laurino, el superintendente (Nieva, 1994b: 171)¹⁷³⁰. Pero, en la ficción, los muertos no son frailes, como en la experiencia autobiográfica de Francisco Nieva, sino que Lucio y Anselmo cuidan de todos los muertos de la isla y los visten (Nieva, 1994b: 172), pues los gemelos desempeñan tareas tanto de embalsamadores como de modistas (Nieva, 1994b: 176). En la pieza teatral, Francisco Nieva ha cambiado los nombres de los capuchinos —que pasan a llamarse Fray Arrepiso y Fray Sumiso— y ha introducido nuevos personajes: los de un bandido, una marquesa y una bailarina —Airón de la Ira, Leda y La Realito, respectivamente—. Es, de todo el conjunto formado por «Misterio y Festival» (Nieva, 2005d: 17-210), la pieza que más decididamente se aparta de la fuente novelesca.

A mediados de los noventa del siglo pasado, apareció una bien curiosa narración de Francisco Nieva, *Oceánida* (Nieva, 1996q)¹⁷³¹, que ya hemos mencionado. Encontramos en las memorias del autor (Nieva, 2002d) una notable revelación acerca de ella: hubo una primera versión teatral frustrada de la que les leyó algunos pasajes a unos amigos, entre los que se encontraba Eduardo Haro Ibars: «Es extraño que la versión teatral de *Oceánida* no saliera jamás, a pesar de que hubiera podido ser una obra chocante, pero la

¹⁷³⁰ No es ésta la primera alusión a los frailes-modistas en la novela, ya citados antes (Nieva, 1994b: 148). También continúan apareciendo después del capítulo (Nieva, 1994b: 388, 389, 390, 395-397 y 474).

¹⁷³¹ Reeditada en *Obra Completa*, de Francisco Nieva (2007bf, II: 1037-1303). Sobre esta novela, véase el trabajo de Jesús María Barraón Muñoz (2005).

muerte de Eduardo me la alejó. Parece que solo la escribía para que la juzgase o le gustase a él» (Nieva, 2002d: 584). Finalmente, esa versión teatral ha sido acabada. Además, guarda relación con una antigua obrita dramática del autor, *El maravilloso catarro de Lord Bashaville (Comedia en un acto)* (Nieva, 1991k, I: 87-117)¹⁷³², que también hemos nombrado. El narrador de *Oceánida* (Nieva, 1996q) es Philip Bashaville, sobrino-nieto del «siempre acatarrado» lord Alfred Bashaville, un esnob que nunca se curaba el resfriado para gozar de protagonismo en la alta sociedad londinense. De hecho, Philip Bashaville resume el argumento de la obra teatral al contarle la historia de su tío a Maturin, el jardinero de la casa de lady Amelia, cuñada de lord Alfred Bashaville, donde vive el muchacho (Nieva, 1996q: 24-26). Incluso desvela lo que ocurrió tras el desenlace de la obra teatral, cuando el criado de lord Alfred Bashaville, Sylvester, estuvo en la cárcel (Nieva, 1996q: 25-26). También se menciona la sadomasoquista relación que mantenían amo y criado: el señor obligaba a su sirviente a que lo injuriase y le arrojase huevos a la cara, siendo plenamente obedecido (Nieva, 1996q: 28).

Comparten varios personajes la pieza teatral y la novela, uno de ellos nada menos que Oscar Wilde, un niño de cinco años durante la acción escénica (Nieva, 1996q: 65), convertido ya en adulto para la narración. El personaje del escritor irlandés recuerda en la novela haber presenciado de pequeño el suicidio de lord Alfred Bashaville (Nieva, 1996q: 62) a manos de su criado Sylvester, quien lo mató por orden suya, siendo él mismo, Oscar

¹⁷³² Reeditada en *Obra Completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 707-738). No tenemos noticia de su puesta en escena. Según el trabajo de Angélica Becker (1991: 17), no había sido estrenada —ni tampoco se había publicado— hasta la fecha de la edición del *Teatro completo*, de Francisco Nieva (1991k). La página web del autor, <http://www.francisconieva.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), no consigna datos de estreno. Es una de las primeras que el dramaturgo dio por terminadas (Becker, 1991: 29). Se ha estudiado como parte del llamado «Ciclo sobre los snobs» (Zatlin, 1991: 1143). Dice el autor en sus memorias (Nieva, 2002d: 413) que comenzó a escribirla, primero como cuento y después como comedia, durante su estancia en Berlín Oriental —Francisco Nieva permaneció en Alemania ocho meses en 1968, según su página web, la cual da 1967 como año de composición de la obra—.

Wilde, quien descubrió el cuchillo en la espalda (Nieva, 1996q: 65)¹⁷³³. Por tal motivo, el criado Sylvester, después de matar a lord Bashaville, recaló en la prisión (Nieva, 1996q: 65). Precisamente, Sylvester es otro de los personajes que aparecen en ambos textos; aunque en la novela ha sufrido una notable transformación, ya que se ha convertido en un *oceánida* (Nieva, 1996q: 62), el tipo de criatura fantástica que da título a la novela. Un tercer personaje compartido —aunque éste en ausencia, pues sólo se lo recuerda (Nieva, 1996q: 17, 22-23)— es lord Alfred Bashaville, acompañado de su «maravilloso» catarro, quien pasa a convertirse en sir Alfred Bashaville (Nieva, 1996q: 88) y merece también el apelativo de *dandy* (Nieva, 1996q: 279). Sir Alfred Bashaville no se convirtió en un *oceánida* porque se echó atrás en el último momento (Nieva, 1996q: 194). Visitó esporádicamente *Oceánida*, la burbuja submarina donde viven en la novela estos seres fantásticos. Realizó cinco o seis incursiones y juró guardar el secreto (Nieva, 1996q: 269)¹⁷³⁴.

El mismo año de la publicación de *Misterio y festival* (Nieva, 2005d), reunió el dramaturgo dos obras teatrales suyas, *¡Viva el estupor! o El viaje exquisito* y *Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas*, editadas bajo la denominación común de *Dos comedias televisivas* (Nieva, 2005k)¹⁷³⁵. El hecho de que Francisco Nieva subtitle así estas obras no es ocioso, puesto que les infunde un aire de guion —por ejemplo, al plantear los cambios de escena como un fundido—. Él mismo afirma en las palabras previas a las obras: «Hace no pocos años era posible escribir un teatro televisivo de carácter tradicional, que podía ser bien acogido, enfatizado y revalorizado por el medio, tratado por un buen reali-

¹⁷³³ Otro personaje que interviene en la novela es lord Alfred Douglas, hijo del marqués de Queensberry (Nieva, 1996q: 190), quien afirma que se ha escrito sobre él un libro llamado *El retrato de Dorian Gray* (Nieva, 1996q: 192).

¹⁷³⁴ Un personaje interesante por la semejanza del nombre con otro del teatro del dramaturgo es Leda Basilfinder, hija —en la ficción nieviana— del entonces primer ministro austriaco Genovar Basilfinder (Nieva, 1996q: 271-273). Recuerda a la protagonista de *Carlota Basilfinder. Historia septentrional* (Nieva, 1991k, II: 1323-1333), reeditada en *Obra Completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1125-1137).

¹⁷³⁵ Reeditadas en *Obra Completa*, de Francisco Nieva (2007bf, I: 1167-1217 y 2007bf, I: 1219-1269, respectivamente). Véase Ruiz (2005).

zador» (Nieva, 2005g: 103). No obstante, a pesar de que las considere televisivas, unas líneas después despunta su reveladora concepción del medio:

Estas dos comedias, de casi la misma duración, recientemente rescatadas de mis archivos¹⁷³⁶ —a pesar de que ya nadie reclama a un autor español una comedia televisiva de fácil realización en estudio—, no pueden ocultar su primitiva intención, a la vez teatral y cinematográfica. Y, de un modo especial ¡Viva el estupor!, en la que se incluye un personaje sugerido por los filmes fantásticos o de ciencia ficción que hace o patrocina Steven Spielberg (Nieva, 2005g: 103).

La desventaja recae, en opinión del autor, sobre la representación teatral:

también pueden ser representadas de una forma tradicional, aunque carezcan en este medio de la ventaja expresiva de los movimientos de cámara y el empleo de primeros planos, que tanto redundan en la veracidad psicológica de los personajes. Así como del cambio de escenario con un simple «fundido» y el realismo identificador de los decorados habituales en el cine, ya que el teatro reclama otra economía de espacio y medios (Nieva, 2005g: 103-104).

Introduce el volumen Juan Francisco Peña Martín con un estudio en el que afirma de *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174):

Para construir esta obra, Nieva se basa en dos de sus creaciones anteriores: la novela Oceánida¹⁷³⁷ y la obra teatral El maravilloso catarro de lord Bashaville¹⁷³⁸, cuyos personajes se encuentran diseminados, a su vez, en la novela. El mundo mágico y maravilloso de la novela se reduce ahora a una trama que crea su conflicto a partir de las ilusiones de los jóvenes y de la fantasía y la trasgresión (Peña Martín, 2005: 50).

No obstante, las diferencias entre ambas se hacen evidentes. En *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174), la acción se concentra en la transformación de la realidad en un espejo literario por parte de los personajes:

Pero mientras que en la novela esta idea se envuelven un sinfín de episodios novelescos, en la obra teatral la acción se concentra en los elementos esenciales que definen ese anhelo de protagonismo de los personajes y en la transformación de la realidad en su espejo literario. No obstante, todo ello lo integra Nieva, perfectamente, en el desarrollo de una trama argumental que, también procedente de la novela, se condensa para destacar el matiz apocalíptico y mágico de la obra.

Los tres personajes protagonistas son Philip Bashaville; Miranda Bashaville, su hermana, y Pip, el grumete del barco, quien, en una anagnórisis mágica, se descubrirá también como hermano de ambos. En la novela, la hermana desempeña un papel más destacado y responde al nombre de Hazel.

Desde el inicio se consideran personajes de novela, con lo que desrealizan la historia para confundir los planos y evitar la identificación, tanto emotiva como real, de los espectadores.

¹⁷³⁶ Poco después les concede a las dos piezas una antigüedad de casi tres lustros (Nieva, 2005g: 103).

¹⁷³⁷ Nieva (1996q; y 2007bf, II: 1037-1303).

¹⁷³⁸ Nieva (1991k, I: 87-117; y 2007bf, I: 707-738).

Esta es la actitud y la finalidad de los esnobs, quienes viven un mundo más allá de lo concreto en su afán de superioridad y originalidad. Esta perspectiva de los esnobs se encuentra también en varias obras de Nieva, pero en este caso concreto, los personajes coinciden con los que presenta en El maravilloso catarro de lord Bashaville¹⁷³⁹. En la novela Océánida¹⁷⁴⁰ se conoce que el tío de Philip es Albert¹⁷⁴¹ Bashaville, el del famoso catarro. La descripción que hace de este personaje en la novela resume sus comportamientos en la obra de teatro y expresa las actitudes de los esnobs llevando al extremo de lo grotesco el afán de originalidad (Peña Martín, 2005: 51).

Y continúa: «tanto en la novela como en ambas obras de teatro domina el espíritu de la idealización literaria» (Peña Martín, 2005: 52).

Efectivamente, en *Océánida* (Nieva, 1996q), los hermanos Philip y Miranda Bashaville juegan a considerarse a sí mismos personajes de novela y llegan a asumir ese rol (Nieva, 1996q: 73, 78-81, 88, 90-92 y 103). Philip recomienda a Pip, cuando intima con él, que actúe así también (Nieva, 1996q: 114-115). En las notas que preceden a *Océánida* (Nieva, 1996q), el autor entronca su novela con la tradición cervantina:

Don Quijote se cree caballero andante y hombre de aventuras continuas, y los personajes del presente relato se invisten a sí mismos de personajes de novela. Es el refugio de sus frustraciones y sus anhelos juveniles. (...) Los tres protagonistas no arbolan pretextos morales y generosos, sino que se declaran gratuitos personajes novelescos, sin más objeto que la novelería en seco y en los huesos, porque sí (Nieva, 1996p: 11).

Juan Francisco Peña Martín (2005: 50) recuerda que esas palabras pueden servir también como preludio de la obra dramática, ya que, en *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174), los hermanos plantean conscientemente su condición de personajes literarios. Le dice Philip a Pip: «Mi hermana y yo lo somos, no nos cabe la menor duda. Somos bellos y huérfanos, distinguidos y desgraciados, como se exige en las novelas, y alguien contará nuestra vida con muchos detalles» (Nieva, 2005k: 117). Curiosamente, como puede observarse, se consideran personajes literarios de novela, no dramáticos; e incluso encuentran una influencia en las narraciones de Julio Verne (Nieva, 2005k: 159). Sin embargo, el final de la historia los conduce por derroteros distintos en la novela y en la obra dramáti-

¹⁷³⁹ Nieva (1991k, I: 87-117; y 2007bf, I: 707-738).

¹⁷⁴⁰ Nieva (1996q; y 2007bf, II: 1037-1303).

¹⁷⁴¹ Confunde el crítico Albert con Alfred.

ca: si el de *Oceánida* (Nieva, 1996q) los sumerge en la burbuja submarina y los metamorfosea en seres mitológicos, el de *¡Viva el estupor!* los aparta de los fantásticos *oceánidas*, los mantiene en el mundo real y los muestra interesados por adquirir ventajas materiales de su peripecia. Esta diferencia la expresan unas palabras de la hermana de Philip, quien no sólo cambia de nombre —Miranda en la novela, Hazel en la pieza teatral—, sino también de psicología: «Podemos ir revelando esas vergüenzas poco a poco y cobrar cada vez más por ello. Será la novela más larga que se haya escrito nunca, por entregas, por años, por lustros...» (Nieva, 2005k: 172).

Igualmente, se ocupa Juan Francisco Peña Martín de otros personajes compartidos por la novela *Oceánida* (Nieva, 1996q) y la obra teatral *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174), pero que no figuraban en el reparto de *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* (*Comedia en un acto*) (Nieva, 1991k, I: 87-117):

De la novela extrae Nieva también la trama de la obra teatral basada en la historia del capitán Cap y su prometida miss Mady Simpson. La imaginación sin límites de Nieva le lleva a crear un personaje fantástico, mezcla de hombre y pez, pero que posee un atractivo especial y una fuerza erótica capaz de llevar al éxtasis más arrebolado a las mujeres que se acercan a él.

Éste «ser cismundano» procede, según el propio Nieva, de la imagen nebulosa de los seres fantásticos del cine de las películas de los años 60, como la que adapta la obra de Julio Verne 20.000 leguas de viaje submarino. Se nutre también de los cuentos de Lovecraft (Peña Martín, 2005: 52).

Observa el crítico que los personajes de la novela, como los de la obra de teatro, inician su aventura a través de un viaje en barco:

La primera escena definitiva de ¡Viva el estupor! —que no aparece en la novela— dramatiza el misterio del viaje en barco. El ambiente creado por las acotaciones y las palabras del mendigo generan el miedo a lo desconocido que subyace en todo viaje iniciático. También en la novela se apunta este matiz misterioso cuando se presenta el viaje con estas palabras: «Travesía Londres-Nueva York en The Seabird y en la fecha indicada para Mady y los niños. Lo demás corre de su cuenta. Lo “demás” es la gran incógnita y lo terrible es que debemos acatarlo»¹⁷⁴² (Peña Martín, 2005: 53 y n. 64).

Concluye: «Tanto *Oceánida* como *¡Viva el estupor!* son un constante juego de Nieva para literaturizar la acción» (Peña Martín, 2005: 54).

¹⁷⁴² Cita de *Oceánida* (Nieva, 1996q: 59).

Un detalle destacable y significativo en la adaptación teatral de la novela *Oceánida* (Nieva, 1996q) es la necesidad del dramaturgo de obrar con técnicas literarias diferentes a las del novelista. En la pieza dramática, el progresivo acercamiento al misterio de los *oceánidas* —que constituye uno de los motivos de mayor intriga de la primera parte de la novela— debe ser sustituido necesariamente por un elemento escénico que cumpla idéntica función. Francisco Nieva elige el procedimiento clásico, a la manera de Lope de Vega, de la canción repetida durante la función como un *leitmotiv* que, en este caso, introduce poco a poco al espectador en la existencia legendaria de estos seres fabulosos y después se la recuerda (Nieva, 2005k: 110-111, 114, 122, 126-128, 136 y 141,).

C) Las versiones teatrales de Nieva

1) Francisco Nieva adapta

En el uso de la intertextualidad por parte de Francisco Nieva, se manifiesta una complicada y sutil gradación que va desde la simple sugerencia cultural —de ambiente, artística, etc.— a las versiones más o menos libres, pasando por el aprovechamiento de ideas ajenas dispersas o aisladas. Decimos versiones más o menos libres, puesto que no todas presentan el mismo grado de autoría por parte del dramaturgo: en su *Teatro completo* (Nieva, 1991k) y en su *Obra completa* (Nieva, 2007bf) se publican unas, que él considera que llevan su impronta, bajo el marbete de «Tres versiones libres» (Nieva, 1991k, II: 583-1135¹⁷⁴³; y 2007bf, I: 1455-1639)¹⁷⁴⁴; pero no otras que, aun adaptadas por su pluma

¹⁷⁴³ Junto con el «Teatro de “Farsa y calamidad”».

¹⁷⁴⁴ *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589), *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454) y *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980i; 1991k, II: 965-1003; y 2007bf, I: 1463-1503).

y pasadas por su talento, no deja de considerar textos ajenos¹⁷⁴⁵. Lo original de Francisco Nieva consiste en que corporeiza todos los hallazgos de la modernidad teatral, especialmente los producidos desde mediados del siglo XX, que convergen en una misma dirección: la de la autonomía del espectáculo frente al texto literario. Esta idea, revolucionaria en su origen, permitía la aparición de figuras ausentes del teatro español a principios del siglo pasado, como la del director de escena, elevado ahora a la categoría de artista-creador del espectáculo en detrimento del aura de autoría de que había gozado hasta entonces el literato. El director de escena asumiría la responsabilidad de la dramaturgia del espectáculo, incorporando al mismo cuantos elementos considerase necesarios para la consecución del objetivo final, y, en caso de partir de un texto literario, lo moldearía a su gusto en armonía con los otros factores participantes en el conjunto. Hasta aquí nada que no sepamos ni hayamos visto ya; sin embargo, la primordial novedad de la aportación de Francisco Nieva radica en que traslada esa libertad creadora, esa emancipación artística, al terreno mismo del texto literario partiendo de otros ya existentes, incorporando los ajenos a su obra, desarrollando ideas latentes en diversas obras—incluso de otros géneros y formatos artísticos— y haciéndolas germinar plenamente con la elaboración de versiones.

Revela Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) que compuso una serie de canciones para *Ubú rey*, de Alfred Jarry, de un aire canalla y melancólico, a la par que infantil (Nieva, 2002d: 370-371). Una noche, se encontró en París con José Luis Alonso, quien le propuso diseñar los decorados de un montaje de la pieza *El rey se muere*, acompañada por *El nuevo inquilino*, ambas de Eugène Ionesco. Aceptó, pero un traductor español se metió por medio y a punto estuvo de estropear esa oportunidad (Nieva, 2002d: 399). Volvió a estrenarse como traductor y escenógrafo con Eugène Ionesco años des-

¹⁷⁴⁵ *Cassandra*, de Benito Pérez Galdós —la versión de Francisco Nieva se publicó en Pérez Galdós (1983 y 1985)— y *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes —la versión de Francisco Nieva se publicó en Cervantes (1980c)—.

pués, bajo la dirección de José María Morera, también en Barcelona, en el teatro Moratín, para llevarla luego a Madrid (Nieva, 2002d: 402). No cree mala su traducción, ya que se había ejercitado mucho traduciendo el *Ubú rey*, de Alfred Jarry. Por lo menos, trató de imitar en español el estilo coloquial de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 402). Insiste en la corrección de su trabajo de traducción (Nieva, 2002d: 403). Valora aquel montaje porque entró en el teatro como traductor y adaptador y escuchó por primera vez sus palabras sobre un escenario (Nieva, 2002d: 405).

De su adaptación de *Cassandra*, de Benito Pérez Galdós¹⁷⁴⁶, hizo un estudio Andrés Amorós¹⁷⁴⁷ (Nieva, 2002d: 431). «También prendió en mí la chispa de Jarry, cuando traduje su *Ubú rey*, pero esta otra adaptación mía nunca se llegó a conocer bien» (Nieva, 2002d: 475). Se relacionó el dramaturgo con el grupo Ditirambo, dirigido por Luis Vera, para el que hizo una versión muy libre de textos de Michel de Ghelderode, titulada *Danzón de exequias* (Nieva, 2002d: 499). Se ha encontrado el autor nidos argumentales ya hechos, como ciertos animales parásitos. «Pero no de otro modo obraron los grandes clásicos en otros tiempos». Opina: «La cultura es incesante continuidad y no incesante ruptura, como lo entiende la barbarie actual». Empezada la redacción, ese argumento ya era suyo y podía desarrollarlo y terminarlo de forma imprevista. Ese sistema lo usó incluso en adaptaciones, que resultaron libérrimas y algunas de ellas se convirtieron en obras totalmente separadas de su inicio. «Ese es el fresco principio del clasicismo», y cita *Las aventuras de Tirante el Blanco*¹⁷⁴⁸, *Sombra y quimera de Larra*¹⁷⁴⁹, *La paz*¹⁷⁵⁰, *El manuscrito*

¹⁷⁴⁶ La adaptación de Francisco Nieva se publicó en Pérez Galdós (1983 y 1985). Véanse Pérez Galdós (1910, 1972, 2001, 2006 y 2009a) para las ediciones de la obra del escritor canario.

¹⁷⁴⁷ Amorós (1980 y 1983b).

¹⁷⁴⁸ *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell (1990 y 2006), en versión de Francisco Nieva (1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589).

¹⁷⁴⁹ *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*), versión de Francisco Nieva (1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454) de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra (2009).

*encontrado en Zaragoza*¹⁷⁵¹, *Salvator Rosa*¹⁷⁵² y *La señora Tártara*¹⁷⁵³ (Nieva, 2002d: 505)¹⁷⁵⁴.

Conocía Francisco Nieva a José Carlos Plaza por haber iniciado un trabajo teatral de glosas sobre *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que la familia del poeta, desconfiada, no le permitió usar. Sí le autorizaron años después el montaje de la obra original, cuando ya José Carlos Plaza se había convertido en un apreciado director. Se obtuvo con ello un gran éxito: «Los Lorca tenían demasiados pero comprensibles es-

¹⁷⁵⁰ *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*, versión de Francisco Nieva (1980i; 1991k, II: 965-1003; y 2007bf, I: 1463-1503) de *La paz*, de Aristófanes (2006).

¹⁷⁵¹ *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki*, versión teatral de Francisco Nieva (Nieva, 1991k, II: 1005-1051) —reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva: 2003f; y 2007bf, I: 1591-1639)— de la novela *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (Potocki, 1990, 2001, 2002a, 2002b y 2003).

¹⁷⁵² *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988g: 113-193; 1991k, II: 871-931; y 2007bf, I: 1019-1078), relacionada con *Salvator Rosa. Drame en 5 actes et 7 tableaux*, de Ferdinand Dugué (1866).

¹⁷⁵³ Francisco Nieva (1980j; 1989c; 1991k, II: 675-739; 1996m: 103-204; y 2007bf, I: 817-882). También editada en VV. AA. (1989: 41-98).

¹⁷⁵⁴ En el *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), publicó Jesús María Barraón Muñoz la introducción «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres» (Barraón, 1991). Dice allí que, si la originalidad del lenguaje del dramaturgo consiste en distorsionar el de la literatura tradicional, con esa recreación de personajes, ambientes y situaciones de obras ajenas consigue igual sensación de novedad. La prueba son las versiones de *La paz*, de Aristófanes, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, y *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, en las que, a pesar de basarse directamente en las obras, consigue un resultado del todo original (Barraón, 1991: 596). En la introducción de Jesús María Barraón Muñoz (1991), una sección se titula «Versiones libres» (Barraón, 1991: 598-602). Francisco Nieva presenta en esta edición de sus obras teatrales completas tres versiones, las ya citadas: «A esa lista podría haberse añadido la adaptación de *Los baños de Argel* (1980), de Cervantes, y *Casandra* (1983), de Galdós; si no aparecen es porque nuestro autor, aunque ha introducido en ellas elementos propios de su poética ajenos a la de Cervantes y Galdós, ha preferido, sin embargo, mantener la trama y el espíritu original de las dos obras que adaptaba, para, como director, llevarlas a escena; es decir, Nieva se ha limitado a modificarlas para la representación. En las tres primeras, por el contrario, el dramaturgo parte de las ideas generales o particulares que esas obras le ofrecen para imbuirlas de su ideología y de su estética, con lo que dejan de ser hijas de Aristófanes, Joanot Martorell [*sic*] o Jan Potocki, para pasar a serlo de Nieva». En su versión de *La paz*, de Aristófanes, a diferencia de lo que ocurre en las versiones de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, y de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, el dramaturgo «mantiene intacta la línea argumental». Y es que las versiones de *La paz*, de Aristófanes, *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, y *Casandra*, de Benito Pérez Galdós, fueron encargos. En el caso de *La paz*, de Aristófanes, el trabajo «debía ser hecho rápidamente», como el propio autor confiesa —son palabras textuales suyas— (Barraón, 1991: 598). Concluye el crítico: «Con estas tres versiones libres se evidencia un fenómeno de intertextualidad que no sólo afecta a estas obras sino a la totalidad del teatro de nuestro autor. El día que cada una de ellas sea estudiada con el detenimiento que merecen, se comprobará que, a veces, Nieva se inspira, como tantos grandes escritores, en obras de autores diversísimos, de las que extrae un dato, un gesto, una palabra, un personaje, que hace suyo para distorsionarlos y adoptarlos [*sic*] a su poética personal; el resultado sorprende por su originalidad» (Barraón, 1991: 602).

crúpulos defendiendo la obra de Federico. Nuestra *Bernarda* era una serie de variaciones sobre el mismo tema, pero se armó tal escándalo, incluso no todo procedente de la familia sino de la profesión, que nos pareció de sobra imprudente continuar» (Nieva, 2002d: 530). Recuerda el autor dos lecturas de *Ubú rey*, de Alfred Jarry, en la versión hecha por él: la primera, ante Víctor García y una asamblea de pirados; la segunda, ante los actores de Els Joglars, en ausencia de Albert Boadella, en la que también estaban todos pirados (Nieva, 2002d: 531). Tenemos noticia de otros proyectos de adaptación emprendidos por el autor¹⁷⁵⁵. En 2010 se estrenó una versión suya de *Electra*, de Benito Pérez Galdós¹⁷⁵⁶.

2) *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell

Resulta curioso comprobar cómo, cuando Francisco Nieva explica la influencia en su teatro de una persona real con la que se relacionó, lo identifica no sólo con Silverio, Ari, Cambicio, Jasón y Masianelo, personajes de sus obras, sino también con Tirante el Blanco (Nieva, 2002d: 222). En la cuarta y última tanda de fotos de las memorias, en la segunda página, aparece una de su montaje de *Las aventuras de Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell¹⁷⁵⁷, en Mérida en 1987 (Nieva, 2002d: 544-545). Elogia el dramaturgo al compositor Manuel Balboa, autor de la música (Nieva, 2002d: 564). Le dedica el autor a la versión de esta obra el capítulo de sus memorias «*Tirante el Blanco*. Campanarios y

¹⁷⁵⁵ En *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil* (Nieva, 1980k), el editor, Antonio González, informa de dos proyectos de Francisco Nieva: uno, *El café de Moratín*, sobre la problemática del teatro en la época neoclásica; otro, titulado *Tres almas de Dios o Un servilón y un liberalito*, inspirado en un relato de Fernán Caballero (González, 1980: 79-80).

¹⁷⁵⁶ En una entrevista (Torres, 2010c), el dramaturgo calificó *Electra*, de Benito Pérez Galdós, «de obra maestra a la altura del mejor teatro social de Ibsen o Strinberg». Y declaró: «He escrito la adaptación en un estado de gran excitación porque el autor es un dramaturgo sólido, de colmillo retorcido, un dialoguista increíble». También opinó: «Entonces el influjo popular de la iglesia era un factor de involución, que obstaculizaba hallazgos científicos y medidas sociales de progreso» (Torres, 2010e). A su adaptación, se la califica así: «una excepcional versión del más importante dramaturgo español vivo, Francisco Nieva». Éste aseguraba: «El teatro de Galdós pide una resurrección a gritos». Y repetía: «“Su obra dramática competía con el mejor teatro social de su tiempo”, como el de Ibsen, Bjørnson y Strindberg» (Torres, 2010b).

¹⁷⁵⁷ Véase la nota 1748.

lenguas vernáculas» (Nieva, 2002d: 568-577). Allí cuenta que acometió la adaptación teatral de un libro que los valencianos reclaman como algo propio, pero que es una joya de la cultura hispánica y cuya antigua traducción al castellano leyó y estimó Miguel de Cervantes: «un libro magnífico y raro, cuyo mejor exegeta, aunque con muy breves palabras, fue el autor del *Quijote*». Posteriormente encontró en su colega Mario Vargas Llosa un brillante redescubridor.

José María Morera, el valenciano que montó *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*¹⁷⁵⁸, le sugirió trabajar en una visión del *Tirant lo Blanc* para niños. Como siempre, comenzó bien, pero con excesiva libertad. Cuando al autor un tema lo apasiona, hace unas variaciones extrañas que desbordan cualquier proyecto de adaptación fiel. José María Morera juzgó el resultado demasiado libre, opinó que se había tomado otra vez demasiadas libertades¹⁷⁵⁹. En su adaptación, la obra la comenzaba el propio Dios bajo rayos y truenos, pero José María Morera trabajaba como profesor de teatro para una entidad religiosa. El director dejó al autor por imposible, ya que, además, se tomó la libertad de incluir personajes inventados por él. Francisco Nieva llama al libro de Joanot Martorell «esa joya tostada y garrapiñada de la literatura caballeresca» (Nieva, 2002d: 571): «Una idea de conjunto de la comedia la tenía ya y los personajes se me habían revelado teatralmente, como nuevos brotes de la novela, incluso con identidad más acentuada algunos de ellos. La Viuda Reposada creció hasta determinar la escéptica filosofía de toda la obra, donde lo mismo se canta a la vida que a su fracaso». No volvió a retomar las escenas de *Tirante el Blanco* sin una posibilidad de realización material, la cual no se presentó hasta seis años después con su colega extremeño Manuel Martínez Mediero. Le llegó como en un vacío de poder de José Monleón, quien había

¹⁷⁵⁸ Véase la nota 1749.

¹⁷⁵⁹ La anterior ocasión fue con la mencionada *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*.

sido director de los festivales de Mérida y al que la Junta de Extremadura había querido entonces apartar por diferencias de enfoque. Manuel Martínez Mediero le encargó finalizar el *Tirante el Blanco* para el Teatro Romano de Mérida, prometiéndole una subvención de la Junta de Extremadura que él debía completar obteniendo otra del ministerio de Cultura. Recuperó aquellas escenas primeras de su adaptación, que entonces le habían parecido buenas y ahora encuentra mejores. Ese tono infantil que había pretendido para los diálogos no resultaba tan infantil, sino muy irónico; le daba a las cosas otra dimensión. Considera, a pesar de todo, que se estaba cuajando uno de sus textos teatrales más aceptables y uno de los que más estima el autor. Desde que leyó *Les chevaliers de la Table Ronde*, de Jean Cocteau, ya había en él la determinación de escribir una comedia de caballerías a la española. La semilla entusiasta no se podía erradicar y se valía de cualquier cosa que le saliera al paso para germinar. La originalidad de propósito lo es todo (Nieva, 2002d: 572): «La magia de los nombres en la novela de Martorell es aún más expresiva que en el mejor Lewis Carroll». Antes o después de su *Tirante el Blanco*, se hicieron algunas adaptaciones en catalán, en general más respetuosas que la suya: una, de María Aurelia Capmany (1974 y 1980); otra, de Josep Maria Benet y Jornet (Benet, 1989), las dos bastante bien: «Pero el *Tirant* es un libro prácticamente irreductible al teatro si se le trata con demasiado respeto, y sirve mejor como pretexto inspirador, por su clima específico, entre crónica y ensueño». Se resolvieron las diferencias entre la Junta de Extremadura y José Monleón y volvió de nuevo a ser éste director del festival. Éste no le habría hecho el encargo, puesto que era muy guerrista; pero lo había defendido mucho en otros tiempos en que todos se sentían de izquierdas con menos distingos y matices que ahora. El planteamiento para convencer a José Monleón fue el de hacer sonar en Mérida la cultura mediterránea y contemporánea con toda su pluralidad de lenguas, pero unida por un nexo común. Le dio a leer la obra y no le pareció mal. Manuel Martínez Mediero le advir-

tió de que el segundo acto quedaba menos cómico que el primero. El autor no pretendía que todo consistiera en comicidad, sino que predominase una suerte de clima poético y tenso que en el fondo se sostenía hasta el final. Sin embargo, estrenar *Las aventuras de Tirante el Blanco* resultó una oportunidad inoportuna. Mario Vargas Llosa enfatizó el libro, que se había vuelto de lectura obligada, y el nacionalismo lingüístico se había prendado de él. Entonces sobrevinieron «las admiraciones místicas, los escrúpulos de monja de las letras y las reivindicaciones de cultura vernácula postergadas» (Nieva, 2002d: 573): «Mal que les pese a ciertos energúmenos, el *Tirant* se conoce porque se tradujo muy pronto al castellano y porque, para leer el valenciano o el catalán, notando bien sus diferencias —que vienen a ser pocas (...)—, hay que ser un especialista» (Nieva, 2002d: 573-574).

Decidieron dirigirla entre Juan José Granda y él por el poco tiempo que tenían y porque el autor debía ocuparse, además, del decorado y del vestuario para disimular la pobreza de medios. Los milagros que se hacen no se tienen en cuenta, siempre se supone que los lujos de la imaginación cuestan un dineral y que si allí están es porque se han podido pagar. El público popular de hoy ve una película de Steven Spielberg o de Francis Ford Coppola sin preguntarse cuánto ha podido costar todo aquello. Lo mismo le pasó a él con ese montaje: todos los esfuerzos no se llegaron a notar, el engaño que suponía aquel alarde de material con muy escasos medios no se llegó a apreciar (Nieva, 2002d: 574).

No se muestra muy contento el dramaturgo con la interpretación de María Asquerino del personaje de *La Viuda Reposada*, la encuentra inadaptada al teatro después del naturalismo del cine y la televisión. No quedó mal, tuvo buenas críticas; pero perdió el personaje en calidad. No hubo nada que hacer para que este papel fuese lo que sugiere su lectura (Nieva, 2002d: 575).

El espectáculo se filmó para Televisión Española: «Lo más antipático del prees-treno, de los coloquios y conferencias de prensa era tener que piropear constantemente a la “cultura valenciana” y a los méritos levantinos de *Tirant lo Blanc*, como si Martorell se lo debiera todo a los concejales del Ayuntamiento». La crítica local y hasta una de Lorenzo López Sancho en el *ABC* (López Sancho, 1987b) se centraron en lo mismo: el ajuste a la obra original. Parecía que todos se conocían a Joanot Martorell al dedillo. No puede creer que se la repasaran en un momento a la salida del teatro: «La crítica profesoral de Lorenzo López Sancho me juzgaba como si yo no tuviera “todavía” el derecho a tratar el tema a mi modo». No sabe el autor cómo tendría que ganarse ese derecho. Al parecer, el crítico venía cansado de Madrid y se durmió en la representación. Ciertamente que el autor se valió de una supuesta adaptación para lograr su representación mejor que presentándola como cosa suya, lo que tampoco era cierto del todo. Así obró con *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454) y *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980i; 1991k, II: 965-1003; y 2007bf, I: 1463-1503). *Tirante el Blanco* se convirtió en uno de sus trabajos más sentidos, como *La carroza de plomo candente*, *Coronada y el toro* o *La señora Tártara*, y el público lo refrendó siempre, sobre todo en Madrid (Nieva, 2002d: 576). Cuando hizo *Tirante el Blanco*, ya había sido elegido académico. Empezó el discurso de toma de posesión, que no le gustaba, y lo dejó para embarcarse en la redacción de la adaptación (Nieva, 2002d: 595).

Para este montaje creó la Compañía de Francisco Nieva. Desde *Tirante el Blanco* hasta *El baile de los ardientes* no ganaron mucho dinero, pero no habían perdido nada. Tenían remanente de la anterior producción y su decorado. Su antiguo estudio se había reconvertido en oficina de teatro y los gastos salían del remanente de la compañía (Nieva, 2002d: 598). No había deshecho la empresa que había puesto en pie *Tirante el Blanco*, No

es verdad, Te quiero, zorra y Corazón de arpía (Nieva, 2002d: 615). Teresa Vico fue la productora de *Tirante el Blanco* (Nieva, 2002d: 617)¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁶⁰ En el *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), publicó Jesús María Barrajón Muñoz la introducción «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres» (Barrajón, 1991). Se recoge en ella el consejo que recibe Tirante de Dios en *Tirante el Blanco*: «Sé un hombre muy de tu tiempo y vive como si soñases» (Barrajón, 1991: 587). Se identifica a la protagonista de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991k, II: 829-868; 2007m; y 2007bf, I: 965-1017) con la típica mujer ingenua del teatro de Francisco Nieva, capaz de la mayor locura por amor, como veremos en La Viuda Reposada de la versión nieviana de *Tirante el Blanco* (Barrajón, 1991: 593). Escribe el crítico: «En *Tirante el Blanco* (concluida en 1986 y publicada en 1987), Nieva se ha valido de las peripecias eróticas del héroe de Joanot Martorell para crear una de las obras más representativas, interesantes y bellas de todo su teatro. No es este el lugar indicado para establecer paralelismos entre la novela y el drama, pero sí para indicar que en la versión realizada por nuestro autor no se sigue ni el dato concreto ni la historia general, sino simplemente la idea de un Tirante lleno a la vez de sueños y de realismo. Con motivo del estreno de su obra en 1987, Nieva declaraba: “Todo lo he tratado con la libertad de interpretación que nos concede el hecho de amar verdaderamente un tema”. Deja de ser, por tanto, *Tirante*, para ser su *Tirante*, tamizado por la ideología y la estética nieviana; aunque, claro, del mismo modo que es verdad que hacemos nuestras las obras y héroes que amamos, no lo es menos que también ellos nos hacen suyos y nos conforman. Sea como fuere, en *Tirante* encontramos una adaptación libre de la obra de Martorell; no obstante, el lector hallará también detalles concretos mínimos que indican el alto grado de conocimiento y compenetración de Nieva con esta novela de caballerías. La obra está emmarcada por la presencia de Dios al comienzo de la primera parte y al final de ésta y de la segunda. Similar estructura encontramos en *El baile de los ardientes*, sólo que allí Cambicio era obligado a salir de su tierra por un padre egoísta al que al final desprecia, y aquí, sin embargo, Tirante muestra su voluntad de dejar casa y padres “para registrar los caminos”, y el padre, Dios, le aconseja huir del realismo, tener multitud de ideales y “vivir como si soñase”; cuando Tirante fracasa, lo acoge en su seno, donde, desde su soledad, lo recibe como quien comparte la derrota del amigo» (Barrajón, 1991: 599). Y continúa: «Cuando Tirante pierde su segundo corazón, comprende el sentido del mundo, en clave absolutamente nieviana: “El bien y el mal juntos, forman un hechizo que nos confunde y que no se termina jamás”. Ese huir y dejarse atraer por la muerte no es sino una imagen que Nieva utiliza para transmitir la idea del hombre dual, partido entre la luz y la sombra. El ideal de luz es inalcanzable, porque ésta no existe sino unida a la sombra; la solución es conocer la parte oscura y aceptarla gozosamente, como Cambicio en *El baile...* pero Tirante muere, como Jasón, en *Delirio...* vencido en un mundo en el que el ideal de luz parece escapar. / A pesar de la gravedad del asunto, el autor huye de toda trascendentalización y, para ello, como siempre, recurre al humor, basado además de por los juegos con el lenguaje, del que ya nos ocupamos al estudiar el Teatro de Farsa y Calamidad, por la aparición en escena de los típicos personajes nievianos: las parejas unánimes (Liduvina y Sabena, doña Isolda y doña Ginevra, Dama Sol y Dama Luna, Pascualino y Bertolino), en sí mismas tan contradictorias e hilarantes; el enano Algeciras, similar al Pittichinaccio de *Salvator Rosa*; la Viuda Reposada que, como Catalina, en *Catalina del demonio*, es capaz de todo sólo por amor; Placer de mi Vida, que como Gezabel, en *Salvator Rosa*, se empeña en ser mala. Con la unión del tono grave de desilusión y muerte, y el juego distanciador del humor, Nieva consigue una de sus obras más atractivas» (Barrajón, 1991: 600-601). La edición del *Teatro completo* del autor anota de *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*: «Estrenada en el Teatro Romano de Mérida, el 8 de julio de 1987» (Nieva, 1991k, II: 1053). En *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a), el editor, Juan Francisco Peña Martín, relaciona el uso de la antítesis por parte de un personaje de *Pasión y gloria de un monumento. Cuento de hadas para un viejo escritor* (Nieva, 2002a: 113-133) con el que hace La Viuda Reposada: «La dialéctica de los contrarios constituye la base de una de las obras más destacadas de Nieva como es *Las aventuras del Tirante el Blanco*. En ella, la Viuda Reposada expresa este sentir contradictorio en numerosas ocasiones: “*Me siguen... Ya no me siguen (...)* Sí, me siguen. *¡Al fin escapo con vida! Pero me matan, me hacen trizas. (...)* No, no me hacen. *Ya estoy tranquila. ¡Yo me muero! Aquí caigo. Me levanto*”» (Nieva, 2002a: 133, n. 59). En *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas*, de Francisco Nieva (2005k), publicó una introducción Juan Francisco Peña Martín (2005). Escribió: «Por medio de la antítesis, muestra Nieva también el profundo desconcierto que embarga a los personajes y que les hace salir de lo rodado para perderse en el mundo de lo ignoto. Muchas de las obras de Nieva emplean también este recurso. Es llamativo, por ejemplo, en *Las aventuras*

3) *La paz*, de Aristófanes

Cierta tendencia de su teatro más temprano, sólo publicado cincuenta años más tarde en *Centón de teatro* (Nieva, 1996b, 2002a y 2007bf), ya se unía a una percepción intuitiva de la comicidad aristofanesca. El autor había leído a Aristófanes en la adolescencia con bastantes dificultades, porque los pasajes escabrosos venían en latín para que los indoctos no se recreasen con ellos (Nieva, 2002d: 384). La fórmula aristofanesca no suponía ninguna limitación ni carencia, porque en un poema cómico-dramático abierto de forma cabía todo y de todo; pero era lo más opuesto que podía darse al oficio de guionista o de comediógrafo cotizado, o al de los proveedores de la escena como industria. Antes de conocer a Aristófanes o a Bertolt Brecht, para él lo genuinamente teatral no residía en la verosimilitud ilusionista, sino, al contrario, en que los espectadores no perdieran en ningún momento el sentido de asistir a la materialización de un poema escénico, de un sueño y no a la imitación de una realidad objetiva (Nieva, 2002d: 385). El poema cómico a la manera de Aristófanes resultaba para la época, al cabo de dos mil quinientos años, lo más novedoso e insólito que podía proponerse, en radical contraste con las formas teatrales en boga, incluso las de la propia vanguardia (Nieva, 2002d: 386).

En el tercer bloque de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 448-449), la octava corresponde a *La paz*, de 1977. Dedicó el dramaturgo a su versión de la obra de Aristófa-

de Tirante el Blanco, donde Nieva pone en boca de La Reposada un constante juego de contradicciones que expresan la propia contradicción de la existencia» (Peña Martín, 2005: 62). Y continúa: «Toda la obra se estructura desde la perspectiva del viaje iniciático. El joven héroe debe superar la serie de pruebas que el destino le ofrece para alcanzar el premio de la libertad y la felicidad. Así lo vemos en la mayoría de las obras de Nieva, pero la que mantiene mayor fidelidad a este planteamiento es *Las aventuras de Tirante el Blanco* porque sigue la estructura de la novela de caballerías, que no es más que el desarrollo de todo el proceso iniciático hacia la utópica perfección» (Peña Martín, 2005: 82). También encontramos en *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991k, II: 1053-1135; 1999i; y 2007bf, I: 1505-1589) un personaje doble, el formado por Lidubina y Sabena (Peña Martín, 2005: 88): «En esta misma escena, el juego entre la alegría y la tristeza —repetido en la última escena— se vincula con la antítesis empleada por la Reposada en *Las aventuras de Tirante el Blanco*» (Peña Martín, 2005: 90). «Todas sus intervenciones adoptan un tono absurdo y grotesco pero que simboliza con claridad la importancia de la contradicción». Y repite la misma intervención de este personaje que hemos reproducido ya en esta nota (Peña Martín, 2005: 90, n. 102).

nes un capítulo: «*La paz*. En la Hélade feliz» (Nieva, 2002d: 469-481): «*La paz* fue una de esas obras que me llevaron a otra creación parasitaria, como fue el *No más mostrador* de Larra. Comienzan como versiones algo libres y luego se disparan hacia el libertinaje, la glosa, la distorsión, el “enderezamiento” y cualquiera sabe qué otras cosas más. Bien es cierto que no lo hacía muy deliberadamente. Me salían así». Debido a las licencias que se permitió, hubo de ponerle a *La paz* un subtítulo: *Celebración grotesca sobre Aristófanes*¹⁷⁶¹. El director Manuel Canseco le pidió si podía hacerle una adaptación de *La paz* para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Manuel Canseco había sido ayudante de José Luis Alonso. Le pedía arreglar una buena versión cualquiera de las que ya había; no obstante, cuando el autor se enfrentó con una de las más acreditadas, se llevó las manos a la cabeza y estuvo a punto rechazar el encargo. La mayoría de los diálogos y situaciones que debían hacer gracia, respondían a costumbres griegas muy específicas, aludiendo a personas de su tiempo: «No sé cómo no puse mientes en esta circunstancia». Poco tiempo antes, había visto el autor una versión de la obra en el teatro Español de Madrid, dirigida por Miguel Narros, uno de los directores más eficientes. No recordaba bien *La paz*, pero confiesa que no le gustó, aparte la parábola del escarabajo y su gran efectismo teatral. Todo había querido ser «muy moderno» y carecía de efusión y de clima. Llegó a aburrirse en la segunda parte. Había en el espectáculo vana pedantería, algo que aquejaba a algunos de los del Miguel Narros de la época (Nieva, 2002d: 470). Francisco Nieva no podía hacer otra cosa que una versión muy libre, desprejuiciada, cortando lo necesario. Primero tuvo escrúpulos, pero luego lo consideró un escándalo que no comprometía mucho. «Con cualquier cosa que no esté mal escrita basta». Se cobra un dinero y se figura en el cartel de la temporada (Nieva, 2002d: 470-471). Comenzó a leer versiones y a empararse de Aristófanes. Una francesa lo impresionó por el esfuerzo que había hecho el tra-

¹⁷⁶¹ Recuérdese que también tuvo que ponerle un subtítulo al texto sobre Mariano José de Larra.

ductor para suplir el gracioso coloquialismo ático de Aristófanes por su equivalente francés. Esto le llevó a pensar en el género chico, en Miguel Ramos Carrión y en Carlos Arniches: «Una versión libre y, a la vez, apasionada de Aristófanes, con aquel lenguaje de vodevil antiguo o de vieja zarzuela, podía resultar muy bien. No había que llevar las cosas a su mayor extremo, aquello mismo podía fundirse con un cierto sentimiento lírico, pues en realidad Aristófanes era un gran poeta. A veces, su cómica grosería está colindando con una estilización y lirismo bien voluntarios». Repasó muchas traducciones hechas en las tres lenguas que conocía. Llegó a lamentar muy profundamente no saber griego, no haberse dado al humanismo, «donde se vive a salvo de tanta barbarie». Reflexiona: «El padre de la comedia moderna sorprende a cualquier hombre de nuestro tiempo por su genio crítico y satírico, por su lirismo inesperado, por su capacidad imaginativa, tan prematuramente surrealista. Me estaba encontrando con mi paradigma, con aquel a quien había “imitado” sin conocerle a fondo. / Me resultaba apabullante y maravilloso». Se pregunta por qué ha sobrevivido Aristófanes en sus textos por encima de todos los poetas cómicos de su tiempo —de los que apenas quedan fragmentos—, por encima incluso de Menandro, tan posterior. Francisco Nieva considera que Aristófanes dio con el tono justo. Quedaba una mezcla rara, algo parecida a la que empleó en la traducción de *Ubú rey*, de Alfred Jarry, y más depurado e incisivo que el de *Macbett*, de Eugène Ionesco: «pero con Aristófanes llegó a resultar de una elocuencia atolondrada y lírica que no he podido igualar jamás, porque el humor no me ha asistido». Revela: «Me entró la neurosis de la Grecia clásica, la admiración por su tremendo avance en la comprensión y crítica de los actos humanos, siempre tan viva en Aristófanes». Continúa: «Para mí, no había nadie tan magnífico como aquel abuelo joven del teatro, despiadado y tierno, una curiosa ensaladilla ática llena de colores, que titilaban como luces de feria» (Nieva, 2002d: 471).

El autor era feliz escribiendo la adaptación, riéndose él solo de lo que brotaba de su pluma. No se le ocurrían a él las cosas, no buscaba, sino que encontraba en Aristófanes estupendos resortes de comicidad. Emplea el dramaturgo unas bellas líneas para explicar lo feliz que se sintió haciendo aquello. Vivió la obsesión un tanto histérica por Grecia que sintieron los humanistas y filósofos del siglo XIX, ese concepto feliz de la Hélade que tiene muy presente los cánones que aún perduran entre nosotros (Nieva, 2002d: 472): «El teatro, la pintura, la música, todo había entrado actualmente en una lucha contra la belleza como pudieron entenderla los griegos y vivíamos en la gran barbarie expresionista, que nunca he sabido cómo no ha fatigado todavía al mundo. Volver a Grecia de la mano de Aristófanes aumentó entonces mi euforia de vivir». Supo que la actriz Julia Trujillo, pareja de Manuel Canseco, iba a hacer el papel de Polemos, es decir, La Guerra (Nieva, 2002d: 473). Cuando se enteró, reescribió ese papel pensando expresamente en ella. Así, destacó, no por la profundidad ni por la brillantez de lo escrito, «pues al contrario no creo que tenga demasiada importancia», sino porque calculó la sonoridad propia de la actriz. Esto, según Francisco Nieva, explica su repercusión:

Aunque tuvo un gran éxito, tampoco ni los críticos más enjundiosos supieron bien decir por qué. No digo que careciesen de los conocimientos pertinentes, pero les tomó por sorpresa: esa mezcla de luces áticas y luces de verbena en Lavapiés, esa mezcla de Ramos Carrión y Calderón de la Barca sorprendió y suscitó como una admiración hacia el tipo de expresión empleado.

Francisco Brines, uno de los más fieles amigos, estuvo en una lectura de La paz que se hizo en casa de Liébana y enseguida estimó la mezcla y la juzgó como un auto sacramental inverso y pagano. Era la persona pintiparada para darme su visto bueno, y dijo que «aquella adaptación me expresaba con mayor relieve que cualquier otra cosa. Punto» (Nieva, 2002d: 474).

Cortó el dramaturgo numerosas escenas de la segunda parte del original, dejando lo esencial y alargando algunos papeles. Lo hizo por su devoción a Aristófanes, para transmitírsela al espectador que no lo conoce: «Es una obra en la que uso del adjetivo desmedidamente, extrayendo de ello como una gracia pedante, pues elegí aquellos más coloreados y chocantes, culteranos y populares. Todavía me siento satisfecho del guiso».

Sentía que Aristófanes lo bautizaba, lo confirmaba, y era un acontecimiento interior muy importante para él al comprobar muchos años más tarde que las dos obras tituladas «reóperas», *Pelo de tormenta* (Nieva, 1972c; 1973k; 1975n: 43-86; 1991k, I: 173-204; 1997i; y 2007bf, I: 201-235) y *Nosferatu* (Nieva, 1975n: 87-155; 1991k, I: 207-257; 1994k; 2000j; y 2007bf, I: 237-288), que habían seguido casi inconscientemente el esquema de la comedia aristofanesca, definieron su mejor aportación al teatro. Tardaron en estrenarse casi treinta y cinco años. Habla también el autor del *atrezzo*, del montaje escénico, de los efectos especiales (Nieva, 2002d: 474). En su adaptación, intervenía el propio Aristófanes con un monólogo dirigido al público en el que Francisco Nieva le rendía su más fervoroso homenaje: «todo lo que pudiera ser nuevo, sonar bien, divertir y sorprender estaba en el texto, en la chispa de Aristófanes, que había prendido en un lejanísimo devoto como yo. Casi no me siento responsable de ello, yo fui el traspasado por ese rayo fulgurante». Recuerda el autor: «Canseco no me había propuesto recomposturas de ningún tipo, alargamiento o acortamiento de papeles, como hacen tantos directores de hoy, buscando ser coautores de todo» (Nieva, 2002d: 475).

Televisión Española quiso grabar la representación, pero había un desnudo y se lo pensaron (Nieva, 2002d: 477): «La censura quería seguir levantando el gallo y, aunque ya era la dichosa época de “el destape”, la televisión atendía mucho más que ahora a su clientela hogareña, y sentía púdicos escrúpulos respecto a Aristófanes». El autor no habría puesto aquel desnudo, pero Aristófanes lo deja bien claro en su texto. No se grabó por ese detalle, aunque las cámaras y el montaje podían haber ocultado lo que hubiesen querido. Aristófanes, en unas traducciones censuradas, a Francisco Nieva lo excitaba tanto que acababa practicando el placer solitario (Nieva, 2002d: 478). El *Polemos* de Aristófanes,

en su montaje, sonaba a *Agua, azucarillos y aguardiente*¹⁷⁶². Pero no se recurría a un tópicico chulón, sino que se insinuaba por otras vías. Tras una semana llenando el teatro, se retiró: «porque lo que más interesa a un Ministerio de Cultura —no sé si entonces de Información— es que triunfe el propio ministerio por su dinamismo que no un espectáculo determinado por su aceptación entre el público». Se repuso *La paz* en el teatro Martín, con menos fortuna; pero luego fue de gira. Se volvió a hacer al verano siguiente en el templo de Debod en Madrid (Nieva, 2002d: 480)¹⁷⁶³.

4) *No más mostrador*, de Mariano José de Larra

Un capítulo de las memorias se titula «*Sombra y quimera de larra*, el primer estreno público» (Nieva, 2002d: 430-444). Con este montaje, el dramaturgo sobrepasó los límites de un adaptador y, partiendo de un texto de Mariano José de Larra, acabó creando otro diferente —*Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* (Nieva, 1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454)— y un montaje teatral. José María Morera, director de escena, se afincó en Madrid para dirigir asociado a Manuel Collado como productor. El Teatro Nacional María Guerrero, sin director nominal entonces, le encomendó a este director escénico el montaje de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra (2009), propuesto por el propio José María Morera; aunque se estrenaría en Valencia, en un teatro extensión del Nacional de Madrid que se mantuvo como tal por poco tiempo:

Todos saben que esta pochade teatral de Larra es poca pero encantadora cosa, una muestra casera de teatro romántico. Aunque lo más interesante en ella es la organización del diálogo

¹⁷⁶² Con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Federico Chueca. Se estrenó en el teatro Apolo de Madrid el 23 de junio de 1897.

¹⁷⁶³ *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*, se la dedicó el autor «A Vicente Aleixandre». La edición de su *Teatro completo* (Nieva, 1991k) anota: «Estrenada en el Festival de Mérida de 1977 y presentada en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 2 de noviembre del mismo año» (Nieva, 1991k, II: 965).

de corte moratiniano, delicioso de ritmo y soltura coloquial. Al fin, no es más que la adaptación de una obra de Scribe¹⁷⁶⁴, alargada y complejizada sin otra justificación, por parte de Larra, que la de mostrar estirado su especial gracejo coloquial por medio de aquel trampolín de la adaptación¹⁷⁶⁵.

En los años de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* se producía un nuevo *revival* del gran escritor, no sabe si promovido por *Triunfo*, «el termómetro de la “intelectualidad”»¹⁷⁶⁶. El autor, muy familiarizado con el escritor romántico desde la infancia, tuvo primero un libro de artículos de Mariano José de Larra en una selección para niños. A los dieciocho años lo leyó en un volumen de Muntaner y Simón, donde se recogía lo más importante de su obra, incluidos el teatro y la novela *Macías* (Nieva, 2002d: 431), con ilustraciones de Apelles Mestres: «Había leído con calor el útil y estupendo libro de Carmen de Burgos sobre el dandi suicida, seguido de un epílogo de Ramón Gómez de la Serna sobre *El paseo del Prado*, trufado de greguerías ambientales, que situaban muy bien a Larra en su tiempo y en el nuestro». Consideraba el mundo de Mariano José de Larra como un mito familiar e íntimo. Francisco Nieva empezó como escenógrafo de *No más mostrador* y acabó como «autor de una extrañísima comedia, donde los elementos parateatrales hacen de ella una curiosidad —de la que se ha ocupado una estudiosa norteamericana, Phillis Zatlin— llamada *Sombra y quimera de Larra. (Representación alucinada de “No más mostrador”*»¹⁷⁶⁷). José María Morera tuvo una idea algo brechtiana para el montaje de *No más mostrador*: colocar a unos actores fuera de situación con unos diálogos didácticos, como introductorios. Se los ofreció al autor: «Pero esto fue como si le ofreciesen un merengue a un caimán». Continúa: «Y aquí viene la feliz experiencia de imaginar y realizar simultáneamente una comedia en su tota-

¹⁷⁶⁴ Véase la nota 1571.

¹⁷⁶⁵ Obsérvese cómo justifica Francisco Nieva su operación con el argumento de que Mariano José de Larra llevó a cabo lo propio con una obra ajena.

¹⁷⁶⁶ También Antonio Buero Vallejo preparaba una obra sobre Mariano José de Larra, *La detonación* (Nieva, 2002d: 431).

¹⁷⁶⁷ Nieva (1976o; 1990c: 69-133; 1991k, II: 1155-1207; y 2007bf, I: 1401-1454).

lidad ideal y material». Aquello no respondía a lo pactado; pero no podía sujetarse: imposible detenerlo. Primero hizo los decorados y luego «con estos proyectos enfrente comencé a habitarlos con palabras y con acciones, sugeridas por un lugar tan específico» (Nieva, 2002d: 432).

En el montaje, se imitaba el prólogo de una comedia algo antigua y también se recitaban en *off* unos versos de José Zorrilla que le dedicó a Mariano José de Larra:

Poco a poco, la comedia de Larra se convertía en una elegía romántica sobre su mundo. El estudio de la profesora norteamericana Phillis Zatlin, [sic] señala la extrema libertad que denuncia este cambio de naturaleza en los personajes, en la anécdota y en un continuo estar fuera y dentro, no sólo de la comedia, sino del teatro y de la época. Una parateatralidad ejercida a varios niveles (Nieva, 2002d: 433).

Cuando se puso a trabajar en un montaje para la obra de Mariano José de Larra, todo le venía a la cabeza como dictado, igual que un chorro difícil de atajar. Reitera que la situación en las frases y el lenguaje las estimulaba el mundo plástico (Nieva, 2002d: 433). En *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) no sólo intervino el entusiasmo que el autor podía sentir por Mariano José de Larra, sino el correspondiente a Leandro Fernández de Moratín, su modelo (Nieva, 2002d: 434). Los diálogos iniciales que le encargó José María Morera acabaron reemplazando al argumento original: «A partir del segundo acto, los incisos de mi cosecha se hicieron más y más numerosos y terminaban suplantando el argumento original. La bola rodó hasta el final y aquel caos terminó organizándose en los términos que lo definen: *Sombra y quimera de Larra, etc., etc.*». José María Morera sólo era un director invitado y su tolerancia hacia él le merece a Francisco Nieva una enorme gratitud: «Cuanto yo le leía le parecía enriquecer la comedia, pero no había previsto que mis demasías sobrepasaran todos los límites, como así sucedió» (Nieva, 2002d: 436). Admite el autor: «Un texto nuevo y parasitario iba fagocitando por completo la comedia original de Larra». Muy pronto la obra quedaba anunciada y habían sido realizados los trajes y los decorados. Los diálogos de Francisco Nieva

funcionaban bien y, al final, todo se reducía a un homenaje al escritor. Pero habría sido una injusticia que ese homenaje no hubiera tenido un autor conocido. Finalmente, fue él. Además, conocía y admiraba a los actores contratados, de modo que escribía teniendo presentes sus tipos, sus voces y modos de actuar. Escribía para ellos y, a los pocos días, lo que había habido en su imaginación lo veía materializado: «Esa cosa que debieron de sentir lo mismo Goldoni que Arniches y que yo he degustado por una sola vez» (Nieva, 2002d: 437). En el tercer bloque de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 448-449), la cuarta corresponde a *Sombra y quimera de Larra*¹⁷⁶⁸.

5) *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes

En el tercer bloque de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 448-449), las undécima y duodécima corresponden a sendas escenas de la versión de Francisco Nieva de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, representada en el teatro María Guerrero en 1979, también dirigida por el autor. A ella le dedica el dramaturgo un capítulo: «*Los baños de Argel*. Insondable Cervantes» (Nieva, 2002d: 482-492). Muy generosamente por su parte, y como una amistosa prueba de respeto que el autor siempre le agradecerá, Adolfo Marsillach le hizo un encargo nuevamente meses más tarde de otro que rechazó: *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes. Esta vez dijo que sí. Le pidió *Los baños de Ar-*

¹⁷⁶⁸ En el *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), Phyllis Zatlin Boring publicó la introducción «Teatro de Crónica y estampa. Teatro en clave de brevedad» (1991). Explica lo de Teatro de Crónica y Estampa como una etiqueta que el propio dramaturgo le ha puesto excepcionalmente a *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*), su primer estreno formal en 1976 (Zatlin, 1991: 1139). Explica que habían invitado a Francisco Nieva a hacer una versión de la farsa *No más mostrador*, de Mariano José de Larra (2009), quien, a su vez, se había basado en *Les adieux au comptoir*, de Eugène Scribe. Francisco Nieva entremezcló en *Sombra y quimera de Larra* artículos de éste, como «El Día de Difuntos de 1836: Fígaro en el cementerio», «El castellano viejo» y otros (Zatlin, 1991: 1140) —véanse Larra (1991a, 1991b y 1997)—. *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, guarda cierto parecido con *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (1994), y Francisco Nieva reconoce la influencia de éste en su versión de la obra de Mariano José de Larra. La pieza que sirve de marco tiene reminiscencias de otra obra metateatral, *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus (1979) (Zatlin, 1991: 1142). La edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva anota de *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*): «Estrenada en el Teatro Nacional de la Princesa de Valencia el mes de enero de 1976 y presentada en el María Guerrero de Madrid el 4 de marzo de 1976» (Zatlin, 1991: 1155).

gel «como base de un *espectáculo*», y aceptó por dos cosas, por su autor y por tratarse de una comedia desconocida para casi todo el mundo: «Es decir, hacer algo llamativo y recamado para poder “pasar” una desconocida comedia que, a palo seco, no le tentaba dirigir a nadie». Esto le da pie a sentirse libre de someter la comedia a otro concepto de dramaturgia. Contaba con toda la libertad que quisiera tomarse. Como nunca ha sido un hombre práctico, considera que se trataba del «estreno mundial» de una comedia de Miguel de Cervantes, como si eso interesara mucho en Madrid, en España y fuera de ella. Se había borrado el nombre del manco de Lepanto a su calle en una «región-estado» del norte: «Menos mal que la lengua es mi patria y el castellano, por lo menos, no lleva trazas de desaparecer». Cuando uno sueña con otras cosas, «no se representa la pasiva cazurrería de un público bastante embotado para sutilezas estéticas y exhumación de clásicos» (Nieva, 2002d: 483).

Se documentó para el montaje, investigó el teatro de Miguel de Cervantes, el porqué de su olvido a la vuelta de su cautiverio en Argel, hasta el punto de que *Los baños de Argel* se la devolvió el empresario. Se enteró de la vida de los cautivos, de las costumbres argelinas y leyó los libros modernos más importantes al respecto y sobre la vida y la obra de Miguel de Cervantes. Otra conclusión a la que llegó: con el mismo poder imaginativo que los entremeses y cambiando de clave, aparece en *Los baños de Argel* un teatro manierista, diferente en todo de Lope de Vega y sus correligionarios. Miguel de Cervantes escribió esa comedia como un espectáculo en donde, para amenizar la representación, introdujo algo de carácter muy documental buscando intensificar el clima de realidad exótica: «Es como un romántico *avant la lettre*». Quería dejar un tapiz que sorprendiese, porque el excautivo guardaba en su memoria unas imágenes que lo habían dejado fascinado, las cuales se ve firmemente que son teatro y, a la vez, documento de una realidad (Nieva, 2002d: 484). A un director de escena moderno, una propuesta como la de *Los baños de*

Argel le hubiera parecido natural, pero que no pareciese práctico en su tiempo demuestra que Miguel de Cervantes soñaba un teatro moderno, una escritura dramática que tenía muy en cuenta las posibilidades embaucadoras del teatro al margen del texto. Exige que todo el contenido ambiental que sugiere se vea para que comprobemos cuánto densifican la acción estos detalles, cuya influencia en Miguel de Cervantes se remontaba a los fastos renacentistas más que al tablado y los paños de Lope de Rueda. Miguel de Cervantes piensa en una escenografía, porque ha visto en Italia decorados que crean una ilusión de realidad mediante una sabia aplicación de la perspectiva. De esto prescindió el teatro español de su tiempo, aunque lo realizaría Pedro Calderón de la Barca más tarde, cuando los ecos de la escenografía renacentista llegaron a España, investidos de Barroco. Se trataba de las fiestas áulicas y papales decoradas por arquitectos perspectivistas: «Todo me lo daba hecho Cervantes, con seguirlo al pie de la letra, analizando sus intenciones». Escribió el adaptador muchas páginas explicativas de lo que había deducido que se publicaron en los periódicos antes del estreno. Puede que interesaran a espectadores curiosos y cultos, pero en el ambiente profesional, «bastante estrecho siempre», se pensaría que era autopropaganda desdeñable: «Trabajé en la versión con denuedo». Los decorados y los efectos que imaginaba los reclamaba el propio Miguel de Cervantes. Aparece hasta el mar, una invención, para el autor, más bien de Ramón María del Valle-Inclán. Hubo cervantistas que comprendieron, pero la crítica se escandalizó por aquel lujo ilustrativo sin saber que tenía un sentido, porque ellos creían que el teatro de Miguel de Cervantes era sobrio «como un arcón de roble, con cuatro esquinas bien definidas, o una mesa tocinería española». «Luego, quien conozca, como Canavaggio —que luego he tratado en la Academia—, el teatro de Cervantes sabe que *Los baños* es más justo dramáticamente hacerlo como yo lo hice que no como esperaban esos caballeros, que de seguro no habrán leído recientemente esas obras y si las repasaron después de ver la representación, tampoco

adivinaron nada». Esos «caballeros» son los críticos. Los dos más tenidos en cuenta, el del *ABC* y el de *El País*, se mostraron muy estrechos diciendo que había tomado «pretexto», cuando Adolfo Marsillach, «que no es tonto», lo primero que vio en la obra fue el pretexto de un espectáculo (Nieva, 2002d: 485): «Los “sacerdotes”, siempre tan ufanos, siempre creyendo que tienen la razón y anatomizando con toda irresponsabilidad. En el fondo, la crítica madrileña, un tanto obnubilada, no sabía por dónde les había venido el tiro. Y el tiro resonó». Denomina el autor «refacción» al trabajo que hizo con *Los baños de Argel*, que le costó tiempo y esfuerzo, porque hizo mucha labor de pastiche para ligar escenas. Hasta trató de imitar dos sonetos supuestamente cervantinos y muchas letras de canciones. Los sonetos los sometió al criterio de Carlos Bousoño, quien se los aprobó con calor: «El teatro es como una conspiración excitante» (Nieva, 2002d: 486). Convirtió a La Quimera en la comentadora y glosadora de la obra: «La torpeza de la crítica ante un trabajo de tanto calado fue no saber demostrar por qué vías había acertado yo de pleno. Se les había servido un teatro de corte universal, por parte de Cervantes y por la parte que me correspondía». La Quimera, Doña Quimera, que hablaba, cantaba, recitaba, se convertía así en otra novedad dramática (Nieva, 2002d: 489). Acerca del verso cervantino, comenta:

Los críticos insistieron, como ya venían haciéndolo desde atrás, en que los actores españoles «ya no sabían» decir el verso. Alguien decía que no se entendían los conceptos. En el verso de la comedia barroca, existe una sintaxis que los espectadores desacostumbrados al teatro clásico no asumen con facilidad. Yo mismo, aunque estoy acostumbrado, lo entiendo mucho mejor en la lectura que en la representación. Sin embargo, entiendo muy bien los versos más planos de Zorrilla, del duque de Rivas, de Bretón de los Herreros, que a la lectura me parecen prosaicos. Puede decirse con toda certeza que una parte de la culpa la tenían los propios espectadores desacostumbrados a «escuchar» el verso clásico. No lo escuchan con la familiaridad que los ingleses a Shakespeare o a Marlowe. Y duele decir esto en un país que tiene un magnífico teatro barroco. Lo que esto revela no es sino que el actual nivel de cultura en España vuela bastante más bajo que voló en otros tiempos. Es de fácil comprobación (Nieva, 2002d: 490-491).

Y también: «Los versos de Cervantes tienen algo en donde la lógica disminuye el vuelo lírico y racional y la construcción no es más clara para nosotros». Concluye: «En todo

caso, hay en el espectador español un deseo de que le sirvan ya digerida una comedia, de que todo esté demasiado claro. (...) no tiene seguridad en lo que ve u oye por primera vez, le parece que se pueden estar burlando de él. O le parece que si no entiende, es por culpa del emisor y no del receptor, que es él mismo». Aventura el dramaturgo:

Había en mí una entrega profunda al problema del teatro cervantino en todos sus aspectos radiales y un homenaje a sus textos más conocidos. A Cervantes le hubiera gustado ver su obra, desdeñada un día, del modo en que se representó en el siglo XX «la primera vez», casi tres siglos después de escrita, atendiendo a sugerencias tan explícitas en su texto.

Gran señor del teatro era Cervantes, otorgándose reglas nuevas, una escritura menos sujeta a los cánones «materialistas» consagrados por Lope. Esa escritura de Cervantes, con toques y pinceladas impresionistas, con escenas periféricas que determinan el «ambiente», un poco felliniana, un poco valleinclanesca. Algo hay de bastante inédito, desconocido en el teatro de Cervantes, sobre todo en esta comedia desairada en su tiempo, escrita con enorme emoción por el recuerdo de su cautiverio (Nieva, 2002d: 491).

Se trató de un montaje difícil, sobre todo por los escrúpulos literarios del autor, quien se jacta de su contribución: «Este montaje tan lúdico hizo, paradójicamente, más respetable el teatro cervantino» (Nieva, 2002d: 491). Y termina: «Mas Cervantes es, después de Fernando de Rojas, uno de los más claros exponentes de un teatro novelesco y soñado, luego definido perfectamente por Valle-Inclán» (Nieva, 2002d: 491-492). Aquella función cervantina se llenaba a diario de un público joven, el mismo público que acababa de ver a los Rolling Stones, y se comportaba lo mismo en un espectáculo que en otro. La sala olía a hachís. Su teatro también los colocaba. «¿Has visto lo de Nieva? ¡Un colocón!» (Nieva, 2002d: 492)¹⁷⁶⁹.

6) Otras adaptaciones

Explica Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) que su familia, para evitar posibles revanchas de los vencedores de la Guerra Civil, se refugió en Sierra Morena

¹⁷⁶⁹ Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 152), cita al dramaturgo, en referencia a su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes: «Este montaje tan lúdico (...) he querido hacer yo en muchas ocasiones» (Nieva, 2002d: 491-492). En *Antología del relato español* (VV. AA., 2006b: 231), se recuerda que Francisco Nieva recibió el Premio Nacional de Teatro en 1980 por su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes.

(Nieva, 2002d: 117). Se retiraron a Venta de Cárdenas, en las estribaciones de esas montañas; todavía en Ciudad Real, pero lindando ya con Jaén (Nieva, 2002d: 132). En un capítulo titulado «Manuscrito encontrado en Zaragoza» (Nieva, 2002d: 150-151), cuenta el autor que, cerca de donde vivían, se hallaban unas ruinas a las que se les concedía mucha importancia: Venta Quemada¹⁷⁷⁰. Veinticinco años después, lo sorprendió en París el libro de Jean Potocki, titulado *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (Potocki, 1990, 2001, 2002a, 2002b y 2003). Lo elogia bastante. Su trama comienza y termina precisamente en Venta Quemada (Nieva, 2002d: 150). Escribió años más tarde una comedia¹⁷⁷¹ en la cual «resumía el impacto general del libro» y por la que recibió el Premio Nacional de Literatura (Nieva, 2002d: 151). Durante las representaciones en Madrid de *Tirante el Blanco*, se tropezó el dramaturgo con Antonio Banderas y le propuso el protagonista de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, pero a éste ya le había salido el trabajo de Hollywood (Nieva, 2002d: 576-577). La llama adaptación teatral y libre del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki (Nieva, 2002d: 588)¹⁷⁷².

¹⁷⁷⁰ Véase el artículo «Venta Quemada» (Nieva, 2007bl), publicado en *La Razón* el 8 de abril de 2001.

¹⁷⁷¹ *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991k, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva: 2003f; y 2007bf, I: 1591-1639).

¹⁷⁷² En el *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), publicó Jesús María Barraón Muñoz la introducción «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres» (Barraón, 1991). En ella informa de que, de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, Francisco Nieva eligió para su versión el contenido de las diez primeras jornadas tal y como quedan ordenadas en la edición de la editorial Palas Atenea de 1990 (Potocki, 1990), pero la obra de Francisco Nieva, concluida en 1988, no sigue fielmente el desarrollo de esas jornadas. El autor ha preferido mezclar y combinar a su antojo los elementos que en ellas aparecen para así formar una obra muy cercana en su estructura a *Los españoles bajo tierra* y *El baile de los ardientes*. Igual que en esta última obra, las dos partes de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* se dividen en subpartes. Aquí también hay parejas unánimes: Momo y Chicho de Soto, Emina y Zibeeda. Hay más correspondencias con esas dos obras, una de ellas la tipología de los personajes. Momo y Chicho de Soto representan un papel similar al de Tudaño y Malagana en *El baile de los ardientes*, Emina y Zibeeda introducen a Alfonso en el conocimiento de su parte oscura como Locosueño y Cariciana en *Los españoles bajo tierra* —aunque el tono del lenguaje de aquéllas es más cercano al del Cabriconde en *El baile de los ardientes* o al de El Gran Podrido en *Tirante el Blanco*—. Florestán, el maestro de ceremonias de la transgresión junto con Juncosa, se asemeja en su retrato exterior al Fray Mortela de *Los españoles bajo tierra*. Como en *El baile de los ardientes*, el ir más allá de la luz para penetrar en los terrenos de la sombra se cumple gozosamente (Barraón, 1991: 601). El final aproxima *El manuscrito encontrado en Zaragoza* en otros aspectos cercanos al Teatro Furioso y al Teatro de Farsa y Calamidad, por cuanto manifestaría que

En la cuarta y última tanda de fotos de las memorias, en la segunda página, aparece una foto del montaje de Francisco Nieva de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, en 1983 (Nieva, 2002d: 544-545). A él le dedica el capítulo titulado «El secreto es durar. *Don Álvaro*, una muerte “anunciada” con mucha antelación» (Nieva, 2002d: 553-567). Cuando José Luis Gómez, director del teatro Español, le encargó una versión y puesta en escena del *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, «el influyente y amedrentador» crítico de *El País* —Eduardo Haro Tecglen— manifestó enseguida con bastante antelación su disgusto por la programación de esta obra, con un vehemencia singular, como si le hubieran pisado un pie. Al drama del duque de Rivas se lo había olvidado, a pesar de ser la obra más singular del Romanticismo español (Nieva, 2002d: 557).

El trabajo sobre *Don Álvaro o la fuerza del sino* resultó intenso y accidentado, empezando por la adaptación. Tenía por esta obra Francisco Nieva una preferencia especial. La había leído muy joven. Esas escenas iniciales a las puertas de Sevilla, con su movimiento y sus personajes, le parecían uno de los pocos exponentes de un lírico costumbrismo español o de un nacionalismo costumbrista de verdadera calidad. Las escenas en prosa dialogan con las escenas «espiritualizadas» en verso, que son las estilizadas, y crean un extraño contraste (Nieva, 2002d: 559). Tuvo que limar exageraciones de expresión con mucho cuidado para que no alejasen excesivamente el argumento, no más tremendo que el de algunos melodramas cinematográficos actuales. Alargó el papel del fraile Melitón,

nada es absoluto (Barrajón, 1991: 601-602): «La obra finaliza con un “invéntatelo” pronunciado por Florestán como respuesta a la pregunta de Pacheco de qué podría hacer para gozar. Esa exhortación a rechazar la realidad y a internarse por los senderos del sueño, entendido no como escapismo, sino como proceso interiorizador que debe contar con la voluntad del individuo, sería la fresca moraleja de *El manuscrito...* y de buena parte del “Teatro de farsa y calamidad”». *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki*, el dramaturgo se la dedicó «A José Hierro» (Nieva, 1991k, II: 1005). En *Antología del relato español* (VV. AA., 2006b: 231), se recuerda que Francisco Nieva recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática por su versión del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

cosa que hizo el propio Giuseppe Verdi¹⁷⁷³, porque suscitó su simpatía. Traspuso en el montaje la época de la acción al pleno Romanticismo, durante las guerras de unificación de Italia (Nieva, 2002d: 560). No sólo estaban preocupados por los comentarios de Eduardo Haro Tecglen, sino también «por la lamentable comprobación de que, en la actualidad, no se decía bien el verso». El autor pensaba que no se iba a decir mejor de la noche a la mañana: «Bien sabía yo que los actores españoles son gritones, pero también los espectadores españoles tienen oídos de gutapercha y piden constantemente que se hable más alto, con lo cual se pierden muchos matices». Llama a esto «pura burricie pública». Los teatros no tienen sonorización electrónica. Entonces no existía y casi no existe ahora. Les dijo un día que bajaran el tono y la función se alargó (Nieva, 2002d: 562). Elogia al compositor Manuel Balboa, autor de la música. No entiende el dramaturgo por qué tuvo él que pagar tan caro aquel fracaso, cuando hay directores bien conocidos con un fracaso sí y otro no. Cayó en nueve años de ostracismo (Nieva, 2002d: 564).

2.2.3. Dramaturgos-directores

Diego Galán y Fernando Lara, en *18 españoles de posguerra* (Galán y Lara, 1973a), un libro de entrevistas con diversos personajes del mundo cinematográfico y teatral de la posguerra española, clasifican a sus entrevistados en cuatro grupos: directores-actores —entre los que incluyen a Adolfo Marsillach y a Fernando Fernán-Gómez—, actores, directores y autores.

Irene Aragón González estudia en «Los directores» (Aragón, 2003b) las memorias de los directores teatrales: Fernando Fernán-Gómez (1998a), Luis Escobar (2000), Adolfo Marsillach (2001d) y Albert Boadella (2001). Observa que, mientras que para las autobiografías de los actores existen obras como la de Juan Antonio Ríos Carratalá, *Cómicos*

¹⁷⁷³ En su versión operística, *La forza del destino*, con libreto de Francesco Maria Piave, estrenada en 1862.

ante el espejo (2001a), la situación de los directores de escena no ha recibido tanta fortuna, seguramente a causa de la propia naturaleza de este oficio: «No hay que olvidar que, hace relativamente poco, el director de escena no existía como tal». Recurre a las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 107) —a quien llama «uno de los directores españoles de mayor prestigio y más larga trayectoria»—, en las que éste cuenta que, en su juventud, la figura del director de escena resultaba un concepto extraño, europeo, del que nadie tenía una idea muy exacta. En lugar de los directores, dirigían actores, empresarios y dramaturgos (Aragón, 2003b: 257). Cita también (Aragón, 2003b: 257, n. 1) la autobiografía de Tomás Álvarez Angulo, *Memorias de un hombre sin importancia (1878-1961)* (Álvarez Angulo, 1962), mencionada por Fernando Fernán-Gómez en las suyas (Fernán-Gómez, 1998a: 477). Escribe la autora: «Lo habitual en las compañías de principios y mediados de siglo es que el primer actor concentrara simultáneamente sobre su persona las funciones de actor, director y empresario de la compañía» (Aragón, 2003b: 257). No había estudios de dirección escénica. Si el primer actor tenía una buena intuición, ésta y su experiencia bastaban para lograr una puesta en escena aceptable; aunque, por desgracia, con más frecuencia las indicaciones del primer actor se enfocaban a su propio lucimiento como primera figura. Tanto Adolfo Marsillach como Fernando Fernán-Gómez hacen referencia en sus respectivas memorias al actor Manuel González¹⁷⁷⁴ (Marsillach, 2001d: 108; Fernán-Gómez, 1998a: 295) por su acertada dirección (Aragón, 2003b: 257-258, n. 2). Un ejemplo de primer actor, director y empresario lo tenemos en Enrique Rambal (Aragón, 2003b: 257-258). También los dramaturgos han dirigido, como Miguel Mihura y Gregorio Martínez Sierra. La autora se propone descartar en su trabajo a los actores y dramaturgos y ceñirse a aquellos en los que la faceta de director escénico resulta, si no la única, la más significativa (Aragón, 2003b: 258). Al final incluye, después de

¹⁷⁷⁴ Véase la nota 1826.

descartar las obras que no siguen sus criterios para el estudio, las memorias de Luis Escobar (2000), Adolfo Marsillach (2001d), Fernando Fernán-Gómez (1998a) y Albert Boadella (2001). Hay un libro de escritos sobre teatro de José Luis Alonso (Hormigón, 1991), aunque no se trata propiamente de una obra autobiográfica (Aragón, 2003b: 259). Explica por qué descarta las memorias de Francisco Nieva (2002d): aunque aportan algunos datos interesantes, sus facetas más significativas son las de dramaturgo y escenógrafo (Aragón, 2003b: 259, n. 9). Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach, además de directores, primero trabajaron como actores; Albert Boadella, aparte de actuar y dirigir, asumió la labor dramaturgica de Els Joglars. Concluye: «Por lo general, han llegado al estado de director tras haber desempeñado otras funciones y después de una larga relación con el teatro». Aprecia una diferencia interesante entre los que han desempeñado cargos administrativos, como Adolfo Marsillach, y los que únicamente han dirigido en la empresa privada, como Fernando Fernán-Gómez y Albert Boadella (Aragón, 2003b: 260). Encuentra que, en sus memorias,

no hay una relación exhaustiva de los montajes, únicamente se mencionan aquellos que, a los ojos de sus creadores, resultan más relevantes, lo que no nos permite establecer un panorama completo de su labor. Tampoco es frecuente que consignen con cierta rigurosidad datos concretos sobre fechas, lugares de representación, actores y personal técnico como escenógrafos, músicos o figurinistas. Únicamente Marsillach, como si tuviera conciencia de escribir para los investigadores, ofrece una información bastante rica en detalles sobre las obras dirigidas.

En cambio, sí pueden resultar de interés estas memorias para obtener un juicio personal, y a veces bastante subjetivo, de los creadores sobre sus propias creaciones (Aragón, 2003b: 263).

Observa que Fernando Fernán-Gómez no detalla mucho en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) su labor como director de escena. Consigna alguno de los montajes que dirige, pero

no hace ninguna observación profesional sobre su función de director en estas obras, de hecho parece encontrar perfectamente natural su paso de actor a director. (...) Marsillach se extiende mucho más sobre las dificultades específicas que entraña la actividad de dirigir. Considera natural, aunque no necesariamente obligatorio, que los actores se conviertan en directores, pues con el tiempo surge la curiosidad por otros aspectos del oficio (...). Opina, además, que el hecho de haber sido antes actor facilita la tarea de dirigir (Aragón, 2003b: 263).

Continúa:

También tiene unas ideas muy concretas sobre la peculiar relación, no siempre fácil, que se establece entre el director y los actores, y sobre la mejor actitud a tomar para obtener unos resultados profesionales satisfactorios. La experiencia y los errores cometidos le revelan que considerar a los actores como marionetas en manos del director y pretender plegarlos a los deseos de éste, sin tener en cuenta sus características propias, es desperdiciar energías en un esfuerzo inútil (Aragón, 2003b: 263-264).

La autora resume algunas de las ideas expuestas por Adolfo Marsillach en sus memorias (Marsillach, 2001d: 185): la de que los actores tienen unas ideas propias sobre el texto y unas características interpretativas y no se puede pretender que hagan el personaje como el director lo ha ideado; la única solución es llegar a un término medio; los defectos de los actores pueden ser tan aprovechables como sus virtudes; ir en contra de su idiosincrasia resulta inútil (Aragón, 2003b: 264, n. 14). El caso de Albert Boadella lo sitúa aparte, puesto que dirige a un grupo:

Debido a su peculiar sistema de trabajo, la dirección, la interpretación y la creación se hallan tan fusionadas que se hace difícil establecer cuáles de sus observaciones atañen más concretamente a la dirección. (...) hace referencia a la relación entre actores y director, en la que ve necesaria una cierta dosis de fidelidad. Opina, como Marsillach, que los actores son personalidades de natural frágil, que necesitan la confianza constante de los demás. Por ello, considera fundamental que la figura del director sea fuerte (Aragón, 2003b: 264).

Concluye la autora:

las memorias de aquéllos que han actuado como artífices de nuestro teatro en el último medio siglo son un documento esencial para conocer la realidad de la vida escénica contemporánea. Un documento que no por su carácter necesariamente subjetivo es menos valioso, pues nos ofrece el panorama de los esplendores y miserias de un teatro marcado por las peculiares circunstancias de una época, descrito en primera persona por aquéllos que las vivieron (Aragón, 2003b: 282).

María Francisca Vilches de Frutos, en «Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea» (Vilches, 2002: 210), menciona entre los directores interesados por incluir elementos cinematográficos en sus puestas en escena a Adolfo Marsillach y Albert Boadella.

Fernando Fernán-Gómez recuerda en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que dirigió e interpretó en el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo (Fernán-Gómez, 1998a: 357). El estreno de *La vida en un*

bloc, de Carlos Llopis, resultó un poco accidentado. Hicieron la misma tarde del estreno un ensayo general con todo, pero el dramaturgo empezó a interrumpir el ensayo general desde el patio de butacas con indicaciones muchas veces impropias de un ensayo general. Además, había una escena final de Fernando Fernán-Gómez que no había tenido tiempo de ensayar y le urgía (Fernán-Gómez, 1998a: 412). Carlos Llopis se empeñó en no estrenar. Entonces Fernando Fernán-Gómez dio la orden de seguir el ensayo y Carlos Llopis se fue a discutir con el empresario Tirso Escudero (Fernán-Gómez, 1998a: 413). Emilio Romero le echó una mano encargándole la dirección de una comedia suya (Fernán-Gómez, 1998a: 461-462)¹⁷⁷⁵. Le propuso Ricardo Muñoz Suay montar en Madrid *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Vio la representación francesa y se quedó estupefacto: el dominio del oficio de aquella compañía nunca lo había visto en España (Fernán-Gómez, 1998a: 464). Desistieron porque, si se representaba en España en un teatro oficial, se difuminaría su intención política (Fernán-Gómez, 1998a: 465)¹⁷⁷⁶.

¹⁷⁷⁵ *Las ratas suben a la ciudad*.

¹⁷⁷⁶ Rosa Ana Escalonilla, en «Los actores» (Escalonilla, 2003: 325), le atribuye a Fernando Fernán-Gómez la dirección de un montaje de *Las brujas de Salem*. En las memorias de Francisco Rabal (1994) aparece esa obra, dirigida por José Tamayo. Dice que el teatro se llenaba, a diferencia de lo que ocurría con la versión de Fernando Fernán-Gómez. En realidad, lo que nosotros sabemos es que Fernando Fernán-Gómez cuenta en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 465-466) que renunció a montar la obra y cuando, poco después, la vio representada en el teatro Español de Madrid —el montaje de José Tamayo en el que trabajaba Francisco Rabal— confirmó los temores que lo habían llevado a desistir. Juan Antonio Hormigón, en «Fernán-Gómez y el teatro» (Hormigón, 1997), recuerda que, en 1971, Fernando Fernán-Gómez tuvo un gran éxito como actor y director interpretando al doctor Stockmann de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen. En 1950, con el Teatro de Ensayo, montó, junto a Francisco Tomás Comes, el primer espectáculo del que el autor tiene noticia, *El yermo de las almas*, de Ramón María del Valle-Inclán. Este montaje presentó sus dificultades, que explica (Hormigón, 1997: 32). Posiblemente se estrenó en función única en el Instituto Italiano de Cultura. Su actividad como director escénico corrió emparejada después a su labor interpretativa: *Con derecho a fantasma*, de Eduardo de Filippo; *Mi querido embustero*, de Jérôme Kilty; *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi; *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev; *Cuando se espera*, de Pedro Laín Entralgo; *La pereza*, de Ricardo Talesnik; *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen; *El mal anda suelto*, de Jacques Audibert; *Los lunáticos*, de Thomas Middleton y William Rowley; y *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca. Konstantín Stanilavski cuenta en su obra *Mi vida en el arte* (Stanislavski, 2013) que el montaje ruso de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen, antes de la revolución de 1905 fue aclamado por el público como una proclama de libertad y rebeldía y las representaciones concluían habitualmente con el desalojo de la sala por la policía zarista. En la Nochebuena de 1971, Fernando Fernán-Gómez le confesó al autor que desconocía esos antecedentes. Su elección se había producido por razones distintas y también la lectura que de la misma había realizado. Curiosamente, coincidió su montaje de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Johan Ibsen, con la aparición de una epidemia

Admite Adolfo Marsillach en sus memorias (Marsillach, 2001d): «Revisando mi historial en el oficio de la interpretación —también en el de la dirección escénica—, compruebo que he sido siempre un personaje polémico» (Marsillach, 2001d: 69). El autor se detiene en el momento en el que le proponen por primera vez dirigir una obra en 1955¹⁷⁷⁷. Esto da lugar a toda una exposición acerca de la dirección teatral que ilustra con ejemplos —incluso se adelanta hasta el año 1988, en el que dirige *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en el teatro de la Comedia de Madrid (Marsillach, 2001d: 183-184)—. Asistimos a sus comienzos como director escénico. Habla de su técnica de dirección: los principios que se planteó al dirigir la primera obra han seguido siendo los mismos hasta el momento de escribir las memorias (Marsillach, 2001d), no los ha abandonado. Aporta detalles concretos: los objetivos que se impone al empezar a dirigir, la preparación previa, su intención de no dejar nada a la improvisación y de llevar un cuaderno minucioso de dirección donde tenerlo todo anotado y dibujado antes del comienzo de los ensayos (Marsillach, 2001d: 184).

El enfrentamiento con el gerente teatral Alfredo Matas a cuenta del estreno de *El pan de todos*, de Alfonso Sastre, lo lleva a reflexionar: «De una forma un tanto banal todavía, empezaba a entender mi oficio más allá del éxito cómodo y de la ganancia fácil». Sus lecturas, su observación de la realidad política, «el franquismo con su asfixiante opresión» y su amistad con Alfonso Sastre lo impulsaron a iniciar una línea de expresión artística, y entiende que un empresario cualquiera no la compartiese (Marsillach, 2001d: 188).

de cólera en algunas provincias, sobre todo en Zaragoza (Hormigón, 1997: 34). En 1978, Adolfo Marsillach, director del recién creado Centro Dramático Nacional, le propuso a Fernando Fernán-Gómez la puesta en escena de *¡Abre el ojo!*, una comedia poco representada de Francisco de Rojas Zorrilla. El resultado fue atractivo, lleno de humor, con excelentes interpretaciones. Después ha montado *Del Rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque*, de su autoría, así como el *Recital de otoño* (Hormigón, 1997: 35). Juan Antonio Ríos Carratalá, en *El teatro en el cine español* (Ríos Carratalá, 2000a: 95), recuerda que, en *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez, el primer actor desempeña también el papel de director en los ensayos, elige las obras y reparte los papeles.

¹⁷⁷⁷ La idea partió de Alfredo Matas y montó *Bobosse*, de André Roussin.

Hace extensible a los directores, y en el mismo instante, una cruda autocrítica que concierne a los actores:

las actrices y actores somos profesionalmente poco serios y personalmente más bien inconsistentes; los directores nos suponemos tocados por el dedo de la divinidad mientras dejamos los escenarios repletos de cadáveres de chicos y chicas a los que hemos ido fusilando uno a uno con la metralleta de nuestro orgullo y de nuestra ineptitud... Mientras, un falso concepto de la cultura va propiciando el caos y la ignorancia. El manto protector de «lo cultural» cubre todas las insulseces y disfraza todos los disparates. La mediocridad ambiental fomenta la indiferencia y la confusión. Los espectadores bostezan pero lo hacen con gusto porque admiten que el tedio va incluido en el precio de la localidad. En nombre del gran patrono de la cultura, nadie —bueno, pocos— distingue el gato de la liebre. Por eso los ratoncillos se suben a las estanterías (Marsillach, 2001d: 198).

La autocrítica no se limita a esa página; más adelante, concede: «También en el Lara programé —mi afán suicida por ir contracorriente empezaba a alejarme de la realidad— una obra de Alfonso Sastre»¹⁷⁷⁸ (Marsillach, 2001d: 207). Se pregunta: «¿Por qué dirigí una obra [de Emilio Romero] que no me interesaba y, encima, con un actor que no lo era?» (Marsillach, 2001d: 271)¹⁷⁷⁹. La reflexión sobre su trabajo como director escñebuci parece encaminada al reconocimiento de sus errores: «Con *Después de la caída*¹⁷⁸⁰ descubrí —un poco tarde, lo lamento— que no era del todo imposible hacer en España “cierto teatro político”» (Marsillach, 2001d: 276).

Incluye el autor en las memorias fragmentos del texto que escribió para el programa de mano del *Espectáculo Sartre* (Marsillach, 2001d: 298). Alude a las polémicas teatrales del franquismo:

para muchos —los posibilistas, entre los que yo me encontraba— estrenar Marat-Sade¹⁷⁸¹ en pleno franquismo, aun con la amputación de estos dos cuadros, significaba abrir una brecha en el «sistema» —esa palabra era nuestro comodín— pero para otros —los más radicales— aceptar las condiciones de la censura suponía una claudicación impensable (Marsillach, 2001d: 305).

¹⁷⁷⁸ *La cornada.*

¹⁷⁷⁹ *Las personas decentes me asustan.* Se trata de una autocrítica genuina, no de un pretexto para salvar su imagen atacando a otro: «Se puede opinar lo que sea sobre el teatro de Emilio Romero y no voy a cometer la grosería de aprovechar estas memorias para denostarlo» (Marsillach, 2001d: 271).

¹⁷⁸⁰ De Arthur Miller.

¹⁷⁸¹ De Peter Weiss.

Peter Weiss dio su visto bueno para aceptar las imposiciones de la censura: «Regresé de Estocolmo con la conciencia tranquila y dispuesto a iniciar los ensayos» (Marsillach, 2001d: 305). También inserta el autor en las memorias fragmentos del texto que escribió para el programa de mano de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 306). Revela:

Dentro del propio espectáculo surgieron varios «comisarios políticos» que vigilaban mi dirección escénica como si fuesen los encargados de defender las esencias de un marxismo leninismo pasado castizamente —y confusamente— por Lavapiés. Algunos de los actores creían en serio que con aquel estreno estábamos iniciando la Revolución. ¡Qué ingenuos! Pero —hay que comprenderlo— eran tiempos de ingenuidades. Nuestros deseos de oponernos a Franco nos hacía, con frecuencia, babear (Marsillach, 2001d: 306).

Recurre el autor a citas del texto de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 306-307): «Advertí enseguida que aquella función iba a transformarse en un acto de oposición al régimen. Y así fue. Los aplausos y los vítores fueron continuos» (Marsillach, 2001d: 308).

El autor le explicó al ministro Manuel Fraga que la versión de Enrique Llovet del *Tartufo*, de Molière, no era un ataque contra los jansenistas, sino contra el Opus Dei. Aquél le respondió que no sólo no le importaba, sino que lo divertía (Marsillach, 2001d: 316-317): «*El Tartufo* fue uno de los primeros espectáculos políticos de aquella España» (Marsillach, 2001d: 320). Incluye el autor una cita de un artículo de Lorenzo López Sancho en *ABC* (López Sancho, 1970a) en el que se habla favorablemente del montaje (Marsillach, 2001d: 323). Explica: «las gentes de teatro de Latinoamérica se estaban planteando cómo unir en la práctica el pensamiento con la acción. Fue algo que nunca olvidé y que influyó muchísimo en mi trabajo cuando volví a España. Mi conocimiento directo de aquella América me marcó definitivamente. Quizá —y lo siento— no siempre supe estar a la altura de aquella huella» (Marsillach, 2001d: 334). El gran éxito de José Martín Recuerda, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, lo dirigió el autor en el teatro de la Comedia (Marsillach, 2001d: 371-372). Rememora los acontecimientos pro-

pios de la transición en 1977 para enmarcar el estreno de esa obra. Se trataba de la época propicia, porque hablaba de la libertad y porque encajaba mucho con la demanda de amnistía. Para el montaje, Adolfo Marsillach llenó el patio de butacas de pintadas con los mismos eslóganes que podían leerse en las calles. Se estableció un paralelismo entre la amnistía de 1831 y la de 1977: «Empezaba a estar muy claro que (...) me interesaba hacer un teatro crítico e incluso político» (Marsillach, 2001d: 377).

Planteándose la dramaturgia de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, anota: «Para mí el teatro —sigo repitiéndolo— no tiene el deber de dar soluciones —a menos que se esté al servicio de una propaganda sectaria—: su grandeza reside en la pregunta y en la desazón que el interrogante produce en los espectadores» (Marsillach, 2001d: 451). Con la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), el autor se planteó una serie de problemas en torno a la elección del repertorio, la oportunidad de los temas¹⁷⁸² y la declamación del texto clásico (Marsillach, 2001d: 454). Se puede decir que hay un antes y un después de este hito en su labor de dirección. Habla del montaje de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina (Marsillach, 2001d: 469). Su labor con la CNTC lo lleva a varias conclusiones: «Es muy chocante: se nos reprocha a los directores que nos empeñemos en convertir los textos en espectáculos como si no fuese ésta, precisamente, una de nuestras obligaciones. (...) Un creador —si se opina que los directores de escena no lo somos, rompamos la baraja— se distingue por lo que inventa y no por lo que copia» (Marsillach, 2001d: 522-523). Las malas críticas que cosechó su montaje de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, le inspira esta reflexión:

Los grandes títulos me producen cierta aversión. O recelo. O, simplemente, pereza. Los siento excesivamente sagrados —sacralizados—, intocables, eternos..., de algún modo marmóreos, pétreos, fósiles. En una palabra: lejanos. Creo en el teatro como algo vivo —llevo años repitiendo la misma copla— que nace todos los días. Me cuesta entender —tampoco hago muchos esfuerzos, la verdad— a quienes se empeñan en conservarlo entre algodones, naftalinas y

¹⁷⁸² Con *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, hubo polémica acerca de la oportunidad de los temas del honor y la honra. Véase el apartado «El teatro clásico», de la página 915.

otros preservativos. O el teatro es una provocación —inteligente— o es casi nada. Y si es nada —o casi— ¿para qué representarlo?: dejémosle que dormite en los libros y no perturbemos su descanso. Decía, me parece, que los grandes títulos me asustan. Me pasaba con Fuente Ovejuna. Como con La vida es sueño. O con Peribáñez. Tantos. Todo el mundo —¿todo el mundo?— tiene una imagen preconcebida de Segismundo, de Pedro Crespo, de Celestina... ¿Cómo contentar a todos? Y, especialmente, ¿por qué contentar a todos? (Marsillach, 2001d: 524).

También incluye el autor en las memorias fragmentos del artículo que escribió para el programa de mano de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet, que dirigió en Ginebra (Marsillach, 2001d: 525), así como el texto que redactó para un periódico, «Noche de estreno» (Marsillach, 2001d: 2003cw), con el fin de relatar el de su montaje de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, en Madrid en 1994 (Marsillach, 2001d: 528). Nos recrea el autor el final que le puso a su montaje de *El Misántropo*, de Molière: Alceste, el protagonista, se bajaba del escenario y se iba a la calle abandonando el escenario por el patio de butacas. Se interpretó que esto lo hacía él dejando el teatro de la Comedia ante la llegada al Gobierno del Partido Popular: «Algo había de eso» (Marsillach, 2001d: 538)¹⁷⁸³.

¹⁷⁸³ En el volumen «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre teatro de Adolfo Marsillach* (2003ds), editado por Juan Antonio Hormigón, hay una sección, «Notas de dirección» (Marsillach, 2003ds), en la que se publican sus cuadernos y diarios de dirección. También se incluyen entrevistas relacionadas con sus trabajos dramáticos: «Adolfo Marsillach: “Estoy un poco cansado de dirigir”», de Carlos Rodríguez (1994a y 2003); «Diálogo socrático con Adolfo Marsillach», de Moisés Pérez Coterillo (1973a y 2003); «El equipo de los cuerdos: Adolfo Marsillach. Director. Señor de Sade» (Redacción, 1968a y 2003a); «*El Tartufo*. Entrevistas a sus creadores: Adolfo Marsillach, que montó el espectáculo», de R. A[lonso] (1969-1970 y 2003); y «¿Quién teme a Adolfo Marsillach?», de Itz'iar de Francisco (1999 y 2003). Encontramos abundantes textos del propio Adolfo Marsillach relacionados con su faceta de director escénico: «A modo de declaración de intenciones [sobre *L'auca del senyor Esteve*]» (Marsillach, 2003n), «A *Tartufo*» (Marsillach, 2003ñ), «Algo sobre mi montaje de *Después de la caída* (1965)» (Marsillach, 2003u), «Algunas ideas sobre las que basé mi montaje de *El Misántropo*» (Marsillach, 2003v), «*Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares* (1983)» (Marsillach, 2003aa), «Antecrítica [de *Águila de blasón*]» (Marsillach, 2003ab), «*Antes que todo es mi dama* (1987). La adaptación» (Marsillach, 2003ac), «*Biografía*. Escribe: Adolfo Marsillach» (Marsillach, 2003ag), «Cuaderno de dirección de *La cornada* (1960)» (Marsillach, 2003as), «*Don Gil de las calzas verdes* (1994). Tirso, sus chicas y la cultura» (Marsillach, 2003ay), «*Don Tirso de las calzas verdes*» (Marsillach, 2003az), «*El burlador de Sevilla* (1988)» (Marsillach, 2003bc), «*El médico de su honra* (1994). Entre ayer y hoy» (Marsillach, 2003be), «*El Misántropo* (1996). Por qué *El Misántropo*» (Marsillach, 2003bg), «*El Tartufo* (1969)» (Marsillach, 2003bh), «*El vergonzoso en palacio* (1989). Presentación. El montaje» (Marsillach, 2003bj), «*Fuente Ovejuna* (1991). Un gran título» (Marsillach, 2003br), «*La Celestina* (1988). El montaje» (Marsillach, 2003by), «*La gran sultana* (1992). Nuestro Cervantes» (Marsillach, 2003ca), «*La p... respetuosa y A puerta cerrada*» (Marsillach, 2003cf), «*La piedad de noviembre* (1966)» (Marsillach, 2003cg), «*La señorita Julia* (1974). El montaje» (Marsillach, 2003ci), «*La Tempranica y La Gran Vía* (1984)» (Marsillach, 2003cj), «*L'heure espagnole* (1989). Una comedia musical irónica» (Marsillach, 2003ck), «*Los locos de Valencia* (1986)» (Marsillach, 2003cn), «*Marat-Sade* (1968)» (Marsillach, 2003cq), «Mi versión [de

Biografía» (Marsillach, 2003cu), «Notas de montaje [de *El malentendido*]» (Marsillach, 2003cx), «Notas diversas y dispersas sobre mi montaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*» (Marsillach, 2003cy), «Nuevas palabras para una versión de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*» (Marsillach, 2003cz), «*Pygmalión* (1964)» (Marsillach, 2003dj), «*¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita* (1965)» (Marsillach, 2003dk), «*Sobre Águila de blasón*» (Marsillach, 2003dñ), «*Sócrates* (1972)» (Marsillach, 2003dp), «*Un domingo en Nueva York* (1963)» (Marsillach, 2003dr) y «*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1994)» (Marsillach, 2003dz). Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003), recuerda la división en etapas que César Oliva Bernal —en un artículo necrológico con motivo de su muerte intencionadamente titulado «Un director que interpretaba»— (Oliva Bernal, 2002) hizo de la carrera de Adolfo Marsillach en tres etapas: primera, desde principios de los años cincuenta hasta la dirección del Teatro Español (1965-1966), en la que su meta básica consistía en la interpretación; la segunda, terminada en 1986, cuando inició la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y cuyo principal objetivo fue la dirección; y la tercera, que comprende la gestión de la CNTC y otras tareas administrativas (Cortés Ibáñez, 2003: 423, n. 9). Cita la autora las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 186) cuando éste destaca en ellas la importancia que tiene el director. Hay tres puntos: acaba aceptando que los defectos de los actores pueden ser tan aprovechables como sus virtudes; que el director trabaja con el material que tiene, no con el que le gustaría tener; y que un buen director nunca debe demostrar inseguridad. La cita se vuelve literal cuando habla del complejo de Edipo (Cortés Ibáñez, 2003: 428). Recuerda la autora que las relaciones entre el director y los actores quedan recogidas en el libro de Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a: 96-97), *Cómicos ante el espejo* (Cortés Ibáñez, 2003: 428, n. 21). Menciona los problemas con *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal (Marsillach, 2001d: 382-389) —hacemos aquí nosotros un recordatorio: el contexto en el que se los menciona se refiere a la problemática relación entre el director y los actores; pero Adolfo Marsillach no dirigió esta obra, sino Klaus Michael Grüber—. Cita la autora la transcripción por Yolanda Pallín de una conversación con Adolfo Marsillach (Pallín, 1999, 2002 y 2003) en la que éste afirmó que la gran revolución teatral la habían hecho los directores (Cortés Ibáñez, 2003: 428). Cita las memorias de Adolfo Marsillach (2001d: 569): en la ecuación artística, no depende el resultado de la preparación, que hay casos de obras difíciles que salen solas y otras fáciles que no salen (Cortés Ibáñez, 2003: 434). Juan Antonio Hormigón, en «El laberinto del recuerdo» (Hormigón, 2003a), aporta el dato de que en el segundo *Tartufo*, de Molière, el que escenificó Adolfo Marsillach tras salir del Centro Dramático Nacional, escrito por Enrique Llovet al igual que el primero, la adaptación se había actualizado y las referencias se habían trasladado al presente (Hormigón, 2003a: 19). «El laberinto del recuerdo», de Juan Antonio Hormigón (2003a), introduce el volumen de textos reunidos de Adolfo Marsillach titulado «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach* (2003ds), editado por el propio Juan Antonio Hormigón. Éste avisa de que también se han recopilado en el volumen sus notas sobre dirección. Las de su montaje de *La cornada*, de Alfonso Sastre —«Cuaderno de dirección de *La cornada*» (Marsillach, 1960a y 2003as)— tienen la importancia de ser unas de las primeras publicadas desde hacía años, si no las primeras. Las de mayor envidia fueron las dedicadas a *Después de la caída*, de Arthur Miller —«Algo sobre mi montaje de *Después de la caída*» (Marsillach, 1965a)—; *Águila de Blasón*, de Ramón María del Valle-Inclán —«Sobre *Águila de blasón*» (Marsillach, 1967 y 2003dñ)—; *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina —«El montaje» (Marsillach, 2002b) y «*El burlador de Sevilla* (1988)» (Marsillach, 2003bc)—; y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee —«Notas diversas y dispersas sobre mi montaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*» (Marsillach, 2000k y 2003cy)— (Hormigón, 2003a: 45). En *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), se afirma que Adolfo Marsillach debutó como director de escena en 1962 con *Micaela*, de Joaquín Calvo Sotelo (Huerta, II: 2744). También que Adolfo Marsillach interpretaba y dirigía el montaje de *El Arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal (Huerta, II: 2921) —en realidad, la dirigió Klaus Michael Grüber, como hemos aclarado antes—. César Oliva Bernal (2002: 204) recoge un testimonio del actor Fernando Guillén: «Marsillach, de manera muy meticulosa, lleva muy estudiada la obra al primer ensayo: un cuaderno de dirección, dibujos, esquemas, líneas...». Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), recuerda que, en 1955, Adolfo Marsillach inició, por sugerencia de Alfredo Matas, su labor de dirección escénica. Ese año se estrenó como director con la obra de André Roussin *Bobosse* en el teatro Windsor de Barcelona y, desde entonces, dirigió su propia compañía con extraordinario éxito, incorporándola en 1957 al circuito de los Festivales de España. En ese año, con *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, en versión de Juan Germán Schröder, obtuvo el Premio Nacional de Dirección. Esta obra la volvió a dirigir en 1986, ahora para la CNTC (Suárez Miramón, 2003: 544). En 1967 llegó a Barcelona el Living Theatre con su revolucionaria estética, en clara

En la ficha del estreno en la edición de *Una vez a la semana*, de Jaime Armiñán (1968b: 5), figura el autor como director escénico del montaje.

Entre las escenas de *Daaalí* que Albert Boadella inserta en sus memorias, se incluye también un pasaje eliminado de la obra durante los ensayos (Boadella, 2001: 47-48). Opina el autor que lo que no posee suficiente contenido puede parecer una pura frivolidad utilizada como simple materia provocadora. Siempre había que tantear los límites de aceptación del público de manera que no llegara a dispararse por sobrecarga el dispositivo de conexión del espectador. En la escena eliminada de *Daaalí*, Salvador Dalí hablaba con Pablo Picasso del *Guernica*. Se proponía inicialmente Albert Boadella desmitificar al genio de los izquierdistas (Boadella, 2001: 48). El narrador describe su estilo teatral como «una combinación bien proporcionada de espontaneidad y orden. No hay exhibición su-

ruptura con los convencionalismos tradicionales por su afán de enfrentarse directamente con el público haciéndolo partícipe del espectáculo y obligándolo a tomar partido en una obra que reflejaba como un espejo sus propios horrores. Esto permitió a Adolfo Marsillach reafirmarse en sus convicciones renovadoras y en su voluntad de acercar el teatro a la gente de la calle. El Living Theatre, con todos sus defectos, había sido capaz de sacudir la sensibilidad del espectador para no dejarlo impasible ante lo que contemplaba. Esa fue la mayor virtud que buscaba en las tablas Adolfo Marsillach y uno de sus proyectos más importantes. Consiguió realizarlo plenamente en 1968 con el estreno de *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Para compensarlo del cierre de este espectáculo, el ministro Manuel Fraga le brindó la oportunidad de estrenar *El Tartufo*, de Molière. Aceptó la versión realizada por Enrique Llovet, quien, en lugar de hacer una denuncia de los jansenistas, lo hizo del Opus Dei, precisamente cuando al país lo dirigía un Gobierno de esa orientación (Suárez Miramón, 2003: 547). También en colaboración con Enrique Llovet realizó *Sócrates*. Con este espectáculo pudo ahondar en la crítica política y hacer un teatro austero opuesto a la moda de las «maquinarias barrocas» y los «inventos escenográficos», de moda en 1972 (Marsillach, 2001d: 341), y coincidiendo con el auge de los grupos de teatro independiente (Suárez Miramón, 2003: 550). Se recoge la siguiente aclaración del propio director (Marsillach, 2001d: 394-395): «Adolfo Marsillach, creador del Centro Dramático Nacional, no dirigió —en contra de la opinión de su director general, Rafael Pérez Sierra— ni un espectáculo. Nadie lo señaló y, consiguientemente, nadie lo agradeció. Fue una lección que aprendí —para no repetirla— cuando me tocó dirigir, años más tarde, la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Suárez Miramón, 2003: 551, n. 8). Tras un paréntesis en el que recuperó su versión del *Tartufo*, de Molière, de 1968, y ensayó distintos géneros, incluso zarzuelas y musicales, se produjo el definitivo encuentro con los clásicos (Suárez Miramón, 2003: 552), a raíz de la creación de la CNTC —véase el apartado «El teatro clásico», de la página 915—. Eligió para abrir fuego *El médico de su honra*, uno de los más conflictivos dramas de Pedro Calderón de la Barca. Siguió con *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, nuevamente (Suárez Miramón, 2003: 553). Ante la disyuntiva de retroceder hacia posiciones conservadoras que aminorasen la agresividad de críticos y estudiosos, los que más se enfrentaron a sus experiencias, o acentuar su osadía provocadora, optó por esto último y, en 1987, realizó otro montaje, también de Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama* (Suárez Miramón, 2003: 554). En los años siguientes, llevó a las tablas *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes; *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina; y, por segunda vez, *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, cuyo montaje siempre le pareció lo mejor que había hecho (Suárez Miramón, 2003: 556).

perfidial de medios, y sí una naturalidad estudiada de carácter muy funcional desprovista de cualquier atisbo barroco» (Boadella, 2001: 53). También incorpora a sus memorias escenas de *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (Boadella, 2001: 92-93). Montó *Cruel Ubris*, «un nuevo paso hacia la utilización del verbo, aunque todavía el texto no era más que una cuarteta que se repetía en todas las combinaciones posibles. El ajustarse a un hilo conductor tenía el fin de alejarse del espectáculo de *sketchs*» (Boadella, 2001: 206). Asimismo, incluye en sus memorias escenas de las intervenciones del personaje del crítico teatral en *El Nacional* (Boadella, 2001: 208-209). Encontraron dificultades técnicas en la representación de *Cruel Ubris* por la complicación de la obra —para cambiar los decorados, para cambiar los actores— y la escasez de medios (Boadella, 2001: 210). *Mary d'Ous* se preparó en la Casa Nova durante el verano de 1972. El Bufón contó para este montaje con el músico Josep Maria Arrizabalaga, quien evitó el naufragio. Se trataba de dar una forma dramática a las distintas estructuras musicales: «El procedimiento, además de ingenioso, era atractivo por su audacia, pero sobre todo por el envoltorio con que se supo camuflar la obligada debilidad de la trama» (Boadella, 2001: 213). Éste fue el primer montaje en el que el Bufón no participó como actor (Boadella, 2001: 214). El Bufón intentaba construir una obra en la que, como en la música, fondo y forma fueran la misma cosa. Como en el soneto de Lope de Vega «Un soneto me manda hacer Violante...». El lado negativo de la obra vino de que al actor Ferran Rañé, muy politizado, le pareció un juego esteticista, con lo que Albert Boadella tuvo que contemporizar e incluir alusiones políticas a Francisco Franco. Entiende el Bufón que esta capacidad de mantener la armonía quizás contribuyó a darle tan larga vida al grupo, pero ahora entiende que el montaje se resentía de eso (Boadella, 2001: 215). «La obra causó una impresión extraordinaria». Muestra el narrador el placer del Bufón por someter a unas élites que tenían que rendirse ante su trabajo: «le complacía mofarse y hacer befa de los entendidos, montándoles una

estratagema sobre el escenario que los dejara desorientados ante la demostración de dominio profesional de un vulgar pícaro» (Boadella, 2001: 221).

En 1974, «el trabajo sobre el bandolero¹⁷⁸⁴ surgía como un grito de libertad contra las tiranías». Se trataba de una historia del siglo XVII, pero presentaba todas las claves para una interpretación contemporánea de los hechos. La obra tenía el aire de espectáculo total: el humo de los disparos, los bandoleros combatiendo entre los espectadores, texto, canto, música, acrobacias, etc. (Boadella, 2001: 237-239). No se sintió contento Albert Boadella con una de las formaciones que llegó tener Els Joglars. Esto afectaba al grupo. El método muy peculiar de trabajo implicaba niveles muy intensos de complicidad personal. Si no la había al crear un estado de juego para la construcción de la obra, se producía una frustrante falta de armonía general: «Por descontado, la convención imprescindible para el éxito de esta clase de juego incluye una fe ciega en mi conducción». La reticencia del actor a las indicaciones del director frenaba «el efecto Kamicaze» [*sic*] necesario para lanzarse al campo de la intuición. Con el nuevo grupo, se le hacía imposible entrar en la intuición, él no se sentía cómodo, no encontraba la veta (Boadella, 2001: 255). *La torna* adolecía del abuso de la máscara. A la media hora de espectáculo, aquella serie de voces contrahechas comenzaba a cansar y atenuaba escenas que podían ser muy fuertes. Se delataban graves errores en la dirección. Había falta de contraste en el juego alternativo de la contención y la explosión. Acusaba la falta de armonía del equipo que la montó. Esto resultaba un defecto importante, a pesar de la mitificación posterior: esa obra de teatro inacabada se convirtió en símbolo de la libertad (Boadella, 2001: 270). El montaje de *La Odisea* lo llevó a cabo el ayudante de dirección, Domènec Reixach. No salió lo que él había previsto, no entraba en sus planes iniciales; pero tuvo una entusiasta acogida del

¹⁷⁸⁴ La figura de Joan Sala i Ferrer dio origen a la obra *Àlias Serrallonga*.

público. Año y medio después del consejo de guerra, la compañía tenía dos espectáculos girando simultáneamente (Boadella, 2001: 341).

Cuando le ofrecieron montar algo en el Teatre Lliure, Albert Boadella preguntó a Fabià Puigserver y Lluís Pasqual si tenían algún tema, porque él se hallaba falto de ideas. Le sugirieron montar *Ubú rey*, de Alfred Jarry. No comprendían los directores del Lliure que su actitud se debía al deseo de contar con un pedido (Boadella, 2001: 348). Comenta el narrador lo que el Bufón opinaba: las mejores obras de arte de la humanidad fueron encargos con unas condiciones muy precisas y unas limitaciones muy estrictas que hoy se considerarían intolerables. Del texto de Alfred Jarry, en su montaje apenas quedaron un par de folios. En el año 1896, en el estreno de *Ubú rey*, el público de París se escandalizó. En enero de 1981 nadie se inmutaría. Si quería perseguir el ser transgresor como Alfred Jarry, no podía respetar la literalidad de la obra, tenía que meterse en su piel, en la de Alfred Jarry, intentando deducir lo que habría hecho él en un teatro de Barcelona en aquella época. Así se convirtió en una obra satírica sobre Jordi Pujol (Boadella, 2001: 351). Cuando ensayaron la obra entera, duraba más de cuatro horas, pero podría haber durado un día entero, porque dieron con la tesitura justa (Boadella, 2001: 352).

Representando *Laetius* en Baltimore, improvisó un final diferente, reforzado: hizo ponerse en marcha el mecanismo antiincendios, la explosión nuclear del final de la obra coincidió con la llegada de los coches de bomberos y éstos irrumpieron en el teatro (Boadella, 2001: 357). En *Olympic Man Movemet* ya había un cambio, la corazonada irreflexiva quedaba amansada. El Bufón había conseguido esto, se hacía patente en los ensayos. Todo resultaba mucho más efectivo en el proceso de improvisación, aparte de la experiencia ganada en la manipulación de colectivos (Boadella, 2001: 364). El autor se refiere sin tapujos a la brillantez de las imágenes escénicas de *Olympic Man Movement* (Boadella, 2001: 365). El principal problema lo presentaba la falta de moralina final. En la con-

clusión, no se revelaba la intención antifascista de la obra. El Bufón les explicaba que funcionaba como una vacuna: inocular el virus auténtico en dosis tolerables. Para solucionar el problema, tuvo que recurrir al doblaje: los actores hablaban por un micrófono, pero hacían *playback* con voces grabadas (Boadella, 2001: 367-368). Menciona también «una de las escenas más brillantes de *Virtuosos de Fontainebleau*» (Boadella, 2001: 370). Rechaza el Bufón todo el aparato técnico en el teatro, un arte que alcanzó sus más extraordinarios momentos con una docena de velas en lo alto de una tarima y con los espectadores sentados en el suelo (Boadella, 2001: 399): «Cuanto más se atiborran las obras, menos posibilidades quedan de hacer surgir algo que tenga una mínima relación con el arte» (Boadella, 2001: 400). Cuando comienza a preparar un montaje, primero le invade un caos de imágenes, palabras, sensaciones y emociones imprecisas. En los ensayos, intenta ordenar ese universo caótico con precisión, distribuyendo tiempo y espacio para establecer referencias en relación con el público. Para que al público le llegue en su intensidad esa convulsión desordenada, resulta imprescindible haber conseguido durante los ensayos estructurar una obra de manera transmitible: «Me refiero a un lenguaje teatral perfectamente comprensible». Por eso ataca al vanguardismo, al arte contemporáneo. Podemos entresacar de aquí la afirmación de que las genialidades vanguardistas no nos transmiten más que la desgracia de la incomunicación: «En una palabra, mi oficio no consiste en encontrar la belleza, ni en hacer crítica social, ni en transgredir, sino solo en descubrir la manera más precisa de hacer penetrar en los espectadores un conjunto de impresiones confusas. Francamente, pocas veces lo he conseguido» (Boadella, 2001: 401)¹⁷⁸⁵.

¹⁷⁸⁵ Irene Aragón González, en «Los directores» (Aragón, 2003b), cita (Aragón, 2003b: 264-267) las memorias de Albert Boadella cuando habla de lo catastrófico que resulta que el director exprese dudas y la necesidad de la confianza en el maestro (Boadella, 2001: 227), del método tan peculiar que se instauró en Els Joglars desde sus inicios (Boadella, 2001: 255), de la forma de trabajar con la compañía —llegando al ensayo sin muchas ideas preconcebidas— (Boadella, 2001: 186), y de la importancia de la improvisación (Boadella, 2001: 187). Se refiere al «espíritu contradictorio» de Albert Boadella, el cual no le permitía otra postura que la contraria a la establecida oficialmente. Recoge la idea (Boadella, 2001: 63) de que creó un

En la primera solapa de la sobrecubierta de las memorias de Francisco Nieva

(2002d), entre sus facetas, se destaca también la de director de escena. Cuando, al princi-

grupo de teatro por añoranza de su pandilla infantil. Encuentra una característica fundamental de su personalidad y de su obra en el individualismo, en la voluntad de ir en contra de lo establecido (Aragón, 2003b: 281). Otra muestra de su rechazo hacia todo lo establecido lo encuentra en la idea muchas veces repetida por Albert Boadella de que la institucionalización del teatro redundaría en perjuicio de su calidad. Reproduce una cita suya (Boadella, 2001: 161) en la que el autor afirma que los más favorecidos por el dinero público han creado un teatro impecable y estéril que es un digno tributo de vasallaje al poder (Aragón, 2003b: 281, n. 22). Recoge una larga cita (Boadella, 2001: 83) en la que el autor critica al artista que se convierte en pregonero de las corrientes colectivas del pensamiento. La personalidad desconfiada de Albert Boadella «pone en tela de juicio todos los elementos de la sociedad en la que vive, sin perdonar ninguna parcela»: *El diari* trata de la información tendenciosa; *La Torna*, de las instituciones militares; *M7 Catalònia*, del aséptico mundo científico; *Teledium*, de las instituciones religiosas; *Virtuosos de Fontainebleau*, de la cultura francesa; *Olimpic Man Movement*, del fascismo; *Operació Ubú* y *Ubú President*, del nacionalismo catalán. Todas las instituciones e ideologías las desmitifica a través del humor. Reproduce una cita suya (Boadella, 2001: 43) sobre el humor, el cual conduce al distanciamiento de las sacralizaciones creadas por los poderes (Aragón, 2003b: 281). También recoge la cita (Boadella, 2001: 172) sobre la Cataluña actual afectada por el virus de la endogamia. Concluye: «Se trata, quizás, del director que más largamente y en más frentes ha mantenido su postura contestataria, no limitándola a cuestiones políticas y persistiendo en ella tras la llegada de la democracia, a diferencia de lo que han hecho otros intelectuales» (Aragón, 2003b: 282). Alicia Molero de la Iglesia, en «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida» (Molero de la Iglesia, 2003), escribe de las memorias (Boadella, 2001): «destaca igualmente en el texto la voluntad de explicar las características de las obras que dirige con motivaciones personales, estableciendo correlatos de la propia existencia entre los personajes y temas de su teatro. La réplica dramática de las referencias familiares y cotidianas tiene que ver con la fuerza de identificación que concede al detalle, capaz de figurar por sinécdoque cierta mentalidad, modo de vida o manera de ser, logrando que ciertos elementos individuales, una vez traspuestos a la escena, reflejen actitudes y vicios generales. La idea de que la representación de una concreción conduce a una abstracción será una clave de su lenguaje teatral que, como tantas otras conduce a Josep Pla; esta vez a su lema sobre cómo *lo más local acaba siendo lo más universal*» (Molero de la Iglesia, 2003: 476). Y también: «La sátira a individuos y colectividades constituirá el rasgo esencial de sus montajes teatrales, en lucha con los perniciosos efectos sociales de la consagración del poder, sea político, económico, cultural o informativo. El mismo desbordamiento invasor del poder que le ha hecho girar de la defensa de la cultura autóctona a su denostamiento» (Molero de la Iglesia, 2003: 477). Recoge las opiniones de Albert Boadella (2001: 27) sobre la música, un elemento imprescindible en el espectáculo teatral, al igual que el verso (Molero de la Iglesia, 2003: 479, n. 5). Las claves estéticas continúan en el elemento cómico-burlesco, el simbólico y el musical (Molero de la Iglesia, 2003: 479), aunque habrá modificaciones de interés en su tratamiento: «Por esencia, sus espectáculos se mueven entre el teatro y el humor, y ahora, como antes, se trata de explotar hasta el límite los procedimientos satíricos, buscando la *revelación* de la patología social» (Molero de la Iglesia, 2003: 480). El director lleva a la Cúpula el primer día de ensayo un proyecto en preconcepción que tendrá que ir saliendo por el trabajo de la colectividad. La construcción del personaje queda en manos del actor; pero el director puede reconducir la interpretación, ensamblar las escenas en un todo con sentido y regular la intervención del espectador, según afirma Ramón Fontserè en su diario, *Tres pies al gato* (Fontserè, 2002), en el que da cuenta del trabajo de improvisación de la compañía Els Joglars, básicamente colectivo, si bien alude con frecuencia y admiración a la profusión de ideas del director (Molero de la Iglesia, 2003: 482). Las escenas permanecen en situación de posibilidad. Durante los ensayos se prueban soluciones alternas tanto en la estructura como en los diálogos y aún puede haber ajustes en los pases (Molero de la Iglesia, 2003: 83). Se informa de que hay algo prefijado, el título. La idea la expone Albert Boadella, también la forma narrativa. Sin embargo, no está predefinido el reparto de papeles (Molero de la Iglesia, 2003: 483, n. 8): «Las razones para explicar una tendencia teatral, comprometida social y moralmente con la formación de la propia personalidad, se encuentran en la voluntad de fundamentarla más allá de una propuesta artística circunstancial; pero esta labor le servirá igualmente a Boadella para dar coherencia a un espíritu contradictorio que apoya su obra en la subversión, al tiempo que se juzga conservador» (Molero de la Iglesia, 2003: 484-485).

pio de las memorias, el autor efectúa un anticipo de lo que va a ser su vida, destaca entre sus futuros oficios el de director escénico (Nieva, 2002d: 32). Su abuela poseía varios pianos y le propusieron a su padre que le pidiese prestado uno. Se pregunta el autor quién habría supuesto entonces que aquel instrumento iba a desarrollar en los hermanos Morales Nieva una sensibilidad musical y teatral y que él llegaría con el tiempo a director de espectáculos líricos, óperas en particular (Nieva, 2002d: 74). Más adelante, vuelve a definirse a sí mismo como director teatral, entre otras muchas cosas (Nieva, 2002d: 223). Cuando rompió en Francia con su mujer, también dejó mucho más: se había ganado la confianza de Jean Jacquot y de André Veinstein, director de la Bibliothèque de l'Arsenal y otros *sorbonards* de prestigio y perdía para siempre la posibilidad de su primera puesta en escena para un festival de teatro en la abadía de Royaumont, porque Jean Jacquot, viendo sus disposiciones para lo escénico, había posibilitado, con la participación económica de la Universidad de la Sorbona y del Institut d'Études Hispaniques, que dirigía su amigo Charles Aubrun, que realizase el montaje, la versión, la dirección escenográfica, el vestuario y la iluminación de *Los dos ciegos*, de Juan de Timoneda, en francés. Su nueva carrera se habría comenzado a deslizar sostenida por gentes de un alto valor intelectual como investigadores de teatro. Ahora había que volver a empezar (Nieva, 2002d: 300). Reconoce el autor que, aunque al principio trabajaba de escenógrafo, aportaba ideas que invadían la dirección (Nieva, 2002d: 328). Al final de *Es bueno no tener cabeza*, dirigida por Santiago Paredes, le puso Francisco Nieva, al materializarlo para la escena, un trozo coral de *Dafnis y Cloe*, de Maurice Ravel, aunque tenía también intención de ilustrarla con el *Escholion Seikilos*, la única melodía griega arcaica que se conserva anotada (Nieva, 2002d: 331). Termina el libro segundo de las memorias afirmando: «Y, a partir de aquí, estas memorias serán memorias de mis estrenos, que me ayudarán a fijar con más precisión muchos recuerdos, los cuales necesitan polarizarse en una acción que nos haya apa-

sionado mucho. ¿Y qué más importante para un autor y director que su “vida en el arte”? Creo que al final es lo más revelador y lo más digno de contar» (Nieva, 2002d: 376).

El autor no ganaba demasiado dinero, pero vivía como un señor poderoso que se divertía concibiendo en sus gabinetes privados óperas y comedias, montajes escénicos y decorados. Entonces le llegaba algún encargo y se ponía inmediatamente a ello (Nieva, 2002d: 379). El teatro novelesco de Ramón María del Valle-Inclán presentaba problemas ya desde las acotaciones, en las que no se describía prácticamente la existencia de un decorado, sino que se sugería un ambiente más definitorio del clima de la obra. Esto presagiaba la futura hegemonía del director de escena, el gran intermediario que tiene que interpretar el poema dramático no deteniéndose en si una puerta se encuentra a la izquierda o a la derecha. Así comenzó él describiendo el escenario de *Pelo de tormenta*, que reproduce. ¿Cómo se representa esa descripción del escenario de *Pelo de tormenta*? (Nieva, 2002d: 386). Pues sí, se representa —con un director lo bastante avisado que ha estudiado bien la obra— no siguiendo el orden de su aparición literal: tales imágenes, más precisas que cualquier indicación escenográfica, impregnan el concepto visual y sonoro del espectáculo. Él, entonces escenógrafo y director en ciernes, se escribía a sí mismo esas obras sabiendo que podría resolverlas con todos los medios al alcance del teatro actual (Nieva, 2002d: 387). Le dijo a un joven que pretendía montar *Es bueno no tener cabeza* que se trataba sólo de teatro para leer. Este joven, Santiago Paredes, se le había acercado y le había propuesto dirigirla. No tenía ni medios ni ocurrencia acerca de cómo solucionar los problemas de la obra, no tenía nada (Nieva, 2002d: 420):

La suerte se presenta así, por esos cauces tan oblicuos. No sabía el atolondrado que todo ello iba a darme pie para abordar uno de los más heroicos y malignos esfuerzos por hechizar al personal y hacerles ver quién era como autor y urdidor de espectáculos con todo su compromiso material. Hube de convocar con toda mi fuerza al «chico listo» que fui un día y en circunstancias muy determinantes. Absolutamente determinantes para mí (Nieva, 2002d: 420-421).

Cuenta cómo resolvió los problemas escénicos de la representación de esta obra. Dentro de las ideas para el montaje, se planteó la grabación previa de las voces por actores profesionales, para que supiesen hacer llegar los conceptos y la palabra a un público que había desaprendido a escuchar, porque la televisión y la radio anulaban por completo la percepción y el reconocimiento espacial del sonido. Quería evitar también que aquello fuese un «ejercicio de escuela». Tenía que ser a toda costa una lección magistral o si no estaba perdido, porque no encontraría otro medio de demostrar la eficacia dramática de sus textos. También descartaba así una dirección torpe por parte de un inexperto, porque le procuraba a Santiago Paredes amarras muy seguras que no podría rechazar, pues le convenían: «He aquí al joven director Santiago Paredes arrancando de la sombra al dramaturgo Francisco Nieva, con las ocurrencias escénicas más afortunadas del “teatro pobre”». Le puso Francisco Nieva una música de fondo de *Dafnis y Cloe*, de Maurice Ravel (Nieva, 2002d: 422). Había que despertar la complacencia de un nuevo público no dándoles teatro, sino algo más cercano a la televisión. Algo que «deletreaba el concepto con extrema claridad, suprimido el condicionamiento espacial de la voz en vivo. (...) Teatro mágico y con sonido cinematográfico. (...) Empleé en todo aquello una astucia de charlatán, doblada por la angustia del naufrago que se agarra al palo que mejor lo pueda sostener». La sociedad en la que se hallaba inmerso se había familiarizado con el *playback*: «Teatro bueno, de un depurado discurso escénico, pero lo más accesible que se pudiera para *analfabetos de la audición dramática*». La audición dramática se la inculcarían al público por un embudo al tiempo que la imagen se desarrollaba con gran opulencia gestual (Nieva, 2002d: 423). Funcionó muy bien lo de la voz grabada, resultó eficaz. La obra no duraba más de tres cuartos de hora, sin pérdidas de interés, sorpresa tras sorpresa, «una encerrona de verdadera calidad». A José Luis Alonso le pareció que quedaba resuelta en su dificultad con una economía de medios casi mágica: «Cierto: la magia teatral no es más que el

ingenio llevado al límite de la extenuación, un *tour de force*, muchas veces irrepetible» (Nieva, 2002d: 424).

El eco de *Es bueno no tener cabeza* lo benefició y lo invistió como buen director de espectáculos líricos. Santiago Paredes, aprovechando la notoriedad del montaje, lo quiso involucrar en el de *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart¹⁷⁸⁶, en el teatro de la Zarzuela. Francisco Nieva se escandalizó, nadie sabe quién es quién si no se lo restriegan. Santiago Paredes había quedado como un gran director. Los profesionales de la escena madrileña no quisieron darse por enterados de que él era un buen director de sus propios espectáculos y de los ajenos, y no por culpa suya, precisamente: «Eso es el ambiente profesional, rebajante, celoso y vulgar». Explica por qué aceptó: le excitaba pensar que le regalaba el éxito a un joven atrevido. Llega a compararse incluso con un personaje de Honoré de Balzac. Santiago Paredes, queriendo apoyarse en él, le había hecho un favor extraordinario (Nieva, 2002d: 427). Explica cómo resolvió el autor el montaje barato de *Don Giovanni*. José Luis Alonso encontró en él referencias culturales: alrededor del Modernismo, de libros con ilustraciones en siluetas. No entendía el renombre que le regalaba a Santiago Paredes; el autor, tampoco. Fue un éxito el montaje, aunque Santiago Paredes ya no volvió a reverdecer sus laureles de director. Esta fue la segunda oportunidad que tuvo de lucirse y, ya disipado el malentendido, le concedió autoridad para dirigir en el Liceo de Barcelona la ópera *Una cosa rara*, de Vicente Martín y Soler¹⁷⁸⁷. Llegó el momento en el que se pudo considerar un escenógrafo altamente profesional, un singular autor dramático y un director escénico de toda clase de espectáculos¹⁷⁸⁸. *Una cosa rara*

¹⁷⁸⁶ Con libreto de Lorenzo da Ponte.

¹⁷⁸⁷ Con libreto de Lorenzo da Ponte.

¹⁷⁸⁸ Obsérvense las maniobras del oculto director escénico Francisco Nieva: pensaba Santiago Paredes valerse de él y sucedió al revés. El dramaturgo aceptó el encargo porque eso le permitía realizar el montaje y, una vez hecho, cabía la posibilidad de deshacer el malentendido. Si se negaba, no habría nada. Obrando así, aparecería algo a la vista de todos que él podría luego reivindicar como propio. A continuación,

tuvo una buena puesta en escena, pero pasó desapercibida para los abonados de siempre (Nieva, 2002d: 428). No obstante, este segundo trabajo operístico lo confirmó como regista lírico y todo como consecuencia del «osado y bien calculado» estreno de *Es bueno no tener cabeza* (Nieva, 2002d: 429).

Se excusa el autor por la prolijidad de las siguientes páginas, pero constituyen la memoria de otra victoria personal que no puede sino atribuir a un estado de furor autoafirmativo arteramente disimulado y cauto. Relativiza su valor: no quiere demostrar que fuese nadie excepcional, ni el salvador del teatro de su país, sino poner de manifiesto las argucias de un hombre en estado de alerta para realizarse. Dedicó calificativos muy negativos para lo que va a venir de su parte: «abuso de confianza», «acto de bandidaje», etc. Otra vez había recurrido al «chico listo», y en esta ocasión se lo encontró desalmado, dispuesto a rebasar los límites. Quizás se encontraba exento de escrúpulos debido a la exitosa superchería de la dirección de *Es bueno no tener cabeza* y *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, y pensó que todo se le permitiría, pues daba siempre buenos resultados sin reclamaciones. Se justifica el autor: no tenía otros medios ni otras oportunidades para estrenar. Lo calificaban con un poco de guasa como un hombre del Renacimiento. Tuvo que forzar esas representaciones, le dictó el instinto de conservación lo que tenía que hacer. Aquí ya se despide de aquel «chico listo», porque nunca más acudió a su llamada (Nieva, 2002d: 430). La historia tiene que ver con José María Morera, director teatral, quien se había afincado en Madrid para dirigir asociado a Manuel Collado como productor: «Las cosas nunca se dan bien porque sí, se dan bien cuando se han previsto cuantos pros y contras se presentan en la solución de un problema tan arduo». El Teatro Nacional María Guerrero, sin director nominal entonces, le encomendó a este José María Morera el

Francisco Nieva considerará que la jugada salió bien y lo benefició (Nieva, 2002d: 429). Nótese cómo ha juzgado la trayectoria posterior autónoma de Santiago Paredes.

montaje de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, propuesto por el propio Morera (Nieva, 2002d: 431). Francisco Nieva empezó como escenógrafo de *No más mostrador* y acabó como autor de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*¹⁷⁸⁹. José María Morera tuvo una idea algo brechtiana para el montaje: colocar a unos actores fuera de situación con unos diálogos didácticos, como introductorios. Se los ofreció al autor: «Pero esto fue como si le ofreciesen un merengue a un caimán. (...) Y aquí viene la feliz experiencia de imaginar y realizar simultáneamente una comedia en su totalidad ideal y material». Aquello no se ajustaba a lo pactado, pero no podía sujetarse, resultaba imposible detenerlo (Nieva, 2002d: 432). Cuando se puso a trabajar en un montaje para la pieza de Mariano José de Larra, todo le venía a la cabeza como dictado, igual que un chorro difícil de atajar (Nieva, 2002d: 433): «Ese juego que sabemos jugar pocas veces nos lo proponen. Y aún nos lo proponen menos, cuanto más saben que podemos ganar». José María Morera fue el eslabón que lo unió al teatro profesional: «Se empezaron los trajes y el decorado cuando aún no sabía cómo iba a terminar la comedia y sin que ello me causara la menor inquietud. El terreno del arte es muchas veces el de la irresponsabilidad». Nunca se le ha vuelto a presentar al autor la circunstancia de poder planear todo aquello sin consultar con el director: «Yo actuaba casi como un zombi, manejado por mi propia y ciega voluntad, un pequeño monstruo a lo Frankenstein, hecho de pegotes de diferente origen dramático y de las infinitas ramificaciones de lo conceptual y lo visual» (Nieva, 2002d: 434). Se aprovechó el autor de un momentáneo vacío de poder en el María Guerrero: «Tuve que entrar en el teatro cometiendo un abuso, con la más cínica inocencia, porque había que programar ese teatro antes de encontrar un director en título». José María Morera sólo era un director invitado y su tolerancia hacia él le merece

¹⁷⁸⁹ Para la transformación de un texto en otro, véase el apartado «*No más mostrador*, de Mariano José de Larra», en la página 1047.

una enorme gratitud (Nieva, 2002d: 436): «Y no fue como si otra vez le hubiera dado una patada a una puerta, sino que la había descerrajado como el más habilidoso relojero» (Nieva, 2002d: 437). Se sumó al proyecto su amigo Juan Antonio Hormigón, entusiasta del mismo, quien entró para hacer una exposición didáctica sobre Mariano José de Larra en el vestíbulo del teatro, que organizó muy bien. A Juan Antonio Hormigón, profesor de Dramaturgia en la Real Escuela de Arte Dramático, le gustaba el rigor histórico de ese trabajo (Nieva, 2002d: 437-438). Se decidió que la obra tuviera música de Gioacchino Rossini porque sedujo en su tiempo tanto a Mariano José de Larra como a Stendhal, como lo prueba el pseudónimo de Fígaro: «Este rigor dramático hacía un clima denso de significados profundos, que se imponía por vía irracional a los que no estuvieran muy preparados. (...) Pero esta calidad tuvo la obra y hubo algunos que “lo notaron”, entre ellos el crítico más independiente y *desabusé [sic]* del teatro, que es Haro Tecglen. Yo no hubiera pedido más». Se tropezó el autor con una dificultad: cuando ya el montaje había quedado listo, José María Morera no aceptó el final y debió ingeniárselas a contrarreloj para solucionar ese problema. Había pensado un final para la obra de Mariano José de Larra: una bailarina de las que terminaban antes todos los espectáculos, de fandangos o de boleros, que se levanta los velos y tiene la máscara de la muerte: es la muerte la que ha despedido con su baile a ese autor suicida por segunda vez (Nieva, 2002d: 438). Para la irrupción de un gran tema sorpresa como aquel, resultaba preceptivo insinuarlo algo maliciosamente con anterioridad (Nieva, 2002d: 439). Por fin solucionó el problema del final del montaje. Extrae las consecuencias generales de su experiencia. El detalle por el que tanto lucha y tan angustiosamente puede parecer superfluo, él mismo lo reconoce, suponía tan poco y tanto a la vez:

La colocación, el desplazamiento o la omisión de una coma hace que una frase cobre o pierda todo su sentido. No podía yo dejar pasar «ni una coma» si quería coronar mi trabajo con éxito. Necesitaba angustiadamente realizarme en el éxito, no por vanidad, sino por cumplir con un mandato inexorable que, de no obedecer, me condenaba sin apelación, me humillaba y me

arrojaba a los infiernos mismos. Tenía que lograrlo a toda costa o era preferible morir (Nieva, 2002d: 442).

Sombra y quimera de Larra (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) gustó en Valencia y tuvo las mejores críticas, pero en los tres días de representación no acudió mucha gente. Doce días más tarde, se estrenó en el Teatro Nacional María Guerrero. Sorprendió al público, gustó, tuvo críticas excelentes. Elogia Francisco Nieva al director¹⁷⁹⁰. Veinticinco años después de aquella entrada suya en el teatro, que califica sin rodeos de «forzada —y aun violenta—» ha tenido recientemente su conmemoración secreta de gran significado para él, porque le han encargado la realización de dos grandes pinturas murales para decorar el espacio de entrada al hall del Teatro María Guerrero en su última restauración (Nieva, 2002d: 443). Exclama el autor: «¡Cuántos anhelos, cuánto trabajo silencioso y tenaz se parapeta tras esos dos bastiones alegres —“Atrezzo elemental” y “Tramoya romántica”— que terminan por confirmarme que *Sombra y quimera de Larra* fue como ganar secretamente una batalla, cuyos ecos me llegan hasta hoy!» (Nieva, 2002d: 444).

En el tercer bloque de fotos de las memorias, la cuarta pertenece a *Sombra y quimera de Larra*, de 1977; las undécima y duodécima corresponden a dos escenas de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, representada en el María Guerrero en 1979, dirigida por el autor; y las decimoquinta y decimosexta a dos escenas de *La señora Tártara*, de 1980 (Nieva, 2002d: 448-449). El autor escribía sus obras sintiéndose director y coreógrafo y resolvía escenas desde esos puntos de vista (Nieva, 2002d: 452)¹⁷⁹¹. Adolfo Marsillach lo nombró consejero del Centro Dramático Nacional y le encargó que dirigiese *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti. Un escrupuloso Francisco

¹⁷⁹⁰ Quizá por compensación.

¹⁷⁹¹ Sin embargo, más adelante, piensa como dramaturgo cuando se queja de la preponderancia de los directores de escena en el teatro actual (Nieva, 2002d: 482). Véase el apartado «Los directores de escena», de la página 1108.

Nieva rechazó el ofrecimiento por su condición de consejero. Podía haberlo aceptado con toda naturalidad. Muy generosamente por su parte, y como una amistosa prueba de respeto que el autor siempre le agradecerá, Adolfo Marsillach le hizo otro encargo nuevamente meses más tarde, *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, y esta vez aceptó¹⁷⁹². Adolfo Marsillach le pidió *Los baños de Argel* «como base de un *espectáculo*», y aceptó por dos cosas: por tratarse de Miguel de Cervantes y por su condición de comedia desconocida para casi todo el mundo: «Es decir, hacer algo llamativo y recamado para poder “pasar” una desconocida comedia de Cervantes que, a palo seco, no le tentaba dirigir a nadie» (Nieva, 2002d: 483). Debía hacer aquel esfuerzo para una programación de unos pocos meses: «Veo que, cuando me encargaban estas cosas, no sabían a ciencia cierta si era un hombre de letras, pero sí de teatro. En el fondo era las dos cosas y, en un sentido estricto, más hombre de letras»¹⁷⁹³ (Nieva, 2002d: 484). Tuvo a su lado durante los primeros ensayos a un maestro como José Estruch, quien abandonó espantado del caos que formaba. En verdad aquello parecía un caos, porque empleaba muchos medios diferentes para conseguir su propósito:

No hay que consultar mucho con los otros, pues las decisiones de este tipo se toman a solas. (...) Todo aquello que se hace con una generosa ambición se hace como fuera del mundo, sin consideración por él. No me interesaba demostrar a nadie que yo fuera un maestro, pero me tenían que respetar. Era yo quien mandaba. Solo estaban obligados a obedecerme. El resto me importaba un bledo (Nieva, 2002d: 487)¹⁷⁹⁴.

Tuvieron que quitarle a una actriz un artefacto muy molesto que se colocaba para la representación, pero la persona que debía hacerlo no estaba. Había una serie de problemas legales, otros no se atrevían a hacer nada sin que se lo ordenen sus jefes directos, los sin-

¹⁷⁹² Recordemos que Adolfo Marsillach padeció idéntico exceso de celo —en su caso, por dirigir el CDN— (Marsillach, 2001d: 394-395).

¹⁷⁹³ No por primera vez el autor bascula entre su doble condición de dramaturgo y de director escénico. Para lo relacionado con su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, véase el apartado correspondiente en la página 1050.

¹⁷⁹⁴ Estas palabras recuerdan a las proferidas por Albert Boadella (2001: 255), también acerca de su concepto de la dirección escénica.

dicatos andaban por medio. Al final, él mismo autor se lo quitó y destrozó el armatoste a patadas (Nieva, 2002d: 487). Ordenó que a la mañana siguiente quería otro igual para el ensayo. No le volvieron a negar nada más. Otra anécdota demuestra que en esos trances un error se debe remediar al momento, sabiendo que se reconoce a tiempo. A los modistos les hizo reproducir unos figurines determinados. Como éstos se extralimitaban, le encargó la tarea a su ayudante Juan Antonio Cidrón (Nieva, 2002d: 488). Se queja Francisco Nieva:

El público madrileño aprueba con calor las imitaciones cosmopolitas de nuestros supuestos «buenos directores», que todo lo copian, y cuando este mismo público se encuentra con algo original, supone inmediatamente que está copiadísimo de unos modelos más secretos, que aún se desconocen. «¿De dónde habrá fusilado todo esto?», se preguntan con la mejor de sus intenciones. Luego, esos mismos directores que no han expresado el menor juicio favorable aprovechan estos hallazgos y los hacen «cosa suya» sin el menor rubor. Y con la seguridad de que «esto también se hace por ahí fuera». Seguidamente te miran por encima del hombro, como diciendo: «yo siempre estaré más enterado de aquello que has copiado tú» (Nieva, 2002d: 489-490).

Pero él no copia, inventa cánones originales y no necesita copiar nada. Por otro lado, el que con él se hiciera expresión corporal antes de empezar el ensayo, lo puso al nivel de los más grandes (Nieva, 2002d: 490). Su montaje de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, sorprendió no precisamente porque tuviera la intención de sorprender a cualquier precio. Por primera vez, el autor asumió totalmente la responsabilidad de un montaje tan difícil. Le vino un golpe de suerte que supo aprovechar: «Marsillach por quien hube de recibir ese regalo espléndido, pudo convencerse totalmente de que lo mío no era pura frivolidad». *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, le sirvieron para darse de alta como director escénico (Nieva, 2002d: 491).

En el montaje de *La señora Tártara*, tuvo dificultades con los actores. Cuando José Carlos Plaza le permitió dirigirlos, uno de ellos le preguntó por su escuela, quiso que le explicara su teoría del teatro. El dramaturgo les atribuye la intención de averiguar qué tenía por dentro de la tripa «este triunfador por sorpresa» (Nieva, 2002d: 535). José Estruch opinó que la obra no necesitaba ni trajes ni decorados (Nieva, 2002d: 538). Final-

mente, la dirección de la obra la firmó William Layton: «Otra superchería a la que yo me prestaba, acostumbrado como estaba a esas ocultaciones interesadas en arrimar el ascua a mi sardina, saltando por encima de todo. Llegar a admitir que todas esas cosas las hacía yo solo, les ha costado mucho a las autoridades del teatro en España y a esa gran zorra de la competencia»¹⁷⁹⁵. Se dejó de representar la comedia porque a los directores del Teatro Estable Castellano no les importaba un producto ajeno (Nieva, 2002d: 540). El autor, como director de escena, les parecía un hombre raro; y lo era, «pero sobrevolando a mil metros por encima de ese lago tiñoso» (Nieva, 2002d: 540). *La señora tártara* lo acreditó bastante como autor y director de escena y contribuyó a que José Luis Alonso, desconfiado por naturaleza, lo invitase a dirigir otra obra suya en el Teatro Nacional María Guerrero, *Coronada y el toro* (Nieva, 2002d: 543). En la cuarta y última serie de fotos de las memorias, en la segunda página, aparecen una de su montaje de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, en 1983, y otra de *Las aventuras de Tirante el Blanco*, su adaptación de la novela de Joanot Martorell, en Mérida en 1987. En la octava y última página, hay una foto del montaje de la ópera *La señorita Cristina*, de Luis de Pablo, dirigida por el autor (Nieva, 2002d: 544-545). Con *Coronada y el toro*, José Luis Alonso le cedió a Francisco Nieva los trastos de una compañía nacional —el Centro Dramático Nacional— para que él lo hiciera todo: dirección, figurines, escenografía... (Nieva, 2002d: 546). Comenzaron a surgir discusiones porque los primeros actores se quejaban de que el coro emborronaba sus escenas, lo mismo que ocurre en la ópera. Él no quería dejarlo parado como se hace en las óperas mientras canta el divo. Eso le costó que se pusiera en duda su pericia:

Todavía en aquella época entraban los amigos de todo el mundo en los ensayos, cuando se preparaba un gran montaje, y hasta se atrevían a darle consejos al director. ¡Qué país tan

¹⁷⁹⁵ Que la dirigió Francisco Nieva lo confirma Angélica Becker en «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes» (Becker, 1991: 23).

disparatado! Era imposible cerrarles el paso por la relajación del personal. Las costumbres teatrales españolas me dejaban estupefacto. Todos parecíamos aficionados. Menos mal que eso no ocurre ya. Pero, sin embargo, el teatro interesaba infinitamente más que ahora, de eso tampoco cabe la menor duda (Nieva, 2002d: 549).

Cuando se estrenó *Coronada y el toro*, hubo un sentimiento de sorpresa —como cuando su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes— porque le hubiera salido bien la combinación, como si se hubiera salvado de milagro (Nieva, 2002d: 549). José Luis Gómez, director del teatro Español, le encargó una versión y puesta en escena de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (Nieva, 2002d: 557)¹⁷⁹⁶. Sus dos o tres éxitos bien sudados, el haber pasado de escenógrafo a dramaturgo elegido para la Real Academia Española y haber sido director de escena también suponían una exageración, un abuso (Nieva, 2002d: 559). Su montaje de este drama romántico se basó en un curioso movimiento parisino, el *Théâtre oblique*. Se hizo allí un bello y posmodernista montaje de *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam, y se representaron otros dramas románticos y simbolistas que tenían poco que ver con el teatro al uso (Nieva, 2002d: 560). No entiende por qué tuvo él que pagar tan caro aquel fracaso, cuando hay directores bien conocidos con un fracaso sí y otro no. Cayó en nueve años de ostracismo: «El instinto de conservación me dictó no gastarme en cóleras y resentimientos que tanto pueden ensombrecer la existencia de cualquiera» (Nieva, 2002d: 564).

Lluís Pascual, director entonces del Centro Dramático Nacional, cuyo asesor literario era Andrés Amorós, quiso montar *Salvator Rosa*. La iba a dirigir Mario Gas, un director catalán. Según el autor, Lluís Pascual pretendía que él regalase el enfoque y la solución material del espectáculo, como había hecho con Santiago Paredes (Nieva, 2002d: 569). Se resistía, le ofendía que no le hubieran encargado la dirección a él. Su trabajo marca una línea de dirección que ya se negaba a regalarle a cualquiera que no considerase muy por encima de él. Lluís Pascual renunció a programar *Salvator Rosa*. Ya no le resul-

¹⁷⁹⁶ Para esta adaptación, véase el apartado «Otras adaptaciones», de la página 1054.

taba gratificante al autor dilapidarse al servicio de nadie. Hay que ser modestos, pero no tanto. Si su buena suerte hizo posible que concibiera y expresara materialmente un mundo específico, su mala suerte durante el período socialista lo ayudó a decantarlo y a afirmarlo sin posible confusión con otros productos, ni siquiera con los catalanes (Nieva, 2002d: 570). Su adaptación teatral de la novela *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, decidieron dirigirla entre Juan José Granda y él por el poco tiempo que tenían y porque, además, el autor debía ocuparse del decorado y del vestuario para disimular la pobreza de medios (Nieva, 2002d: 574)¹⁷⁹⁷. A su montaje de *Corazón de arpía*, lo denomina, en el título del capítulo en el que lo trata, «trabajo de repostería fina». Guillermo Heras le pidió a Juan José Granda que montase con gente de la Escuela una cosa suya para el Olimpia, considerando al autor perteneciente ya a la vanguardia histórica. Ése fue el modo que adoptó Guillermo Heras de tenderle una mano, porque ya se encontraba en el estante de los rescatables, aunque se hallaba en plena forma todavía. El autor temía que la misma dirección produjera los mismos efectos y la misma crítica¹⁷⁹⁸ y creyó que debía asumirlo todo él mismo otra vez. Era mucho confiar, como director ya no se le tenía en cuenta. Se debía de pensar que sólo hacía teatro de lujo y para su exclusivo lucimiento (Nieva, 2002d: 594). Cuando hizo la adaptación teatral de *Tirante el Blanco*, la novela de Joanot Martorell, ya había sido elegido académico. Empezó el discurso de toma de posesión, que no le gustaba, y lo dejó para embarcarse en el trabajo escénico: la redacción de esa adaptación y, posteriormente, el montaje de *Corazón de arpía* (Nieva, 2002d: 595). En su experiencia como director, ha aprendido a tratar a los actores: «Hay cosas que no se le pueden transmitir al actor directamente y en forma de exigencia, sino que hay que crear en él una or-

¹⁷⁹⁷ Para lo relacionado con este montaje, véase el apartado correspondiente, en la página 1036.

¹⁷⁹⁸ Juan José Granda había montado del autor la función compuesta por *Te quiero, zorra. Apunte dramático* y *No es verdad (Melodrama rápido)*, así como *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)*.

ganicidad que lo contente y lo sostenga» (Nieva, 2002d: 619). Después dirigió *Los españoles bajo tierra*, la ópera *Kiu*, de Luis de Pablo, y *La vida breve*, de Manuel de Falla, para la inauguración del teatro Real, pero empieza a sentirse despegado del teatro (Nieva, 2002d: 621). Su último trabajo ha consistido en poner en escena la ópera *La señorita Cristina*, de Luis de Pablo, en el teatro Real¹⁷⁹⁹.

¹⁷⁹⁹ En el director escénico parece pensar Francisco Nieva en *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002a) cuando escribe en la acotación inicial de *El drama rápido* (Nieva, 2002a: 221-232): «Sería conveniente que un reloj, delante y con ostensible minuterero, se hallara frente al espectador, oculto a la vista de los actores, aunque tampoco sea grave prescindir de él». (Nieva, 2002a: 222). Las informaciones editoriales de sus novelas *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994b: primera solapa) y *La llama vestida de negro* (Nieva, 1995b: primera solapa) informan del autor: «Su creación, centrada inicialmente en la pintura, se orientó también luego hacia la escenografía y dirección teatral y operística y la decoración cinematográfica». En la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), en «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes», de Angélica Becker (1991), subraya la autora que Francisco Nieva, convertido en director de sus propias obras, ha ido por caminos muy parecidos, aunque a su propia manera —y los mejores actores de todas las puestas en escena de cualquier director los han seguido—, al derrotero de José Luis Alonso de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica como del género chico. Recuerda que *Coronada y el toro* se estrenó en abril de 1982 en el teatro María Guerrero de Madrid, dirigida por el autor (Becker, 1991: 22). La primera *La señora Tártara* se estrenó en 1980 y *El baile de los ardientes* en 1990, ambas con puestas en escena del mismo Francisco Nieva (Becker, 1991: 23). En la misma edición del *Teatro completo* del autor (Nieva, 1991k), en «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres», de Jesús María Barrajon Muñoz (1991), hay una sección, «Versiones libres» (Barrajon, 1991: 598-602), en la que el crítico informa de que las versiones teatrales de *La paz*, de Aristófanes, *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, y *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, son las tres que Francisco Nieva presenta en la edición de sus obras teatrales completas: «A esa lista podría haberse añadido la adaptación de *Los baños de Argel* (1980), de Cervantes, y *Cassandra* (1983), de Galdós; si no aparecen es porque nuestro autor, aunque ha introducido en ellas elementos propios de su poética ajenos a la de Cervantes y Galdós, ha preferido, sin embargo, mantener la trama y el espíritu original de las dos obras que adaptaba, para, como director, llevarlas a escena; es decir, Nieva se ha limitado a modificarlas para la representación. En las tres primeras, por el contrario, el dramaturgo parte de las ideas generales o particulares que esas obras le ofrecen para imbuirlas de su ideología y de su estética, con lo que dejan de ser hijas de Aristófanes, Joanot Martorell o Jan Potocki, para pasar a serlo de Nieva» (Barrajon, 1991: 598). También en esa edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991k), en «El teatro furioso de Francisco Nieva», de Carlos Bousoño (1991), hay una sección titulada «Dirección y texto» (Bousoño, 1991: 272-273) que se refiere a la relación en Francisco Nieva entre la dirección teatral y el texto dramático. Francisco Nieva revaloriza el texto después del descubrimiento de la dirección a partir de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto había perdido el favor de la dirección y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Francisco Nieva lo revaloriza creando una especie de libreto de ópera, lo que él denomina «la reópera», la cual permite al director efectuar todo lo que quiera con el texto. Olga Elwess Aguilar, en su reseña (Elwess, 2003b: 686) de las memorias de Francisco Nieva (2002d), escribe: «Tanto la súbita muerte de Francesco como el aborto que le impone a su mujer suponen una quiebra en su trayectoria; a partir de entonces se convertirá en “el otro: escritor, autor de comedias, director teatral, dibujante, cartelista, escenógrafo, novelista...” (p. 223). Aquí nace el personaje y el mito de escritor maldito». Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 152), incluye una cita de las memorias de Francisco Nieva: «Este montaje tan lúdico (...) he querido hacer yo en muchas ocasiones» (Nieva, 2002d: 491-492), en referencia a su versión de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes.

En una entrevista con Ángel Berenguer Castellary (1979a: 84), Fernando Arrabal afirmó que él dirige muy bien su teatro. El de otro lo dirigiría muy mal, pero el suyo lo hace de una cierta manera¹⁸⁰⁰.

2.2.4. Dramaturgos-docentes

Véase a este respecto el texto de Adolfo Marsillach titulado «Posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» (Marsillach, 2003dh).

Según sus propias palabras, Antonio Gala dio clase de Literatura Francesa y de Concilios Ecuménicos en un colegio bien de la calle Velázquez. Las clases eran seguidas desde su despacho por el director. «Nunca he servido para enseñar. Y aún peor a adolescentes crueles, que tienen menos interés en aprender que el profesor en que aprendan. Aquello duró apenas un trimestre. Algún alumno especial aún me sigue tratando» (Gala, 2001b: 156). En EE. UU. dio una gira de conferencias durante un par de meses por diferentes universidades (Gala, 2001b: 281). Igualmente, llevó a cabo una gira por universidades suecas (Gala, 2001b: 344). En Puerto Rico, dio clases en la Universidad (Gala, 2001b: 346). Dirigió el Instituto Internacional Vox, en la Gran Vía (Gala, 2001b: 357). Cuenta que tuvo que ir a defender un caso civil a Santander, por lo que lo colegió el dueño de Vox. Ganó el caso (Gala, 2001b: 358)¹⁸⁰¹.

Después del montaje de *El Diari*, Els Joglars, para poder pagarse un local de ensayos, puso en marcha una escuela teatral vespertina llamada Estudis Nous de Teatre, alternativa al Instituto del Teatro de Barcelona (Boadella, 2001: 183), del que también ha ejer-

¹⁸⁰⁰ Dirigió *Et ils passèrent des menottes aux fleurs (...Y pusieron esposas a las flores)* en París en 1969.

¹⁸⁰¹ En Gala (1970c: 51), se incluye en el currículum del autor el haber enseñado éste, a finales de 1959, Filosofía e Historia del Arte en un par de colegios madrileños y, así mismo, haber dirigido el Instituto Vox de cultura e idiomas en 1960. En Gala (1977i: 6-7), se informa de que el autor ha impartido conferencias en diversas universidades europeas, norteamericanas y españolas.

cido el autor como profesor¹⁸⁰². Las quejas motivadas por su tarea como docente no difieren de las que podría expresar cualquier persona dedicada a la enseñanza, salvo en los matices particulares:

Incluso la pedagogía contundente del aprendizaje que sufrí me parece hoy imprescindible para aplicarla a unos jóvenes criados entre algodones, que tienen la osadía de controlar a sus profesores mediante comisiones escolares. Todos llegan a la Escuela de Arte con la convicción de que el genio lo llevan ya puesto y de que solo necesitan las sencillas indicaciones de un intermediario para obtener ipso facto el reconocimiento general (Boadella, 2001: 125).

De hecho, algunos de los integrantes de Els Joglars fueron poco antes alumnos suyos, argumento que el autor esgrime en contra de los intentos de usurpación del nombre de la compañía. El Bufón achaca a su propia manera espontánea de integrar a todos los miembros en un proyecto sin privilegios y sin imponer autoritariamente nada las confusiones sobre los méritos personales en el producto final. Esta mala interpretación, según él, la sufrieron los integrantes de *La torna*, con su sentido progre de la igualdad. También se explica la mala interpretación por el hecho de que tuvieran idéntica retribución que él unos actores que habían sido recientemente alumnos suyos, «unos chicos a los que había enseñado a andar encima de un escenario» (Boadella, 2001: 271-272)¹⁸⁰³. Uno de los episodios más dolorosos para Boadella en todo el asunto de *La torna* fue, precisamente, que al otro día de ingresar en la cárcel le llevaron para firmarla la excedencia de su puesto de profesor del Instituto del Teatro. Esto lo dejaba en la indigencia. Herman Bonnin, el director, «un tiempo después, haciendo honor al típico *buen rollo progre*», lo saludó «tranquila y efusivamente como si nada»¹⁸⁰⁴. Recuerda que él promovió a Bonnin para el cargo, lo que le produce la sensación de haber actuado contra sí mismo (Boadella, 2001: 282). El secretario del presidente Josep Tarradellas, conocedor del hecho, aseguró que

¹⁸⁰² Alguna de sus enseñanzas a sus alumnos ya han sido recogidas en el apartado «Teatro y literatura: una relación compleja», de la página 903.

¹⁸⁰³ Véase la nota 2058.

¹⁸⁰⁴ Boadella declara su convencimiento de que el director franquista del Instituto, Guillermo Díaz-Plaja, no lo habría permitido.

informaría al President. Supo el Bufón años después que el misterioso cese de Herman Bonnin como director del Instituto había sido consecuencia de tal episodio (Boadella, 2001: 323)¹⁸⁰⁵.

Francisco Nieva, antes de enseñar en la Real Escuela de Arte Dramático, tuvo un trabajo de profesor de artes decorativas en una academia particular (Nieva, 2002d: 319). No esperaba despertar un odio asesino en algunos compañeros, sobre todo de la misma profesión docente. Relata alguna escena desagradable en este sentido, pero concluye que, dado que en su fuero interno latía una arraigada semilla de autodesprecio, la envidia y la inquina de los demás le halagaba, casi le parecía una caricia. Si le envidiaban, era porque debía parecerles envidiable (Nieva, 2002d: 367). Su «Teatro Furioso» se conocía y se reconocía entre la juventud más o menos iniciada, pero ninguna formación independiente le ofreció la menor oportunidad. Cuando más tarde él tuvo la ocasión de poner en escena las piezas de ese conjunto, ninguna de las cuatro obras —y alguna más— pasó la barrera de la censura. Era ya por entonces profesor de Escenotecnia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, que estaba en los altos del Teatro Real, convertido entonces en sala de conciertos (Nieva, 2002d: 419). Un joven, Santiago Paredes, se le acercó y le propuso dirigir *Es bueno no tener cabeza*. Le respondió Nieva que era sólo teatro para leer. Paredes no tenía medios, no tenía ocurrencia alguna acerca de cómo solucionar los problemas de la obra, nada. Piensa el autor que en ningún país de Europa sería posible para un chico entrar en confianzuda relación con un respetable profesor de la Escuela de Arte Dramático a quien nadie le había presentado y hacerle semejante proposición tuteándolo como a un joven compinche. Esto se debía a factores históricos y sociales, la mala educación. De todas formas, a Nieva lo halagaba y lo reverdecía ese trato insolente (Nieva, 2002b: 420).

¹⁸⁰⁵ En la información editorial de *Adiós a Cataluña* (Boadella, 2007a), se dice del autor: «Ha impartido su actividad pedagógica en numerosos cursos nacionales e internacionales».

En América o en Inglaterra, el atrevimiento de estrenar un profesor en su propia escuela por la mano de un muchacho que no había dirigido nada una comedia irrepresentable entre disparatada y pornográfica, le habría valido la expulsión y el escándalo; pero fue lo contrario (Nieva, 2002d: 421). Quería evitar también el autor que aquello fuese un «ejercicio de escuela». Tenía que ser a toda costa una lección magistral o, si no, estaba perdido, porque no encontraría otro medio de demostrar la eficacia dramática de sus textos. También descartaba así una dirección torpe por parte de un inexperto, porque le procuraba a Paredes amarras muy seguras que no podría rechazar, porque le convenía. «He aquí al joven director Santiago Paredes arrancando de la sombra al dramaturgo Francisco Nieva, con las ocurrencias escénicas más afortunadas del “teatro pobre”». Pensó estrenar en la misma Escuela, haciendo pasar la representación por un trabajo interno. Había que arriesgarse también a arrostrar cualquier sanción policial o directiva (Nieva, 2002d: 422). Lo que estaba en juego era demostrar que su teatro era representable o hacer el ridículo y quedarse en simple profesor de la Escuela con ínfulas de autor. El estreno tenía que ser como un trueno concebido en una caja de zapatos y así sucedió (Nieva, 2002d: 423). La tercera representación la suspendió la policía, la cual disolvió al público expectante. «Bastaba con eso para conferirle más autoridad. Estas son las muy relativas ventajas de las dictaduras, que introducen el concepto de travesura gozosa en la desobediencia de sus normas y con el consecuente riesgo». La dirección de la casa no le dijo nada. «La obra les había sorprendido y casi todos eran —o posaban— como intelectuales de izquierda». Vino José Luis Alonso, que era el director, quien estrenaría más tarde *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, y le pareció que estaba resuelta en su dificultad con una economía de medios casi mágica (Nieva, 2002d: 424)¹⁸⁰⁶.

¹⁸⁰⁶ En la edición del teatro completo del autor (Nieva, 1991k, I: 16), se informa de que este estreno tuvo lugar en una función privada en el Conservatorio de Madrid los días 1 y 9 de junio de 1971 para eludir la censura.

2.2.5. Dramaturgos-empresarios

El crítico Juan Antonio Ríos Carratalá señala en «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor» (Ríos Carratalá, 2002e) el hecho —lógico, pero no siempre conocido— de que algunos actores arriesgaron bastante en el teatro: «Varios formaron compañías propias, fueron primeros actores empeñados en estrenar determinadas obras, regentaron teatros, se arruinaron o triunfaron...» (Ríos Carratalá, 2002e: 131).

Fernando Fernán-Gómez revela en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que el proyecto de su presentación en Madrid como primer actor empresario al frente de su propia compañía en uno de los teatros de más prestigio no partió de él, sino de Carlos Llopi, el autor de moda en el momento (Fernán-Gómez, 1998a: 405). Escribió Fernando Fernán-Gómez una comedia frívola, *Marido y medio*. No procedía de la influencia intelectual del café Gijón, trataba de ser teatro comercial. Estaba convencido de que resultaba fácil escribirlo basándose en algunas obras y en las confidencias que le había sonsacado a Enrique Jardiel Poncela. Financió el estreno, las críticas fueron adversas y el público no concurrió (Fernán-Gómez, 1998a: 441). En cambio, puede que sí se encontrase la influencia del café detrás de la elección de las dos obras de su segunda temporada en el mismo teatro como primer actor y empresario de compañía. La primera fue *El señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura —quien todavía no se había convertido en el comercial autor de *Mari-bel y la extraña familia* o de *Ninette y un señor de Murcia*, sino un humorista de vanguardia—. La segunda fue *La torre sobre el gallinero*, comedia de Vittorio Calvino, que había

sido un éxito en su única representación del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura (Fernán-Gómez, 1998a: 445)¹⁸⁰⁷.

Adolfo Marsillach (2001d) se estrenó en 1955 como director con la obra *Bobosse*, de André Roussin, en el teatro Windsor de Barcelona, y desde entonces dirigió su propia compañía con extraordinario éxito, incorporándola en 1957 al circuito de los Festivales de España (Suárez Miramón, 2003: 544).

Jaime de Armiñán recordó en «De Carola a Berlín» (Armiñán, 1997a: 135) que, en 1958, Fernando Fernán-Gómez lo llamó a su casa de la calle de Amado Nervo y le dio una obra de Eduardo de Filippo con el fin de que le hiciera la versión para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero *a cala*, porque no se fiaba del principiante y con toda la razón. El autor si por poco perdió el sentido. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la obra a Fernando Fernán-Gómez —porque así se acostumbraba— en un apartamento que tenía en la calle de Hermosilla. A Fernando le gustó y de esta forma se estrenó *Con derecho a fantasma*, de Eduardo de Filippo, en el teatro Beatriz.

Los avatares de Albert Boadella (2001) como empresario van ligados a la suerte de su compañía, Els Joglars, la cual, aunque próspera en la actualidad, no ha tenido un camino fácil ni exento de conflictos internos.

Francisco Nieva creó una compañía teatral ex profeso para el montaje de su versión de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, pero siguió con su titularidad con objeto de poder hacer algo, porque sabía que conseguir subvenciones y teatros le iba a costar muchos esfuerzos (Nieva, 2002d: 577). Sin embargo, los más inmediatos proyectos de seguir con la Compañía Francisco Nieva fueron desafortunados (Nieva, 2002d: 578). Desde *Tirante el Blanco* hasta *El baile de los ardientes* no ganaron mucho dinero; si bien

¹⁸⁰⁷ Según el crítico Marcos Ordóñez (2007c), Fernando Fernán-Gómez «se arruinó como director y empresario con *El pensamiento*, de Andreiev, y *Los lunáticos (The Changeling)*, de Middleton y Mowray, en el Marquina».

no habían perdido nada, tenían remanente de la anterior producción y material escénico. Su antiguo estudio se había reconvertido en oficina de teatro y los gastos salían de las reservas de la compañía (Nieva, 2002d: 598). Con las ganancias, mantuvo la oficina, la secretaria, publicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española y ofreció un pequeño *lunch* en el Hotel Ritz a los amigos (Nieva, 2002d: 601). Más adelante, como no había deshecho la empresa que había puesto en pie *Tirante el Blanco*, *No es verdad*, *Te quiero*, *zorra* y *Corazón de arpía*, comenzó a hacer gestiones para ver si conseguía otra subvención. «Por bien que se ve una empresa de teatro (...) siempre termina mal y pronto» (Nieva, 2002d: 615). Hizo unas primeras gestiones con José María González-Sinde, con quien había trabajado en una película de Jorge Grau que él producía —no bien le habían sacado ideas al autor, lo habían echado— (Nieva, 2002d: 616). José María González-Sinde le puso excusas. Le pidió una subvención a la entonces subdirectora general de Teatro, Ana Antón Pacheco, y se la concedió. Poco después, nombraron director general a Adolfo Marsillach y se la aseguró. Intercedió Gustavo Pérez Puig y fue a hablar en el Centro Cultural de la Villa. Se puso de acuerdo con Adolfo Marsillach y estrenaron *El baile de los ardientes* en el Festival Internacional de Teatro, que dirigía Ariel Goldenberg. Los ayudó Teresa Vico, la productora de *Tirante el Blanco* (Nieva, 2002d: 617). Pero la mala suerte lo perseguía. Después de cinco días con la sala llena de gente, hubo una huelga salvaje de autobuses durante veinte días o más. Cuando acabó, el público regresó; pero la perspectiva de gira se chafó (Nieva, 2002d: 620): «Nos estábamos quedando sin fondos, porque aquellos festivales tan socialistas no les daban un caché a las compañías españolas». No hicieron la gira para no poner en peligro el patrimonio personal del autor: «La red de teatros oficiales de las autonomías no estaba coordinada aún y no sé si lo está mucho más ahora. Los concejales de cultura nunca tenían dinero para pagar grandes espectáculos —quiero decir, espectáculos caros—, quizá porque se lo habían gastado ya en

compromisos con las compañías locales y en otras cosas». Fue otro buen trabajo perdido, un fracaso triunfal que terminó con la empresa (Nieva, 2002d: 621).

2.3. Los dramaturgos y otros teatreros

2.3.1. *Los productores y empresarios*¹⁸⁰⁸

Fernando Fernán-Gómez incluye en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) algunas noticias sobre los empresarios teatrales. En ocasiones, éstos juegan un papel más destacado en la creación teatral de lo que en principio cabría esperarse. Uno varias veces mencionado es Tirso Escudero. Tenía Enrique Jardiel Poncela un compromiso con él, según el cual debía entregarle dos comedias por temporada en las tres de 1940-1941, 1941-1942 y 1942-1943. Pero el propio Enrique Jardiel Poncela aclara en uno de sus prólogos¹⁸⁰⁹ que no fue muy afortunado el principio del ciclo y propuso la rescisión del compromiso. El empresario la rechazó y obligó a Enrique Jardiel Poncela a ponerse a trabajar. Así salió *Los ladrones somos gente honrada* (Fernán-Gómez, 1998a: 293). Cuando Fernando Fernán-Gómez anunció en el teatro de la Comedia que renunciaba al papel que Enrique Jardiel Poncela le había adjudicado en *Los habitantes de la casa deshabitada*, Tirso Escudero se preocupó de hacerle ver que al dramaturgo no le iba a sentar bien, ya que tanto había hecho por el autor (Fernán-Gómez, 1998a: 319)¹⁸¹⁰.

El propio Enrique Jardiel Poncela se pasó al otro lado: aprovechando que la compañía que representaba *Eloísa está debajo de un almendro* descansaría durante el verano,

¹⁸⁰⁸ Recordemos que se ha dedicado un apartado a los «Dramaturgos-empresarios» en la página 1092. Algunos autores los llaman *productores* y otros *empresarios*. Además, a veces hablan de teatros públicos, donde no cabe propiamente el empresario.

¹⁸⁰⁹ Fernando Fernán-Gómez no especifica cuál.

¹⁸¹⁰ No obstante, al despedirse de Enrique Jardiel Poncela y darle sus explicaciones, él lo entendió y deseó que volvieran a trabajar juntos.

organizó una gira de la que él mismo sería el empresario (Fernán-Gómez, 1998a: 277). En 1944, se aventuró Enrique Jardiel Poncela a emprender una gira por América que lo arruinó. Fernando Fernán-Gómez se preocupa de analizar las causas (Fernán-Gómez, 1998a: 442)¹⁸¹¹. Otro empresario mencionado por Fernando Fernán-Gómez, y también director y actor principal, es Manuel González, su maestro en *El amor sólo dura 2.000 metros* y en *Los ladrones somos gente honrada*, de Enrique Jardiel Poncela. Sin embargo, este personaje aparece en un contexto desafortunado, pues el estreno de *Agua, aceite y gasolina*, también de Enrique Jardiel Poncela, fue pateado, y tanto el empresario como el autor culparon de ello a Fernando Fernán-Gómez (1998a: 408).

De nuevo aparece Tirso Escudero, pero ahora con Carlos Llopis como dramaturgo en el estreno de *La vida en un bloc*. Como Carlos Llopis se empeñó en no estrenar¹⁸¹², llamó en su ayuda al presidente de la Sociedad de Autores, Luis Fernández Ardavín, y Tirso Escudero recurrió a la policía (Fernán-Gómez, 1998a: 413). Casos de actores metidos a empresarios son los de Fernando de Granada¹⁸¹³ —que pensaba montar *Angelina o el honor de un brigadier*, de Enrique Jardiel Poncela (Fernán-Gómez, 1998a: 443)—, o Alberto Closas. Con éste último de empresario fracasó *El pensamiento*, de Leónidas Andróiev, en versión de Jorge Semprún¹⁸¹⁴. La sustituyeron por la obra de reserva —*El capitán Veneno*, de Pedro Antonio de Alarcón, en adaptación de Víctor Ruiz Iriarte—, la cual

¹⁸¹¹ Véase el apartado «Testimonios de una posguerra», en la página 795.

¹⁸¹² Le asistía el derecho a suspender las representaciones, pero comunicándolo con veinticuatro horas de antelación.

¹⁸¹³ Nombre artístico de Fernando Egea, natural de la ciudad andaluza (Fernán-Gómez, 1998a: 186).

¹⁸¹⁴ Sin embargo, son pertinentes algunas aclaraciones: Alberto Closas era el empresario del teatro —con José María Gavilán de gerente—, pero no el empresario de ambos montajes, responsabilidad del propio Fernando Fernán-Gómez, el cual se presenta a sí mismo como quien había contratado a los actores para la temporada del teatro Marquina y afirma que con ésta y otras adversidades —que también enumera— a los cuarenta y un años se quedó en la ruina (Fernán-Gómez, 1998a: 458).

también fracasó (Fernán-Gómez, 1998a: 457-458)¹⁸¹⁵. Por último, Tomás Álvarez Angulo, autor de las *Memorias de un hombre sin importancia* (Álvarez, 1962) —que Fernando Fernán-Gómez leería años después con atención— y ocasional dramaturgo, fue el empresario teatral de la compañía Angulo-Rambal, la del actor Enrique Rambal, a quien tanto admiró nuestro autor en su infancia (Fernán-Gómez, 1998a: 477). En la ampliación de las memorias de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a) vuelve a recordar el autor al empresario Tirso Escudero a cuenta de la alegría en el teatro de la Comedia cuando él —o Enrique Jardiel Poncela, en calidad de autor, o ambos— invitaban a la compañía y al personal a celebrar las cien representaciones de una comedia. También anota el rumor que circulaba en la posguerra de que algunos empresarios de teatro, para sobornar a ciertos críticos, les daban de comer (Fernán-Gómez, 1998a: 640)¹⁸¹⁶.

En la síntesis de las pinceladas que Adolfo Marsillach proporciona en sus memorias (Marsillach, 2001d) acerca de la relación que tuvo con el teatro a través de su familia, Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003) no pasa por alto el detalle de que su abuelo materno arrendó un teatro en el Paralelo (Cortés Ibáñez, 2003: 422-423, n. 8). Ana Suárez Miramón (2003) se ha interesado por la dirección por Adolfo Marsillach del teatro Lara de Madrid al haberse convertido en un improvisado centro de experimentación que más tarde dio sus frutos en los montajes de obras barrocas. La invitación del

¹⁸¹⁵ Otro actor metido a empresario es el propio Fernando Fernán-Gómez, pero de esta faceta suya ya hemos tratado en el apartado «Dramaturgos-empresarios», de la página 1092.

¹⁸¹⁶ Refiere Jaime de Armiñán en «De Carola a Berlín» (Armiñán, 1997a) que, en 1958, Fernando Fernán-Gómez lo llamó a su casa de la calle de Amado Nervo y le entregó una obra de Eduardo de Filippo. Le pidió que le hiciera la versión para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero *a cala*, porque, con toda la razón, no se fiaba del principiante. Jaime de Armiñán no perdió el sentido por poco. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la versión a Fernando Fernán-Gómez, porque ésa era la costumbre, en un apartamento que tenía en la calle de Hermosilla. A éste le gustó y así se estrenó *Con derecho a fantasma* en el teatro Beatriz (Armiñán, 1997a: 135).

empresario Conrado Blanco le permitió al autor la posibilidad de ensayar novedades escénicas atractivas para el público (Suárez Miramón, 2003: 545)¹⁸¹⁷.

También sabemos por Pedro Manuel VÍllora (2003a: 15) que Justo Alonso, «el empresario cazador —o al revés— (...)», lo impulsó a escribir *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112). Le pidió —mucho antes de *El Tartufo*, de Molière— un texto corto para un café-teatro madrileño que el empresario gestionaba. En el programa de mano del estreno de la obra encontramos una interesante afirmación de Adolfo Marsillach (2003di: 39-40): «Últimamente, como el miedo del estreno no me deja dormir, me despierto por las noches preguntándome: “Y si Conchita y Pepe se hubieran embarcado en este asunto por amistad...”». Concluye que no lo cree: ninguna persona sensata se habría metido en un lío así por amistad ni Justo Alonso se habría jugado el dinero porque él le cayese más o menos bien. Esos argumentos lo tranquilizan en parte¹⁸¹⁸.

Dice Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) que fueron a buscarlo una pareja de productores atrabiliarios, Rosa y Antonio Redondo. De las obras que había estado escribiendo esos años, optaron por montar la primera, *Los buenos días perdidos*. Tan poco expertos eran los productores que decidieron, como prueba, leerla en verano a la compañía que entonces representaba *Milagro en Londres*¹⁸¹⁹ en el teatro Goya, donde la suya iba a abrir temporada. La compañía estaba cansada después de su segunda función y no tenía interés por nada ajeno (Gala, 2001b: 73). «Aquella misma noche mis productores y

¹⁸¹⁷ Como, por ejemplo, la «lluvia de verdad» para la última escena de *El comprador de horas*, de Jacques Deval —en versión de José María Pemán—, un triunfo rotundo.

¹⁸¹⁸ Escribe Francisco Ernesto Puertas Moya en «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles» (Puertas, 2003: 338): «En la enumeración de las circunstancias en que se desarrolla la vida del actor no podían faltar las menciones a la siempre conflictiva relación con los empresarios, por más que apenas se aporten datos económicos, y en absoluto cifras comparativas, a lo sumo anecdóticas para hacer ver el fulgurante éxito que podía conseguirse, ocasionalmente, con un relativo aumento de los ingresos; la agri dulce visión de esta figura del empresario, necesaria pero explotadora del trabajo del actor, tiene mucho que ver con la visión que del éxito y del fracaso tiene el propio actor».

¹⁸¹⁹ *Milagro en Londres*, de José María Bellido, estrenada el 23 de junio de 1972 en el teatro Goya de Madrid.

yo nos fuimos a pasar unos días a Estoril. Pero esa es otra historia. Quizá se hable aquí de ella» (Gala, 2001b: 74).

Anillos para una dama debería haberla dirigido Luis Escobar por tres razones: primero, porque lo había pedido; segundo, porque Luis Escobar había escrito *El amor es un potro desbocado*, que trataba también de los amores iniciales de doña Jimena y Rodrigo Díaz de Vivar; y, tercero, porque se estrenaba en su Teatro Eslava. Luis Escobar empezó a dirigirla, pero el autor visitó los ensayos y no le pareció bien su línea, así que le pidió al productor que la dirigiera José Luis Alonso, discípulo predilecto de Luis Escobar, a quien quería y admiraba. Buscaron una estrategia para sustituir al uno por el otro (Gala, 2001b: 78). Los «estrambóticos y mudables» productores Redondo desaparecieron, medio arruinados y medio desencantados por dos estrenos seguidos con fracaso: *El adefesio*, de Rafael Alberti, y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (Gala, 2001b: 80). Entonces su vida teatral dio un viraje y lo tomó como autor suyo Manuel Collado, productor y director (Gala, 2001b: 80-81). La censura acababa de prohibir *Suerte, campeón*, que tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel; y Manuel Collado se ocupó de *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso*, *El cementerio de los pájaros* y *Séneca o el beneficio de la duda*. Después, le entregó a Manuel Collado, a instancias suyas, *Petra Regalada*. «La Petra... fue tal éxito que otras producciones de la misma casa vivían o supervivían a su costa». Ismael Merlo llamaba a estos montajes «los chulos de la Petra», como si fuese un título de Carlos Arniches. Uno de ellos era *La lozana andaluza*¹⁸²⁰ y otro *Historia de un caballo*¹⁸²¹ (Gala, 2001b: 81).

¹⁸²⁰ *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, en versión dramática de Rafael Alberti, estrenada el 20 de septiembre de 1980 en el teatro Maravillas de Madrid. En la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/lozana-andaluza-la-10814> (consultada el 26 de abril de 2015), figura como productora María José Goyanes.

¹⁸²¹ De León Tolstoi, en versión castellana de Enrique Llovet, estrenada el 15 de octubre de 1979 en el teatro Maravillas de Madrid.

Asistió el autor a un ensayo de *Séneca o el beneficio de la duda* y le pareció un disparate. Le pidió al director que organizase una lectura suya a la compañía: «Leí la comedia como la había concebido yo: no como una película de romanos, sino como una interpretación irónica del pleito entre la ética y la política, entre la moral y el poder». El director le replicó que, para hacer lo que él había leído, necesitaba un reparto con sentido del humor y no lo tenía: «Cuando un director quiere dar su do de pecho de grandiosidad es capaz de traicionar cualquier texto. Me sentó tan mal la deformación decisiva de una comedia mía que volví ansiosamente la cara hacia la novela apartándome de Collado» (Gala, 2001b: 84). El proceso de desencanto con la producción teatral no había hecho más que empezar:

Años después estrené, casi a la vez, El hotelito (...) y una de mis comedias predilectas, que me habría gustado que se hiciese mejor, Samarkanda. La cuesta abajo de las producciones había comenzado. Fue el empujón que necesitaba para que el teatro dejara de atraerme. Ya se echaba de menos todo: directores, actores, locales, productores... La televisión había hecho su labor de zapa. Todo se había ido deteriorando y desapareciendo. Hasta los técnicos, siempre excelentes colaboradores que, como el amor, trabajaban sin horarios. (...) El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz (Gala, 2001b: 85).

El productor de *Café cantante* fue Pedro Larrañaga, el mismo que produjo *Los bellos durmientes* (Gala, 2001b: 85).

Explica Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000) que su padre trató en los tiempos de *La pájara pinta*, obra escrita por su progenitor en colaboración, y luego en Valencia, a un personaje que se dedicaba a organizar espectáculos teatrales, Vicente Prieto, quien más tarde se convertiría en representante de artistas. No sabe bien si hacía de gerente o de empresario de una compañía de variedades, pero lo invitó a ir al teatro todas las veces que quisiera (Armiñán, 2000: 291).

Reproduce el autor un fragmento autobiográfico de su madre, Carmita Oliver, en el que cuenta que las cosas iban mal en el teatro Odeón de Buenos Aires para la compañía de Carmen Cobeña, la abuela. Entonces sucedió el milagro. Ernesto Vilches terminó su temporada en el teatro Sarmiento, el cual cerró unos días. Ellos, que habían dejado el Odeón, pidieron el Sarmiento. Llegaron a un acuerdo con la empresa y cambió todo. Con las mismas comedias y con los mismos actores, se llenaba la sala tarde y noche (Armiñán, 2000: 302). La madre del autor, en su regreso al teatro a causa de la enfermedad del padre, debutó en el teatro Lara, de Madrid. Carmita Oliver firmó un magnífico contrato, 300 pesetas diarias, un dineral entonces: «El empresario de la compañía se llamaba Ortega Lopo, era también autor y, como es lógico, pretendía estrenar» (Armiñán, 2000: 312-313).

También describe el autor la Semana Santa de la posguerra, marcada por la religión (Armiñán, 2000: 354). Los empresarios cerraban los teatros y se dedicaban a ensayar porque el Sábado de Gloria daba comienzo la segunda temporada (Armiñán, 2000: 355).

Ninguna información aporta Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001) sobre los empresarios teatrales.

Francisco Nieva recuerda en las memorias (Nieva, 2002d) su nada fácil integración en España como hombre de letras. A sus méritos artísticos los llama «aquellas cartas de crédito —redactadas en chino—», las cuales «no servían para discutir un montaje teatral con Marsillach o con Justo Alonso, que atendían a un público español al que no se le podía dar “un disgusto”» (Nieva, 2002d: 315). Mediadas las memorias (Nieva, 2002d), anuncia el dramaturgo que centrará la atención en su desarrollo profesional, apoyándose en la sucesión de sus estrenos y exponiendo ciertos aspectos documentales sobre actores, directores y empresarios del medio teatral español (Nieva, 2002d: 382). Y así comienza la relación.

El productor del espectáculo en Nueva York de *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, era un millonario judío que poseía el cuadro original *La familia*, del Greco, copiado en el museo de Toledo (Nieva, 2002d: 407). José María Morera, director teatral, se afincó en Madrid para dirigir asociado a Manuel Collado como productor. En calidad de escenógrafo, hizo el autor con él un *Macbett*, de Eugène Ionesco; *Las moscas* y *Los secuestrados de Altona*, de Jean-Paul Sartre; *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey; *Manzanas para Eva*, escenificación de cuentos de Antón Chéjov; y *Casandra*, de Benito Pérez Galdós, con una adaptación suya. No recuerda si alguna otra cosa más aparte de *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*), su montaje sobre la breve pieza teatral de Mariano José de Larra (Nieva, 2002d: 431).

Sentía José Estruch alguna ilusión por dirigir *Los españoles bajo tierra*. Antonio Redondo, un productor muy ligado a José Luis Alonso, director entonces del teatro María Guerrero, buscaba obras incansablemente. El autor cree que le había dado a conocer *Pelo de tormenta*, la cual no se podía estrenar por causa de la censura y había sido descartada de cualquier intento de producción. Pero, sabiendo lo que se traían entre manos, Antonio Redondo se adelantó y propuso producir *Los españoles bajo tierra*. Todos se conocían lo suficiente y gozaban de reconocimiento como profesionales responsables que no podían ofrecer nada totalmente mediocre: «Cosa que, paradójicamente, es lo que menos confianza le da a un productor español». Antonio Redondo vivía en la casa que había pertenecido al general Juan Domingo Perón en su exilio madrileño. Se decía que la ocupaba con todo lo que tenía dentro (Nieva, 2002d: 446). José Estruch nunca congenió con Antonio Redondo. José Luis Alonso, quien consideraba un riesgo atractivo dirigir alguna comedia del autor en aquel momento, se ofreció a Antonio Redondo para dirigir, si fallaba José Estruch, no *Los españoles bajo tierra*, para no herir a éste, sino *La carroza de plomo cantante*, que le gustaba más. Cuenta el autor alguna anécdota entre cómica y esperpéntica

de Antonio Redondo. Sólo podía mantener con los entendidos relaciones comerciales (Nieva, 2002d: 447). Se cerró el trato: Antonio Redondo produciría *La carroza de plomo candente*, dirigida por José Luis Alonso (Nieva, 2002d: 448). Esta obra era un poco anti-monárquica, aunque se justificaba por no respetar mucho a Fernando VII, «el irrespetable»; pero se les podía avecinar una buena al haberse restaurado en España la monarquía. Los Redondo, sus empresarios, conocían a Luis María Anson, quien había sido jefe de prensa de don Juan de Borbón (Nieva, 2002d: 455) y le pidieron consejo (Nieva, 2002d: 456). Una prueba de que el autor no debía creerse un poderoso la encontró en que el director José Luis Alonso y Antonio Redondo, el productor, a pesar de la mucha afluencia de público, le quitaron a dos de los mejores actores de *La carroza de plomo candente* para montar el estreno de *El adefesio*, de Rafael Alberti, con María Casares: Laly Soldevilla y José María Prada (Nieva, 2002d: 457). Lo peor de los ocho meses de representaciones en el teatro Fígaro fue la mala marcha de la regiduría y la maquinaria. Cada día fallaba algo y el dramaturgo no podía intervenir. Todo ello ocurría por ahorrarle dinero a Antonio Redondo, evitando un ayudante: «Pero puede que no importase demasiado, porque la gente había ido a ver los desnudos, pasara lo que pasara» (Nieva, 2002d: 458). Luca Ronconi seleccionó *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* para el festival de teatro de la Biennale de Venecia, pero los Redondo hicieron cuentas y vieron que no iban a ganar nada. Llegaron a estar las obras traducidas al italiano e impresas en los programas (Nieva, 2002d: 459).

Difícilmente *Maldita sean Coronada y sus hijas* encontraría un defensor poderoso en el medio teatral madrileño. Se la dio a Justo Alonso, el productor, que había mostrado cierta curiosidad por saber qué teatro podía escribir el dramaturgo. Se desengañó al leerla (Nieva, 2002d: 464). *Catalina del demonio* la quiso hacer Concha Velasco, pero se arrepintió por una inoportuna intervención del director y productor Manuel Collado (Nieva,

2002d: 465). *Delirio del amor hostil* se estrenó en el teatro Bellas Artes, dirigido por José Tamayo, entonces con problemas de salud. La labor de Ramón Tamayo, productor-administrador, fue muy digna, Francisco Nieva elogia su persona. La noche del último ensayo, los invitados por el productor y el director llegaron después de asistir al estreno de *Flowers*, de Lindsay Kemp (Nieva, 2002d: 466-467). La producción de *El rayo colgado* pasó por dificultades. Gerardo Vera abandonó y el dramaturgo tuvo que irse a Vitoria a solucionar problemas (Nieva, 2002d: 502). Santiago Paredes fue a proponerle a Justo Alonso la producción de *Coronada y sus hijas* y el productor, quien conocía la obra y no tenía muy buena opinión de la misma, accedió, sobre todo porque Santiago Paredes le aseguraba que, haciendo el autor los decorados y los trajes, es decir, ocupándose el autor de todo mientras él disponía, nada fallaría y sería un montaje seguro. Califica así a Justo Alonso: «un completo ignorante en literatura y en arte, aunque sí era un “prudente” negociante de garbanzos al pormenor» (Nieva, 2002d: 516). El productor pensaba que Santiago Paredes podía garantizar la comprensión de su obra a su «garbancera clientela». Pero «al final y por suerte, Justo Alonso no se decidió. Puede que a la hora de hoy se haya medianamente convencido de que soy un valor del teatro español y que se puede confiar en mí» (Nieva, 2002d: 516).

Antonio Redondo, el productor de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, se fiaba mucho de José Luis Alonso, quien las había dirigido con fortuna. El segundo buscaba obras para el primero¹⁸²². Leían y se hacían leer todo lo que les parecía comedia. Antonio Redondo y sus adláteres se daban ánimos con toda clase de productos: «Tampoco yo los rechazaba», admite. Le pidieron al autor que leyese una obra ante la corte de Antonio Redondo. Él leyó *La señora tártara* y todos miraban a José Luis Alonso.

¹⁸²² Ambos habían fallecido recientemente en el momento de la escritura de las memorias (Nieva, 2002d: 530).

Hubo gente que se iba cansada. Los que quedaban «escuchaban entre nubes orientales» y José Luis Alonso, después de fumarse con prudencia un porro, tampoco andaba ya muy católico (Nieva, 2002d: 530). Comentaron que la pieza tenía mucha calidad, que estaba muy bien, pero nadie habló de representarla: «Los autores pasábamos por casa de Redondo como caballos, para que nos mirasen el diente. Continuamente, a todas horas. Y si les tomábamos en una hora mala, éramos caballos malos y mostrábamos un diente de color amarillo ferruginoso». Y sigue: «La obra era un melodrama ironizado con cierto lirismo y no tenía escenas capaces de hacer revolcarse de risa a nadie, pero yo estaba clasificado como autor que hacía reír al “estilo moderno” y no más. Así de simples son las cosas en la producción de teatro». Está convencido de que José Luis Alonso y Antonio Redondo pensaron que no se representaría nunca sin su apoyo y ese apoyo se lo retiraban. La obra quedaba descartada. Al autor, las drogas le interesaron como a tantos de su generación; pero le parecía insensato que se mezclaran en los asuntos profesionales, donde lo mejor es no engañarse. Antonio Redondo creía que sus fantasías salían de alguna adicción secreta, cuando «no hay droga más efectiva que una imaginación desbocada» (Nieva, 2002d: 531).

Las dificultades del teatro por dentro se evidencian con detalles como el de que los actores de *La señora Tártara* no cobrasen al principio porque el local no se llenaba y la empresa no contaba con numerario (Nieva, 2002d: 539). Viajó el autor a Moscú y a Leningrado, hoy otra vez San Petersburgo, con Manuel Collado y Fina de Calderón, invitados los tres, no sabe él muy bien por qué razón, por la Sociedad de Autores Rusos, la cual se acababa de instaurar. Manuel Collado iba como productor y director escénico con intenciones de estimular los intercambios culturales con Rusia y el dramaturgo como escritor destacado que, en el fondo, no pintaba nada, porque su teatro no era de recibo en la Unión Soviética. Tampoco los rusos mostraron una curiosidad desmedida (Nieva, 2002d:

553). De la redacción de su obra *El baile de los ardientes*, escribe: «Pero, aunque trabajaba mucho, rendía poquísimo. Cada frase me costaba un esfuerzo de concentración tremenda. ¿Qué me ocurría? ¿Por qué no avanzaba? Era como una suerte de impotencia entusiasta, que me dejaba extenuado, a pesar de que no dejaba de escribir todos los días, sin lograr más de tres o cuatro líneas de texto». Comprende ahora lo que le pasaba: conforme iba avanzando, comprendía que aquello era irrepresentable por el momento, como sucedió con *Nosferatu* y con *Pelo de tormenta*. Ni un solo teatro de Madrid, ni un solo empresario madrileño habría querido entonces hablar de cosas semejantes. Era más consciente de su desafío dentro del ambiente en el cual se movía (Nieva, 2002d: 612).

Antes de que Francisco Marsó, el marido de Concha Velasco, eligiera *Los españoles bajo tierra* para producirla con subvención del Ministerio de Cultura, ya se había publicado su teatro completo, lo que contribuyó indirectamente, y no poco, a facilitarle el premio Príncipe de Asturias. Ya había hecho su ingreso en la Real Academia Española, lo que compensaba todos los obstáculos encontrados (Nieva, 2002d: 622). Antonio Redondo, dado el prestigio de José Estruch, se decidió a producirla y comenzaron los ensayos; pero hubo aquel percance del cambio de directores de escena, que ya ha referido, y se puso en su lugar la función compuesta por *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. Adolfo Marsillach había seleccionado unos ocho autores españoles para representar en la Expo 92 de Sevilla, en el Teatro Central, con una subvención de la Exposición Universal, completada por el Ministerio de Cultura. Francisco Marsó quiso hacerse cargo de la producción y el dramaturgo no tenía más remedio que estrenar sin mirarle el diente a su caballo (Nieva, 2002d: 623). Francisco Marsó quería contratar a José Sazatornil, *Saza*, y a José Luis López Vázquez, pero ninguno aceptó, y el autor lo achaca a dos razones: el convencimiento de que se trataba de un teatro intelectual, el cual nunca tiene mucho éxito, y la condición de novato en la producción de Francisco Marsó. Habla

Francisco Nieva del tino con el que piensan siempre las estrellas maduras, que se las saben todas (Nieva, 2002d: 624). Francisco Marsó se había metido en la producción de *La Truhana*, de Antonio Gala, y le interesaba mucho, lo encandilaba. Lo espoleaba únicamente la necesidad de hacer dinero. *La Truhana* le parecía lo más seguro después de que Concha Velasco, su mujer, hubiese ganado un dineral con la producción anterior. Así que prácticamente se quedaron sin productor, puesto que Francisco Marsó no atendía más que al trío rector de *La Truhana*, Concha Velasco, el director Miguel Narros y Antonio Gala: «Se manejaba mucho dinero, que se suponía una muy segura inversión, pero en el teatro no hay nada seguro, aunque a Gala siempre se le considera infalible. Críticas ásperas, pero taquillas muy calientes». Francisco Marsó, con tanto jaleo, dejó perder el estreno de *Los españoles bajo tierra* en el teatro Albéniz y no se ocupó de concertar una buena gira (Nieva, 2002d: 625). Tampoco le fue bien con *La Truhana*, que no había tenido buena crítica. A pesar de que el teatro Calderón casi se llenaba, se perdía dinero por lo mucho que se había invertido y por lo altísimo de la nómina diaria (Nieva, 2002d: 630)¹⁸²³.

No se refiere Fernando Arrabal en su diario (Arrabal, 1994c) a la figura del productor.

Jaime de Armiñán retrata en su diario (Armiñán, 1994a) desfavorablemente a Manuel Goyanes, a quien llama «dueño de la chica», en referencia a Marisol. Rechazó que la artista cantara la canción de los títulos, porque decía que era del Colegio Estudio —el del autor— e inspiración de Jimena Menéndez Pidal¹⁸²⁴: «Es curioso el desprecio que algunos productores —sobre todo los de aquel tiempo— sentía [*sic*] no sólo por *Mío Cid*, el ro-

¹⁸²³ Escribe Francisco Nieva en la contracubierta de *Nosferatu* (1994k): «*Nosferatu* fue escrito hace treinta años. Ahora ha tenido un raro éxito, del que me congratulo, pero durante esos treinta años no se ha podido representar. Más vale tarde que nunca. Las causas son muy variadas. Entre ellas, que no atraía a los empresarios y directores de entonces».

¹⁸²⁴ Esta alusión se entiende un poco más adelante (Armiñán, 1994a: 63). El Colegio Estudio, heredero directo del Instituto Escuela de la Institución Libre de Enseñanza, estaba muy mal visto en la posguerra.

mánico o el barroco, sino también por la cultura o la independencia en general» (Armiñán, 1994a: 26). La actriz Isabel Garcés y su marido Arturo Serrano, empresario del teatro Infanta Isabel de Madrid, formaban una de las parejas más indeseables del teatro de aquellos años: «Conste que nunca traté con ellos y que apenas los conocía, y que esta opinión puede ser injusta, pero responde a un instinto personal y a testimonios de muchos amigos, cómicos, autores e incluso tramoyistas o críticos especializados» (Armiñán, 1994a: 27, n. 2). Para Naga Films, la empresa de Nazario Belmar, un futbolista profesional que él conocía, quien se había convertido en productor de cine, escribió el autor el guion de *La becerrada* junto a José María Forqué, director de la película. Se encargó de las localizaciones con toreros famosos y conocidos (Armiñán, 1994a: 172, n. 1).

2.3.2. *Los directores de escena*

Juan Antonio Ríos Carratalá, en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), se fija en que, en la etapa de formación de los actores autobiógrafos, no había directores de escena¹⁸²⁵. Y si los había, por lo que cuentan, se limitaban a pulir algún defecto (Ríos Carratalá, 2001a: 90). Se sorprende Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a) de la escasez de referencias al papel de los directores de escena y de cine que se da en las autobiografías que estudia (Ríos Carratalá, 2001a: 96). Poco o nada se saca en claro sobre su influencia en la formación de los actores. A veces se valora la profesionalidad de los directores, pero de tal forma que apenas incide en la labor del autobiografiado. Sí se da el reconocimiento por un trabajo que los permitió salir del anonimato. Para Juan Antonio Ríos Carratalá, hay varios motivos para este silencio, entre los cuales está la prudencia, el orgullo o la vanidad del actor. Pero, hasta cierto pun-

¹⁸²⁵ En *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez, el primer actor desempeña el papel de director en los ensayos, elige las obras, reparte los papeles (Ríos Carratalá, 2000a: 95).

to, puede ser indicativo de la pobreza de un trabajo de dirección poco decisivo para los actores. Alguno incluso echa de menos esa orientación (Ríos Carratalá, 2001a: 97). En las obras que nosotros estudiamos se encuentran referencias a los directores escénicos, aunque variopintas y no muy numerosas.

El Fernando Fernán-Gómez espectador admira a Enrique Rambal. Lo presenta, además de como un actor eficaz, como un extraordinario director. Sus montajes de *Gran Espectáculo* parecían lo contrario de lo que muchos creen que es el teatro —palabra y no acción—. En su caso, la acción era lo primordial. Había diez, doce o veinte cuadros en sus obras en oposición a los tres actos obligados del que entonces era el teatro al uso. Además, había números musicales (Fernán-Gómez, 1998a: 112). Otro director importante para el autor, pero éste ya en su vida profesional, es al que califica de gran actor y director, Manuel González¹⁸²⁶, quien lo enseñó a prescindir del énfasis y a recitar de una manera natural, como en la vida cotidiana (Fernán-Gómez, 1998a: 123). Manuel González montó *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el teatro Español durante la Guerra Civil con su procedimiento de recitar el verso como si fuese prosa y el resultado entusiasmó a los jóvenes, a la crítica y a los espectadores (Fernán-Gómez, 1998a: 124). Fue su maestro en *El amor sólo dura 2.000 metros* y en *Los ladrones somos gente honrada*, de Enrique Jardiel Poncela (Fernán-Gómez, 1998a: 408)¹⁸²⁷.

Algunos directores son mencionados por Fernando Fernán-Gómez en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) prácticamente de pasada. Es el caso de Luis Pérez de León

¹⁸²⁶ Marcos Ordóñez (2007c) citó a Fernando Fernán-Gómez: «Manuel González (“el mejor director de actores”, escribió, “que ha habido en España”), que luego, como actor, formó la célebre compañía de los Cuatro Ases».

¹⁸²⁷ La amistad con este director, a quien llama don Manuel, se enturbió. En el estreno de *Agua, aceite y gasolina*, de Enrique Jardiel Poncela, era uno de los empresarios, y también director y actor principal de la obra. A Fernando Fernán-Gómez lo acusaron de iniciar el pateo que se produjo. Fue a verlos a los dos al camerino para explicarles lo de la acusación y lo recibieron con frialdad. Se distanciaron por ello —aunque la relación con Enrique Jardiel Poncela la recuperó más tarde— (Fernán-Gómez, 1998a: 408).

—en cuyo montaje de *La leona de Castilla*, de Francisco Villaespesa, hizo Fernando Fernán-Gómez su primer papel teatral— (Fernán-Gómez, 1998a: 196), de Horacio Sotías —especializado en los melodramas de propaganda política del teatro Pavón, en el que el autor entró como comparsa— (Fernán-Gómez, 1998a: 197); y de Jorge Lavelli —con el que renunció a trabajar por considerarse retirado del teatro desde hacía casi quince años— (Fernán-Gómez, 1998a: 691). Otros suscitan en él reflexiones y observaciones. Es el caso de Jean-Louis Barrault, director de un montaje que vio en París de *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel. Nunca había visto una representación teatral tan prodigiosa. Era como el teatro de Enrique Rambal que había conocido en su infancia —un teatro de acción—, pero a un nivel muy superior. En nuestro país, directores como Cayetano Luca de Tena —en el teatro Español— y Luis Escobar —en el María Guerrero— habían logrado montajes muy bellos y se esforzaban por elevar el teatro nacional a la altura del de fuera; pero las cotas de aquel montaje parisiense nunca las iban a alcanzar. Treinta años después, su pesimismo se demostró algo exagerado, porque fructificó aquella escuela de directores y surgieron otros como Adolfo Marsillach, quien con sus montajes de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y de *El Tartufo*, de Molière, superó los respectivos modelos parisinos (Fernán-Gómez, 1998a: 396). Por último, no falta el encontronazo. En la ampliación de 1998 informa de que el entonces director del teatro Español, Gustavo Pérez Puig, lo ha denunciado públicamente por embustero en el diario *ABC*, pues algo que él recuerda y acaeció en su presencia hace no más de cuatro años —e incluyó en sus memorias— lo considera falso (Fernán-Gómez, 1998a: 571-572).

Adolfo Marsillach aporta en sus memorias (Marsillach: 2001d) informaciones más o menos conocidas, como la de que el Centro Dramático Nacional se inauguró, siendo él su director, con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, dirigida por José Luis Gómez (Marsillach, 2001d: 371-372); o auténti-

camente valiosas, como la referente a la elección de Klaus Michael Grüber como director escénico de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* —quien, al parecer, fue sugerido para la tarea por el propio Fernando Arrabal— (Marsillach, 2001d: 382-383). Pero también aprovecha sus memorias para mostrar su arrepentimiento por su proceder con sus colegas. Programó *Antes que todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca, que su amigo José Luis Alonso tenía pensado estrenar: «José Luis se enfadó conmigo. Tenía razón. Debí pedirle permiso. Mal, muy mal» (Marsillach, 2001d: 461). En otras ocasiones, se distancia de ellos:

El montaje de Sócrates era, por su austeridad, una forma de oponerme a las maquinarias barrocas de Víctor García y Nuria Espert. (Víctor García —que tenía una apabullante imaginación— y Nuria Espert —que no es precisamente tonta— fomentaron, seguramente sin proponérselo, una moda que causó efectos demoledores: los empresarios inquirían como condición previa para contratar un espectáculo: «Bueno, ¿pero esta función tiene algún “invento”?»). De esta absurda premisa del «invento» todavía no nos hemos librado del todo. Hay muchos directores de escena más preocupados por «inventar» que por «explicar». ¿Qué importa que el texto no se entienda si lo que no se entiende «se ve»? (Marsillach, 2001d: 341).

Tampoco faltan los elogios. Después de dar la nómina de los primeros «directores-directores» que hubo en la España de la posguerra —Huberto Pérez de la Ossa, Modesto Higuera, José Caballero y Santiago Ontañón—, Adolfo Marsillach (2001d: 109) se detiene en las figuras de Luis Escobar —al frente del María Guerrero— y Cayetano Luca de Tena —director del Español—:

Nada de lo que ha sucedido en el teatro de este país después habría sido posible si Escobar y Luca de Tena (...) no hubieran cubierto tan decisivamente aquellas temporadas. Desde Lope a Elliot, desde Calderón a Schiller, el mejor repertorio del teatro universal fue escogido y revisado. El gusto del público cambió, los criterios de algunos críticos se modificaron (...). Todos los que hoy hacemos —o hicimos— teatro en España somos, en parte, consecuencia de aquel trabajo (Marsillach, 2001d: 109)¹⁸²⁸.

Unas páginas más adelante, Adolfo Marsillach vuelve a reconocer la importante labor del Teatro Nacional María Guerrero —al que llama «refugio de pedantes sin redención»—, cuyo director, Luis Escobar, fue capaz de modificar la programación tradicional por otra

¹⁸²⁸ Todos los directores posteriores son consecuencia de aquel trabajo: José Tamayo, José Luis Alonso, Miguel Narros, José Carlos Plaza, José Luis Gómez, Lluís Pascual, aunque por razones de edad no se lo crean. Y, por supuesto, él mismo (Marsillach, 2001d: 109).

más selecta, entre los cuales destacaba la presencia de numerosos títulos clásicos (Marsillach, 1998e: 130-131)¹⁸²⁹. Otro de los directores que destaca es José Tamayo, creador del «tamayismo» (Marsillach, 2001d: 179)¹⁸³⁰. En una misma temporada de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), José Luis Alonso dirigió *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, y Adolfo Marsillach *La Celestina*, de Fernando de Rojas: «la crítica se volcó en merecidos elogios para José Luis Alonso y estuvo, como ya era habitual, parca o desagradable conmigo» (Marsillach, 2001d: 467)¹⁸³¹.

El roce lo tiene con el mismo director que Fernando Fernán-Gómez: afirma que Gustavo Pérez Puig se le acercó diciendo que estaba facultado para averiguar cuánto dinero pedía por retirar *El Tartufo*, de Molière, de la cartelera. Adolfo Marsillach se negó. Escribe: «No quisiera que estas líneas removiesen antiguas cenizas. Sin embargo, si fuera así...» (Marsillach, 2001d: 322)¹⁸³². A veces entra el autor en el terreno del análisis psicológico de sus colegas. El ejemplo más claro lo tenemos con Rafael Pérez Sierra, a quien le encomendó la CNTC mientras se ausentaba de la misma para ocupar la dirección general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Marsillach, 2001d: 477). Adolfo Marsillach pone al descubierto las grandezas y las miserias del teatro. Un ejemplo

¹⁸²⁹ Sin embargo, Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 428-429, n. 23), interpreta que Adolfo Marsillach ofrece una visión crítica del teatro María Guerrero en esta época en que lo dirigía Luis Escobar.

¹⁸³⁰ Con este director trabajó en un montaje de *Hamlet*, de William Shakespeare, en el teatro Español cuyas vicisitudes cuenta detenidamente Marsillach (2001d: 218 y ss.).

¹⁸³¹ No elude Adolfo Marsillach el dramático final de José Luis Alonso (Marsillach, 2001d: 512-513). También lo recuerda Juan Antonio Hormigón (2003a: 37).

¹⁸³² Pedro Manuel Vllora (2003a: 12-13) revela que Gustavo Pérez Puig dirigió una obra de Adolfo Marsillach, *La última galería* —escrita a medias con Giovanni Cantieri— estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid y representada en sesión única en el teatro Romea de Barcelona por el Teatro Experimental de Madrid.

lo constituye la anécdota de José Osuna, a quien le preocupaba delante del cadáver de José Luis Alonso una subvención que había pedido (Marsillach, 2001d: 513)¹⁸³³.

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b) que su primera obra, *Los verdes campos del Edén*, recibió el Premio Calderón de la Barca para autores no estrenados (Gala, 2001b: 63). José Luis Alonso, director en aquel tiempo del teatro María Guerrero, lo buscaba ante el estreno, pero nadie le daba razón de él. Por fin se lo encontró. Le comunicó que tenían que ponerse de acuerdo para los ensayos, que empezaría en Valencia. Desde el primer momento, José Luis Alonso le pareció una persona admirable (Gala, 2001b: 64): «Y me vi correspondido por él, que detestaba como yo la cutrez, la cominería y el chismorreaje que caracterizaba a gran parte del ambiente teatral, tan sugestivo visto desde fuera» (Gala, 2001b: 64-65). Llegó el autor a Valencia invitado por José Luis Alonso. Éste le contó que se aburría con las comedias que aspiraban al Premio Calderón de la Barca, las cuales le habían dado a leer, y que había resuelto embarcarse sólo en una más para dormir en su casa de la calle Serrano: «Tomó la titulada *Los verdes campos del Edén*, y se encontró con un texto fresco, jugoso, tan ingenuo que su ingenuidad parecía

¹⁸³³ Véanse, de Adolfo Marsillach, «A los directores de escena en la clausura de su III Congreso» (Marsillach, 1990a, 2002a y 2003j), «La repugnancia casi física de Lluís Pascual» (Marsillach, 2000h y 2003ch), «Luis Escobar» (2000i y 2003co), «Peter Brook» (Marsillach, 2000m y 2003df), «Juan Carlos Pérez de la Fuente» (Marsillach, 2003bw) y la entrevista hecha por el autor a «Luis Escobar» (2003cñ). Irene Aragón González, en «Los directores» (González, 2003b), recoge de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) que éste elogia un tanto humorísticamente los montajes de Enrique Rambal; admira a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, directores del María Guerrero, y a Cayetano Luca de Tena, director del Español. Considera esta labor decisiva para la formación del público de la época y para propiciar el cambio de criterio de algunos críticos. Pusieron en cartel el mejor repertorio del teatro universal y así nacieron posteriores generaciones de gente de teatro: José Tamayo, Miguel Narros, José Luis Alonso (Aragón, 2003b: 272). Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), recuerda cómo ingresó Adolfo Marsillach en 1950, de la mano de Luis Escobar, en la Compañía Nacional del María Guerrero, declarado teatro nacional tras la Guerra Civil junto con el Español. Al frente del teatro Español se hallaba Cayetano Luca de Tena y la misma consideración le merece a Adolfo Marsillach esta labor (Suárez Miramón, 2003: 543). En 1952, José Tamayo, cuyo prestigio se había convertido en leyenda —había creado la Compañía Lope de Vega en 1946— lo llamó para actuar en el teatro de la Comedia en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. No aceptó para no abandonar a Luis Escobar, pero sí lo hizo dos años más tarde, en 1954, para estrenar el espectáculo *La destrucción de Sagunto*. Trabajó con José Tamayo dos temporadas seguidas, aunque lo abandonó por no darle el papel de Segismundo en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, que le había prometido. En 1953, Gustavo Pérez Puig, director de un grupo teatral de tendencia progresista, el Teatro Popular Universitario, lo llamó para representar *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (Suárez Miramón, 2003: 544).

técnica, y descaradamente nuevo». Cuando se lo encontró en el Paseo de Recoletos, en el Café Gijón, se la sabía de memoria. Le sugirió que, para que Rafaela Aparicio accediera a interpretar el personaje de La Vieja, tendría que agregarle un monólogo entre los que abren la segunda parte en la Nochevieja (Gala, 2001b: 65). Le entregó el monólogo solicitado y «él me miró con ojos curiosos y humedecidos, como quien se emociona ante un hallazgo». José Luis Alonso sirvió en Valencia de hermano mayor para él:

Me condujo de la mano por la incómoda selva de los actores que presencian la discutible llegada de un muchacho inexperto, con el que se vuelcan anegándolo de consejos resabiados, y al que amagan con colmillos retorcidos. Ya desde los primeros ensayos todos creían en el éxito, y cambió el panorama, como si la blancura de la comedia los hubiese blanqueado también a ellos (Gala, 2001b: 66).

La Compañía Nacional había estrenado *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, y José Luis Alonso llamaba así a los actores que la formaban y los rehuía exclamando: «Que vienen los rinocerontes» (Gala, 2001b: 66): «Si no hubiese sido por el mentor teatral que fue para mí Alonso, acaso no habría persistido en escribir comedias. Él fue quien más y mejor me ha dirigido siempre. Quiso que su nombre se asociase al mío, y siempre estuvo de mi parte en lo que pudo». No consiguió evitar el director escénico que la influencia de Joaquín Calvo Sotelo retirase del cartel *Los verdes campos del Edén*, con llenos diarios, para estrenar su obra *El proceso del Arzobispo Carranza* (Gala, 2001b: 67).

Celia Gámez pensó que le escribiese el autor una comedia para pasarse al teatro en verso. Lo invitó, conducido por Trino Martínez Trives, quien la iba a dirigir, al estreno de *Mami, llévame al colegio* —o sea, *Las Leandras*¹⁸³⁴ purificada— en el teatro Martín (Gala, 2001b: 70). Su segunda comedia, *El sol en el hormiguero*, Adolfo Marsillach, en una especie de consejo de teatro, la había calificado de infumable. La estrenó José Luis Alonso en el teatro María Guerrero (Gala, 2001b: 71). En ella trabajaba la actriz Amelia de la Torre. Les tenía mucho afecto a ella y a su marido, Enrique Diosdado. De este cariño sa-

¹⁸³⁴ Véase la nota 1451.

lió *Noviembre y un poco de yerba*. La escribió para ambos. Él, accidentado, no la pudo representar, pero la dirigió (Gala, 2001b: 72):

Su dirección no fue quizá lo refinada que era necesario, a lo que me tenía acostumbrado Alonso. Su forma de dirigir, parecida a la de Alberto Closas en ¿Por qué corres, Ulises? era machista, vociferante y arrebatada. O sea, exactamente lo contrario de la de Alonso. El fracaso de esa comedia, tan viva hoy en día y que me he negado a reponer, supuso: primero, que la amistad con Amelia y Enrique se fracturara como la pierna de éste, lo que me llevó al convencimiento de que la gente de teatro sirve para trabajar con ella, no para enamorarse ni amigarse (Gala, 2001b: 72-73).

El estreno oficial de *Los buenos días perdidos* se hizo en Córdoba, pero José Luis Alonso quiso primero que dieran un par de representaciones en Badajoz para asentarla, porque a Córdoba, ciudad del dramaturgo, debía llegar inmaculada (Gala, 2001b: 74). *Anillos para una dama* debería haberla dirigido Luis Escobar por tres razones: porque lo había pedido; porque él había escrito *El amor es un potro desbocado*, que trata también de los amores iniciales de doña Jimena y Rodrigo; y porque se estrenaba en su teatro Eslava. Empezó a dirigirla, pero el dramaturgo visitó los ensayos y no le pareció bien su dirección, así que le pidió al productor que la dirigiese José Luis Alonso, discípulo predilecto de Luis Escobar, a quien él quería y admiraba. Buscaron una estrategia para sustituir a éste por aquél (Gala, 2001b: 78). *Las cítaras colgadas de los árboles* la dirigió también José Luis Alonso (Gala, 2001b: 80). Los estrambóticos y mudables productores Redondo desaparecieron medio arruinados y medio desencantados por dos estrenos seguidos con fracaso: *El adefesio*, de Rafael Alberti, y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (Gala, 2001b: 80). Entonces su vida teatral dio un viraje y lo tomó como autor suyo Manuel Collado, productor y director (Gala, 2001b: 80-81). La censura acababa de prohibir *Suerte, campeón*, la cual tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel, y Manuel Collado se ocupó de *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso*, *El cementerio de los pájaros* y *Séneca o el beneficio de la duda*, las cuales también dirigió, a excepción de la primera¹⁸³⁵

¹⁸³⁵ De la que se ocupó Manuel Canseco.

(Gala, 2001b: 81). Volvió de Argentina y asistió a un ensayo de *Séneca o el beneficio de la duda*. Le pareció un disparate y le pidió al director que organizase una lectura suya a la compañía: «Leí la comedia como la había concebido yo: no como una película de romanos, sino como una interpretación irónica del pleito entre la ética y la política, entre la moral y el poder». El director le contestó que, para hacer lo que él había leído, necesitaba un reparto con sentido del humor y él no lo tenía: «Cuando un director quiere dar su do de pecho de grandiosidad es capaz de traicionar cualquier texto. Me sentó tan mal la deformación decisiva de una comedia mía que volví ansiosamente la cara hacia la novela apartándome de Collado» (Gala, 2001b: 84).

Se queja el autor:

Años después estrené, casi a la vez, El hotelito (...) y una de mis comedias predilectas, que me habría gustado que se hiciese mejor, Samarkanda¹⁸³⁶. La cuesta abajo de las producciones había comenzado. Fue el empujón que necesitaba para que el teatro dejara de atraerme. Ya se echaba de menos todo: directores, actores, locales, productores... (...)

Carmen Carmen fue una experiencia encantadora: un musical español, cuidado, mimado, musicado por Cánovas, y lleno de alegría y una fulgurante y contagiosa gana de vivir. Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármens, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo, pero no con su director¹⁸³⁷, tan eficiente en lo suyo y una de las personas peor educadas que he conocido. El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio¹⁸³⁸. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz (Gala, 2001b: 85).

La intemperancia del dramaturgo va en aumento: llama inútil al director de *Las manzanas del viernes*. El estreno lo dirigió Paco Marsó y todo se enderezó (Gala, 2001b: 87). Concha Piquer lo invitó a que compusiese la letra de un musical con su vida, porque se lo habían propuesto y siempre lo había rechazado; pero ahora se mostraba dispuesta con tres condiciones: que el texto lo escribiera él, que lo dirigiese José Tamayo y que lo estrenara

¹⁸³⁶ La dirigió María Ruiz. Obsérvese cómo, de aquí en adelante, Antonio Gala evita los nombres de los directores de los montajes que no le satisficieron.

¹⁸³⁷ La dirigió José Carlos Plaza.

¹⁸³⁸ La dirigió Miguel Narros.

su hija Concha. Le respondió que no: «Tamayo quería matarme luego. Nunca me he arrepentido de haber obrado así» (Gala, 2001b: 91). *Anillos para una dama* sorteó la prohibición de la censura:

un compadre mío, José María Rincón, autor muy querido en Prado del Rey, medió en mi defensa y, convencido como estaba yo de que Anillos... no había sido juzgada sino sólo condenada, se la pasó a Suárez. Este, que como es natural se asesoraba de una censura mucho más hijaputa que la del teatro, no vio en mi comedia trabas insalvables, y se la envió a Carrero con el informe de sus propios censores. Tal fue la causa de que mi comedia saliese de los sótanos de Interior y pudiese estrenarse en el Eslava. Lo cual ratifica qué imbéciles eran las mentes de quienes nos gobernaron y qué estólidos y variables sus juicios. Hasta el punto de que, en alguna ocasión, Muñoz Grandes y Camilo Alonso Vega, a través de sus mujeres, como inexplicables admiradores míos, si bien heredados de José Luis Alonso, se ofrecieron a mediar entre la censura y yo si llegaba el caso. Nunca utilicé tan alta como temible mediación (Gala, 2001b: 164).

Continúa contando: «Cuando conocí a Nieva lo suyo era pintar y hacer escenografías. Lo había descubierto, recién llegado de París, José Luis Alonso¹⁸³⁹. Haría luego los decorados bellísimos de *El zapato de raso*¹⁸⁴⁰, dirigida por José Luis, y traducida, con el mayor número de cortes posible, por mí» (Gala, 2001b: 294). Revela que, para escribir el monólogo de la segunda parte de *Los verdes campos del Edén* a Rafaela Aparicio la misma tarde en que se lo pidió José Luis Alonso, se compró una botella de coñac: «Me puse, de hecho, malísimo, aunque escribí el monólogo». Tiró la botella por el retrete (Gala, 2001b: 359).

Jaime de Armiñán (2000) reproduce en sus memorias fragmentos autobiográficos escritos por su madre, mayormente relacionados con la escena. Tiene un enorme interés el relato del primer contacto con las tablas de quien acabaría convirtiéndose en actriz. Sus padres —los abuelos del autor— trabajaban en el Español (Armiñán, 2000: 25). Ella le pedía a su madre que la llevase al teatro, pero su progenitora prefería mantenerla alejada,

¹⁸³⁹ Sin embargo, Francisco Nieva sitúa a José Luis Alonso en París invitándolo a decorar *El rey se muere*, de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 399).

¹⁸⁴⁰ De Paul Claudel.

como si contaminase; aunque por fin se resignó y dejó que una tarde de ensayo, que ella no olvidará nunca, su padre la acompañara al Español:

El escenario estaba casi a oscuras. Eran las tres de la tarde. Sólo había una diabla o dos encendidas, luz de arriba, quizá digan ahora zenital [sic]. La mesita del apuntador tenía un flexo inclinado sobre el texto que se ensayaba. Al entrar mamá hubo un movimiento de sillas y se pusieron de pie los actores en un gesto respetuoso. Las señoras hicieron intención de levantarse, mientras todos saludaban casi en voz baja. A mí ya me dijo papá que tenía que estar calladita. Cerca de la silla de dirección había otra para ella. El apuntador y las sillas estaban de espaldas al patio de butacas. Eran escenas de una obra ya hecha para sustituir a dos o tres actores. El escenario me pareció inmenso, y en efecto era muy grande. Habíamos entrado por la puerta que daba a la calle de Echegaray. Noté el declive del suelo y cómo las maderas crujían a nuestro paso. Había trozos del decorado de la obra, que se hacía aquella tarde: La corte de Napoleón¹⁸⁴¹. Arriba las bambalinas simulaban un techo blanco. Pasillos en techos altos rodeaban todo el escenario a distintos niveles, y había también escalerillas, que utilizaban los tramoyistas, para hacer los cambios precisos. De cuando en cuando clavaban clavos, pero mi padre pidió silencio y todos callaron. Yo, muy emocionada, miraba en torno mío [sic]. Comenzó el trabajo (Armiñán, 2000: 30)¹⁸⁴².

Su abuelo Federico, un hombre comprometido con su tiempo, dirigía la compañía Oliver-Cobeña (Armiñán, 2000: 55). En otro fragmento autobiográfico, la madre relata que se reunieron todos los actores españoles que trabajaban en Buenos Aires, entre ellos el magnífico Ernesto Vilches, quien se sentó junto a ella y le habló de la dirección. Carmita Oliver se dio cuenta de que le daba una lección difícil y fundamental: le recomendó que la dirigiera alguien que no la quisiese, porque su padre, por ese motivo, la podía equivocar. Le puso como ejemplo a Gregorio Martínez Sierra, el alma de Catalina Bárcena. Sin él, cualquiera sabía dónde estaría ella (Armiñán, 2000: 302).

Recuerda el autor:

Fui al María Guerrero y casi descubrí el teatro, al menos un modo de hacer teatro, que yo no había visto nunca: dirigía el inolvidable Luis Escobar y la función que representaban era La herida del tiempo, de J. B. Priestley (...). Hacía falta tener el valor de Luis Escobar —también su posición social— para representar una obra inglesa en aquel Madrid de la posguerra, enfeñorizado por los éxitos guerreros de Alemania. A pesar de mis quince años entendí perfectamente que el tiempo es misterioso e inexorable, aunque se cambien las piezas y lo de atrás se eche por delante (Armiñán, 2000: 315).

¹⁸⁴¹ De Victorien Sardou.

¹⁸⁴² Como puede apreciarse, había una «silla de dirección», que ocupaba el abuelo del autor —éste le adjudica tal puesto en las memorias (Armiñán, 2000: 55) y en el diario (Armiñán, 1994a: 99, n. 2)—. Al director le toca pedir silencio para empezar a trabajar. En una escena —en sentido peyorativo— que protagonizó un actor llamado Pepe Calle, su madre se quería ir para él con un bastón y el padre se interpuso (Armiñán, 2000: 31).

Y también: «Las compañías de teatro aún se formaban al modo tradicional, completas y con repertorio establecido (...). Lo que faltaba entonces —a excepción de los teatros María Guerrero y Español de Madrid— era el director de escena, un puesto que solía ocupar el primer actor de la compañía o el autor de la comedia que se iba a representar, si es que se trataba de un estreno» (Armiñán, 2000: 329). Retrata negativamente a Felipe Sassone, autor de moda en los años treinta (Armiñán, 2000: 347), marido de María Palou y director de escena. Se daba aires de genio. Cuenta una anécdota de su tarea como director (Armiñán, 2000: 348). En Francia, Isabel, la maestra de francés, lo llevó al cine a ver *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné (1945), una película de calidad rodada bajo la ocupación alemana. Aquellos *enfants* eran los hijos del teatro, odiados y queridos por el público. El argumento se le había ocurrido a Jean-Louis Barrault y se lo había dado al director (Armiñán, 2000: 380-381)¹⁸⁴³.

Albert Boadella da en sus memorias (2001) los nombres de Fabià Puigserver y Lluís Pasqual como colaboradores en su famosa fuga (Boadella, 2001: 300) y como los directores del Teatre Lliure que le encargaron el montaje de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry (Boadella, 2001: 350). Aparte de esto, se refiere a otros colegas, como Jerzy Grotowski o Bob Wilson, para denotar su trabajo (Boadella, 2001: 191-193 y 225)¹⁸⁴⁴.

Francisco Nieva cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d) que José Estruch lo llevó a Granada para ver a una pariente de Ángel Ganivet que vivía en el famoso molino (Nieva, 2002d: 126). En la primera colección de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 128-129), en la octava página aparece una reproducción del decorado de *Después de la caída*, de Arthur Miller, dirigida por Adolfo Marsillach en el teatro Goya de Madrid. En Vene-

¹⁸⁴³ Jaime de Armiñán incluyó en *Sinfonía acabada* (Armiñán, 1955b: 5) la siguiente dedicatoria: «A Gustavo Pérez Puig. Que puso en escena mis dos primeras comedias».

¹⁸⁴⁴ Véase el apartado «Albert Boadella (1943)», de la página 1296.

cia, Nuria Espert representó *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, en el teatro de La Fenice:

Viajaba con la compañía Víctor García, el director, que era un tipo bien raro, con entrañables rasgos de carácter, pero un psicópata, alguien muy gastado pese a su juventud. Su madre había sido una sordomuda, que se había comunicado con él a base de tiernos gruñidos, apretones y gestos desmesurados, una madre condicionante, para lo bueno como para lo malo, parecida a la mía. A él se le tenía por un genio. Sus montajes con Nuria, Las criadas, Yerma¹⁸⁴⁵ y Divinas palabras suscitaban admiraciones apasionadas, sobre todo en el extranjero. Era de las primeras veces que se veían decorados que no tenían casi nada que ver con la obra que se representaba, como no fuera haciendo un gran esfuerzo de imaginación. Asimismo, en el extranjero no se tenía demasiada idea de lo que fueran Yerma o Divinas palabras como textos dramáticos. Se veía lo que se veía y aquello gustaba y sorprendía. A Nuria Las criadas y Yerma le procuraron grandes éxitos y estuvo presente en todos los festivales internacionales habidos y por haber (Nieva, 2002d: 294).

Recuerda el autor la representación:

En La Fenice, el público aplaudió admirado algo que se llamaba Divine parole y que podía haberse llamado cualquier otra cosa, y era un espectáculo que se hacía materialmente corriendo por la escena, a grito pelado, entre unas carras que representaban órganos. Visto por primera vez, sin prejuicios y en otra lengua, todo aquello parecía genial, un espectáculo verdaderamente «moderno» e inusitado (Nieva, 2002d: 295).

La estrella de Víctor García comenzó a declinar con *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán. Se trataba de una persona difícil. Se comportaba como un insensato o un loco, pero se le escuchaba desbarrar como a un oráculo. El autor reproduce algunos de los disparates teatrales que profería. Nuria Espert lo tomaba con paciencia «por la cuenta que le tenía», pero terminó por cansarse. Seguramente se dio cuenta de que habían consagrado a un bluf. No es que Víctor García fuera un bluf, pero el esnobismo imperante le prestó una desmedida atención, como si de un profeta de la escena se tratara, y esto le facilitó materializar ciertas locuras bonitas, pero que se afirmaban a expensas de los textos, diciendo otra cosa, que es una tendencia que luego han practicado otros muchos: «Bueno. Si al público le gusta... Pero una propuesta dramaturgica completa y a cuerpo limpio es lo único que cuenta: Brecht, De Filippo, Mishima, Kantor...». Con crédito, con dinero y atenciones no falla nada y la defensa material de Nuria Espert le facilitó mucho las cosas.

¹⁸⁴⁵ De Jean Genet y Federico García Lorca, respectivamente.

Se podría pensar que ella lo explotaba, viendo el éxito que tenía, pero ¿quién explotaba a quién?: «Sin el sentido práctico y la clarividencia de Nuria, secundada en la sombra por Armando, su marido, nada de aquello se hubiera realizado. (...) Sin el rompeolas de la Espert, Víctor no daba pie con bola. *El cementerio de coches*¹⁸⁴⁶, en Madrid, fue un estre-pitoso fracaso». Ya se recelaba de él, demasiado perdido por la vida. Hizo algo en Francia que tampoco tuvo éxito, le parece al autor que unos autos de Pedro Calderón de la Barca: «Era un pobre ser desamparado, muy frágil, y creo que lo encontraron moribundo en el metro» (Nieva, 2002d: 295).

Al mismo tiempo que a al autor se le concedía en Francia una oportunidad¹⁸⁴⁷, se le daba otra a un jovencísimo principiante, Patrice Chereau (Nieva, 2002d: 300). Desvela el autor:

Simultáneamente iba apareciendo otra profunda vocación, que dependía del teatro y era una forma oblicua de ejercer la pintura y la dramaturgia a la vez, el sueño de hacer grandes montajes operísticos, que otra dichosa oportunidad hubo de poner a mi alcance —aunque tan solo fuera al principio como preparación didáctica e iniciación— al encontrar un trabajo en la Komische Oper del Berlín Oriental (Nieva, 2002d: 313).

Allí entró en contacto con grandes directores, que han sido sus contemporáneos, y con las técnicas de la nueva puesta en escena operística y de su experimental evolución. Conoció las escenografías de Josef Svodoba y las óperas de Benjamin Britten, reveladoras para él (Nieva, 2002d: 313). Se entrevistó con José Luis Alonso para hablar de la escenografía y el vestuario de *El rey se muere*, de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 316). Su amiga Gabriella asistió a su primer estreno en Madrid como escenógrafo: *Pígalión*, de George Bernard Shaw, dirigido por Adolfo Marsillach (Nieva, 2002d: 322). Al principio, trabajaba de escenógrafo en los montajes en los que participaba, pero aportaba ideas que invadían la dirección (Nieva, 2002d: 328). Entró en relación más tarde con Jean-Louis Ba-

¹⁸⁴⁶ Se refiere a *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal.

¹⁸⁴⁷ Perdida por su ruptura con su mujer, Ginette Escande.

rrault a través de la familia de Paul Claudel con motivo del montaje en España de *El zapato de raso*. También con Jean Vilar, con quien coincidió en la Ópera Cómica de Berlín cuando trabajaba allí (Nieva, 2002d: 334). En tres o cuatro ocasiones, sus relaciones amistosas han soslayado la tragedia que corona este género de disipación llevada a su extremo. Cierta vez, se presentó a un ensayo de José Luis Alonso con un rasguño en la pierna y un pantalón rasgado por una puñalada que le había querido asestar un fulano (Nieva, 2002d: 353). Al principio de tratar con los profesionales de la escena, se presentaba como un «especialista» sin matiz (Nieva, 2002d: 369). Intentó leer a José Luis Alonso *Pelo de tormenta* y éste lo interrumpió enseguida hablándole de otro montaje que se traía entre manos. No se impacientó mucho por eso, lo dejó pasar:

Solo cuando José Luis habló con Vicente Aleixandre y comprobó su evidente interés por mi obra y mi aceptación por los poetas, me leyó con curiosidad, terminó por interesarse y, finalmente, me estrenó, cuando ya había caído la dictadura.

También Marsillach se enteró de que escribía y hasta leyó El maravilloso catarro de lord Bashaville, como más arriba he señalado. No recuerdo bien su respuesta, alguna frase de todo punto «vaporosa», algún elogio de cajón. Lo más natural en España es minimizar cuanto es posible al prójimo, si no lo impone un éxito espectacular. Y el éxito espectacular que yo tenía se lo debía a él. No creo que después leyera nada mío, aunque viera algunos montajes (Nieva, 2002d: 369).

Las páginas que siguen ahora centran la atención en su desarrollo profesional y se apoyan en la sucesión de sus estrenos. Exponen ciertos aspectos documentales sobre actores, directores y empresarios del medio teatral español (Nieva, 2002d: 382). Todavía entonces, la influencia de Ramón María del Valle-Inclán podía tener más de negativo que de positivo en la profesión teatral. José Luis Alonso le preguntaba si él creía sinceramente que Ramón María del Valle-Inclán escribía teatro. Su teatro novelesco resultaba problemático ya desde las acotaciones, en las que no se describía prácticamente la existencia de un decorado, sino que se sugería un ambiente más definitorio del clima de la obra. Esto presagiaba la futura hegemonía del director de escena, el gran intermediario que tiene que interpretar el poema dramático, no deteniéndose en si una puerta está a la izquierda o a la

derecha (Nieva, 2002d: 386). Adolfo Marsillach le encargó la escenografía de la obra *Biografía*, de Max Frisch, que dirigiría al tiempo que se representaba *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en el teatro Poliorama (Nieva, 2002d: 387). En sus años parisinos, el dramaturgo vio y estudió mucho teatro de todo tipo. Admiró sinceramente a Bertolt Brecht y al director austriaco Walter Felsenstein, aunque tenían muy distintas técnicas de montaje. Las ideas del autor se acogían en España con desconfianza porque creían que se inventaba cosas, ya que no las conocían los entendidos. José Luis Alonso, aunque viajaba con frecuencia, no conocía personalmente los montajes de Bertolt Brecht; pero se documentó bastante para *El círculo de tiza caucásico*, un espectáculo justo y celebrado, prohibido por el almirante Luis Carrero Blanco (Nieva, 2002d: 397). Sin embargo, casi todos los brechtianos teóricos hacían auténticas chapuzas, también los extranjeros. El brechtianismo de ciertos montajes, e incluso textos pesados que lo imitaban, fue fuente de aburrimiento y todavía colea. Por contraste con tanto intelectualismo en el teatro francés moderno, el descubrimiento de Walter Felsenstein durante unas semanas en el Théâtre Sarah Bernhardt, hoy Théâtre de la Ville, le dio la medida de la verdadera degustación del teatro. Lo compara con lo que le daba Max Ophüls en el cine. Comparten el barroco estilo vienés, muy operístico, que al autor lo fascina. Se trataba de dinosaurios de principio de siglo y sus raíces se hundían en el imperio austriaco, como las de Robert Musil, el autor de *El hombre sin atributos*. Francisco Nieva llegó a trabajar con Walter Felsenstein en la Ópera Cómica de Berlín. Lo había descubierto en París con unos maravillosos cuentos de E. T. A. Hoffman, montaje que lo deslumbró (Nieva, 2002d: 398).

Cuando vivía en París el autor, José Luis Alonso había hecho en Madrid *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, y, cuando ya se encontraba el autor en proceso de separación, montó *El rey se muere*, del mismo dramaturgo. El director conocía sus proyectos de decorados y los estimaba. Una noche se encontraron en la capital de Francia. José Luis Alonso

le propuso hacer los decorados de *El rey se muere*, acompañada por *El nuevo inquilino*, asimismo de Eugène Ionesco. Aceptó, pero un traductor español se metió por medio y estuvo a punto de estropear esa oportunidad. Esto le da pie al autor para efectuar un retrato valioso de José Luis Alonso, casi un psiquiatra: conocía las debilidades de unos y de otros. En ese asunto, finalmente, impuso su criterio. Al autor no lo avalaba ningún estreno como escenógrafo, sólo había publicado en francés dos o tres ensayos teóricos sobre teatro. No había hecho más que proyectos de decorados dibujados, como los llevados a cabo para la joven facción del TNP, cuando entró en contacto con Catherine Deneuve; pero José Luis Alonso se decidió. El estreno, el primero suyo en España, se hizo en el teatro Romea de Barcelona (Nieva, 2002d: 399). David Lean felicitó en Madrid a José Luis Alonso por aquella escenografía. Su trabajo en esta obra y, más tarde, el de *Pígalión*, de George Bernard Shaw, dirigida por Adolfo Marsillach, lo consagraron en un instante como escenógrafo de altura (Nieva, 2002d: 400). Volvió a estrenarse años después como traductor y escenógrafo de Eugène Ionesco bajo la dirección de José María Morera con *Macbett*, también en Barcelona, en el teatro Moratín, hoy desaparecido, para llevarla luego a Madrid. José María Morera ya conocía sus obras del Teatro Furioso, todavía imposibles de estrenar (Nieva, 2002d: 402). Cada vez que el crítico José Monleón y sus muchachos, a los que llamaban «los mozos de Monleón», visitaban el teatro María Guerrero, su director, José Luis Alonso, se ponía nervioso: parecía que se jugaba la reputación y la vida, como si llegasen unos comisarios de la «kultura» desde el corazón del Soviet Supremo. El autor sentía afecto y confianza hacia José Monleón y su mujer y trataba de calmar a José Luis Alonso, pero no lo conseguía. El director escénico aseguraba que podían ser temibles y llevaba razón (Nieva, 2002d: 404). Francisco Nieva trabajó de escenógrafo y figurinista para *El zapato de raso*, de Paul Claudel, y *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, montajes ambos de José Luis Alonso (Nieva, 2002d: 406). En

EE. UU., Tennessee Williams le sirvió de cicerone en los mejores teatros y le procuraba las entradas con un telefonazo. Lo describe muy cordial y muy simpático. Se había relacionado José Luis Alonso con él en Tánger y se tenían confianza. Éste ya había dirigido en España *La gata sobre el tejado de cinc* (Nieva, 2002d: 407). Antes de esto, el autor trabajó un año en Alemania Oriental en la Ópera Cómica de Berlín, bajo la dirección de Walter Felsenstein. Las fotos que le enseñó a Jean-Louis Barrault del montaje de *El zapato de raso*, de Paul Claudel, lo impactaron hasta el punto de que lo citó para una posible colaboración (Nieva, 2002d: 410). Le enseñó su trabajo a Walter Felsenstein. No quedaron en nada, pero en el Teatro de La Fenice le dijeron que lo andaba buscando y que telefonara a la Ópera Cómica de Berlín. Lo contrató para *Cinderella*, de Sergei Prokofiev (Nieva, 2002d: 411). Se encontró con Giorgio Strehler y con Peter Weiss, quienes volvían de visitar el Berliner Ensemble. El primero se quejaba indignado de que el Berliner Ensemble se había convertido en un molusco desde la muerte de Bertolt Brecht. Se los presentaron y los informaron de que el autor trabajaba con Walter Felsenstein. Peter Weiss le anunció que en España se iba a representar su *Marat-Sade*. Francisco Nieva contestó que él iba a ocuparse de su escenografía y los figurines a su vuelta a España, los cuales también habían sorprendido a Jean-Louis Barrault (Nieva, 2002d: 412). Debía montar el decorado para *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo; no obstante, una vez realizado ese trabajo, le dijo a José Tamayo que no tenía tiempo y que no podía hacerlo. Se lo guardó porque pensó que, en su ausencia, José Tamayo trataría de abaratarlo todo sin contar con los especialistas que requería semejante trabajo y se lo daría a su attrezzista Anselmo. Había una gran diferencia entre José Tamayo y Adolfo Marsillach, quien siempre picaba más alto (Nieva, 2002d: 413). A la vuelta, pasó por París para entrevistarse con Jean-Louis Barrault. Llegó en mayo de 1968 y le mostraron lo que sucedía. Habían ocupado la Escuela de Bellas Artes y también vio un teatro de vanguardia en igual situación

en el Barrio Latino. Entonces, el autor comentó que, si tanto significaba el teatro del Odéon —hablaban mucho de él—, mejor seguir el ejemplo de la Escuela de Bellas Artes. A la mañana siguiente, llamó a Jean-Louis Barrault y le respondió la criada que los estudiantes habían ocupado el Odéon (Nieva, 2002d: 416). Ya podía despedirse de todo proyecto inmediato con el director francés. Tenía que llamar asimismo a Jean Vilar, director de la Ópera. Se puso al teléfono y le confesó los propósitos de ocupación que también amenazaban a ese teatro, así que se canceló la entrevista (Nieva, 2002d: 417).

Cuenta el autor las circunstancias y vicisitudes del estreno de *Es bueno no tener cabeza*¹⁸⁴⁸. Le dijo a un joven que pretendía montar esa pieza que se trataba sólo de teatro para leer. El joven, Santiago Paredes, se le había acercado y le había propuesto dirigirla. No tenía medios ni ocurrencias acerca de cómo solucionar los problemas de la obra, no tenía nada. Piensa el autor que en ningún país de Europa sería accesible para un chico entrar en confianzuda relación con un respetable profesor de la Escuela de Arte Dramático a quien nadie le había presentado y hacerle semejante proposición tuteándolo como a un joven compinche. Esto se debía a factores históricos y sociales, la mala educación. De todas formas, lo halagaba y lo reverdecía ese trato insolente: «La suerte se presenta así, por esos cauces tan oblicuos. No sabía el atolondrado que» quien montaría la obra realmente sería el propio Francisco Nieva (2002, 420-421). En América o en Inglaterra, el atrevimiento de estrenar por la mano de un muchacho que no había dirigido nada una comedia irrepresentable entre disparatada y pornográfica un respetable profesor en su propia escuela le habría valido la expulsión y el escándalo, pero sucedió lo contrario (Nieva, 2002d: 421). Usurpando el autor la responsabilidad del joven, descartaba una dirección torpe por parte de un inexperto; le procuraba a Santiago Paredes amarras muy seguras que

¹⁸⁴⁸ Este asunto se ha estudiado en el apartado «Dramaturgos-directores», de la página 1057, desde el punto de vista del auténtico director oculto del estreno, el propio Francisco Nieva.

no podría rechazar, pues le convenían: «He aquí al joven director Santiago Paredes arrancando de la sombra al dramaturgo Francisco Nieva» (Nieva, 2002d: 422). Vino José Luis Alonso, el director que estrenaría más tarde *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, y le pareció que la obra quedaba resuelta en su dificultad con una economía de medios casi mágica (Nieva, 2002d: 424). Santiago Paredes, aprovechando la notoriedad del montaje, quiso involucrar al autor en el de *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart¹⁸⁴⁹, en el teatro de la Zarzuela, que él decoraría. El autor se escandalizó: nadie sabe quién es quién si no se lo restriegan. Santiago Paredes había quedado como un gran director. Explica por qué aceptó. Había algo ambiguo: le excitaba pensar que le regalaba el éxito a un joven atrevido. Llega a compararse incluso con un personaje de Honoré de Balzac. Santiago Paredes, queriendo apoyarse en él, le había hecho un favor extraordinario¹⁸⁵⁰ (Nieva, 2002d: 427). Explica el autor cómo resolvió el montaje barato de *Don Giovanni*. José Luis Alonso le encontró referencias culturales alrededor del Modernismo, de libros con ilustraciones en siluetas. No entendía José Luis Alonso el renombre que Francisco Nieva le regalaba a Santiago Paredes, pero el autor tampoco. Tuvo éxito el montaje, aunque Santiago Paredes ya no volvió a reverdecer sus laureles de director.

Cuenta también el autor los pormenores del montaje de su obra *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*¹⁸⁵¹. Dedicó calificativos muy negativos para esa operación: «abuso de confianza», «acto de bandidaje»... (Nieva, 2002d: 430). José María Morera, director teatral, se había afincado en Madrid para dirigir asociado a Manuel Collado como productor. En calidad de escenógrafo, montó el autor con él *Macbett*, de Eugène Ionesco; *Las moscas* y *Los secuestrados de Altona*, de Jean-

¹⁸⁴⁹ Con libreto de Lorenzo da Ponte.

¹⁸⁵⁰ Véase la nota 1788.

¹⁸⁵¹ Este otro asunto también se ha estudiado en el apartado «Dramaturgos-directores», de la página 1057, desde el punto de vista del, por segunda vez, auténtico director oculto del estreno, el propio Francisco Nieva.

Paul Sartre; *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey; *Manzanas para Eva*, escenificación de cuentos de Antón Chéjov; y *Casandra*, de Benito Pérez Galdós, con una adaptación suya que estudió Andrés Amorós¹⁸⁵². No recuerda si alguna otra cosa más aparte de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*. José María Morera, a la hora de escribir Francisco Nieva las memorias, había ocupado puestos de responsabilidad en el área de Cultura de la Comunidad Valenciana. Era algo neurótico y se concienció para enfrentarse a eso. El Teatro Nacional María Guerrero, que carecía de director nominal entonces, le encomendó a este director escénico el montaje de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, propuesto por el propio José María Morera; aunque se estrenaría en Valencia, en un local extensión del Teatro Nacional de Madrid que se mantuvo como tal por poco tiempo (Nieva, 2002d: 431). Francisco Nieva empezó como escenógrafo de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, y acabó como autor de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*¹⁸⁵³. José María Morera tuvo una idea algo brechtiana para el montaje de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra: colocar a unos actores fuera de situación con unos diálogos didácticos, como introductorios. Se los ofreció a Francisco Nieva (Nieva, 2002d: 432). José María Morera se convirtió en el eslabón que unió al autor al teatro profesional. Nunca se le ha vuelto a presentar la circunstancia de poder planear todo aquello sin consultar con el director (Nieva, 2002d: 434). Se aprovechó el autor de un momentáneo vacío de poder en el teatro María Guerrero. José María Morera sólo era un director invitado y su tolerancia hacia él fue algo que le merece una enorme gratitud: «Cuanto yo le leía le parecía enriquecer la comedia, pero no había previsto que mis demasías sobrepasaran todos los límites, como así sucedió» (Nieva, 2002d: 436). Encontró una dificultad: cuando el montaje

¹⁸⁵² Amorós (1980 y 1983b).

¹⁸⁵³ Para el paso de una obra a otra, véase el apartado «*No más mostrador*, de Mariano José de Larra», de la página 1047.

ya había quedado listo, José María Morera no aceptó el final y tuvo que ingeniárselas a contrarreloj para solucionar ese problema (Nieva, 2002d: 438). *Sombra y quimera de Larrra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*) gustó en Valencia, tuvo las mejores críticas, pero en los tres días de representación no acudió mucha gente. Doce días más tarde se estrenó en el Teatro Nacional María Guerrero, sorprendió al público, gustó, tuvo críticas excelentes. Elogia Francisco Nieva al director¹⁸⁵⁴ (Nieva, 2002d: 443).

Al autor le hicieron sentir como un advenedizo de la fama, que él realmente no pasaba de escenógrafo, y él responde que sí, que para sacarle las castañas del fuego a otro director y para que le paguen la décima parte que a él. También considera no poca humillación ponerse al servicio de personas que sabían del teatro mucho menos que él, pero salva de esto a José Luis Alonso y «al dinámico» Adolfo Marsillach. Un tiempo después, se puso a escribir una obra, *Los españoles bajo tierra*, que forma parte de una trilogía que publicó bajo el nombre de *Trilogía italiana*. Se la leyó a un amigo suyo, José Estruch, un alicantino extraño y genial, a quien le gustó mucho. José Estruch había participado en la fundación del Galpón de Montevideo, un teatro de mucha calidad en sus principios, y había conocido y tratado mucho a Margarita Xirgu. Exiliado político, había pasado por un campo de concentración alemán. Frente a las deficiencias del teatro español de la dictadura, se mostraba unas veces consternado y otras implacable. Se le ofrecieron después de sus montajes de Montevideo muchos trabajos escénicos que él había rechazado por escrúpulos puristas. Siempre vivió pobre y dedicado a la enseñanza (Nieva, 2002d: 445). Tenía José Estruch alguna ilusión por dirigir. Solicitaron el apoyo de los menos poderosos, a los que consideraban los suyos, porque a los otros les resultaba más difícil llegar y, además, les repugnaba tratar de convencer a un ente cerril y ensoberbecido por el cargo o por su fama popular. José Estruch y él le leían la comedia con pasión a quien se terciase y pare-

¹⁸⁵⁴ Véase la nota 1790.

cían resultar convincentes. Pero nadie quedaba muy satisfecho: «La comedia hacía reír por muchas réplicas, pero siempre había algo que “no se entendía”. El mensaje crítico estaba muy claro, y, cuando se llegó a estrenar muchísimos años después, en la democracia y ya muerto el pobre Estruch, lo estaba demasiado». Antonio Redondo, un productor muy ligado a José Luis Alonso, entonces director del teatro María Guerrero, buscaba obras incansablemente. El autor cree que le había dado a conocer *Pelo de tormenta*, la cual no se podía estrenar por causa de la censura y había sido descartada de cualquier intento de producción. Pero, sabiendo lo que se traían entre manos, se adelantó y propuso producir *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 2002d: 446). José Estruch no compaginaba con Antonio Redondo. José Luis Alonso, quien estimaba un riesgo atractivo dirigir alguna comedia suya en aquel momento, se ofreció a Antonio Redondo para dirigir, si fallaba José Estruch, no *Los españoles bajo tierra*, para no herir a éste, sino *La carroza de plomo candente*, que le gustaba más (Nieva, 2002d: 447). Se cerró el trato: Antonio Redondo produciría *La carroza de plomo candente*, dirigida por José Luis Alonso, quien prescindiría de los actores de la otra obra —Aurora Bautista le parecía una diva poco manejable—.

El autor se inculpa a sí mismo:

Yo también era un vendido, porque necesitaba estrenar —si no, ¿para qué escribía?—, y tuve que notificarle a Estruch el cambio de planes. ¿Por qué formar bandería entre iniciados y menos iniciados, cuando es imprescindible estrenar?

«Pues sí. La vida es un juego duro», se pudieron decir cínicamente. Pero bien sé que lo herí de un modo profundo. Amando y conociendo de veras a aquel fino espíritu, heroico y ardiente, de una fidelidad sin tacha y de una tan infrecuente elegancia moral —que me excitaba, que me iluminaba y me dirigía—, mi acción era declaradamente asesina de los sentimientos más nobles y me cargó para siempre con el peso de la traición, porque fue muchas veces mi maestro, mi confidente y mi consejero imprescindible.

El instinto práctico y de conservación nos hace «malos», y la propia maldad, cuando es tan consciente y tan deliberada, siempre avergüenza y siempre deja un recuerdo que no se borra, que no desaparece nunca. Vista desde fuera, mi reacción era éticamente aceptable, si aceptamos un mundo en el que rige el interés y la preservación de la vida; pero vista del lado de nuestra conciencia —de la mía— es señal de algo negativo y tanático. Quién sabe si yo no hubiera sido «mucho mejor» sin el éxito que me esperaba. Hay laberintos íntimos que no tienen salida (Nieva, 2002d: 448).

En el tercer bloque de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 448-449), la primera corresponde a *Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Adolfo Marsillach; la segunda, a *El zapato de raso*, de Paul Claudel, con dirección de José Luis Alonso; la tercera, a *Cinderella*, de Sergei Prokofiev, en la Ópera Cómica de Berlín; la cuarta, a *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*, dirigida por José María Morera; las sexta y séptima, a *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, respectivamente, dirigidas por José Luis Alonso; la octava, al montaje de la versión de Francisco Nieva de *La paz*, de Aristófanes, dirigido por Manuel Canseco; las novena y décima, a *Delirio del amor hostil*, dirigida por José Osuna; las decimotercera y decimocuarta, a *El rayo colgado*, dirigida por Juan José Granda; las decimoquinta y decimosexta, a *La señora Tártara*, con dirección firmada por William Layton. Una prueba de que el autor no debía creerse un poderoso la tuvo en que el director José Luis Alonso y el productor Antonio Redondo, a pesar de la mucha afluencia de público, le quitaron a dos de los mejores actores de *La carroza de plomo candente* para montar el estreno de *El adefesio*, de Rafael Alberti (Nieva, 2002d: 457). Contribuía mucho al éxito de *La carroza de plomo candente* la puesta en escena de José Luis Alonso, quien poseía un muy agudo sentido del tempo, del ritmo dramático, y el montaje mantenía un *vivace sostenuto* hasta el final, algo que siempre le ha gustado al público español y madrileño, lo que de un modo creó y limitó nuestro propio teatro barroco, ese continuo «batir de pies» al que se refería Albert Camus (Nieva, 2002d: 458). Luca Ronconi seleccionó la función formada por *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* para el festival de teatro de la Biennale de Venecia, pero los productores Redondo hicieron cuentas y vieron que no iban a ganar nada. Con todo, el autor se siente seguro, a pesar de lo que le debe a José Luis Alonso, de que a él no le gustaba que el autor se encampanase, como Antonio Gala, y sacase más provecho de uno de sus mayores aciertos que él mismo, obligado a permane-

cer en Madrid por sus compromisos. Tenía que quedarse montando *El adefesio*, de Rafael Alberti. Ya podía conformarse el autor con aquel éxito inesperado. El mejor teatro español no ha tenido suficiente eco en el extranjero por esta desidia cuando triunfa un tercero del que no se puede sacar producto: «Falta de generosidad social». Llegaron las obras a traducirse al italiano y a imprimirse en los programas (Nieva, 2002d: 459). José Luis Alonso no volvió a dirigir nada suyo. Es más, al cabo de los años le pidió que dirigiera al completo *Coronada y el toro* y en eso quedó la competición. José Luis Alonso fue un gran director que hacía milagros, «equiparándose al ingenio sutil de Strehler, que “resucitó” prácticamente a Goldoni». Es lo que hizo José Luis Alonso con el genio de Carlos Arniches en *Los caciques* o *El señor Adrián, el primo*, aunque nunca llegó a ser tan famoso como Giorgio Strehler (Nieva, 2002d: 460).

Catalina del demonio la quiso hacer Concha Velasco, pero se arrepintió por una inoportuna intervención del director y productor Manuel Collado. A lo mejor eso le evitó al autor otro fracaso. Consideró el dramaturgo una suerte tropezarse con el director José Osuna, un poco dado de lado entonces a causa de su buena consideración por el franquismo, pero él se fijaba en sus montajes de *La fundación* o *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo. Le dio *Delirio del amor hostil*. José Osuna pensó para el personaje de la Coconito en María Fernanda d'Ocón, quien había sido primera actriz del Teatro Nacional María Guerrero a las órdenes de José Luis Alonso, quien había quedado un poco apartada por haber sido la compañera de Mario Antolín, director general de Teatro en los últimos tiempos de Francisco Franco, aunque ya se había separado de él. Había interpretado a la perfección la *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, en la feliz adaptación de Alfredo Mañas (Nieva, 2002d: 465). La sala, el teatro Bellas Artes, la dirigía José Tamaño, entonces con problemas de salud. La noche del último ensayo, los invitados por el productor y el director llegaron después de haber asistido al estreno de *Flowers*, de Lind-

say Kemp (Nieva, 2002d: 467). Tras el fracaso de *Delirio del amor hostil*, el autor se vino abajo: «Yo, para olvidar tanta compasión, me fumaba un porro tras otro y esto aumentaba mi ánimo depresivo». Su amigo Ginés Liébana escribía cartas a José Luis Alonso diciéndole que no debía programar en el María Guerrero *Coronada y el toro*. El propio José Luis Alonso se lo advirtió (Nieva, 2002d: 468). El director Manuel Canseco le pidió si podía hacerle una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida¹⁸⁵⁵. Manuel Canseco había sido ayudante de José Luis Alonso. Le pidió al autor arreglar una buena versión cualquiera de las que ya existían. Poco tiempo antes, Francisco Nieva había visto una versión de la obra en el teatro Español de Madrid, dirigida por Miguel Narros, uno de los más eficientes. No recordaba bien *La paz*, pero confiesa que no le gustó el montaje, dejando aparte la parábola del escarabajo y su gran efectismo teatral. Todo había querido ser «muy moderno» y carecía de efusión y de clima. Llegó a aburrirse en la segunda parte. Había en el espectáculo vana pedantería, algo que aquejaba algunos del Miguel Narros de la época (Nieva, 2002d: 470). Supo que la actriz Julia Trujillo, la pareja de Manuel Canseco, iba a hacer el papel de Polemos, es decir, La Guerra (Nieva, 2002d: 473): «Canseco no me había propuesto recomposturas de ningún tipo, alargamiento o acortamiento de papeles, como hacen tantos directores de hoy, buscando ser coautores de todo» (Nieva, 2002d: 475).

El primer proyecto en la democracia de los actuales teatros nacionales lo planteó el entonces director general de Teatro Rafael Pérez Sierra, aunque su mandato duró muy poco. Él lo nombró, junto con otros, consejero de ese planteamiento, en el que también se encontraba Adolfo Marsillach. Le llamó la atención que en los estatutos se determinara, no expresamente, que los autores no podían dirigir el Centro Dramático Nacional para que no lo utilizaran a su favor. El autor no se lo explica. Como si Benito Pérez Galdós no

¹⁸⁵⁵ Para lo relacionado con esta adaptación, véase el apartado correspondiente, en la página 1042.

hubiera sido director del teatro Español y quien más luchó por cimentar un teatro público. Quién mejor que un Pedro Calderón de la Barca, si lo hubiera, para dirigir un teatro nacional. Piensa que se les ha cedido a los directores el mango de la sartén: «El teatro debe ser para los que lo hacen y los autores al parecer no hacen el teatro, solo lo escriben, que, según las nuevas ideas, no es lo mismo». Planteó esto en una reunión y los demás lo miraron extrañados de que se fuera a oponer: «El director no sabe si es más autor que el propio autor y necesita todo para él. Es una usurpación. El hombre de letras estaba completamente en baja». Un dramaturgo que dirige un teatro público no puede permitirse poner sus obras en escena (Nieva, 2002d: 482). En aquellos estatutos constaba que había que conceder la dirección del teatro sobre todo a un director:

Lo primero y casi lo único que han hecho en España los directores de teatros oficiales es dirigir todos los espectáculos ellos mismos y competir con los otros directores, usando de grandes presupuestos a su servicio y excluyendo cuanto han podido a los demás. Solo en esto se ve que el «directorialismo» oficial ha servido en parte para minar los cimientos de la literatura dramática (Nieva, 2002d: 483).

Le encargó Adolfo Marsillach que dirigiese *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, para el Centro Dramático Nacional y el autor lo rechazó por el escrúpulo de ser consejero del mismo. Podía haberlo aceptado con toda naturalidad. Se habló mucho de poner en escena una obra magna, «como todas las tuyas», de Miguel Romero Esteo, del que se hablaba muy bien entonces, «pero de tan profusa y dilatada escritura que hacía dudar sobre el calado que debía tener el director que se encargase con eficacia de ello, y no había tantos. Se rechazó finalmente una obra de alta calidad literaria, dentro de su extrañeza, para no darle demasiados quebraderos de cabeza a un director». Afirma el autor que esto merece destacarse. Muy generosamente por su parte, y como una amistosa prueba de respeto que el autor siempre le agradecerá, Adolfo Marsillach le hizo otro encargo nuevamente meses más tarde, *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, y esta vez

aceptó¹⁸⁵⁶ (Nieva, 2002d: 483). Nuria Espert lo mantuvo, aun tratándose de un proyecto de Adolfo Marsillach, porque le pareció atractivo y le servía para demostrar una cierta continuidad con él. Ella programó después *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, dirigida por Jorge Lavelli (Nieva, 2002d: 484). Francisco Nieva tuvo a su lado durante los primeros ensayos de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, a un maestro como José Estruch, quien abandonó espantado del caos que formaba (Nieva, 2002d: 487). Comenta el autor:

El público madrileño aprueba con calor las imitaciones cosmopolitas de nuestros supuestos «buenos directores», que todo lo copian, y cuando este mismo público se encuentra con algo original, supone inmediatamente que está copiadísimo de unos modelos más secretos, que aún se desconocen. «¿De dónde habrá fusilado todo esto?», se preguntan con la mejor de sus intenciones. Luego, esos mismos directores que no han expresado el menor juicio favorable aprovechan estos hallazgos y los hacen «cosa suya» sin el menor rubor. Y con la seguridad de que «esto también se hace por ahí fuera». Seguidamente te miran por encima del hombro, como diciendo: «yo siempre estaré más enterado de aquello que has copiado tú» (Nieva, 2002d: 489-490).

Pero el autor no copia, inventa cánones originales, no necesita copiar nada (Nieva, 2002d: 490).

En el tiempo en que escribió *El rayo colgado*, un dramaturgo no se podía dar a conocer sin leer las comedias a los amigos influyentes (Nieva, 2002d: 497). Reunió para leérsela a Carlos Bousoño, a Francisco Brines, a Claudio Rodríguez, a José Luis Alonso y a pocos más. José Luis Alonso escuchaba leer comedias por obligación. Los otros, en aquella ocasión por curiosidad y afecto. Todos miraban a José Luis Alonso, el más profesional, y se reían cuando él lo hacía (Nieva, 2002d: 497-498). José Luis Alonso tenía una idea demasiado previa de lo que debía ser el teatro de Francisco Nieva, algo para desternillarse cultamente de risa. Terminó la lectura y alabaron la calidad del diálogo. Sólo Carlos Bousoño no quedó convencido de que fuese algo fallido e inaprovechable (Nieva, 2002d: 498). Años después de aquella lectura, se relacionó con el grupo Ditirambo, dirigido por

¹⁸⁵⁶ Para la dirección de este montaje, véase el apartado «Dramaturgos-directores», de la página 1057; para la adaptación, véase el apartado correspondiente en la página 1050.

Luis Vera. Allí conoció a Juan José Granda, quien dejó la compañía para hacerse cargo de la cooperativa de teatro Denok en Vitoria, con sede en Ajuria Enea. Le manifestó que quería hacer una comedia suya y eligió *El rayo colgado*. Esta elección al autor lo halagó y lo sorprendió: «En esa época se discutía cómo decir unos textos que no eran naturalistas, pues los actores no salían con facilidad del cerco realista y mis pocos diálogos perdían bastante al ser dichos en un tono nada declamatorio y con respiración casera, marcada por la prosaica televisión. Se había perdido mucho contacto con el teatro poético y con el clásico». El director resolvió esto dotando de una salmodia doliente los textos de las monjas (Nieva, 2002d: 499).

Santiago Paredes acudió a Justo Alonso para proponerle la producción de *Malditas sean coronada y sus hijas*, y éste, que conocía la obra y no tenía muy buena opinión de la misma, accedió sobre todo porque Santiago Paredes le aseguraba que, haciendo el autor los decorados y los trajes, es decir, ocupándose el autor de todo mientras él disponía, nada fallaría y sería un montaje seguro. Al autor le extrañaba que las gentes más iniciadas de la profesión lo creyeran un escenógrafo vistoso que necesitaba un director para completarse, pues escribía cosas extravagantes que no se entendían. Justo Alonso era «un completo ignorante en literatura y en arte, aunque sí era un “prudente” negociante de garbanzos al pormenor». Pensaba que Santiago Paredes podía garantizar la comprensión de su obra a su «garbancera clientela»: «La osadía de Paredes era algo inaudito, pero demostraba sobre todo que aquel medio español del teatro era de una rudeza y de una ignorancia supinas». Parecía haberlo encasillado en la función de «comodín ornamental y enfatizante de las funciones de los otros». Para servir a Adolfo Marsillach o a Santiago Paredes, daba igual: «No me concedían otras franquicias, porque no compartíamos el mismo lenguaje, y el suyo era tan cerril y mezquino como el de la mayoría». No dijo todavía «¡basta ya!»: «El

director sería mi ayudante y yo me haría por enésima vez un buen servicio a mí mismo». Al final, Justo Alonso no se decidió (Nieva, 2002d: 516)¹⁸⁵⁷.

La señora tártara lo acreditó bastante como autor y director de escena y contribuyó a que José Luis Alonso, desconfiado por naturaleza, lo invitase a dirigir otra obra suya en el Teatro Nacional María Guerrero, *Coronada y el toro* (Nieva, 2002d: 543). En la cuarta y última tanda de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 544-545), en la tercera página, aparecen una foto del montaje de *Te quiero, zorra* y otra del de *No es verdad*, ambos dirigidas por Juan José Granda; en la séptima página, figuran dos fotos del montaje de *Nosferatu*, dirigido por Guillermo Heras; y en la octava y última página, una de *Pelo de tormenta*, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Tenía conciencia el autor de que el tema de *Coronada y el toro* sobrepasaba las ambiciones expresivas de muchos directores, podía agotar la imaginación teatral de cualquiera que no quisiese hacer el ridículo tratando cosas demasiado trascendentes, como Dios, la mujer, etcétera. José Luis Alonso hubiera podido hacerlo, pero le intimidaba, porque temía mucho a ese ridículo: «Alonso no era de una generosidad desmedida, lo puedo asegurar, pero lo fue muy francamente con Antonio Gala y conmigo». José Luis Alonso intervino en la elección de dos actores para mejorar el reparto, porque temía a las divas del teatro, que causaban problemas (Nieva, 2002d: 547). Poco antes de la victoria socialista de 1982, viajó el autor a Moscú y a Leningrado, hoy otra vez San Petersburgo, con Manuel Collado y Fina de Calderón, invitados los tres, no sabe muy bien por qué razón, por la Sociedad de Autores Rusos, que se acababa de instaurar. Manuel Collado iba como productor y director escénico con intenciones de estimular los intercambios culturales con Rusia (Nieva, 2002d: 553). Ante el

¹⁸⁵⁷ Esta pudo ser la tercera vez que Santiago Paredes firmaba la dirección de Francisco Nieva, tras *Es bueno no tener cabeza*, del propio Francisco Nieva, y *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. No pasan desapercibidos los mecanismos de autoconvencimiento del dramaturgo. A la lista de los directores interpuestos hay que añadir a José María Morera con *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*. Y no parará aquí. A continuación se refiere a *La señora Tártara*, cuya dirección firmó William Layton. Véase al respecto la nota 1795.

ascenso del PSOE en la transición, en casa de Nuria Espert se reunió un buen número de personas que se declaraban de izquierdas para, bajo la iniciativa de José Monleón, hacer un escrito donde todos aquellos profesionales se manifestasen afectos al PSOE y fundaran en él toda su esperanza para la renovación del teatro español (Nieva, 2002d: 555). El autor no firmó y tampoco se mordió la lengua. No rubricaron ese acuerdo, lo dejaron para otro momento. José Luis Alonso, presente en la ocasión, se lo reprochó; pero tampoco a él le valió de mucho ser más discreto (Nieva, 2002d: 556).

José Luis Gómez, director entonces del teatro Español, le encargó una versión y puesta en escena del *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (Nieva, 2002d: 557)¹⁸⁵⁸. Describe en un párrafo la evolución de José Luis Gómez: al principio tenía un poco de recelo por si el dramaturgo se lucía más que él o por si Eduardo Haro Tecglen lo trataba mejor que a él con toda la autoridad que traía de Alemania; pero, después, pensó que todo podía ser un fiasco, que incluso corría el riesgo de que lo despidiesen y que, por lo pronto, el autor ya había quedado sentenciado. Así que no le sirvió de mucha ayuda. José Luis Gómez tenía también enemigos y tampoco se salvó de los desdenes de Eduardo Haro Tecglen en *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca, una de las mejores puestas en escena que ha realizado nunca, posterior a *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (Nieva, 2002d: 558). Ahora viene lo más sorprendente para el autor: «la inenarrable personalidad de Gómez, espécimen como para ponerle un marco. A Gómez lo admiraba —y lo admiro— por otros conceptos, porque es un buen actor y por su voluntad de hacer teatro grande y “en grande”, pero es un pozo insondable de contradicciones y tormentos» (Nieva, 2002d: 560). Se sintió engañado desde el principio. José Luis Gómez tenía una suerte de «resolutor técnico» de decorados, un empleo innecesario, puesto que los escenógrafos actuales resuelven ya todos los problemas y se lo entregan a

¹⁸⁵⁸ Véase el apartado «Otras adaptaciones», de la página 1054.

los realizadores, quienes siguen al pie de la letra las instrucciones (Nieva, 2002d: 560-561): «Era innecesaria esta figura en un teatro municipal, tan pobremente equipado y tan polvoriento como era entonces el Español». Comprobó que todo un director de renombre parecía entender muy poco entonces de escenografía, de planos, de plantas y alzados a una escala determinada, y había que dárselos a un subalterno en quien depositaba toda su confianza. El resolutor técnico no respetó su escenografía (Nieva, 2002d: 561). Llama a José Luis Gómez «tan riguroso y ordenado cuando ordenancista». No les permitió corregir los fallos de realización porque él, el paradigma de los aplazamientos en los estrenos, no les consentía aplazar el suyo (Nieva, 2002d: 562). La esposa de José Luis Gómez, Janine Mestre, también los martirizaba psicológicamente contagiada por las dudas, los miedos e inseguridades de su marido (Nieva, 2002d: 563). No entiende el autor por qué tuvo que pagar tan caro aquel fracaso, cuando hay directores bien conocidos con un fracaso sí y otro no. Él cayó en nueve años de ostracismo (Nieva, 2002d: 564).

En España, *Macbeth*, de William Shakespeare, lo montó Miguel Narros con el actor Joaquín Hinojosa (Nieva, 2002d: 565). Y no salieron bien parados ni actor ni director (Nieva, 2002d: 566). Lluís Pascual, director entonces del Centro Dramático, cuyo asesor literario era Andrés Amorós, quiso montar *Salvator Rosa*. La iba a dirigir Mario Gas, un director catalán. Según el dramaturgo, Lluís Pascual pretendía que le regalase el enfoque y la solución material del espectáculo, como había hecho con Santiago Paredes, a un señor que había sido favorecido por nacer catalán (Nieva, 2002d: 569). Se resistía, le ofendía que no le hubieran encargado la dirección. Su trabajo marca una línea que ya se negaba a regalarle a cualquiera que no considerase muy por encima de él. Tenía varios proyectos para la materialización de *Salvator Rosa* y uno de ellos le parecía un acierto de esos que le habían dado fama como escenógrafo y no quiso obsequiarlo. Se puso exigente, dijo que, de no dirigirla Lluís Pascual o José Luis Alonso, quería que lo hiciese Klaus

Michael Grüber, quien ya había montado una obra de un autor español como *El Arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, en Barcelona con Adolfo Marsillach. Lluís Pascual renunció a programar *Salvator Rosa*. Al autor ya no le resultaba gratificante dilapidarse al servicio de nadie. Hay que ser modestos, pero no tanto (Nieva, 2002d: 570)¹⁸⁵⁹.

José María Morera, el valenciano que había montado *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de «No más mostrador»*), le sugirió a Francisco Nieva hacer una versión de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell¹⁸⁶⁰, para niños. José María Morera juzgó el resultado demasiado libre, el dramaturgo se había tomado otra vez demasiadas libertades. En su adaptación, la obra la comenzaba el propio Dios bajo rayos y truenos, pero José María Morera trabajaba como profesor de teatro para una entidad religiosa. El director dejó al autor por imposible (Nieva, 2002d: 571). Francisco Nieva decidió dirigirla a medias con Juan José Granda¹⁸⁶¹ por el poco tiempo con que contaban y porque tenía que ocuparse del decorado y del vestuario además, para disimular la pobreza de medios (Nieva, 2002d: 574). Juan José Granda tomó *No es verdad* como ejercicio fin de curso para la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Nieva, 2002d: 580). Pensaron completar la función con *Te quiero, zorra*. El autor había tenido un gran éxito gracias a la astuta elección de José Luis Alonso de *La carroza de plomo candente* unida a *El combate de Ópalos y Tasia*. Pensaron que valía la pena ensayar de nuevo la fórmula y se llevaron un chasco (Nieva, 2002d: 581). *Salvator Rosa* la tradujo la casa Ricordi en Italia por recomendación de Maurizio Scaparro (Nieva, 2002d: 586). La actriz María Casares y él se hicieron amigos cuando fue a visitarla en compañía de José Luis Alonso para proponerle

¹⁸⁵⁹ Aquí cesa la serie de los directores interpuestos. Véase la nota 1857.

¹⁸⁶⁰ Véase el apartado correspondiente en la página 1036.

¹⁸⁶¹ Aunque la dirección la firmó él.

el papel principal de *El adefesio*, de Rafael Alberti (Nieva, 2002d: 587). Guillermo Heras le pidió a Juan José Granda que montase con gente de la Escuela una cosa suya para el Olimpia, considerándolo ya perteneciente a la vanguardia histórica. De ese modo, Guillermo Heras le tendió una mano, porque ya se encontraba en el estante de los rescatables, aunque se hallaba en plena forma todavía. Luego lo hizo más francamente cuando montó con tanto acierto *Nosferatu* (Nieva, 2002d: 594). Uno de los marionetistas de *Corazón de arpía*, Cebrián Lodosa, interpretó a Miguelín del Padronés de *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, obra remontada por José Tamayo en el teatro Bellas Artes (Nieva, 2002d: 599). Uno de los actores de ese montaje, Francisco Maestre, producía impacto por su vozarrón y por su corpulencia. Bob Wilson lo eligió por tales razones para el montaje de *Don Juan último* (Nieva, 2002d: 601).

Se queja el autor:

Pero, en ese momento, los Teatros Nacionales eran feudos muy defendidos por la ambición de programar otra vez El jardín de los cerezos y Señorita Julia, tratar de compararse con Strehler y con Vitez. De autores españoles, nuevos o viejos, nada de nada. Los directores escénicos de ese tiempo —muchos de los cuales son los de ahora mismo— casi tenían a gala ignorar la literatura teatral española. «Aquí no se escribe nada que valga, lo conocemos todo, lo sabemos todo, estamos al tanto de la actualidad artística mundial, sabemos por qué cauces va el teatro y, sobre todo, los cauces que nosotros mismos queremos labrarle» (Nieva, 2002d: 615).

En Venecia, le leyó a José Estruch la primera versión de *El baile de los ardientes*. A éste le gustó mucho, encontró bellísima la obra, pero tildó de loco al autor. A punto de estrenarse muchos años más tarde, le leyó la segunda versión (Nieva, 2002d: 616). José María González Sinde, director a la sazón del Festival de Otoño de Madrid, le puso excusas con esta obra. Le pidió una subvención a la entonces subdirectora general de Teatro, Ana Antón Pacheco, y ésta se la concedió. Poco después, nombraron director general a Adolfo Marsillach y se la aseguró. Intercedió Gustavo Pérez Puig y habló en el Centro Cultural de la Villa (Nieva, 2002d: 617). Ensayaron en el teatro Español, del que acababa de ser nombrado director Gustavo Pérez Puig. Al poco, no pudieron seguir y José Carlos Plaza,

director del María Guerrero, les prestó la sala de ensayos en el antiguo cine Jorge Juan. Tenían que compartir la casa con Miguel Narros, quien montaba *La batalla de negro y perros*, de Bernard-Marie Koltès (Nieva, 2002d: 618).

Querían colaborar José Estruch y el autor en *Los españoles bajo tierra* con gente como Juan Margallo, quien entonces dirigía El Gayo Vallecano, pero a éste le parecía mucho surrealismo para Vallecas City. El productor Antonio Redondo, dado el prestigio de José Estruch, se decidió a producirla y comenzaron los ensayos; sin embargo, sobrevino el percance del cambio de directores de escena y se puso en su lugar la función compuesta por *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. El autor pensó en el actor Luis Merlo para el Cambicio de esta obra; no obstante, Gustavo Pérez Puig le prometió el protagonista de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, en el teatro Español, y se lo llevó (Nieva, 2002d: 623). Francisco Marsó se había metido en la producción de *La Truhana*, de Antonio Gala, la cual le interesaba mucho, le encandilaba. Así que prácticamente se quedaron sin productor, puesto que Francisco Marsó no atendía más que al trío rector de *La Truhana*: Concha Velasco, Miguel Narros y Antonio Gala (Nieva, 2002d: 625)¹⁸⁶². Guillermo Heras, al que siempre le había gustado *Nosferatu*, creyó posible aprovechar para su estreno el *revival* de las películas de vampiros. Como *Nosferatu* consistía en una suerte de parodia, el nuevo público podía encajarlo muy bien. Había dos personas que se acordaron mucho tiempo de *Nosferatu* y de *Pelo de tormenta* y los dos llegaron a ocupar puestos importantes durante el mandato socialista: Guillermo Heras y Moisés Pérez Coterillo. Se trataba de dos grandes amigos y de dos verdaderos representantes de la «izquierda ilustrada». A su influencia le debe el dramaturgo esa resurrección tan tardía. Cuando José Luis Alonso eligió *La carroza de plomo candente* para dar ple-

¹⁸⁶² Sin embargo, recuérdese lo que escribía Antonio Gala sobre esto: «El otro musical para Concha, *La Truhana*, me temo que fuese una equivocación desde el principio» (Gala, 2001b: 85).

namente a conocer al autor, la obra no tenía coros ni bailes, pero tampoco la frescura ni la novedad formal de las dos «reóperas» (Nieva, 2002d: 634). A Guillermo Heras lo conocía de mucho tiempo atrás, de cuando se reunían con Moisés Pérez Coterillo y Antonio de las Heras para confeccionar *Primer Acto* en ausencia de José Monleón, quien andaba por América del Sur. Se juntaban en el Café Lyon, frente a Correos. Guillermo Heras, el chico listo de cerebro de computadora, se lo sabía todo. Cuando se colocó al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, durante el mandato socialista, comenzó poniendo en escena cosas importantes y comprometidas de Ramón Gómez de la Serna, de José Bergamín, de Pier Paolo Pasolini y de autores más jóvenes que él, pero hacia el final del mandato y de la propia institución le propuso hacer *Nosferatu*. El propio Guillermo Heras la dirigió. Tuvo ideas felices, como la de ambientar la obra en un viejo cine de los años treinta con un vago estilo *art-déco*: «Era muy consciente de que la plástica en mi teatro era cosa fundamental. Es decir, la caracterización ambiental de un género —o géneros— y de un clima histórico y temporal». Con su facultad de poder viajar y ver todo lo interesante que se hacía en Europa y América, Guillermo Heras se había convertido en un entendido difícil de superar en información sobre el tema. Concluye su descripción del montaje así: «Un poema sarcástico, profético y apocalíptico, en un tono de *kabarett* vienes. Todo muy bonito y muy “a destiempo”, pero oportuno e interesante para ese momento». El autor no asistió a los ensayos, prefirió no interferir en el trabajo de Guillermo Heras¹⁸⁶³. Luego le pareció muy inteligente (Nieva, 2002d: 635). Moisés Pérez Coterillo había convencido a Juan Carlos Pérez de la Fuente del interés que aún guardaba como texto dramático *Pelo de tormenta* y de la necesidad de comenzar la nueva programación

¹⁸⁶³ Nótese la actitud tan diferente de la que mantuvo con los directores interpuestos, por un lado, y con Lluís Pascual y Mario Gas, por otro. Véanse las notas 1857 y 1859.

del Centro Dramático Nacional con esa pieza. El autor apenas si intervino¹⁸⁶⁴. Cuando el montaje de Guillermo Heras, sólo recomendó al atrezzista y la figurinista. En este caso, recomendó al músico, al escenógrafo y al figurinista. A Juan Carlos Pérez de la Fuente, después de haber hecho mucho teatro convencional, el elegir y resolver brillantemente su obra para inaugurar su dirección del teatro María Guerrero le cambió los papeles repentinamente y de un golpe se incorporó a la pirámide de directores que culminaban Luis Escobar, José Luis Alonso y Lluís Pascual (Nieva, 2002d: 636). Dos años después, durante el verano de 1999, una modesta compañía alternativa dirigida por Adolfo Simón materializó dos obritas «desaforadas y como de una desesperada alegría»: *Los viajes forman a la juventud* y *Aventurillas menudillas de un hijillo de puta*. El espectáculo en conjunto se titulaba *De frailes y de monstruos* y se presentó en la muy popular Sala Pradillo (Nieva, 2002d: 638)¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁶⁴ El cambio de actitud con los directores escénicos se confirma.

¹⁸⁶⁵ En el catálogo de la *Exposición antológica Francisco Nieva* (Peláez y Andura, 1990: 7), figuran agradecimientos —entre otros— a Rafael Sierra y, especialmente, a Juan José Granda. *El combate de Ópalos* y *Tasia* (Nieva, 1991k, I: 325-336) lleva una dedicatoria: «A José Luis Alonso in memoriam» (Nieva, 1991k, I: 325). Francisco Nieva incluyó en *Monólogo sin hueso* (Nieva, 2005d: 219-226) la siguiente dedicatoria: «A Antonio Díaz Zamora» (Nieva, 2005d: 219). *Los mismos* (Nieva, 2005k: 175-239) tiene también dedicatoria: «A J. J. Granda» (Nieva, 2005k: 175) —aclara el editor, Juan Francisco Peña Martín, que Juan José Granda ha sido uno de los amigos de Francisco Nieva que mejor conoce su obra. Ha dirigido varios de sus montajes, como *El rayo colgado* o la trilogía agrupada bajo el título genérico de *Lobas y zorras* (Nieva, 2005k: 175, n. 1) —formada por *Te quiero, zorra*, *Caperucita* y *el otro* y *La vida calavera*—. En el teatro de Francisco Nieva se nota la conciencia de que el montaje lo decide en última instancia el director. En la obra *Nosferatu* (Nieva, 1991k, I: 207-257), tenemos un ejemplo en la acotación inicial: «El “madrigal” hablará o cantará al unísono o diferenciando las voces, si así se desea» (Nieva, 1991k, I: 208). Otra sugerencia al director en la misma obra: «Semicante en recitativo, o quizá sólo declama con algo de acompañamiento» (Nieva, 1991k, I: 246). En la acotación inicial de *La carroza de plomo candente* (Nieva, 1991k, I: 289-323), se dice de un personaje: «Pudiera ser representado por una muchacha regordeta» (Nieva, 1991k, I: 289). En la acotación inicial de *El rayo colgado y peste de loco amor* (Nieva, 1991k, I: 373-417), se dice asimismo de otro personaje: «Va vestido como se quiera, sencilla o fantásticamente» (Nieva, 1991k, I: 373). En *Malditas sean coronada y sus hijas* (Nieva, 1991k, II: 605-672), en la acotación inicial, se encuentra otra muestra de libertad para el montaje: «Sólo una gran puerta al fondo y, también hacia el fondo —teniendo en cuenta la ruptura arquitectónica que se le quiera dar al trazado de la habitación— (...)» (Nieva, 1991k, II: 605). De un personaje, escribe: «Mariagrande es imponente y masculina y pudiera ser representada por un hombre corpulento» (Nieva, 1991k, II: 625). En *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1991k, II: 965-1003), en la acotación en la que se indica que al protagonista Trigeo el coro se lo lleva a hombros, puede verse: «Acaso fuera conveniente que se tuviera dispuesto un siletín engalanado y muy transportable» (Nieva, 1991k, II: 983). En una edición de *Nosferatu*, se lee el siguiente texto (Nieva, 1994k: cubierta posterior): «*Nosferatu* fue escrito hace treinta

Fernando Arrabal elogia en su diario (Arrabal, 1994c) a los directores: su teatro ha tenido y tiene la suerte de ser representado por poetas de la dirección escénica. Resalta a Bernard de Coster y destaca su montaje inolvidable de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. También a Víctor García, al que el propio Fernando Arrabal incluyó en su película *Viva la muerte* (1970) haciendo su propio papel (Arrabal, 1994c: 148). Sin embargo, el autor no siempre se muestra tan encantador. Cuando alude al montaje de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d) —el primero de una obra suya en España des-

años. Ahora ha tenido un raro éxito, del que me congratulo, pero durante esos treinta años no se ha podido representar. Más vale tarde que nunca. Las causas son muy variadas. Entre ellas, que no atraía a los empresarios y directores de entonces. Se trataba de ensayar una nueva escritura dramática, consistente en hacer como un pequeño guión inductor, para que el director de escena y los actores lo completasen imaginativamente, hiciesen su espectáculo. El género “reópera” fue un invento mío de juventud y pienso que tenía un cierto valor, incluso literario, pues la obra leída “a palo seco”, sin la dilatación y el adorno que aportaría la puesta en escena, es como un poema dramático, sintetizado y esencializado al máximo. Es el propio lector el que puede imaginarse la obra como quiera, en tanto que un potencial “regista”. Esto es lo que se hace con todo teatro leído, pero *Nosferatu*, por aquello que tiene de incompleto, voluntariamente, aún se presta más a que nos sintamos ideales colaboradores del autor». Escribió Francisco Nieva en «Nuevo prólogo a esta edición» (Nieva, 1994m) de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994c): «Pero no era exactamente una novela, sino “una forma de instalarse en ella”. Recientemente el teatro de Bob Wilson me ha procurado la misma impresión. Ir a ver un montaje de Wilson no es ir a ver “una función”, sino experimentar una forma de estar en el teatro “viendo una función”. Que por cierto no es una función cualquiera, porque su designio secreto es enfatizar y abundar en aquel modo de “tomar” lo escénico y de consumirlo» (Nieva, 1994m: 5). Y también: «Realmente este texto debe empezar a leerse como si se “continuara”, sin saber cómo ni cuándo empezó. También en el teatro de Wilson “se sigue estando” en el teatro recibiendo estimulantes y “adventicias sorpresas”, sin importarnos cómo y cuándo empezó. Ni de cuál va a ser su final, ni cuándo acabará, porque sus trabajos son largos y también proponen una forma distinta de pasar el tiempo en un espectáculo. Una totalidad de fragmentos con valor propio, más que inexpresivos fragmentos de una totalidad» (Nieva, 1994m: 7). Asimismo, publicó Francisco Nieva *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (Nieva, 2005k), con edición de Juan Francisco Peña Martín. En *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174), escribe el autor en una acotación: «El camarote desocupado, con una puertecita que da al reducto de aseo. Tenebroso y claustrofóbico espacio, tal que la cerrada concha de un sueño de angustia» (Nieva, 2005k: 124). Juan Francisco Peña Martín anota: «Esta acotación es un claro ejemplo del lenguaje que sugiere el espacio, más que describirlo, y que deja abierta la puerta a la imaginación del director. Recordemos cómo también Valle-Inclán crea este tipo de acotaciones» (Nieva, 2005k: 124, n. 29). En la edición del *Teatro completo*, de Francisco Nieva (1991k), en «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes», de Angélica Becker (1991), se elogia la labor de José Luis Alonso como director de escena de piezas del autor (Becker, 1991: 21). Éste, convertido en director de sus propias obras, ha ido por caminos muy parecidos, aunque a su propia manera —y los mejores actores de todas las puestas en escena de cualquier director han seguido por ese derrotero—, a los de José Luis Alonso de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica como del género chico. Recuerda que *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)* la dirigió José María Morera; y su versión de *La Paz*, de Aristófanes, Manuel Canseco (Becker, 1991: 22). Habló Rafael Conte en su reseña (Conte, 2002) de las memorias de Francisco Nieva (2002d), de «estas espectaculares, descaradas, singulares, revulsivas, escandalosas y arbitrarias memorias donde abundan vanidades y lamentos, quejas y pescozones por doquier, pues en la profesión —salvo sus amores— sólo respetaba a José Luis Alonso y a Marsillach de lejos».

pués de la muerte de Francisco Franco— dirigido por Klaus Michael Grüber, habla de «los que desfiguraron y cortaron mi obra» (Arrabal, 1994c: 112). Tampoco en el terreno teórico parece muy proclive a la dirección escénica, a pesar del elogio anterior. Ya estudiamos en el apartado dedicado a la relación entre teatro y literatura¹⁸⁶⁶ cómo recurría Fernando Arrabal a Miguel de Cervantes —quien en el «Prólogo al lector» de sus *Comedias y entremeses* sueña con un teatro sin apenas puesta en escena— (Arrabal, 1994c: 147) y a Lope de Vega —el cual, en el prólogo a la *Decimosexta parte* de sus comedias, arremete contra el estado tan miserable en el que los directores habían puesto el teatro de su tiempo, al que se iba «más para ver que para oír»— (Arrabal, 1994c: 147-148). Finaliza su diario contando un almuerzo con un célebre director de teatro «subvencionado» del que no da el nombre —sólo una letra inicial—, quien le cuenta habladurías —que implican a Giorgio Strehler— sobre los timos de la mafia teatral internacional (Arrabal, 1994c: 267)¹⁸⁶⁷.

Jaime de Armiñán afirma en su diario (Armiñán, 1994a) que su abuelo Federico Oliver Crespo, nacido en Chipiona, Cádiz, y criado en Sevilla, escultor, autor dramático y director de la Compañía de Carmen Cobeña —su abuela, con la que se casó—, era un gran director de escena (Armiñán, 1994a: 99, n. 2). Luis Escobar, a quien llama «entrañable y querido», aseguraba que si pisaba Hendaya, a dos pasos de la frontera, y escuchaba un pasodoble, se echaba a llorar sin remedio (Armiñán, 1994a: 181, n. 4). Cuenta el autor:

¹⁸⁶⁶ Véase el apartado «Teatro y literatura: una relación compleja», de la página 903.

¹⁸⁶⁷ La información editorial de la cubierta posterior de la pieza dramática *Claudiel y Kafka*, de Fernando Arrabal (2002c), informa de que éste obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 2001 por *El cementerio de automóviles*, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente, así como de que el mismo director puso en escena en el Museo Reina Sofía *Carta de amor*. La información editorial de su novela *La matarife en el invernadero* (Arrabal, 2003d, primera solapa) informa también del Premio Nacional de Literatura Dramática para el dramaturgo por su monólogo *Carta de amor*, puesto en escena por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Diego Santos Sánchez, en «La estrategia ceremonial: *Carta de amor (como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal» (Santos Sánchez, 2007: 527), recuerda que Juan Carlos Pérez de la Fuente ocupaba la dirección del Centro Dramático Nacional, organismo que montó la obra, cuando dirigió la misma en 2002.

En 1953 me dieron el premio «Calderón de la Barca» por mi comedia Eva sin manzana (...). Conocí entonces a un joven director, que decidió montar mi obra: Gustavo Pérez Puig. Pérez Puig —aquel año— había tenido tres notables éxitos: Una bomba llamada Abelardo, de Alfonso Paso, Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y Tres sombreros de copa, resurrección o descubrimiento de Miguel Mihura. Todas las obras —y otras muchas— se ponían en escena por grupos universitarios, en lo que se decía teatro de arte y ensayo, del que nacieron autores, directores, actores y escenógrafos (Armiñán, 1994a: 215).

El papel de uno de los monjes de la película¹⁸⁶⁸ que motiva la escritura del diario (Armiñán, 1994a) lo interpreta Pedro Álvarez-Ossorio, un director teatral en trance de montar en Portugal *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón María del Valle-Inclán, y que «dictó una lección» en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (Armiñán, 1994a: 224). Reproduce el autor un texto autobiográfico de la madre con los consejos que le dio el abuelo Federico Oliver cuando comenzó a actuar:

Esto que ves —me dijo mi padre señalando el patio de butacas vacío— es la cuarta pared del escenario. Piensa que ahí está uno de los secretos que debe saber un actor. Habla con sinceridad y sencillez, olvídate de ti y al ponerte el delantal que lleva tu personaje piensa que es tu ropa. No te pintes la carita, que ya no es tuya. Olvida cómo te llamas y serás una actriz nada más, pero nada menos. Le escuché con la cabeza baja, me dio un cachetito en la mejilla y me volvió la espalda para ocultar su emoción (Armiñán, 1994a: 283).

Concluye el autor:

Cómicos de siempre, los de ahora y los de antes, maestros. Es mentira —y nos engañan las fotografías, ridículas en ocasiones— que en el tiempo que evoca mi madre se hiciera el teatro de forma grotesca. No hay métodos —quizá sea una opinión parcial— hay talento, sensibilidad y muchas horas de aprendizaje, hay que tener corazón, sangre fría, dominio del público y de uno mismo y hay que tener algo dentro de la cabeza. Muchos cómicos están mal utilizados —son delicadas piezas de un hermoso juguete— y es culpa de los directores que no saben lo que tienen entre sus manos. Un cómico no es un robot, pero tampoco debe ser un náufrago perdido (Armiñán, 1994a: 285).

2.3.3. Los actores

Juan Antonio Ríos Carratalá, en «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá, 2003c: 195), se queja de las memorias de Antonio Gala (2001b): «ni una palabra se dice de unos profesionales cuya actividad se suma a la larga lista de silencios que se dan en una obra demasiado calculada por parte del autor». Defiende que las de Francisco Nieva (2002d) tampoco facilitan información sobre los actores:

¹⁸⁶⁸ *Al otro lado del túnel* (1994).

Algo similar, aunque aquí el silencio haya sido sustituido en ocasiones por una desmedida verborrea, encontramos en el caso de las memorias de Francisco Nieva [Las cosas como fueron]¹⁸⁶⁹, singular y novelesco personaje de sí mismo. Un libro de más de seiscientas páginas permite abordar una multitud de temas, pero no tanto cuando se utiliza una perspectiva tan personal como la del dramaturgo manchego. Gracias a la misma conocemos sus fobias y filias con lujo de detalles, incluidas las relacionadas con los cómicos. Pero su escasa capacidad para pasar de una autobiografía a unas memorias dificulta un acercamiento al mundo de los actores de teatro. En la segunda parte de Las cosas como fueron, absurdo título, habla de quienes intervinieron en las representaciones de sus obras. Pero sólo como actores de las mismas, nunca como individuos englobados en un colectivo que, como tal, no aparece en tan extenso libro donde se incluye algún que otro violento ajuste de cuentas con actrices como Tina Sáinz [sic]. Algo similar también se puede ver en los libros de Adolfo Marsillach¹⁸⁷⁰ y Albert Boadella¹⁸⁷¹, pero con una ironía y una gracia que, en definitiva, no evitan la lección que en este sentido diera un Fernando Fernán-Gómez¹⁸⁷² incapaz de convertir las memorias en un ajuste de cuentas (Ríos Carratalá, 2003c: 195).

Fernando Fernán-Gómez conoció de niño el ambiente teatral. Por eso pronto aparece en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) una mención a los cómicos¹⁸⁷³ que algunas veces se reunían en su casa (Fernán-Gómez, 1998a: 21). A Enrique Rambal le dedica varias páginas y tiene una presencia reiterada a lo largo del libro. Opina el autor que a su abuela le habrían gustado aquellas representaciones teatrales suyas, que ella nunca vio, por las que poco después quedarían fascinados sus primos y él (Fernán-Gómez, 1998a: 47). Aunque había conocido ensayos y representaciones desde pequeño gracias al trabajo de su madre, la revelación de la magia del teatro le llegó a los siete años con esas representaciones de la Compañía de Gran Espectáculo de Enrique Rambal (Fernán-Gómez, 1998a: 111). Le dedica una sección entera, «Rambal» (Fernán-Gómez, 1998a: 111-114), y cuenta la historia de este eficaz actor (Fernán-Gómez, 1998a: 112)¹⁸⁷⁴. Otros intérpretes que pertenecen al selecto club de los que tienen sección propia en sus memorias son José González Marín (Fernán-Gómez, 1998a: 124-127) y María Luisa Ponte (Fernán-Gómez,

¹⁸⁶⁹ Nieva (2002d).

¹⁸⁷⁰ Marsillach (2001d).

¹⁸⁷¹ Boadella (2001).

¹⁸⁷² Fernán-Gómez (1998a).

¹⁸⁷³ El autor llama a los actores *cómicos* y denomina a las giras *turnés*.

¹⁸⁷⁴ Al Enrique Rambal director escénico ya lo hemos mencionado en el apartado «Los directores de escena», de la página 1108.

1998a: 610-614) —de la que nos ocuparemos después—. Del primero cuenta Fernando Fernán-Gómez sus recitales en el teatro Español en 1936. Actuaba sin nada, sin música ni decorados, solamente con un atuendo que iba cambiando según el ambiente de los poemas (Fernán-Gómez, 1998a: 124). El público abarrotaba todos los días el local. Recitaba a José María Gabriel y Galán, Rubén Darío, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Nicolás Guillén y el público lo ovacionaba. Siguió dando recitales en 1939 y 1940 en el teatro Español, que se seguía llenando. También en el teatro de la Zarzuela, en colaboración con Pastora Imperio, quien bailaba mientras él recitaba. Lo aplaudían a rabiar el autor y su amigo Manuel Alexandre (Fernán-Gómez, 1998a: 125). Sin embargo, frente a un elogio de María Guerrero hacia este recitador, se muestra el horror de Federico García Lorca mediante una cita del libro de Santiago Ontañón *Unos pocos amigos verdaderos*¹⁸⁷⁵ (Fernán-Gómez, 1998a: 125-126)¹⁸⁷⁶.

Lógicamente, la actriz que mayor protagonismo adquiere en la obra es la madre de Fernando Fernán-Gómez. La elección de su carrera no se vio exenta de dificultades. Simpatiza el autor con ella cuando resume en una frase el rechazo de su abuelo a que su hija entrase en la carrera teatral: «El socialista amigo de Pablo Iglesias (...) sintió nacer en su interior unos rancios principios morales que le obligaban a oponerse a aquel disparate» (Fernán-Gómez, 1998a: 95). El relato de su trayectoria profesional incluye el importante capítulo de su formación. A su madre le había enseñado el oficio de actriz María Guerrero, quien, en el viaje en barco para la gira americana, daba clases a las jóvenes de su compañía. María Guerrero adiestró a su madre en el arte de recitar, pero de manera enfática, con la voz aguda y entonada —luego, Manuel González la animó a prescindir del énfasis y a hablar de una manera natural, como en la vida cotidiana— (Fernán-Gómez, 1998a:

¹⁸⁷⁵ Ontañón y Moreiro (1988).

¹⁸⁷⁶ Véase la nota 1826.

123). El nombre artístico de su madre, Carola Fernán-Gómez, se lo puso precisamente María Guerrero recordando al comendador de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (Fernán-Gómez, 1998a: 185). Empezó trabajando en el teatro de la Princesa (Fernán-Gómez, 1998a: 143). Su abuela lo llevó a él de niño al teatro del Centro a verla actuar. Este recuerdo tan temprano da pie a una duda difícil de resolver: no sólo no recuerda cuándo la vio —aunque no vacila en el año, 1925—, sino que no está muy seguro de la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 50)¹⁸⁷⁷.

Resulta interesante la descripción que, de forma fragmentada, hace a lo largo del libro de la vida del actor en la época de su madre. Tenían una jornada de trabajo —entre ensayos y representaciones— que empezaba a las tres de la tarde y concluía a la una y media de la madrugada. El autor se nos presenta a sí mismo de niño acompañando a la criada que, hacia las ocho de la tarde, se dirigía al teatro Cómico a llevarle la cena a su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 98)¹⁸⁷⁸. Esta familiaridad con el mundillo teatral da lugar a informaciones interesantes: Fernando Fernán-Gómez, de niño, jugaba con Enrique Chicote, uno de los titulares de la compañía de entonces de su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 99). Francisco Melgares —sobrino de «la gran Loreto Prado»—, el galán cómico de la compañía, llegaría a ser uno de los más grandes actores del teatro español de la posguerra (Fernán-Gómez, 1998a: 100). El hijo de otra actriz de la compañía, Federico Melchor, acabaría luego de secretario de Francisco Largo Caballero (Fernán-Gómez, 1998a: 103). Su madre fantaseaba a mitad de la década de los treinta, entre otras cosas, con que en un año o dos poseería compañía propia y un automóvil, como la Heredia —titular de la compañía López Heredia-Asquerino— (Fernán-Gómez, 1998a: 141). Cuando el autor tenía diez años —en 1931—, Carola Fernán-Gómez trabajó en la compañía de Casimiro Ortas,

¹⁸⁷⁷ Esta duda ya se ha recogido en el apartado «La memoria», de la página 238.

¹⁸⁷⁸ La costumbre de que les llevaran la cena a los actores al teatro la seguían en aquella época muchísimos (Fernán-Gómez, 1998a: 100).

que representó obras de Pedro Muñoz Seca (Fernán-Gómez, 1998a: 178). Resulta muy ilustrativo de los pormenores de la profesión el momento en el que se trata de los nombres artísticos (Fernán-Gómez, 1998a: 185).

Especial valor tiene el panorama que dibuja Fernando Fernán-Gómez de la profesión a partir del estallido de la Guerra Civil. Durante la contienda, su madre siguió trabajando (Fernán-Gómez, 1998a: 181). Los sindicatos primero y, luego, la recién creada Junta de Espectáculos, se incautaron de los teatros y los pusieron en funcionamiento. Su madre trabajaba en el Alcázar con Társila Criado como primera actriz y Jesús Tordesillas como primer actor (Fernán-Gómez, 1998a: 194)¹⁸⁷⁹. Hasta el momento de sacarse el carné de actor, Fernando Fernán-Gómez acudió, por consejo materno, a estudiar declamación con Carmen Seco en una escuela de Arte Dramático que acababa de organizar la CNT (Fernán-Gómez, 1998a: 195). Esta Carmen Seco, quien había sido la primera actriz de Ricardo Calvo (Fernán-Gómez, 1998a: 196), en 1925 actuaba en la misma compañía que su madre —la de José Romeu— y le regaló al autor el Teatro de los Niños de Seix Barral (Fernán-Gómez, 1998a: 110). Durante la guerra, iba Fernando Fernán-Gómez con su familia un día a la semana al teatro Infanta Beatriz —que entonces tenía el nombre del escultor anarquista Barral—, donde actuaba la compañía de Gaspar Campos, actor cómico que había despertado ya su admiración por sus interpretaciones en las funciones populares del teatro Chueca de uno o dos años atrás, cuando actuaba allí durante el verano a precios económicos la compañía titular del teatro Lara (Fernán-Gómez, 1998a: 177). En la de Gaspar Campos figuraban Juan de Orduña —quien llegaría a director de cine—, Mari Delgado y el futuro comediógrafo Carlos Llopis (Fernán-Gómez, 1998a: 178). Su madre tenía amistad con Fernando Fernández de Córdoba, el actor que leyó por la radio el parte del final de la guerra (Fernán-Gómez, 1998a: 243). Informa Fernando Fernán-Gómez de

¹⁸⁷⁹ Nos presenta el autor a Jesús Tordesillas interesado en el fascismo (Fernán-Gómez, 1998a: 195).

que los actores a los que les sorprendió el conflicto en la zona nacional e hicieron giras por esas provincias les fue estupendamente, ganaron mucho dinero y luego estrenaron muy bien en Madrid. No sucedió igual a la inversa:

Casi todos los actores que habían ocupado las cabeceras de cartel en el Madrid rojo se vieron desplazados de sus puestos al iniciarse la temporada 39-40. Algunos tardaron un tiempo en recuperarlo y otros no lo recuperarían nunca (Fernán-Gómez, 1998a: 264).

Ya en la posguerra, la compañía López Heredia-Asquerino, en la que había trabajado su madre varias veces, se consideraba la más «elegante», especializada en el género de la «alta comedia», con Jacinto Benavente como autor abanderado. Los que representaban este repertorio parecían marqueses y príncipes en el ambiente teatral (Fernán-Gómez, 1998a: 275). En las páginas finales de las memorias originales, consigna el autor el fallecimiento de su madre, quien siguió trabajando en los escenarios o en televisión gracias a los directores Adolfo Marsillach y Jaime de Armiñán (Fernán-Gómez, 1998a: 566).

Fernando Fernán-Gómez proporciona otras informaciones acerca de los actores¹⁸⁸⁰. Habla de que la afición a la literatura, muy poco extendida entre los cómicos de entonces, y esto lo une a Antonio Ayora —un actor que había conocido a Federico García Lorca—, excepción a esa especie de regla (Fernán-Gómez, 1998a: 278). Otro colega amigo suyo es el varias veces citado en las memorias Manuel Alexandre (Fernán-Gómez, 1998a: 125, 282, 415 y 689)¹⁸⁸¹. El actor principal de *Agua, aceite y gasolina*, de Enrique Jardiel Poncela, era Manuel González —maestro de Fernando Fernán-Gómez en *El amor sólo dura 2.000 metros* y en *Los ladrones somos gente honrada*, también de Enrique Jar-

¹⁸⁸⁰ Se refiere en sus memorias (Fernán-Gómez: 1998a) con afecto a sus colegas de la interpretación hasta el final. Véanse las palabras que escribió con motivo del rodaje de *El viaje a ninguna parte*: «Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en *El viaje a ninguna parte*. Absoluta dedicación a la labor cotidiana por parte de todos. Convivencia. Nacimiento constante de nuevas amistades. Admiración recíproca. Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dedicando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable» (Fernán-Gómez, 1998a: 559).

¹⁸⁸¹ Sobre Manuel Alexandre, véanse las necrológicas de Torres (2010a), Ordóñez (2010b) y (Luna, 2010).

diel Poncela—. El estreno recibió un pateo del que se responsabilizó al autor, quien se acercó a verlos a él y al dramaturgo al camerino para explicarles lo de la acusación y fue recibido por ellos con frialdad. Se distanciaron por eso (Fernán-Gómez, 1998a:408).

Otras actrices a las que presta cierta atención Fernando Fernán-Gómez son María Luisa Ponte y Analía Gadé. A la primera le dedica dos secciones seguidas del libro con motivo de su deceso: «María Luisa en ninguna parte» (Fernán-Gómez, 1998a: 610-613) y «La Ponte y el amor» (Fernán-Gómez, 1998a: 613-614). También cita un pasaje de *Contra viento y marea* (Ponte, 1993), su libro de memorias (Fernán-Gómez, 1998a: 613). De Analía Gadé cuenta que, cuando pensaba producir *La vida por delante* (1958) con ella de protagonista, supo que tenía malos informes de él como director, así que la llevó a ver la película *El malvado Carabel* (1956) en el pase de un programa doble. Entraron en el cine Alcalá y vieron una buena reacción, el público se reía. Entonces aceptó (Fernán-Gómez, 1998a: 411-412). También nos la presenta batallando con la censura: «algunas veces salió llorando del despacho del parásito burócrata de turno, tras la infructuosa y estúpida batalla» (Fernán-Gómez, 1998a: 472). Fue ella quien le prestó el dinero para pagar la clínica de su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 567).

Otros actores aparecen ya de pasada. Destaquemos como simple muestra a los integrantes de la tertulia formada en los años sesenta por Francisco Rabal, José María Roderro y Fernando Rey junto con Juan José Alonso Millán (Fernán-Gómez, 1998a: 439), y a Emilio Gutiérrez Caba, quien le corrigió a Fernando Fernán-Gómez un error en la cita inicial de las memorias, los versos de Miguel Hernández (Fernán-Gómez, 1998a: 573)¹⁸⁸². Por último, no podemos olvidar la presencia en el libro de un actor cuyo nombre se nos oculta: su propio padre, a quien vio actuar en dos ocasiones, una con doce años y otra recién terminada la guerra, y en cuya compañía se colocó su amigo Manuel Alexandre en

¹⁸⁸² Véase la nota 307.

1940 (Fernán-Gómez, 1998a: 282)¹⁸⁸³. Finalizamos este recorrido por la presencia de los actores en la obra de uno de los más renombrados intérpretes de nuestro teatro reciente con esta frase entre sentenciosa y lapidaria: «No parecen abundar hoy cómicos con tan profundo y exaltado amor a este raro trabajo, a esta divertida y marginal ocupación o entretenimiento» (Fernán-Gómez, 1998a: 265)¹⁸⁸⁴.

Adolfo Marsillach reflexiona acerca de sus compañeros de profesión en bastantes páginas de sus memorias. Trata de la psicología de los actores (Marsillach, 2001d: 21-22):

¹⁸⁸³ En el apartado «La confesión», de la página 362, recogimos más información sobre la escasa relación con su padre. Para su identidad, véase la página 367.

¹⁸⁸⁴ Dos días nada más después de fallecer Fernando Fernán-Gómez, Rosana Torres desveló en el periódico *El País* (Torres, 2007a) un asombroso secreto que ponía fin al misterio de su paternidad: era hijo del actor Fernando Díaz de Mendoza Guerrero y, por tanto, nieto de los también actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Véase el contenido del artículo en la página 367. En la «Nota final» a *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985i), en el volumen *La coartada. Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f), afirma el autor que esta comedia es un pretexto para un ejercicio de actores, para que éstos hicieran aquello que tanto los tienta y muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de uno solo. En su estreno, la acogida no fue muy favorable: «Ya, durante los ensayos generales, un amigo íntimo corrió al café de los cómicos a decir que seis o siete días después habría desaparecido del cartel». En *Impresiones y depresiones* (Fernán-Gómez, 1987af), recopilación de artículos publicados por el autor en *El País Semanal* de enero de 1986 a junio de 1987, agrupados por temas, un bloque se titula «Los cómicos» (Fernán-Gómez, 1987af: 145-156). En la novela de Fernando Fernán-Gómez *El tiempo de los trenes* (Fernán-Gómez, 2004a: 7), sobre las giras de los cómicos en tren, se lee esta dedicatoria: «A todos los jóvenes que hoy aspiran a ser actores y actrices. Que Talía y Melpómene les sean propicias en el tiempo de los aviones». En la información editorial de la novela de Fernando Fernán-Gómez *El mal amor* (Fernán-Gómez, 1987ñ: primera solapa), se recuerda que su madre trabajó de actriz en la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. Jaime de Armiñán, en «De Carola a Berlín» (Armiñán, 1997a), rememoró que, en 1943, su madre, la actriz Carmita Oliver, volvió a formar compañía y, después de una temporada en el Teatro Lara de Madrid, salió de gira por provincias. En la compañía de su madre trabajaba Carola Fernán-Gómez, la madre de Fernando Fernán-Gómez. La describe. Asegura que se trataba de una estupenda actriz. Luego, el autor trabajaría con ella muchas veces en la televisión (Armiñán, 1997a: 134). En un artículo necrológico escrito por Francisco Nieva a la muerte de Fernando Fernán-Gómez (Nieva, 2007bm), reconoció: «La vida nos unió muchas veces y yo seguí envidiándole con amor y no me quedó nada por envidiarle, hasta la posesión de Emma Cohen que, cuando la vi por primera vez, presentada por Marsillach, me pareció un chica deslumbrante». El actor Fernando Guillén (1997: 155) aporta una anécdota y una información interesantes. La anécdota: en una película de José Luis García Sánchez, *El vuelo de la paloma* (1989), hay una secuencia en la que, durante un rodaje, un piquete de actores se acerca al protagonista de la película que están filmando para decirle que deje de trabajar porque hay huelga. El actor pregunta: «¿Qué ha dicho Fernán-Gómez?». Eso es Fernando Fernán-Gómez para todos, una referencia personal. La información es la de que Fernando Fernán-Gómez contó con una especie de factoría propia con actrices como María Luisa Ponte y actores como Agustín González o Manuel Alexandre. El autor ha sido un poco de su factoría, aunque no tanto como los otros, cosa que le habría gustado. Miguel Mora (1998) escribió de Fernando Fernán-Gómez: «Manuel Alexandre, él y Rafael Alonso estudiaron juntos hace 60 años en la Escuela de Arte Dramático. “Alexandre recuerda que yo estoy equivocado en mis recuerdos de aquella escuela. Y Rafael Alonso recuerda que ni Alexandre ni yo estudiábamos allí”».

Tengo un sentimiento profundamente contradictorio hacia mis colegas teatrales —de los cinematográficos y televisivos mejor no hablar—: por un lado los quiero, los respeto y los admiro, pero, por otro, no aguanto su atosigante vanidad (Marsillach, 2001d: 22).

No tienen por qué ser inteligentes: «Uno de los descubrimientos más paradójicos de mi profesión es la comprobación —más o menos tardía— de que conviene que los actores sean inteligentes, pero no es absolutamente necesario que lo sean». También dedica un párrafo a criticar la vanidad de las actrices, aunque cree que, en general, interpretan mejor que los hombres (Marsillach, 2001d: 22)¹⁸⁸⁵. Se pregunta por los baremos para medir la calidad de los actores, por qué unos gustan y otros no: «Conozco a muchos intérpretes valiosísimos que nunca fueron —ni serán— estrellas y, al mismo tiempo, sé de muchas estrellas que, en mi opinión, no valen nada». No hay normas o reglas para medir la calidad (Marsillach, 2001d: 76-77). Tampoco hay un criterio sólido para reconocer a un actor genial.

La aparición de la figura del director ha mejorado el nivel medio interpretativo, pero ha uniformizado a los actores, porque antes cada uno luchaba por encontrar su estilo y ahora predomina entre los jóvenes un deseo de naturalidad, de sinceridad, que no aporta tan buenos resultados como podría creerse (Marsillach, 2001d: 93-94). Insiste en el tema de su inteligencia y su vanidad:

Casi todos los intérpretes que he conocido en mi vida —igual en el teatro, en el cine, en la radio e, inexplicablemente, en el doblaje— han acabado o muy presumidos o muy tontos o muy tontos y muy presumidos, que viene a ser lo mismo (Marsillach, 2001d: 82).

Persiste en desmitificar la profesión:

Curiosamente, el mundo del teatro —al que se le podría suponer rico y fértil por su base supuestamente culta— acostumbra a ser más bien insípido. Los actores suelen estar tan obsesionados con los personajes que representan, con el sueldo que cobran por interpretarlos, con los elogios que esperan recibir en los periódicos y con el tamaño de las letras de su nombre en los carteles que apenas les da tiempo de preocuparse de otros asuntos (Marsillach, 2001d: 99).

Relativiza la supuesta relación entre la inteligencia y la calidad interpretativa:

¹⁸⁸⁵ También defiende esta opinión en «Lo femenino en la interpretación» (Marsillach, 2002e, 2002f y 2003cl).

Por qué una persona interesante, culta e inteligente no consigue convertirse en una buena actriz y, en cambio, un individuo —o «individua»— torpe, ignorante y zafio acaba siendo un intérprete maravilloso es uno de los enigmas más indescifrables de mi oficio (Marsillach, 2001d: 110).

También niega la existencia de «método», pese a los «iluminados profetas españoles del Actor's Studio norteamericano» (Marsillach, 2001d: 110). Revela que le han preguntado muchas veces por qué los actores ingleses son mejores que los españoles. Las causas son múltiples: encuentra en estos falta de preparación técnica, escasos conocimientos culturales, tendencia a la indisciplina. Lo que más los diferencia de aquéllos es el respeto por el —y el amor al— teatro (Marsillach, 2001d: 295). Un interés particular tiene el relato de los problemas con los que se tropezó cuando creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A la dificultad de encontrar actores con experiencia en el género se añadía la de que a la juventud requerida por los personajes sumaran la veteranía. Además, había que lidiar también con los prejuicios de los actores de prestigio con respecto a los clásicos: «decorados ilustrativos, recitaciones enfáticas, gesticulación ampulosa, público rancio y, efectivamente, espadas al cinto» (Marsillach, 2001d: 449-450).

Adolfo Marsillach se preocupa de presentarnos a algunos de sus compañeros de profesión. Describe el cuadro de actores de Radio Barcelona que conoció cuando se incorporó al mismo (Marsillach, 2001d: 77). Dedicó varias páginas a un retrato muy detallado y ameno del catalán Enrique Borrás, un gran actor a pesar de sus vicios y latiguillos (Marsillach, 2001d: 77-81). Cuenta anécdotas, como la relativa al elenco de *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, que incluía a Nuria Espert (Marsillach, 2001d: 78-79). Hace una breve lista de matrimonios de actores que formaban «cabecera de cartel» (Marsillach, 2001d: 94). Incluye caracterizaciones de actores —a veces un simple apunte al natural—, como la de José Bódalo (Marsillach, 2001d: 110) o la de José María Roderó: «prodigiosamente enfadado, insistentemente ofendido e innecesariamente soberbio» (Marsillach, 2001d: 129). También desfilan ante su caballete Julián Mateos (Marsillach, 2001d: 188),

Victoria Vera (Marsillach, 1998e: 350) y José Sazatornil (Marsillach, 1998e: 427)¹⁸⁸⁶.

Asimismo, aporta testimonios valiosos de la relación de los cómicos con los dramaturgos.

Por ejemplo, Miguel Mihura se empeñaba en que los actores hablasen como él y, si no, se enfadaba muchísimo. Y el caso es que lo conseguía. Cuando se estrenaba la obra, los actores sólo podían hablar como Miguel Mihura. Concluye Adolfo Marsillach: «Mihura se inventó un tono, como Arniches se había inventado un lenguaje» (Marsillach, 2001d: 186)¹⁸⁸⁷.

¹⁸⁸⁶ No sólo se ocupa de los actores españoles, también de los extranjeros: el primer capítulo de las memorias (Marsillach, 2001d: 13) comienza con el relato de su asistencia a una representación teatral en Nueva York en la que intervenían Rex Harrison y Stewart Granger. Se pregunta cómo han podido convertirse en «dos venerables cacatúas» y por qué están sobre un escenario, ¿tal vez por dinero?

¹⁸⁸⁷ Véanse de Adolfo Marsillach «Carta a un joven actor» (Marsillach, 1959a y 2003an), «Sinceridad en el actor» (Marsillach, 1959b y 2003dn), «Defensa del actor» (Marsillach, 1957c y 2003av), «La locura de Flotats» (Marsillach, 1988c, 1988d y 2003cb), «Borrás y unas fotos» (Marsillach, 1999b y 2003ah), «Cómicos/as» (Marsillach, 1999d y 2003ao), «El yo de los actores» (Marsillach, 2001a y 2003bl), «Lo femenino en la interpretación» (Marsillach, 2002e, 2002f y 2003cl), «A Francisco Rabal» (Marsillach, 2003e), «A José María Prada» (Marsillach, 2003h), «A Mary Santpere» (Marsillach, 2003l), «A Victoria Vera» (Marsillach, 2003p), «Alberto Closas» (Marsillach, 2003s), «Amparo Rivelles» (Marsillach, 2003x), «Ana Belén» (Marsillach, 2003y), «Analía Gadé» (Marsillach, 2003z), «Carmen Maura» (Marsillach, 2003ak), «Carta a mis amigas las actrices» (Marsillach, 2003am), «Concha Velasco» (Marsillach, 2003aq), «Conchita Montes» (Marsillach, 2003ar), «Fernando Rey» (Marsillach, 2003bp), «Flotats» (Marsillach, 2003bq), «Guillermo Marín» (Marsillach, 2003bs), «José María Rodero» (Marsillach, 2003bu), «José Sacristán» (Marsillach, 2003bv), «Lo que no quiso entender Nati Mistral» (Marsillach, 2003cm), «María Asquerino» (Marsillach, 2003cr), «María Jesús Valdés y su altura» (Marsillach, 2003cs), «Mary Carrillo» (Marsillach, 2003ct), «Nuria Espert» (Marsillach, 2003db), «Paco Rabal» (Marsillach, 2003dc), «Pedro del Río» (Marsillach, 2003de), «Verónica Forqué» (Marsillach, 2003dw) y «Victoria Vera» (Marsillach, 2003dy). Juan Antonio Ríos Carratalá incluye en su estudio *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a) la siguiente observación: «Los actores y su ambiente no están presentes en las novelas y obras teatrales escritas por Adolfo Marsillach, a menudo basadas total o parcialmente en la memoria tanto personal como generacional del autor: *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* [1981d] y *Carta abierta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir* [1995c], especialmente» (Ríos Carratalá, 2001a: 159). Sin embargo, sigue Juan Antonio Ríos Carratalá, el mundillo de los actores se halla en los guiones de una de sus series televisivas, la de 1962, *¡Silencio... se rueda!* (Marsillach, 1962). Particular interés presenta la relación de Adolfo Marsillach con los actores que interpretan su propio teatro. Pedro Manuel Vllora (2003a) ha estudiado esta cuestión, tomando también como fuente bibliográfica las memorias del autor (Marsillach, 2001d), y podemos seguir en síntesis su trabajo. Adolfo Marsillach pensó en formar pareja profesional con Guillermina Motta y, aprovechando su estancia en Barcelona durante las representaciones de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, se reunía con ella. El trabajo con Guillermina Motta dio lugar a una primera versión de café-teatro de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* de una media hora de duración (Vllora, 2003a: 15). La aparente espontaneidad de las representaciones contribuyó a extender entre la crítica la impresión falsa de que el mérito correspondía a los intérpretes, y es que en esta obra procuró que el texto desapareciera para que el público tuviese la impresión de que no existía nada escrito de antemano y que los actores se veían obligados a improvisar. Fue una trampa que le salió demasiado bien con la sutilísima colaboración de Concha Velasco y José Sacristán. Una cosa es que pareciese que ellos eran los autores de la obra y otra muy distinta que realmente lo fueran. La dificultad de la misma no estribaba en que Concha Velasco y José

Un reservado Antonio Gala alude en sus memorias (Gala, 2001b) a una primera actriz con la que sufrió un accidente de tráfico, pero no la identifica (Gala, 2001b: 17); y también a un actor de cine del que tampoco da el nombre (Gala, 2001b: 23). Refiere la muerte en accidente de un intérprete que representaba en gira *La vieja señorita del paraíso* (Gala, 2001b: 28). Habla de Francisco Rabal (Gala, 2001b: 30). Especifica el autor:

Por descontado, no es lo mismo escribir una comedia, en que los personajes hablan como tales y no son sosias de quien la piensa y la traduce; en que son precisos los intérpretes que den su versión, es decir, que la digan con su lengua después de haberse pasado el texto por la cabeza y por el corazón. No es lo mismo, digo, escribir una comedia que una novela (Gala, 2001b: 52).

José Luis Alonso, director del teatro María Guerrero, buscaba a Antonio Gala ante el estreno de *Los verdes campos del Edén*, pero nadie le daba razón de él. El dramaturgo en ciernes no había conseguido sostener el apartamento de la calle Prim, junto al ocupado por el músico Gustavo Pitaluga, separado de la actriz Ana María Custodio. Desde el primer momento, José Luis Alonso le pareció una persona admirable (Gala, 2001b: 64):

Y me vi correspondido por él, que detestaba como yo la cutrez, la cominería y el chismorreo que caracterizaba a gran parte del ambiente teatral, tan sugestivo visto desde fuera. De ese

Sacristán se aprendieran sus papeles, sino en que los olvidasen (Villora, 2003a: 16). Sobre esta pareja protagonista, Adolfo Marsillach escribió en el programa de mano de la obra: «Últimamente, como el miedo del estreno no me deja dormir, me despierto por las noches preguntándome: “Y si Conchita y Pepe se hubieran embarcado en este asunto por amistad...”». Concluye que no lo cree, porque ninguna persona sensata se mete en un lío así por tal razón (Marsillach, 2003di: 39-40). El 8 de marzo de 1995, María Fernanda d’Ocón y Gerardo Malla repusieron la obra en el teatro Bellas Artes de Madrid (Villora, 2003a: 16-17). Además de sus primeros intérpretes, Concha Velasco y José Sacristán, hubo otras parejas protagonistas: Rosa María Sardá y Fernando Guillén, María Luisa San José y Juan Diego, los ya mencionados María Fernanda d’Ocón y Gerardo Malla. Incluso el propio Adolfo Marsillach sustituyó a José Sacristán (Villora, 2003a: 17). Este actor fue quien dirigió la versión cinematográfica de la obra, también con Concha Velasco (Villora, 2003a: 17). El autor hace igualmente comentarios sobre otras obras suyas. Con respecto a *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174), opina que a Concha Velasco no le gustaba el personaje o no se sentía cómoda interpretándolo. No dice que lo hiciese mal, cosa difícil en Concha Velasco. Se refiere más bien a lo que les ocurre a los actores técnicamente sinceros —Concha Velasco lo es; él, en cambio, no— que se encariñan con el papel que representan, y Concha Velasco venía de su Santa Teresa para la televisión. La actriz manifestó públicamente en unas declaraciones que se identificaba más con Santa Teresa que con Mata-Hari (Villora, 2003a: 23). El origen de *Se vende ático*, la novela con la que ganó el autor el premio Espasa de Humor (Marsillach, 1995f) y el texto teatral (Marsillach, 2003dq: 235-303), que ha dejado de ser inédito con la edición del *Teatro completo* de Adolfo Marsillach por Pedro Manuel Villora (Marsillach, 2003dq), fue el proyecto de los actores Tina Sainz y Manuel Galiana de hacer una serie de televisión —que se llamaría *Recuerda cuando*—. Pensaron en Adolfo Marsillach como guionista. Él dudó, porque se estrenaba como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y tenía mucho trabajo, pero lo hizo (Villora, 2003a: 26). Por último, en *Feliz aniversario* se planteó el autor la conveniencia o no de introducir a su hija Blanca en el reparto (Villora, 2003a: 27).

ambiente no sabía entonces nada, y sigo sin saber demasiado. Siempre me produjo repulsión la vida ajibarada de la generalidad de los actores, que no admiten ni conocen otro mundo que el de las bambalinas, ni sienten curiosidad por nada más, despreciando lo que no les afecta de la manera más inmediata y ruin. Ni frecuentaba ni he frecuentado nunca sus guetos, sus cafés, sus camarillas, ni he comprendido sus recíprocas puñaladas traperas ni sus indignidades. Lo que sí aprendí luego fue a quererlos como colaboradores que se apiñan, cuando llega el momento, con los mismos que han desdeñado, y a admirarlos como seres capaces de entregar su vida, con una asombrosa exclusividad, a aquello que constituye o constituyó un día quizá su vocación, pero desde luego es su profesión: tanto que ser muy profesional es el mejor piropo con que se elogian los unos a los otros... Sin duda esto ha cambiado. Para peor, yo creo (Gala, 2001b: 64-65).

José Luis Alonso le sugirió que, para que Rafaela Aparicio accediera a hacer el personaje de La Vieja de *Los verdes campos del Edén*, tendría que agregarle un monólogo entre los que abren la segunda parte en la *Nochevieja* (Gala, 2001b: 65). José Luis Alonso hizo en Valencia de hermano mayor del dramaturgo:

Me condujo de la mano por la incómoda selva de los actores que presencian la discutible llegada de un muchacho inexperto, con el que se vuelcan anegándolo de consejos resabiados, y al que amagan con colmillos retorcidos. Ya desde los primeros ensayos todos creían en el éxito, y cambió el panorama, como si la blancura de la comedia los hubiese blanqueado también a ellos (Gala, 2001b: 66).

Cuenta una anécdota de José Bódalo, una interpretación errónea de una cuestión concreta del texto, pero no se la aclaró: «Ya intuía que Bódalo era actor de olfato; que los textos le importaban muy poco; que era capaz de seguir, mientras representaba los domingos, un partido del Real Madrid al mismo tiempo que recitaba de un modo convincente su papel». La Compañía Nacional había estrenado *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, y José Luis Alonso llamaba así a los actores que la formaban y los rehuía exclamando: «Que vienen los rinocerontes» (Gala, 2001b: 66).

La actriz Irene López Heredia le contó al autor una anécdota del dramaturgo Víctor Ruiz Iriarte: sostuvo una discusión con él en un ensayo por una cosa sin importancia sobre un personaje; tomaron al salir del teatro Lara un taxi y el dramaturgo, que no medía más de metro y medio, siguió discutiendo. Aseguraba la actriz que se dio cuenta de que le estaba gritando de pie dentro del taxi. Opina el autor: «En cualquier caso, siempre he desconfiado de la sinceridad de los habitantes de ese planeta único; pero siempre he confiado

en su entrega total cuando suena la hora del trabajo en común» (Gala, 2001b: 67). Y continúa:

Con frecuencia he insistido en que yo no me considero un hombre de teatro, como lo puede ser Paco Nieva, al que me unía por aquellos años una implacable amistad. Yo me aburro en los ensayos; me ahogo en los camerinos; me molestan las exageraciones, los elogios sobados o las mentiras o los cotilleos de los actores; y detesto el olor, por fortuna ya desahuciado, de sus retretes (Gala, 2001b: 68).

Lola Membrives, que estrenó en Buenos Aires *Los verdes campos del Edén*, le decía que quien no amara el olor de los retretes debía retirarse de la profesión (Gala, 2001b: 68). Esta actriz se enamoró de *Los verdes campos del Edén* y de dos de sus personajes y decidió doblar en Argentina. A sus ochenta años, se cambiaba al día ocho veces de ropa. En el Hotel Palace de Madrid, siempre ocupaba la misma habitación. Una mañana, lo citó a las 12 del mediodía. Le contó un montón de anécdotas (Gala, 2001b: 68). Tuvo para la obra de José María Pemán *El río se entró en Sevilla* una asesora en toques y ritmos flamencos. A la media hora de llegar al hotel, llamaron a la puerta y Lola Membrives lo obligó a esconderse tras una cortina. Entró un galán viejo, Ricardo Canales, y, como si se hubiesen puesto de acuerdo de antemano, representaron una escena de *Pepa Doncel*, de Jacinto Benavente: «Al terminar, como se esperaba de mí, aparecí aplaudiendo. Aplaudiendo sobre todo la gentileza de una actriz muy mayor que había querido exhibir sus credenciales ante un pobre pipiolo». Le escribía desde Buenos Aires contándole cómo marchaban las representaciones. El autor conserva sus cartas. Se nota en ellas un cierto interés hacia él: «Era para ella como Lorca para la Xirgu, me decía». Asistió el autor a los últimos ensayos en Buenos Aires, no en el teatro de Lola Membrives, que estaba ocupado, sino en el de Luis Sandrini. Lola Membrives se sentía muy indispuesta cada vez que pronunciaba una frase: «Coge la paloma, cógela por la cola». Le preguntó al autor qué pasaba (Gala, 2001b: 69): en Argentina, *coger*, *paloma* y *cola* son tabúes. Celia Gámez pensó que le escribiese el autor una comedia para pasarse al teatro en verso. Lo invitó, conducido por

Trino Martínez Trives, quien la iba a dirigir, al estreno de *Mami, llévame al colegio* —o sea, *Las Leandras*¹⁸⁸⁸ purificada— en el teatro Martín. Una Nochevieja cenaron y tomaron las uvas Celia Gámez, el autor, Luis Sanz —un productor de cine—, Mercedes Vecino y su marido y Aurora Bautista. Intentaban escandalizar a esta última (Gala, 2001b: 70). Acabaron en Oliver, un bar muy teatrero. Su segunda comedia, *El sol en el hormiguero*, Adolfo Marsillach, en una especie de consejo de teatro, la había calificado de infumable. La estrenó José Luis Alonso en el teatro María Guerrero (Gala, 2001b: 71): «Su éxito y su reparto fueron descomunales» (Gala, 2001b: 71-72). Narciso Ibáñez Menta, quien hacía de Rey en esta obra, cuando vio el vestuario, devolvió el papel. Le bajaron las faldas al traje para convertirlo en una especie de monarca de la baraja, lo que le permitía llevar alzas y aumentar su escasa estatura (Gala, 2001b: 72).

Amelia de la Torre le tenía mucho afecto y ella y su marido, Enrique Diosdado, lo llevaban a una timba en un piso de la Castellana, donde bebían y charlaban hasta la madrugada. De este cariño salió una comedia que el autor continúa adorando, *Noviembre y un poco de yerba*. La escribió para los dos en Bloomington, Indiana, cuando, cansado del inglés, regresaba al castellano como a su propia casa. No la pudo representar Enrique Diosdado, accidentado, pero la dirigió (Gala, 2001b: 72): «El fracaso de esa comedia, tan viva hoy en día y que me he negado a reponer, supuso: primero, que la amistad con Amelia y Enrique se fracturara como la pierna de éste, lo que me llevó al convencimiento de que la gente de teatro sirve para trabajar con ella, no para enamorarse ni amigarse» (Gala, 2001b: 73). El contratiempo no lo detuvo: «Cuando regresé, lo hice en una sala de fiestas, con una obra que llenó noche tras noche más de un año, a través de un texto subversivo, original y de catacumbas. Admiré a todos sus intérpretes, y su título era *Spain's striptea-*

¹⁸⁸⁸ Véase la nota 1451.

se». Allí presentó el autor una noche a Pepa Flores y a Antonio Gades, quienes luego formarían pareja (Gala, 2001b: 73). Revela:

*Yo no suelo visitar jamás un teatro en que se esté representando una obra mía. Aparte de estu-
por, tal costumbre causaba antes enfado y resquemor en los intérpretes, que se consideraban
preteridos. Tuve que inventar que mi presencia acarrearía malas vibraciones: afonías de pri-
meras actrices, luces desviadas, telones a destiempo, olvido de réplicas... Ahora agradecen
que no vaya (Gala, 2001b: 74).*

Asistió a representaciones de *Los buenos días perdidos* por ver el duelo diario de Mary Carrillo y Amparo Baró. Según el tono con que dijera al entrar la Carrillo su primera frase se sabía quién iba a ganar el duelo en aquella representación (Gala, 2001b: 74): «Al salir de gira sucedió algo triste que a menudo sucede: actores que no quieren viajar o que no han previsto un contrato tan largo. Empezaron las sustituciones». Amparo Baró abandonó. Le aconsejó el autor que no se tirara del trampolín por el lado en que no había piscina y se tiró. Lo ve poco razonable (Gala, 2001b: 75).

De *Anillos para una dama*, asegura: «Rigurosamente desde la primera frase el público rió, braveó, tomó la comedia como cosa suya» (Gala, 2001b: 77-78). Las representaciones duraron tres años y los actores estuvieron gloriosos, también durante las reposiciones, siempre alrededor de María Asquerino. Le anunció a ésta que la profesión la odiaría por tal éxito. El mismo montaje, con el mismo vestuario, se representó en México y en Venezuela por Amparo Rivelles y en Argentina por Nati Mistral. El autor asistió al estreno de México (Gala, 2001b: 78). Revela: «Yo me comprometí a escribir [a Amparo Rivelles] la obra de su regreso a España. Se la leí, pero noté que no le gustaba. Ella quería interpretar a una gran dama, y se figuraba que no le iban a perdonar aquí ni exabruptos ni tacos». La obra la estrenó Julia Gutiérrez Caba y de esto se ha arrepentido muchas veces Amparo. Se trataba de *Petra Regalada*. En una indisposición de María Asquerino, Amparo Rivelles se ofreció a hacer su papel en Barcelona, cuando *Anillos para una dama* se representaba allí (Gala, 2001b: 79). Con *Las cítaras colgadas de los árboles*, debutó en su

teatro Concha Velasco, quien luego se ha hecho habitual. Este afecto por ella provocó un roce en un cariño de muchos años, el de la mujer de José Luis Sáenz de Heredia, quien entonces estaba con Concha Velasco. Eso Chonina Casado de Sáenz de Heredia no se lo perdonó. La censura acababa de prohibir *Suerte, campeón*, que tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel, y Manuel Collado se ocupó de *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso*, *El cementerio de los pájaros* y *Séneca o el beneficio de la duda*: «La *Petra*... fue tal éxito que otras producciones de la misma casa vivían o supervivían a su costa». Ismael Merlo llamaba a estos montajes «los chulos de la Petra», como si de un título de Carlos Arniches se tratase. Uno de ellos era *La lozana andaluza*¹⁸⁸⁹ y otro *Historia de un caballo*¹⁸⁹⁰. Ismael Merlo apodaba a Juan Diego por sus ideas «la rojaza andaluza». Aurora Redondo, ya con más de ochenta años, tenía una agilidad tal que, con Julia Gutiérrez Caba, cambiaba en un oscuro breve todo el escenario y de noche, al terminar la segunda función, tomaba un autobús (Gala, 2001b: 81). Confiesa: «*La vieja señorita*... fue un aria coreada que escribí por Mary Carrillo». Con la comedia en marcha y con éxito y hallándose el autor de jurado en el Festival de Cine de Cannes, interrumpió las representaciones y sustituyó a Mary Carrillo por Irene Gutiérrez Caba por su enfrentamiento con la otra actriz, Vicky Lagos. Le pareció siempre un exceso imperdonable de Mary Carrillo. Su interpretación de *La vieja señorita del Paraíso* era quizás la más perfecta que había visto nunca sobre un escenario. Cuenta una anécdota de una equivocación de un regidor y cómo Mary Carrillo lo consoló diciendo que era teatro, que todo el mundo lo sabía y que allí no pasaba nada nunca (Gala, 2001b: 82). Ya había recogido el papel Irene Gutiérrez Caba y él, en justo pago, le prometió escribirle otra comedia. El autor le preguntó a ésta cómo se le quedaba el corazón después de interpretar dos veces por día un

¹⁸⁸⁹ Versión teatral de Rafael Alberti de la obra de Francisco Delicado. Véase la nota 1820.

¹⁸⁹⁰ De León Tolstoi. Véase la nota 1821.

personaje tan duro como el de Emilia en *El cementerio de los pájaros*, y ella le contestó que perfectamente, porque no se llevaba ningún personaje con ella, lo dejaba colgado en el perchero del camerino. Esta habilidad le parecía envidiable, pero lo alejaba un poco de la actriz (Gala, 2001b: 83).

Continúa el autor:

Carmen Carmen fue una experiencia encantadora (...). Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármenes, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo (...). El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz (Gala, 2001b: 85).

Como Nati Mistral no se sabía del todo su papel en *Café cantante*, le buscaron un auricular para que le apuntasen el texto, pero ella se negó a ponérselo, horrorizada de que se supiese en la profesión que ya debía utilizar ayudas (Gala, 2001b: 85-86). Desvela: «En noviembre de 1996, creo recordar, el Teatro me rindió en Alicante un homenaje nacional». En él, Mary Carrillo faltó a la comida oficial con las autoridades. No sabe muy bien por qué. Apunta varias posibilidades, pero sin seguridad. La actriz pretextó para quedarse en el hotel una ligera enfermedad. Todo el mundo se hallaba convencido de que gozaba de una magnífica salud: «Yo, sin embargo, lo dudé» (Gala, 2001b: 86). De hecho, la presenta como una enferma imaginaria¹⁸⁹¹. Prosigue: «*Las manzanas del viernes*, una comedia (?) de amor y algunas otras cosas la escribí para Concha Velasco». Le dio a la actriz el papel más difícil de toda su larga carrera (Gala, 2001b: 87). Debutaron en Barcelona. Allí observó que Concha Velasco había dejado de ser Orosia Valdés para «enconcharse» de nuevo (Gala, 2001b: 87-88): «Llevarse al personaje (...) a su terreno es una mala tentación del actor, subrepticia en la mayor parte de los casos. Marcar el porcentaje en que el

¹⁸⁹¹ Con todo y con eso, Antonio Gala introdujo con un texto suyo —«Mary Carrillo» (Gala, 2001g)— las memorias de la actriz, *Sobre la vida y el escenario* (Carrillo, 2001).

actor y el personaje coexisten o deben coexistir para nuestro enriquecimiento, es duro. Pero el actor lo es no por representar personajes que se le asemejan, sino más cuanto más lejanos sean de sí mismo» (Gala, 2001b: 88).

Rememora el dramaturgo:

En Ronda (...) asistíamos a las representaciones teatrales de alguna asociación: El puñal del godo y El divino impaciente¹⁸⁹². El protagonista de las dos era un aficionado feo, que a mí me cautivó. Fue la segunda llamada que tuve hacia el teatro.

La primera fue Rambal, en Córdoba. Mis hermanos, más finos, lo consideraban una hor-terada. Yo me iba con el ama a ver El mártir del calvario¹⁸⁹³, Genoveva de Brabante¹⁸⁹⁴, El conde de Montecristo¹⁸⁹⁵, El jorobado de Lagardère¹⁸⁹⁶... Una tarde, a primera hora, me encontré a Rambal y su familia a la altura de la iglesia de Santa Ana: me quedé clavado en el sitio. Por una parte, notaba la diferencia entre los actores y los personajes, tan pobres y tan vulgares los primeros; por otra parte, percibía el milagro del teatro, que magnificaba a semejantes mastuerzos (Gala, 2001b: 188-189).

Compró el autor un apartamento por muy poco dinero. En el edificio vivían Imperio Argentina y Julián Mateos (Gala, 2001b: 194). Escribe del dramaturgo Antonio Buero Vallejo: «Nunca nos hemos llevado inmejorablemente bien. (...) No así con su mujer Victoria Rodríguez». Prosigue:

Cuando murió Rodero, al que todos queríamos, fui al tanatorio tarde para acompañar a Elvira Quintillá. Ya la había hecho reír, que era mi fin, cuando aparecieron Buero y su mujer. Traía tan malísima cara —de madrugada se le pone más verde de lo habitual— que le dije en broma:

—¿Qué vienes, a quedarte?

Le sentó como un tiro (Gala, 2001b: 240-241).

Sigue contando: «En la noche de mi primer estreno¹⁸⁹⁷ me crucé por una escalera del teatro María Guerrero con Víctor Ruiz Iriarte y Pepe López Rubio. Venían hablando muy bien de la comedia, y subían a felicitar a los actores» (Gala, 2001b: 241). Refiere una

¹⁸⁹² De José Zorrilla y José María Pemán, respectivamente.

¹⁸⁹³ Véase la nota 1954.

¹⁸⁹⁴ Véase la nota 1955.

¹⁸⁹⁵ Véase la nota 1956.

¹⁸⁹⁶ Véase la nota 1957.

¹⁸⁹⁷ *Los verdes campos del Edén.*

anécdota de José Luis Gómez en Bogotá: sentado con su equipaje en un mostrador bajo donde se ocupaban en el hotel de los viajes, alargó la mano y el equipaje había desaparecido (Gala, 2001b: 349-350). Para escribir el monólogo de la segunda parte de *Los verdes campos del Edén* a Rafaela Aparicio la misma tarde en que se lo pidió José Luis Alonso, se compró una botella de coñac: «Me puse, de hecho, malísimo, aunque escribí el monólogo». Tiró la botella de coñac por el retrete (Gala, 2001b: 359). Reproduce el autor una anécdota de Florinda Chico que les contó cuando estaba en cartel *El sol en el hormiguero*, en el que ella interpretaba a La extraviada (Gala, 2001b: 360). Hablando de una cena que dio una actriz muy hermosa, comenta que es «más hermosa que actriz» (Gala, 2001b: 404).

Jaime de Armiñán proporciona en sus memorias (Armiñán, 2000) los datos de las muertes de sus padres, describe el carácter de su madre, Carmita Oliver, y recuerda a su abuela Carmen Cobeña, ambas actrices (Armiñán, 2000: 15). Ya de mayor, su abuela decía que una actriz tenía que saber hablar y recitar el verso como Dios manda. Se quejaba de que a las actrices no se las entendía una palabra (Armiñán, 2000: 15-16). Le habló asu nieto de Tomás Luceño, un autor muy popular que le declamaba versos, y de don Eugenio Sellés, un granadino muy salado, gran dramaturgo (Armiñán, 2000: 16). En un fragmento del escrito autobiográfico de la madre, Carmita Oliver, cuenta ésta que sus hermanos y ella nacieron en la calle del Prado, cerca de la calle de Santa Ana y del teatro Español. Sus padres trabajaban allí y les resultaba fácil llegar a casa entre función y función, tomar una cena ligera, darles un beso y volver a lo suyo. Ellos vivían al cuidado de su abuela Julia Crespo, la madre de su padre —Federico Oliver—, andaluza de Chipiona, Cádiz (Armiñán, 2000: 25). Carmita Oliver acudía a la escuela de la Enseñanza Libre de la Mujer, que había fundado don Fernando de Castro. El colegio lo eligió su padre, Federico Oliver, porque su madre, Carmen Cobeña, habría preferido uno de monjas (Armiñán,

2000: 28). El teatro Español, en la plaza de Santa Ana, cerca de la calle del Príncipe, se convirtió en la segunda casa de Carmita Oliver. Ella le pedía a la suya, la actriz Carmen Cobeña, que la llevase al teatro, pero su madre prefería mantenerla alejada, como si corriera el peligro de contaminarse; aunque, por fin, se resignó y dejó que una tarde de ensayo, que Carmita Oliver no olvidaría nunca, su padre, Federico Oliver, la llevase al teatro Español:

El escenario estaba casi a oscuras. Eran las tres de la tarde. Sólo había una diabla o dos encendidas, luz de arriba, quizá digan ahora zenital [sic]. La mesita del apuntador tenía un flexo inclinado sobre el texto que se ensayaba. Al entrar mamá hubo un movimiento de sillas y se pusieron de pie los actores en un gesto respetuoso. Las señoras hicieron intención de levantarse, mientras todos saludaban casi en voz baja. A mí ya me dijo papá que tenía que estar calladita. Cerca de la silla de dirección había otra para ella. El apuntador y las sillas estaban de espaldas al patio de butacas. Eran escenas de una obra ya hecha para sustituir a dos o tres actores. El escenario me pareció inmenso, y en efecto era muy grande. Habíamos entrado por la puerta que daba a la calle de Echegaray. Noté el declive del suelo y cómo las maderas crujían a nuestro paso. Había trozos del decorado de la obra, que se hacía aquella tarde: La corte de Napoleón¹⁸⁹⁸. Arriba, las bambalinas simulaban un techo blanco. Pasillos en techos altos rodeaban todo el escenario a distintos niveles, y había también escalerillas, que utilizaban los tramoyistas, para hacer los cambios precisos. De cuando en cuando clavaban clavos, pero mi padre pidió silencio y todos callaron. Yo, muy emocionada, miraba en torno mío [sic]. Comenzó el trabajo (Armiñán, 2000: 30).

Sigue contando la madre, Carmita Oliver:

José González Marín ensayaba con mamá una escena del segundo acto. Entonces era muy joven y estaba muy delgado. Este actor —Pepe González Marín— inventó años después un género que se puso de moda: recitaba poesías andaluzas, cantaba coplas de su tierra —era de Cártama, Málaga— mezclaba el cante con la declamación, un poquito exagerada, pero que gustaba mucho a las señoras. Se hizo famoso, como ahora dicen, y ganó un dineral él solito (Armiñán, 2000: 30-31)¹⁸⁹⁹.

Recuerda la escena de la obra que ensayaban y cómo admiraba a su madre, Carmen Cobeña, y se convencía de que quería emularla. Días después, volvió al teatro a ver la función. Cuenta una anécdota de su madre con un actor llamado Pepe Calle, quien había bebido de más. Carmen Cobeña se quería ir para él con un bastón, pero el padre, Federico Oliver, se interpuso. Narra la escena que ocurre en el escenario cuando se advierte que el actor no se encuentra en condiciones. Carmen Cobeña cruzó la mirada con la del apunta-

¹⁸⁹⁸ De Victorien Sardou.

¹⁸⁹⁹ Recuérdese que José González Marín también ha posado para Fernando Fernán-Gómez (1998a: 124-127).

dor y se dieron cuenta de lo que ocurría: «Mi madre trata de cortar la escena y hace un gesto para que el apuntador vaya al pie, que así se dice en el teatro cuando hay que aliviar una situación difícil» (Armiñán, 2000: 31). Pero el intérprete se empeñó en decir íntegramente su escena. Hubo una lucha entre los tres horrible. El público se dio cuenta. Se produjo un contenido murmullo de extrañeza. Carmen Cobeña llegó al final diciendo la frase que cerraba la escena (Armiñán, 2000: 31-32) y añadió: «¡Y ahora vámonos a dormir, que buena falta nos hace!». El público acogió la frase con una carcajada y la ovación más grande que una actriz haya recibido de su público. Aparece en las páginas de este escrito autobiográfico de la madre la actriz María Guerrero:

Doña María llegaba más alto en lo dramático, mamá era más humana, mucho más dulce. Tuvieron los mismos maestros: Rafael Calvo, Antonio Vico y Emilio Mario. Había cobeñistas y partidarios de la Guerrero como fueran en lo taurino los de Joselito el Gallo, y Juan Belmonte. Pero María Guerrero tenía un talismán, su corona de condesa. Se casó con un grande de España, al que hizo actor, y se llevó en el talego al mejor público de estos pagos, junto al teatro de la Princesa —hoy María Guerrero— donde solía actuar mamá. La señora condesa lo compró por celos artísticos, ésa es la verdad, se hizo una casa palacio en el último piso, y echó a Carmen Cobeña de Madrid. Carmen Cobeña se casó con un escultor ilusionado y pobre, que luego se hizo autor de teatro, más preocupado por la política y el mensaje social de sus dramas, que por las comedias burguesas que representaban doña María y don Fernando, a quien yo quise y admiré, que así debo decirlo (Armiñán, 2000: 32).

Se pregunta la madre por qué tuvo ella que dejar el teatro a los veinte años. Termina arrepintiéndose de haberlo abandonado (Armiñán, 2000: 32).

La familia de Jaime de Armiñán se fue a vivir con el abuelo Federico Oliver, la abuela Carmen Cobeña y la bisabuela Julia Crespo a la calle de Agustina de Aragón (Armiñán, 2000: 40). Cuenta el efecto que tuvo para la familia de su madre, los cómicos de la compañía Oliver-Cobeña, cruzarse con una buena familia, con unos hidalgos sin dinero. Éstos exigieron que los cómicos vendieran sus carrromatos y ellos los cedieron a cambio de nada: «Los pobres feriantes, siempre apabullados y maltratados, firmaron su derrota en una estación de paso» (Armiñán, 2000: 41). Su madre vivió añorando el teatro. Su abuela Carmen Cobeña había nacido en la calle de Toledo, de padres también actores, aunque modestos, que trabajaban en el teatro Novedades de Madrid. Su abuela empezó muy jo-

ven, contra la voluntad de sus padres, Benito Cobeña y Josefa Jordán, quienes no consiguieron impedir que la niña emprendiese el camino de sus cómicos mayores. Reproduce el autor un fragmente del texto autobiográfico de la madre, Carmita Oliver, en el que habla de la suya, Carmen Cobeña, abuela del autor. Dice la madre que todo lo que alcanzó en el teatro se lo debe a la suya, una maravilla de actriz. Podía hacer sonreír, reír, pensar. La madre nunca ha visto una actriz más completa. Se refiere a las lecciones que le impartía mientras se caracterizaba para interpretar *La madre*, de Santiago Rusiñol (Armiñán, 2000: 42). Carmita Oliver se llevó a la casa de El Pardo un teatrillo de cartón que le habían regalado sus padres a ella cuando cumplió diez años. Tenía varios decorados, personajes e incluso algunos libretos. Hacía representaciones para el autor de niño. Ella interpretaba todos los papeles cambiando la voz. El autor jugó después en secreto con aquel teatrillo sin testigos ni colaboradores, haciendo también todos los papeles. El juguete desapareció en la Guerra Civil. El autor aprendió a leer en la casa de El Pardo. Su madre también se llevó a este domicilio cuentos y libros de poesía que le recitaba despacito a su hijo, tratando de que entendiese el significado de los versos; le repetía muchas veces las estrofas completas para que se le quedasen en la memoria. Casi siempre Rubén Darío, los poemas que le gustaban a ella, y los que pensaba que le iban a llamar la atención al niño por el argumento, como *Los motivos del lobo* (Armiñán, 2000: 51-52). También le recitaba a los hermanos Machado, Antonio y Manuel, o, de memoria, a Santa Teresa de Ávila, que se había aprendido de pequeña: o los versos que había oído de labios de su madre, Carmen Cobeña, en el teatro Español, como los de *La moza del cántaro*, de Lope de Vega (Armiñán, 2000: 52).

En el balneario de Trillo, en Llanes, en los veraneos de los que le hablaba su madre al autor, el abuelo Federico Oliver escribió una de sus mejores comedias, *La neña*, y se la dio a María Guerrero, la rival de su mujer en los escenarios (Armiñán, 2000: 52-53).

Reproduce el autor una carta de Ramón María del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós pidiéndole a éste una recomendación para la compañía teatral de Carmen Cobeña, Emilio Thuiller y Donato Giménez, «empresa nueva y flamante que acaba de tomar “La Comedia”». Quería entonces el escritor gallego actuar y le dieron el papel de Teófilo Everit en *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente (Armiñán, 2000: 56)¹⁹⁰⁰. Revela el autor: «Mi tío Pepe quería ser notario y mi abuela Carmen le empujaba a serlo: busca lo seguro, un burladero contra el hambre y el invierno, todo menos ser cómico, hijo mío» (Armiñán, 2000: 70). Carmen Cobeña llevó a su nieto a ver una representación de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (Armiñán, 2000: 108-109). Le confió que ella y su hija, Carmita Oliver, habían hecho de Doña Inés. Al terminar la función, entraron en los camerinos cruzando el escenario. Todo el mundo saludaba a su abuela y la llamaba doña Carmen. Rafael Alonso siempre le decía al autor que él había nacido en un mutis. Jaime de Armiñán vio trabajar a Valeriano León y a Aurora Redondo, marido y mujer; y a Antonio Vico y a Carmen Carbonell. También acudió al teatro de Loreto Prado y Enrique Chicote, los cuales le gustaron menos, porque iban disfrazados de viejos. Lo llevaron a ver una función infantil de *Pipo y Pipa*, en el teatro Isabel, de la calle del Barquillo. A él, acostumbrado a leer las aventuras de Salvador Bartolozzi¹⁹⁰¹ y a ver los dibujos, no le gustó Isabel Garcés haciendo de Pipo (Armiñán, 2000: 109). Lo pasó muy bien y se rio en una comedia de Pedro Muñoz Seca, muy amigo de su abuelo Federico Oliver. No recuerda el título de la pieza, pero sí al actor, Mariano Azaña, pequeño, delgado y de voz ronca. Después de la guerra, lo vio trabajar muchas veces y siempre le gustó. Se pasó el autor dos meses imi-

¹⁹⁰⁰ Véanse la epístola en el apartado «Documentalismo», de la página 697, y la nota 1290. Se reproduce con variantes con respecto al diario (Armiñán, 1994a: 104, n. 2). La carta se recoge y se comenta en *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario. Volumen III. Epistolario*, de Juan Antonio Hormigón (2006: 143). El editor incluye una nota a pie de página sobre la actriz Carmen Cobeña, abuela materna de Jaime de Armiñán.

¹⁹⁰¹ Véase la nota 1490.

tando a un personaje que hablaba en esa obra de una forma especial. Un día, se presentaron en casa dos periodistas con objeto de hacerle una entrevista a su abuela Carmen Cobeña para el semanario *Estampa* y el autor apareció también en las fotos (Armiñán, 2000: 110). Reproduce fragmentos de esa entrevista. En uno de ellos se llama a Carmen Cobeña la última actriz de un período espléndido del teatro español, con María Guerrero entre otras, y la única superviviente. Aclara el autor que hoy, las cuatro actrices mencionadas en la entrevista —María Tubau, María Guerrero, Rosario Pino y Carmen Cobeña— tienen calle en Madrid. La de su abuela se encuentra muy cerca de la calle Toledo, donde nació (Armiñán, 2000: 111).

Durante la Guerra Civil, los visitó en Salamanca Federico García Sanchiz, amigo de los abuelos Oliver, admirador y partidario de su madre, Carmita Oliver, de joven, a la que presentó en una memorable función-homenaje en el teatro de la Princesa de Madrid, hoy María Guerrero (Armiñán, 2000: 167). La familia de Jaime de Armiñán se hospedaba en Salamanca en el domicilio de un socialista encarcelado. La señora de la casa y su madre intimaron y ella le contaba cosas del teatro. La anfitriona se confesaba admiradora de la abuela, Carmen Cobeña. A Carmita Oliver la había visto trabajar en Salamanca haciendo de *Marianela*, de Benito Pérez Galdós, una de las grandes creaciones de la madre del autor (Armiñán, 2000: 169). Carmita Oliver le contaba a Jaime de Armiñán que tenía pretendientes entre los galanes de su compañía, y utilizaba para ello el galicismo *hacer el amor por pretender*. Eso valía hasta los años cincuenta. A partir de ahí, cambió de significado y el autor se lo advirtió: le recomendó que no lo soltase en público, que ahora significaba otra cosa (Armiñán, 2000: 199). La madre siempre sintió aprensión hacia la playa para su hijo por motivos de salud, pero el autor lo explica también porque su madre se había hecho en el teatro y, para los cómicos, la playa no es motivo de veraneo ni de descanso, sino que significa público en verano (Armiñán, 2000: 233). En otoño de 1938, su

madre y él viajaron a Zaragoza de vacaciones. El frente ya quedaba muy lejos de Aragón. En Zaragoza, se alojaron en una pensión de cómicos en el centro, muy cerca del teatro Argensola. Su madre había trabajado en Zaragoza de joven con los abuelos (Armiñán, 2000: 239).

En la colección fotográfica de las memorias, aparecen una instantánea de su abuela Carmen Cobeña y otra de su abuelo Federico del año 1950 (Armiñán, 2000: 241); una de la boda de sus abuelos, Carmen Cobeña y Federico Oliver, y otra de su abuela Carmen Cobeña (Armiñán, 2000: 242); dos de su madre de joven, la segunda de 1942 (Armiñán, 2000: 245); una foto de estudio de su madre y el autor en 1938 (Armiñán, 2000: 246); una de sus padres solos en el cortijo La Gloria de Manolo Bienvenida en 1935 y otra del autor con sus padres en 1932 (Armiñán, 2000: 247); una de sus padres en París en la Semana Santa de 1945 (Armiñán, 2000: 248); una del actor Francisco Pierrá saludando brazo en alto al ejército triunfador en Valencia en 1939 (Armiñán, 2000: 254); otra en la que aparecen el autor, su madre y Antonio Bienvenida (Armiñán, 2000: 258); una del autor con su madre en París en verano de 1945 (Armiñán, 2000: 260); y otra del autor con su madre (Armiñán, 2000: 262).

Jaime de Armiñán asistió con su madre en un palco al estreno de la obra teatral escrita por su padre, Luis de Armiñán Odriozola, *La pájara pinta*. Los actores, Maruja Vallojera y Eladio Cuevas, parecían un poco viejos para aquellos papeles y el padre le confirmó el detalle de que no se sabían su papel. Habían ensayado medio forzados y con desgana. El primero de abril de 1989 sonó el parte del final de la guerra leído por Fernando Fernández de Córdoba, quien había trabajado en la compañía de sus abuelos (Armiñán, 2000: 266). Informa el dramaturgo: «Doña Pilar Millán Astray era la autora de *La tonta del bote*, un sainete que le había proporcionado a mi madre un gran éxito, y que quería reponer —un solo día— a beneficio de alguna obra patriótica, pero sobre todo a beneficio

de su vanidad» (Armiñán, 2000: 293-294). Carmita Oliver le aseguraba que no podía hacer de niña de dieciséis años, pero la otra se empeñó: «Supongo que mi madre se vistió de tonta del bote canturreando el himno de la Legión». El autor asistió a la representación: «Me refugiaba en la oscuridad del palco; seguramente sentía vergüenza al ver a Carmita Oliver hacer de Tonta del bote. Nunca hablé con mi madre de aquel episodio y es muy probable que ella también lo borrara de su memoria. Incluso pienso que jamás existió tal función de teatro» (Armiñán, 2000: 294).

El capítulo segundo de la cuarta parte de las memorias se titula «Carmita Oliver vuelve al teatro» (Armiñán, 2000: 301-317). Comienza con un fragmento del texto autobiográfico de la madre (Armiñán, 2000: 301-303). Con dieciocho años, había tenido Carmita Oliver un gran éxito con la comedia *Rosa de Francia*, de Eduardo Marquina y Luis Fernández Ardavín. Salió de gira. Menciona el teatro Odeón de Buenos Aires. Llevaban comedias montadas, unas para la madre y otras para la abuela, Carmen Cobeña (Armiñán, 2000: 301). Un actor de la compañía, Paco Pierrá, se sentía un poco enamorado de ella, así que las escenas de amor tomaban un tinte de sinceridad¹⁹⁰², aquellas escenas de amor de los años veinte de las comedias de Gregorio Martínez Sierra. La temporada del Odeón no resultó buena, no gustaban las comedias que en Buenos Aires llamaban de alpargata, pero tampoco las de vestir ni los clásicos de siempre. Los actores, desmoralizados, los rehuían y apenas hablaban. Ella notaba el sabor del fracaso, su derrota particular. Se reunieron todos los intérpretes españoles que trabajaban en Buenos Aires, entre ellos el magnífico Ernesto Vilches, quien actuaba en el teatro Sarmiento. Ernesto Vilches se sentó junto a ella y le habló de la dirección escénica. Carmita Oliver se dio cuenta de que le daba una lección difícil y fundamental. Ernesto Vilches le recomendó que la dirigiera alguien que no la quisiese, porque su padre, Federico Oliver, por eso mismo, la podía

¹⁹⁰² Recuérdese de qué guisa aparece fotografiado en las memorias (Armiñán, 2000: 254).

equivocar. Le puso como ejemplo a Gregorio Martínez Sierra, el alma de Catalina Bárce-
na. Sin él, cualquiera sabe dónde estaría ella. También le comunicó que le habían hecho
una propaganda excesiva. Entonces sucedió el milagro. Enrique Vilches terminó su tem-
porada y el teatro Sarmiento cerró unos días. Ellos habían dejado el Odeón y pidieron el
Sarmiento, llegaron a un acuerdo con la empresa y cambió todo. Con las mismas come-
dias, con los mismos actores, se llenaba la sala tarde y noche: «Aquel teatro moderno —
sin la carga histórica del Odeón— estaba caliente, como dicen los cómicos» (Armiñán,
2000: 302). La madre estrenó *Marianela*, de Benito Pérez Galdós, haciendo el papel pro-
tagonista (Armiñán, 2000: 303). El abuelo Federico Oliver le escribió a su hija Carmita
una comedia que ella estrenó el 11 de diciembre de 1925 en el teatro de La Latina¹⁹⁰³.
Reproduce el autor la frase de María Guerrero: «Los ojos de Carmita Oliver hacen come-
dias solos». Poco tiempo después, al faltar la heredera que sostenía el tinglado, la compa-
ñía Oliver-Cobeña se deshizo. Las dos actrices se despidieron juntas, la hija y la madre,
interpretando una pieza breve de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero¹⁹⁰⁴. El
29 de enero de 1908, en el teatro de la Princesa, hoy María Guerrero, se había estrenado
un drama de Luis de Armiñán Pérez —su futuro abuelo paterno— titulado *Los segadores*.
Lo interpretaba Carmen Cobeña —su futura abuela materna—. Su madre no había cum-
plido tres años y su padre tenía ocho. Su padre, Luis de Armiñán Odriozola, escribió se-
tenta años después unas líneas sobre su suegra, Carmen Cobeña (Armiñán, 2000: 304). En
un texto autobiográfico del padre (Armiñán, 2000: 304-305), cuenta éste que vio a su
suegra hacer *Los segadores* en enero de 1908, la primera y única obra dramática de Luis
de Armiñán Pérez —su padre y abuelo del autor—. Aquella temporada, doña Carmen
Cobeña estrenó, entre otras grandes comedias, *Señora Ama*, de Jacinto Benavente. Doña

¹⁹⁰³ No da el título, pero deducimos por el contexto que se trata de *Los cómicos de la legua*.

¹⁹⁰⁴ Tampoco da el título.

María Guerrero decidió comprar el teatro de la Princesa para cortar el peligroso éxito de su rival, a la que despojó también del teatro Español en cuanto pudo: «Ésa es la verdad y así la digo» (Armiñán, 2000: 304). Años después, la vio en *La madre*¹⁹⁰⁵ y, ya en el final de su carrera, en *La enemiga*¹⁹⁰⁶, porque en *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray, hacía un papel secundario (Armiñán, 2000: 304-305). Fue discípula de Emilio Mario, intérprete del mejor teatro de su juventud, y esposa de un autor que no escribió nunca obras de actriz, sólo una, *La neña*, y se la dio a María Guerrero:

Tuvo como lastre el concepto teatral de Federico Oliver, socialista o algo más, mientras la Guerrero ofrecía a la aristocracia sus sábados blancos, colmados de duques y marqueses, banqueros políticos, ricos y poderosos, que no olvidaban los títulos nobiliarios de su marido Fernando Díaz de Mendoza.

El teatro de Ibsen, de las izquierdas, de su propio don Federico, que culmina en El pueblo dormido y Los pistoleros, lanzaba a Carmen Cobeña a provincias en la España del rey Alfonso, que sólo toleró —a su izquierda— a don José Canalejas, y lo vio morir asesinado, casi sin despeinarse (Armiñán, 2000: 305).

Entre las amigas de la madre del autor, Carmita Oliver, se contaban María Fe, hija del librero Fernando Fe, de la Puerta del Sol; la periodista Josefina Carabias; y, dentro del gremio teatral, la joven Amparo Rivelles y Carola Fernán Gómez¹⁹⁰⁷ (Armiñán, 2000: 307). Años después, su madre decidió volver al teatro para hacer dos o tres temporadas hasta que su marido se curase de una úlcera (Armiñán, 2000: 310). En un fragmento del texto autobiográfico de la madre (Armiñán, 2000: 310-312), ésta cuenta que representó su primer papel en 1919, con catorce años. Se trataba de una comedia de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, *Febrerillo el loco* (Armiñán, 2000: 310). Se reproducen los consejos que le dio su padre —Federico Oliver, abuelo del autor— sobre la profesión. Su primera representación tuvo lugar en el teatro Cervantes de Málaga. Lo describe: «Lo recuerdo tapizado en rojo, magnífico y con unas condiciones acústicas asombrosas. Lo

¹⁹⁰⁵ De Santiago Rusiñol, con traducción de Gregorio Martínez Sierra.

¹⁹⁰⁶ De Darío Nicodemi.

¹⁹⁰⁷ Madre de otro de nuestros autores, Fernando Fernán-Gómez.

que se decía en escena, sin forzar la voz, llegaba hasta las localidades más altas». Ella hacía en esa obra el papel de Remigia. Las localidades costaban veinticinco pesetas un palco platea. Las butacas en promoción valían un dineral, pero los de arriba, por 1,50, podían ver el mejor teatro que entonces se hacía en España (Armiñán, 2000: 311). Revive su primera actuación. El apuntador se ocultaba en su concha, el segundo apuntador le dijo «¡A escena!» (Armiñán, 2000: 311-312):

El papel era muy corto, pero muy bueno y yo lo interpreté con esa curiosa facilidad que tienen los hijos de los cómicos, que parece que han hecho comedias antes de nacer. (...) Se levantó el telón muchas veces, el éxito fue brillante. (...) Yo estaba escondida detrás de una caja, mirando, escuchando los aplausos, que me sonaban distintos. Me descubrió uno de mis compañeros y se me acercó, ofreciéndome la mano. Yo me negué horrorizada, pero él insistió cogiendo mi manita helada y tiró de mí. Salí a escena como un perrillo que llevara una cuerda al cuello. El público, generoso, sabiendo que yo era hija de Carmen Cobeña, me aplaudió con simpatía. Entonces por primera vez me enteré de la fuerza que tiene el teatro en el espíritu de los que se dedican a él con amor, con vocación. Es algo que no se parece a nada. Yo era un alevín de actriz, una pitusa, pero algo pasó dentro de mí, que no he podido olvidar. Y así nació para la escena una actriz más (Armiñán, 2000: 312).

Al día siguiente, se recibió un telegrama de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero que ella guarda con el texto: «Enhorabuena a todos, pero sobre todo a la Remigia». La prensa trató bien la comedia y a los intérpretes y hasta hablaron de ella. Recuerda dos palabras: intuición, esperanza. Informa el autor de que, en su regreso a las tablas, su madre, Carmita Oliver, debutó en el teatro Lara, ubicado en la Corredera Baja de San Pablo en Madrid. Firmó un magnífico contrato, trescientas pesetas diarias, un dineral entonces (Armiñán, 2000: 312): «El empresario de la compañía se llamaba Ortega Lopo¹⁹⁰⁸, era también autor y, como es lógico, pretendía estrenar» (Armiñán, 2000: 312-313). Debutaron en el teatro Lara el 17 de septiembre de 1942 con la reposición de uno de los grandes éxitos de su madre, *Retazo*, de Darío Nicodemi, y el estreno de una obra misteriosa en un acto titulada *¡Hija del alma!*: «De aquella pieza no habló la crítica y en los carteles y carteleras fue prohibido el nombre de su autor, que se anunciaba como “el glorioso autor de

¹⁹⁰⁸ Manuel Ortega Lopo.

Los intereses creados”». La madre del autor, Carmita Oliver, tenía cierto interés sentimental en volver a la escena de la mano de Jacinto Benavente, ya que su madre, Carmen Cobeña, había estrenado su primera comedia, *El nido ajeno*, en 1894, y la pieza favorita del escritor, *Señora ama*, con la que obtuvo uno de los mayores éxitos de su carrera:

Sin embargo no quería mucho al hijo del doctor Benavente, y tampoco lo quería mi abuelo Federico, que volcaba su amor literario en Rusiñol y, sobre todo, en Ibsen y en don Benito Pérez Galdós, a quien llamaba maestro. (...) El premio Nobel Jacinto Benavente estaba mal visto en aquella España, porque no se había apuntado al carro de los vencedores y se mantuvo al margen de la contienda. Poco después del estreno de ¡Hija del alma!, firmó la paz con la dictadura, limó su pluma y se convirtió en inmortal (Armiñán, 2000: 313).

El autor asistió al estreno de septiembre de 1942 en el teatro Lara:

Siento la emoción que me produjo mi madre cuando apareció en el escenario, casi un sobresalto, una mezcla de orgullo y de vergüenza. Y sobre todo, la turbación que sentí al verla en brazos de un hombre —que no era mi padre— susurrando palabras de amor, y ella le correspondía. Menos mal que en aquellos años las comedias eran inocentes y las escenas de amor apenas sugeridas, pues ni un beso permitía la censura (Armiñán, 2000: 313-314)¹⁹⁰⁹.

Sintió celos del primer galán de la compañía, Vicente Soler:

Me obligaba a pensar que aquél era el trabajo de Carmita Oliver, pero en el fondo lo sentía espeso y repugnante. Si ella hubiera seguido haciendo teatro y yo me criara en un camerino, aquellas escenas de amor me parecerían normales y, quizá, yo mismo hubiera terminado siendo cómico, como Carmen Cobeña, mi tío abuelo Benito, mis tías e incluso mis bisabuelos (Armiñán, 2000: 314).

La costumbre acabó disipando sus celos. Menciona los cómicos de la compañía de su madre; por ejemplo, Rafaela Aparicio: «Todos me mimaban y alguno me daba coba, por ser hijo de la primera actriz» (Armiñán, 2000: 314).

Mientras su madre trabajaba nuevamente de actriz, el autor asistió con frecuencia al teatro gracias a los vales de favor. Lo solían acompañar su abuela Carmen Cobeña, su tío Pepe y, a veces, su abuelo Federico Oliver Vio actuar a Lola Membrives, que trabajaba con Mariano Asquerino, el padre de María Asquerino:

También fu al teatro Fontalba —ahora en compañía de mis abuelos— y vi El alcalde de Zalamea¹⁹¹⁰, y El gran Galeoto¹⁹¹¹, donde tuve que esconder mi risa para no ofender al abuelo Fe-

¹⁹⁰⁹ Jaime de Armiñán tenía entonces quince años y unos meses (Armiñán, 2000: 314).

¹⁹¹⁰ De Pedro Calderón de la Barca.

¹⁹¹¹ De José Echegaray.

derico. En el Fontalba trabajaban don Enrique Borrás y Rafael Rivelles. Borrás, que había estrenado Los semidioses, de Federico Oliver, me regaló una fotografía dedicada, que aún conservo. Pero la función que más me gustó, donde me morí literalmente de risa, de risa de primera clase, fue Los habitantes de la casa deshabitada, de Jardiel Poncela, a quien desde entonces rendí culto. Jardiel fue el mejor autor cómico de su tiempo, el que arriesgaba más, un artista inesperado y valiente. El protagonista de Los habitantes de la casa deshabitada era Pepe Orjas, un gran actor cómico con el que luego trabajé mucho en televisión; recuerdo también a Milagros Leal, que echaba el telón a la comedia, entre un verdadero alboroto de carcajadas, pero sobre todo no puedo olvidar al Pelirrojo, un joven pelo-panocha, alto y desgarbado, de voz inimitable, que tenía entonces veintiún años: Fernando Fernán Gómez, mi amigo desde el verano de 1943 (Armiñán, 2000: 315-316).

Su madre se fue de gira con su compañía a provincias y su padre y él se alojaron en una céntrica pensión madrileña (Armiñán, 2000: 324). El autor visitó un estudio de cine por primera vez. Recorrió el impresionante decorado de *Eugenia de Montijo* (1944), y cree que se debían al buen gusto de Pepe López Rubio¹⁹¹², su director (Armiñán, 2000: 327). Su madre trabajaba en el filme en los estudios CEA (Armiñán, 2000: 328). En el invierno de 1943, Carmita Oliver se encontraba en provincias con su compañía. El autor viajó en tren aquel año a Sevilla, a Bilbao y a Barcelona para ver a su madre (Armiñán, 2000: 329). La primera ciudad fue Sevilla (Armiñán, 2000: 330): «Lo que no puedo fijar es el teatro donde trabajaba Carmita Oliver, ni el hotel donde paramos, sólo dos o tres días, domingo incluido». A Bilbao viajó solo, sin su padre (Armiñán, 2000: 332): «La compañía de mi madre trabajaba en el teatro Arriaga, de ilustre pasado, un histórico donde actuaron todos los grandes actores españoles e incluso extranjeros. Lo malo es que se había quedado en los tiempos de mi abuela Carmen» (Armiñán, 2000: 333). Crítica el autor a Vicente Soler, el primer actor de la compañía, valenciano. No le gustó nada por su exageración: no tenía gracia, especialmente fingiendo el acento andaluz (Armiñán, 2000: 333-334). El criterio de los niños suele resultar bastante válido en esto del espectáculo, aunque muy peligroso (Armiñán, 2000: 334). Luego viajó a la ciudad condal. Allí su madre trabajaba en el teatro Barcelona (Armiñán, 2000: 335). Se rio muchísimo con Paco

¹⁹¹² Nótese la confianza en el tratamiento que ya le hemos conocido también a Antonio Gala (2001b: 241).

Martínez Soria, quien hacía una comedia de Pedro Muñoz Seca (Armiñán, 2000: 336-337). En la compañía de su madre, conoció cómicos que luego trabajarían con él, como Rafaela Aparicio (Armiñán, 2000: 337):

Pero entre todos yo había elegido a Carola Fernán Gómez, alta, morena, guapa, inteligente y graciosa. Carola fue amiga de mi madre durante muchos años, y trabajó conmigo en la tele, hasta que ya no pudo más: yo la quise mucho y la recuerdo siempre. Carola tuvo el buen gusto y el acierto de parir a Fernando Fernán Gómez.

Yo había visto a Fernando en el teatro de la Comedia, de Madrid, en su primer éxito. Entonces era muy joven y se contrató en la compañía de mi madre, y de la suya¹⁹¹³. Hizo un papel —la verdad es que no lo recuerdo— en una obra vulgar que se titulaba ¡Dinero, dinero!¹⁹¹⁴ Yo lo admiraba ciegamente, porque era muy alto, tenía el pelo rojo y la voz profunda. Me parece que Fernando no se juntaba con los cómicos de la compañía de nuestras madres, ni iba a las tertulias habituales, y supongo que se arreglaba consigo mismo y con su independencia, cosa que ha hecho durante toda su vida. Yo advertía que aquel actor tan joven era distinto a los otros, y me sentía atraído por su personalidad, aunque no era capaz de manifestarlo. No tenía ningún amigo en Barcelona y andaba siempre con los viejos y con mi madre. Fernando debió de advertir mi soledad y, de cuando en cuando, se acercaba a mí, tratando de arrancarme alguna frase. Una noche me llevó a la verbena: yo me sentí orgulloso de ir con un chico tan mayor y tan célebre. Seguramente comimos churros y quizá algodón dulce, tiramos al blanco y montamos en algunos ingenios verbeneros. (...) Desde entonces he ido muy poco a la verbena, que inevitablemente asocio con Fernando Fernán Gómez (Armiñán, 2000: 337-338).

En Barcelona, la madre del autor dejó de actuar. Su padre se sentía mejor y quizá su madre se encontraba cansada o aburrida. Tiempo después hablaron de ello y le confió que en Barcelona en 1943 no sintió lo mismo que en Madrid en 1926, cuando dejó el teatro para casarse (Armiñán, 2000: 338). Retrata el autor negativamente a Felipe Sassone, autor de moda en los años treinta, quen escribió libros sobre los toreros Bienvenida (Armiñán, 2000: 347), marido de la actriz María Palou (Armiñán, 2000: 348). En París, Isabel, su maestra de francés, lo llevó al cine para ver *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné (1945). Aquellos *enfants* eran los hijos del teatro, odiados y queridos por el público (Armiñán, 2000: 380-381). En la película trabajaba María Casares, la hija del presidente

¹⁹¹³ Apréciase la cortesía.

¹⁹¹⁴ De Luis Molero Massa. En la base de datos de estrenos de la página web del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/estrenos-teatro> (consultada el 4 de julio de 2015), constan dos fichas de esta obra: una del estreno el 5 de diciembre de 1940 en el teatro Romea de Barcelona, con la Compañía Vicente Soler, y otra del estreno el 18 de febrero de 1944 en el teatro Beatriz de Madrid, en la que figuran como productores Pilarín Ruste y Vicente Soler. Las actuaciones de la madre en Barcelona —y la consiguiente visita de su hijo, Jaime de Armiñán— se produjeron en 1943, como queda dicho (Armiñán, 2000: 329) y ella misma recuerda a continuación (Armiñán, 2000: 338).

Santiago Casares Quiroga¹⁹¹⁵, a quien vio después en los escenarios de París y Madrid (Armiñán, 2000: 381): «En París triunfaba una dama joven, la prometedora trágica María Casares, que, como el teniente Amado Granell, nunca quiso renunciar a la nacionalidad española y a la que luego, andando el tiempo y muerto Franco, no le hicimos ningún caso en España» (Armiñán, 2000: 397)¹⁹¹⁶.

A los actores les dedica un par de páginas Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001: 268-269), pero su relación directa con el colectivo se canaliza a través del grupo Els Joglars. Dejaremos constancia de un par de puntos reveladores. Cuando surgen los problemas con el elenco de *La torna*, el narrador sostiene que el Bufón podría haber evitado las diferencias interviniendo a tiempo (Boadella, 2001: 271), con lo que insiste el autor en la idea de su función nuclear en la vida del grupo. Por otro lado, cuando en el festival de La Rochelle, juzgando el estilo de Bob Wilson, reflexiona muy críticamente sobre el sentido de su propia línea de trabajo, confiesa que esas inquietudes no las compartió en su momento con la banda, porque las de los actores son personalidades frágiles, ya que su cuerpo es la única materia de arte. Si el director expresa dudas sobre el producto, la inseguridad del actor es catastrófica (Boadella, 2001: 226-227)¹⁹¹⁷.

¹⁹¹⁵ Presidente del Consejo de Ministros y ministro de la Guerra durante la II República española.

¹⁹¹⁶ Jaime de Armiñán incluyó en su novela *Juncal* (Armiñán, 1989: 7) la siguiente dedicatoria: «A Paco Rabal, por su arte, por su talento y por buen torero, le brida este toro, JUNCAL». En la moderna edición de *Biografía del circo* (Armiñán, 2014b), se incluyen ilustraciones de Chus Lampreave, Elena Santonja y Leo Anchóriz. En *Los rabudos y otros cuentos* (Nieva, 2000i), publicó Francisco Nieva un relato, «El amor de Quinita cabezas» (Nieva, 2000i: 52-92), en el que un personaje, Pepe Alcacel, tiene un romance con Loreto Sañudo, una actriz de la compañía Carmen Cobeña, la cual había pasado por Linares (Nieva, 2000i: 70): «La compañía de la Cobeña hacía giras por toda España». Pepe Alcacel se hizo amigo de la primera dama (Nieva, 2000i: 71). En la edición de *Aben-Humeya*, de Francisco Villaespesa (1917), figura en la portada el dibujo de un retrato de Carmen Cobeña. Catalina Buezo Canalejo, en «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*» (Buezo, 2003b: 411), resalta el papel de «La madre que renunció al teatro». Subraya: «Armiñán recuerda historias escuchadas a viejos comediantes y, paseante y espectador, recorre los escenarios de su infancia y es consciente de la imposibilidad del empeño: feliz entre los actores de la compañía de su madre y en las salas de proyección, trashumante desde niño, acostumbrado a ver la política como una escenificación más, había decidido ya por entonces, tal vez sin saberlo, su destino. Un destino nostálgico en un libro donde el teatro se describe como el mundo que fue y el que pudo haber sido».

¹⁹¹⁷ Redacción (2006) informa de que Albert Boadella participó en un taller de teatro de los Cursos de Verano de Aranjuez y proporcionó diez consejos a los alumnos.

Francisco Nieva incluye en sus memorias (Nieva, 2002d) abundantes referencias a los actores que participan en sus montajes. A veces, se trata de simples menciones y, en algunos casos, de pinceladas agradecidas. No faltan las ocasiones en las que el actor ha impreso su huella en la mente del dramaturgo. En la segunda tanda de fotos de las memorias (Nieva, 2002d: 256-257), en la octava página se incluye una de José Pedreira. En Venecia, vio actuar en *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, en el Teatro de La Fenice (Nieva, 2002d: 294), a Nuria Espert, a quien por entonces dirigía Víctor García, una persona difícil. Nuria Espert lo tomaba con paciencia «por la cuenta que le tenía», pero terminó por cansarse. Seguramente se dio cuenta de que habían consagrado a un *bluf*. Con crédito, con dinero y atenciones no falla nada, y la defensa material de Nuria Espert le facilitó mucho las cosas. Se podría pensar que la actriz catalana lo explotaba viendo el éxito que tenía, pero se pregunta el autor quién explotaba a quién: «Sin el sentido práctico y la clarividencia de Nuria, secundada en la sombra por Armando, su marido, nada de aquello se hubiera realizado». Aclara: «Siento por Nuria un curioso respeto, porque me revela un designio artístico de gran trazado, llevado casi con impavidez, posando eternamente, con una voluntad sin fallos. Es como una secreta hermana mía y, por eso, llamo sobrinas a sus hijas, Alicia y Nuria». No obstante: «Sin el rompeolas de la Espert, Víctor no daba pie con bola» (Nieva, 2002d: 295). Cuando Francisco Nieva rompió con su mujer, también dejó mucho más: sus decorados para la *Place Royale*, de Pierre Corneille, con la joven facción del TNP de Jean Vilar, interpretada por Catherine Deneuve, que no se pudo realizar (Nieva, 2002d: 300).

Las páginas que siguen ahora, centran la atención en el desarrollo profesional del dramaturgo, se apoyan en la sucesión de sus estrenos y exponen ciertos aspectos documentales sobre actores, directores y empresarios del medio teatral español (Nieva, 2002d: 382). A él no lo avalaba ningún estreno como escenógrafo, tan sólo tenía proyectos de

decorados dibujados, como los que realizó para la joven facción del TNP —cuando entró en contacto con Catherine Deneuve—, pero José Luis Alonso se decidió por él para *El rey se muere* y *El nuevo inquilino*, de Eugène Ionesco (Nieva, 2002d: 399). Se extiende acerca de las anécdotas de aquel espectáculo de doble función: los actores, el montaje (Nieva, 2002d: 401). Su Teatro Furioso se conocía y se reconocía entre la juventud más o menos iniciada, pero ninguna formación independiente le ofreció la menor oportunidad, y «sin embargo los que querían enterarse de lo más nuevo que se escribía en teatro me leyeron con curiosidad, a la par que a Arrabal, que, aunque bastante más conocido que yo, aun menos podía representarse aquí, a causa del escándalo que él mismo originó imprudentemente, cuando Nuria Espert pretendió montar *Los dos verdugos*» (Nieva, 2002d: 419). En *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»*, conocía y admiraba a los actores contratados, de modo que escribía teniendo presentes sus tipos, sus voces y modos de actuar. Escribía para ellos y, a los pocos días, lo que había estado en su imaginación lo veía materializado: «Esa cosa que debieron de sentir lo mismo Goldoni que Arniches y que yo he degustado por una sola vez». Le dio al personaje de Guillermo Marín el enfoque de un viejo actor desmemoriado y alcohólico que se inventa los diálogos que no recuerda utilizando esos latiguillos que Mariano José de Larra tanto detestaba (Nieva, 2002d: 437). Fueron a hacerla en Zaragoza, pero, el día del ensayo general, Guillermo Marín enfermó gravemente y se suspendió la función (Nieva, 2002d: 443).

José Estruch había participado en la fundación del Galpón de Montevideo, un teatro de mucha calidad en sus principios, y había conocido y tratado mucho a Margarita Xirgu (Nieva, 2002d: 445). Antonio Redondo, un productor muy ligado a José Luis Alonso, entonces director del teatro María Guerrero, buscaba obras incansablemente. Fidel Almansa trabajaba con ellos y, años más tarde, tendría un éxito personal en *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez (Nieva,

2002d: 446). El dramaturgo cerró un trato con el productor Antonio Redondo, quien produciría *La carroza de plomo candente*, en vez de *Los españoles bajo tierra*, que se había comenzado a ensayar, y no la dirigiría José Estruch, sino José Luis Alonso, quien prescindiría de los actores de ésta —Aurora Bautista le parecía una diva poco manejable— (Nieva, 2002d: 448). Una prueba de que el autor no debía creerse un poderoso la encontró en que el director José Luis Alonso y Antonio Redondo, el productor, a pesar de la mucha afluencia de público, le quitaron a dos de los mejores actores de *La carroza de plomo candente* para montar el estreno de *El adefesio*, de Rafael Alberti, con María Casares: Laly Soldevilla y José María Prada. El actor José María Pou ya había trabajado con él en *Los fantástikos* (Nieva, 2002d: 457).

Catalina del demonio la quiso hacer Concha Velasco, pero se arrepintió por una inoportuna intervención del director y productor Manuel Collado. A lo mejor eso le evitó al dramaturgo otro fracaso (Nieva, 2002d: 465). José Osuna pensó para el personaje de la Coconito de *Delirio del amor hostil* en María Fernanda d'Ocón, quien había sido primera actriz del Teatro Nacional María Guerrero a las órdenes de José Luis Alonso, pero que había quedado un poco apartada al haber sido la compañera de Mario Antolín, director general de Teatro en los últimos tiempos de Francisco Franco, aunque ya se había separado de él. Había interpretado a la perfección la *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, en la feliz adaptación de Alfredo Mañas (Nieva, 2002d: 465). Las noches siguientes a la del estreno contaron con público, el cual aplaudió calurosamente; pero, dos días después, la actriz principal, María Fernanda d'Ocón, padeció una apendicitis (Nieva, 2002d: 467). No pudieron sustituirla, tardó quince días en reincorporarse y la obra no se levantó. No se cubría la nómina de los actores y, a las tres semanas, se retiró del cartel (Nieva, 2002d: 468). El director Manuel Canseco le pidió al dramaturgo una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida. Este coliseo guardaba para el autor un gran

prestigio desde su niñez. En 1933, se inauguró su reconstrucción con *Medea*, de Séneca, traducida y adaptada por Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás (Nieva, 2002d: 469). Supo que la actriz Julia Trujillo, pareja de Manuel Canseco, iba a hacer el papel de Polemos, es decir, La Guerra (Nieva, 2002d: 473). Entonces reescribió ese papel pensando expresamente en ella. Así destacó la adaptación: no por la profundidad ni por la brillantez de lo escrito, «pues al contrario no creo que tenga demasiada importancia», sino porque calculó la sonoridad propia de la actriz (Nieva, 2002d: 474). Dedicó un párrafo a la calidad interpretativa de Carlos Lemos (Nieva, 2002d: 475): «Hoy, la gente va al teatro a ver qué pasa, pero no a ver qué se oye, a escuchar un texto como podía escucharse antes, como “una sonata”, cuando transmitía el principal mensaje del teatro, dicho sea sin demérito de los intérpretes, antes a su favor» (Nieva, 2002d: 480).

Cambió el Gobierno, cambió el sistema introducido por Adolfo Marsillach, y pasó Nuria Espert a dirigir el teatro María Guerrero (Nieva, 2002d: 483): «Los actores se portaron traidoramente con él y esto lo ha señalado él mismo, con toda razón, en sus memorias». Nuria Espert mantuvo la adaptación de Francisco Nieva de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, aun siendo un proyecto de Adolfo Marsillach, porque le pareció atractivo y le servía para demostrar una cierta continuidad con él. Ella programó después *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, dirigida por Jorge Lavelli, y se iba de gira y a festivales (Nieva, 2002d: 484). En su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, colocó el autor unas marionetas gigantes, unos buitres que seguían el diálogo de unos personajes debajo de ellos moviendo la cabeza de un lado a otro, muy interesados. Los actores, durante las representaciones, sobornaban al manipulador para que no las moviera tanto, porque les quitaba protagonismo a ellos. Le decían los intérpretes que las suprimiera, que no añadían nada (Nieva, 2002d: 486). Llama el dramaturgo a la expresión corporal «una de esas modas que han asolado Europa como la gripe del año

18». En España se convirtió en una plaga. Se trataba de una disciplina gimnástica para los actores que venía del nordeste comunista, con tendencia a militarizarlo todo. El que con él se hiciera antes de empezar los ensayos expresión corporal lo puso al nivel de los más grandes (Nieva, 2002d: 490). Explica de *El rayo colgado*: «En esa época se discutía cómo decir unos textos que no eran naturalistas, pues los actores no salían con facilidad del cerco realista y mis pocos diálogos perdían bastante al ser dichos en un tono nada declamatorio y con respiración casera, marcada por la prosaica televisión. Se había perdido mucho contacto con el teatro poético y con el clásico» (Nieva, 2002d: 499). José Pedreira hizo el papel de Porrerito. Se ensayó con alumnos y profesores de la Escuela de Arte Dramático (Nieva, 2002d: 501). José Pedreira congenió con el autor y el nombre del personaje se convirtió en su apodo. Fue como si una de sus criaturas dramáticas se hubiese hecho realidad. En una nota posterior, de noviembre de 2000, muestra el autor la compenetración artística entre ambos a través de la pintura (Nieva, 2002d: 504).

El título de *La señora Tártara* proviene de una conversación que mantuvieron, en una habitación del sanatorio donde habían operado a Antonio Gala, éste, que guardaba cama, Roberto Carpio, emparentado con el viejo autor y director Enrique Rambal, y el autor. Contaba Roberto Carpio que, en un montaje de Enrique Rambal, se simulaba una fiesta muy pobremente y se hablaba de los disfraces, elogiando el de «señora tártara» (Nieva, 2002d: 510). Cuando se representaba su versión de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, en el Teatro Nacional María Guerrero, que dirigía entonces Nuria Espert, trabó el autor relación profesional con María Navarro —quien trabajaba en la adaptación—, mujer del actor Nicolás Dueñas y secretaria del taller que dirigían William Layton, Miguel Narros y José Carlos Plaza, el Teatro Estable Castellano (TEC). Se comprometió a ser su agente teatral y le comunicó que el TEC podía montar una obra suya, que ella gestionaría la subvención. En realidad, la subvención se le darían a cualquier

texto que dispusiera el taller (Nieva, 2002d: 530). Empezaron a ensayar a falta del actor que habría de hacer de Tártara porque se temía que ningún intérprete de primera fila querría ese papel, ya que los actores españoles eran «bastante conservadores y con poco discernimiento literario», salvo dos o tres que se contenían mucho por el clima general. William Layton había enseñado el método de Konstantín Stanislavski y había obtenido resultados excelentes en algunos casos: «Pero no comprendía yo cómo podrían aplicarse todas esas teorías a un teatro antipsicológico y expresionista. No obstante, me persuadí de que cualquier método sirve para cualquier cosa y lo que ofrece al actor es cierta apoyatura contra la inseguridad». Según el dramaturgo, los actores del TEC, los del método, no funcionaban bien. Se iba a estrenar la obra en el teatro Marquina, aunque no había fecha. Se representaba una obra de Woody Allen que les podía permitir ensayar durante meses; si bien, en cuanto se retirara, había que apresurarse. Los alumnos de la escuela pagaban por aprender, pero los actores profesionales tenían un amistoso acuerdo con María Navarro. Se consideraba entonces lo correcto ensayar mucho, machacar a los actores a fondo, como en los teatros del Este: Rusia, Polonia, la antigua Checoslovaquia. Los intérpretes pedían guerra, lo que el autor llama «marcha transilvana»: «Era una pose. ¡Ah, las modas son terribles, no terminan de pasar nunca!». Al cabo de quince días, todo seguía igual, estancados en la primera escena y sin encontrar al actor protagonista. Antes de ensayar, Arnold Taraborelli hacía con los actores expresión corporal. Tenían tal auge estos ejercicios, que las compañías que no les ofrecían ese lujo a los más jóvenes actores carecían de respetabilidad y se las consideraba «comerciales» y desalmadas, aunque el TEC era una escuela, y una escuela muy bien manejada: «Se le llevó a Fernando Fernán-Gómez un ejemplar, que introdujeron —para no molestar— por debajo de la puerta. Pasaba entonces Fernando por desavenencias de pareja y vivía alejado de los escenarios y los platós, aguantando la depresión que le aquejaba. Comprensiblemente no aceptó». Llama a José María Rodero «mi

pariente». Muy conservador, tampoco quiso¹⁹¹⁸. Algunos actores profesionales, como Nicolás Dueñas o Tina Sainz, no se molestaban en hacer expresión corporal. El dramaturgo tropezó con los actores cuando José Carlos Plaza le permitió dirigirlos. Uno de ellos le preguntó por su escuela, quería que le explicase su teoría del teatro: «Cuando los actores se ponen cabrones, no hay nada más cabrón en el mundo». El dramaturgo les atribuye la intención de averiguar qué tenía por dentro de la tripa «este triunfador por sorpresa». William Layton había creado una gran dependencia en sus actores (Nieva, 2002d: 535). Llama a los intérpretes «escolares infatuados por aquel ominoso método de Stanislawsky, fuente inagotable de ignorancia y pedantería para aquellos que más carecen del instinto artístico». Según el autor, William Layton se había convertido en aquel «inefable “gurú” de escuela» para compensar el defecto del oído que había ido perdiendo y que lo retiraba del cine y de la dirección escénica: «Con lo que tuvo ocasión de fanatizar a unos cuantos y dejarlos al morir huérfanos de padre». Poco a poco se fueron plegando al método del autor, menos explicativo y docente, porque querían estrenar y empezar a cobrar; ya no se podía perder más tiempo. Estrenaron al cabo de cuatro meses y los actores se vanagloriaban de haber ensayado tanto como en tal o cual teatro de Varsovia y de haber perdido quilos haciendo expresión corporal (Nieva, 2002d: 536).

Más atención le presta a Tina Sainz, muy buena profesional: «Lo malo es que estaba muy “sindicada” al estilo revoltoso y calcetero de aquellos tiempos, parecía una Euménide politizada, que instigaba a las huelgas y a los plantes, como hizo con Marsillach. Se había convertido en alguien tan temible, que creíamos que era “justa”¹⁹¹⁹». Los actores hacían el papel complejizándolo demasiado, con profundizaciones y ensimismamientos que no procedían: «¡Ah, señor, hay que tener método, si no se tiene método no se tiene

¹⁹¹⁸ El actor le pidió que le decorase un bar (Nieva, 2002d: 533). Francisco Nieva le hizo un magnífico trabajo y sólo le dio las gracias (Nieva, 2002d: 534).

¹⁹¹⁹ Nótese la ironía basada en la dilogía.

nada!». Un día, Tina Sainz se lanzó: «“El teatro de Nieva hay que hacerlo así”. Y se puso a hacerlo con la extroversión acartelada de una marioneta y acertó, aunque lo banalizase un poco». Tendría que haber sospechado que Tina Sainz no se trataba de una persona normal, visto lo que le había ocurrido con Adolfo Marsillach. Si en aquel tiempo, tras semejantes fechorías, Tina Sainz no tenía peor fama que pusiera en alerta a toda la profesión, se debía a «la intimidación que imponía la maldita política, ahora de signo inverso a la de Franco». Esto hizo enmudecer discretamente a Adolfo Marsillach, porque se declaraba de los suyos, y de esto se aprovechaba torpemente para hacerse valer y llegar a la cima del teatro español por «justiciera» y mala persona, y surgieron algunas actrices que imitaron el modelo y «se quisieron hacer un cartel posando de “santas revolucionarias”, merecedoras de cuatro tiros, para mayor gloria de su nombre artístico». El nivel de interpretación de los actores resultaba bueno, salvo el de Nicolás Dueñas, inseguro y atormentado (Nieva, 2002d: 537). De los andaluces, José Carlos Sánchez y Roberto Quintana, dice: «Habían hecho ya mucho teatro y “su método” se lo callaban» (Nieva, 2002d: 538). El público crecía poco a poco, pero decían que a la obra le sobraban diez minutos, el monólogo final de la Tártara. Eso significaba cercenar el papel de Manuel de Blas, el actor, quien sin duda tenía enemigos dentro y fuera de la compañía. Él cortaba el papel por si acaso tenían alguna razón, pero el actor sustituía las frases por silencios, por lo que el monólogo duraba lo mismo. Tuvo que escuchar que no se le diera al público madrileño más de dos horas de representación. He aquí una anécdota sabrosa: la noche del estreno, Carlos Bousoño se sorprendió tanto por la interpretación de Manuel de Blas que preguntó por lo bajo de dónde había salido ese actor tan bueno. José Luis Gómez, sentado delante, se volvió sorprendido y colérico: «Es natural que nuestros más conspicuos profesionales solo sientan un gran entusiasmo por ellos mismos». Llama el dramaturgo a Tina Sainz «una *megere [sic]* de la Plaza Roja», pues pretextó que se iba de la obra por un agravio.

Explica el autor que se dejase de representar la comedia por el hecho de que a los directores no les importaba un producto ajeno y los actores habían tenido un éxito sin haber trabajado con su admirable William Layton, «con lo fieles y disciplinados que son los españoles» (Nieva, 2002d: 540). Tina Sainz no encontró luego trabajo en muchísimos años, su nombre palideció bastante y le fracasaron todos los proyectos: «También se lo merecía por descerebrada, por dañina y “roja” de mentira». La ha visto luego y la ha saludado como si no pasara nada, pero le tenía guardado el hacerlo público (Nieva, 2002d: 541).

La señora tártara lo acreditó bastante como autor y director de escena y contribuyó a que José Luis Alonso, desconfiado por naturaleza, lo invitase a dirigir otra obra suya en el Teatro Nacional María Guerrero. Escogió *Coronada y el toro*. José Luis Alonso intervino en la elección de dos actores para mejorar el reparto, porque temía a las divas del teatro, causantes de problemas. Esperanza Roy había tenido gran éxito en *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, dirigida por Miguel Narros: «No era la giganta tímida que yo había soñado, aunque enseguida me convencí que no quería hacer una caricatura grosera». José Luis Alonso le aconsejaba a Mary Santpere. Lo hubiera hecho con más facilidad, «pero yo veía a Coronada cada vez más “sublime” y más *art nouveau*». Le desaconsejaron a la sevillana Manuela Vargas, criada en la Alameda de Hércules, porque no sabía hablar, tenía un acento muy cerrado; pero a él le gustaba su presencia corporal y su condición de bailarina. Manuela Vargas hizo una creación memorable, llenó de su gestualidad la escena como una escultura que se movía. La compañía del Teatro Nacional María Guerrero miraba a las «forasteras» con cierto recelo. Manuela Vargas le cayó bien al patriarca, José Bódalo. Ésta llenaba de danza contenida toda su intervención y parecía una actriz oriental o milenaria. En cambio, Esperanza Roy había hecho revista, un género menor (Nieva, 2002d: 547). Elogia el autor a José Bódalo, quien, en el monólogo del cementerio, adoptó un tono shakesperiano, el idóneo. Era hijo de Eugenia Zúffoli, «otra

musa española del *art nouveau*». Relata cierto conflicto con Manuel Llaneras, actor que le exigía mucha atención: «Una de esas relaciones tontas en las que uno se mete por inercia. (...) Estos conflictos con los actores parecen conflictos de matrimonios». Manuel Llaneras le había sublevado a los jóvenes del elenco en la adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, y había provocado una interrupción de varios días, lo mismo que hizo con las representaciones de *Coronada y el toro* en Sevilla (Nieva, 2002d: 548): «Hay actores más capaces de dar espectáculos fuera que dentro del teatro» (Nieva, 2002d: 549). Uno de los mayores escollos del reparto lo suponían los niños y optó porque lo fueran de zarzuela y de viejo sainete, es decir, unos adultos muy juveniles de aspecto disfrazados de niños. Su ayudante, Manuel Gijón, solo se encargaba de hacer pronunciar bien las palabras a Manuela Vargas. Comenzaron a surgir discusiones, porque los primeros actores se quejaban de que el coro emborronaba sus escenas. El autor no quería dejarlo parado, como se hace en las óperas mientras canta el divo. Ese asunto le costó que se pusiera en duda su pericia (Nieva, 2002d: 549).

Cierta vez, en casa de Nuria Espert, se reunió un buen número de personas que se declaraban de izquierdas «tanto como me había declarado yo». Bajo la iniciativa de José Monleón, se trataba de hacer un escrito donde todos aquellos profesionales de la escena se manifestasen afectos al PSOE y fundaran en él toda su esperanza por la renovación del teatro español (Nieva, 2002d: 555). El autor no firmó y tampoco se mordió la lengua (Nieva, 2002d: 556). No firmaron el acuerdo, lo dejaron para otro momento (Nieva, 2002d: 556). José Luis Gómez, director entonces del teatro Español, le encargó una versión y puesta en escena de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (Nieva, 2002d: 557). Se refiere a la autoridad que aquél traía de Alemania (Nieva, 2002d: 558): «A Gómez lo admiraba —y lo admiro— por otros conceptos, porque es un buen actor y por su voluntad de hacer teatro grande y “en grande”, pero es un pozo insondable de con-

tradiciones y tormentos» (Nieva, 2002d: 560). No guarda buen recuerdo de su experiencia profesional con él como director de un teatro público (Nieva, 2002d: 560-561). No sólo se sentían preocupados por los comentarios del crítico Eduardo Haro Tecglen, sino también «por la lamentable comprobación de que, en la actualidad, no se decía bien el verso». El autor pensaba que no se iba a decir mejor de la noche a la mañana: «Bien sabía yo que los actores españoles son gritones, pero también los espectadores españoles tienen oídos de gutapercha y piden constantemente que se hable más alto, con lo cual se pierden muchos matices». Los teatros no tienen sonorización electrónica, entonces no existía y casi no existe ahora. Les pidió un día que bajaran el tono y la función se alargó: «Si los sacaba de su ruido, los sacaba de su ritmo. Al fin es una opción de porte y estilo en el teatro español». Lo han observado muchos extranjeros de los siglos XVII y XVIII, que veían a unos actores manoteando, corriendo y hablando a gritos (Nieva, 2002d: 562). La esposa de José Luis Gómez, Janine Mestre, también los martirizaba psicológicamente contagiada por las dudas, los miedos e inseguridades de su marido. Janine Mestre, ya separada de José Luis Gómez, ha sido la intérprete de *Te quiero, zorra*, repuesta de nuevo tras sus traducciones y representaciones fuera de España. A propósito de esta actriz, vuelve a quejarse del método: «¡Y dale con el método!» (Nieva, 2002d: 563).

En España, *Macbeth*, de William Shakespeare, lo montó el director Miguel Narros con el actor Joaquín Hinojosa (Nieva, 2002d: 565). No salieron bien parados ni el uno ni el otro (Nieva, 2002d: 566). De una actriz que participó en el montaje de la versión teatral de Francisco Nieva de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, María Luisa San José, comenta: «rebotada por Marsillach inexplicablemente». No se muestra muy contento con la interpretación de María Asquerino del personaje de la Viuda Reposada, la encuentra inadaptada al teatro después del naturalismo del cine y la televisión. No quedó mal, tuvo buenas críticas, pero perdió el personaje en calidad. No hubo nada que hacer para conver-

tir este papel en lo que sugiere su lectura (Nieva, 2002d: 575). Durante las representaciones en Madrid, el dramaturgo se tropezó con Antonio Banderas y le propuso el protagonista de su versión de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, pero ya le había salido el trabajo de Hollywood (Nieva, 2002d: 576-577).

Te quiero, zorra y *No es verdad*, tras ser traducidas y representadas fuera de nuestro país, de rebote, han vuelto a montarse en España. Para preparar ese retorno, había que inventar cualquier cosa. Quizá tratar de estrenar obras cortas con actores que cobrasen poco, porque así iban a ser lanzados (Nieva, 2002d: 579). Habla de la música, de los actores, de la escenografía de esta función (Nieva, 2002d: 581). *La Magosta* iba dedicada en principio a la actriz María Casares, pero no se la mandó por un escrúpulo de última hora: el de haberle escrito una comedia cuya principal papel era la muerte a una gallega tan gallega. Había representado María Casares a Thánatos, en el *Orfeo*, de Jean Cocteau, pero muy joven todavía. Se hicieron amigos cuando fue a visitarla en compañía de José Luis Alonso para proponerle el papel principal de *El adefesio*, de Rafael Alberti: «Madrid no la recibió muy bien» (Nieva, 2002d: 587). Había en María Casares una barrera mucho más fuerte que en él: no terminaba de conectar con el público español ni con el medio teatral español. La diferencia no consistía únicamente en lo francés, sino en una Europa en evolución de la que España se había aislado progresivamente durante la Dictadura (Nieva, 2002d: 587).

Guillermo Heras le pidió a Juan José Granda que montase con gente de la Escuela una cosa suya para el Olimpia, ya como perteneciendo a la vanguardia histórica. Pensó que su amigo Porrerito podría dirigir una obra que había escrito él, bastante original, *Las aventuras de Cafeto y Mauro*, en cuya lectura, escenificada para el Ateneo de Madrid, había intervenido «nuestro querido Luis Escobar» (Nieva, 2002d: 595). En *Corazón de arpía*, se le planteó el conflicto de que Anna Ricci, quien cantaba muy bien, tenía hablan-

do acento catalán. Se creyó en la necesidad de evitarlo por las tirantezas nacionalistas, para no hacer reír a los madrileños con un acento de la periferia. Se inventó que dijera su papel semicantando con una base musical que compondría Tomás Marco. Esa recitación semicantada era el canto perdido de los orígenes de la tragedia, del que sólo sabemos que se marcaba el tono por un laúd o por una flauta (Nieva, 2002d: 599). Le extrañó al autor que la interpretación musical de Anna Ricci tampoco se apreciase en su valor. A Anna Ricci no se la conocía en Madrid, pero la calidad de su intervención resultaba indiscutible. Con el estado de crispación de la cultura catalana contra el centralismo madrileño, no resultó posible tener en Barcelona ni en cualquier otro punto de Cataluña ni una sola actuación, aunque la cantante se hubiese distinguido más en su tierra que en Madrid (Nieva, 2002d: 600). Uno de los actores, Francisco Maestre, producía impacto por su vozarrón y por su corpulencia. Bob Wilson lo eligió por esas razones para el montaje de *Don Juan último*¹⁹²⁰. El autor viajaba en las giras con las funciones. Quería vivirlas, y también las fatigas, los aplausos, deseaba estar con los actores (Nieva, 2002d: 601). En *El baile de los ardientes*, Luis Escobar andaba cada vez peor de memoria. En el cine, eso se disimula; pero, en el teatro, los largos parlamentos se le atascaban. A pesar de estos problemas, le daba al personaje del padre de Cambicio un color singular, muy propio como marqués del *settecento*: «Era todo un marqués haciendo de marqués. Fue su último papel en el teatro, que tanto había querido» (Nieva, 2002d: 618).

Antes de que Francisco Marsó, el marido de Concha Velasco, eligiese *Los españoles bajo tierra* para producirla con subvención del ministerio de Cultura, ya se había publicado el teatro completo del autor, y esto contribuyó indirectamente, y no poco, a facilitarle el premio Príncipe de Asturias. Ya había ingresado en la Real Academia Española, lo cual compensó todos los obstáculos encontrados (Nieva, 2002d: 622). Pensó en Luis

¹⁹²⁰ De Bob Wilson y Vicente Molina Foix.

Merlo para el Cambicio de esta obra, pero Gustavo Pérez Puig le prometió el protagonista de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, en el teatro Español, y se lo llevó. Describe el reparto del montaje de *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 2002d: 623). Francisco Marsó quería contratar a José Luis Sazatornil, *Saza*, y a José Luis López Vázquez, pero ninguno aceptó, y el autor les atribuye el convencimiento de que se trataba de un teatro intelectual, que nunca tiene mucho éxito. Además, Francisco Marsó era un novato en la producción. Y esto que debieron cavilar, lo discurrieron con el tino con el que piensan siempre las estrellas maduras, que se las saben todas. El dramaturgo quería contar con actores que hablasen bien, que tuvieran escuela y experiencia teatral: «Es realmente un fenómeno curioso, síntoma de una extrema decadencia teatral, que reclamemos actores que “se les entienda” [*sic*] en el teatro, demostración de que en la escena española, aun contando con famosos artistas improvisados, no son “todos los que están”». Escribió un nuevo diálogo para el personaje de la Virreina, dado el temperamento de la actriz Vicky Lagos (Nieva, 2002d: 624). Francisco Marsó se había metido en la producción de *La Truhana*, de Antonio Gala, y le interesaba eso mucho, lo encandilaba¹⁹²¹. Según el autor, lo espoleaba únicamente la necesidad de hacer dinero. *La Truhana* le parecía lo más seguro, después de que Concha Velasco, su mujer, hubiese ganado un dineral con la producción anterior. Así que, prácticamente, se quedan sin productor, porque Francisco Marsó no hacía más que atender al trío rector de *La Truhana*: Concha Velasco, Miguel Narros y Antonio Gala (Nieva, 2002d: 625). En la gira, José Pedreira —el Porrerito de *El rayo colgado*— sustituyó al actor que hacía de Cambicio (Nieva, 2002d: 630): «Puedo afirmar que en la revisión de *Los españoles* el propio carácter de Pedreira inspiró muchas frases y actitudes de “aquel otro Cambicio” que era yo. Así se funden tan simplemente la vida y el arte» (Nieva, 2002d: 631). Elogia el dramaturgo muchísimo el resultado de *Pelo de tor-*

¹⁹²¹ Véase la nota 1862.

menta, la interpretación. Alude a la «belleza sumeria» de Rossy de Palma. El elenco de *Pelo de tormenta* denunció al ministerio de Educación y Cultura por incumplir un contrato para llevar la obra por varias plazas anteriormente programadas. El pleito lo ganó el Ministerio y andarán convencidos de llevar razón. No asistieron a ningún festival internacional de aquéllos a los que los habían invitado (Nieva, 2002d: 637)¹⁹²².

Fernando Arrabal, aparte de anotar en su diario la admiración de alguna joven actriz por su obra (Arrabal, 1994c: 158), sólo destaca el dato de que el famoso actor norteamericano Dustin Hoffman comenzó su carrera representando el personaje de Zapo en la obra *Picnic en el Campo de Batalla* (Arrabal, 1994c: 69)¹⁹²³.

Considera Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a) cuando, durante el rodaje de la película que motiva su escritura, *Al otro lado del túnel* (1994), debe sustituir él mismo a Fernando Rey: «Es muy bonito ser cómico —pensé entonces— y mucho más

¹⁹²² En *¡Viva el estupor!* (Nieva, 2005k: 105-174), leemos: «Dedicado a J. L. Pedreira» (Nieva, 2005k: 105). Una nota a pie de página del editor del volumen, Juan Francisco Peña Martín, explica que es «colaborador de Francisco Nieva, y un excelente pintor». Interpretó el papel de Porrerito en el estreno de *El rayo colgado* por la compañía Denok en Vitoria en 1980. En su novela *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994g), el autor imagina el suicidio de un actor en escena (Nieva, 1994g: 175-185). Véanse de Francisco Nieva «Gassman, un atleta olímpico de la escena» (Nieva, 1997e y 2007ah) y «El secreto de los actores» (2003a y 2007z). En la contracubierta de la edición de *Nosferatu* (Nieva, 1994k) explicó el dramaturgo: «*Nosferatu* fue escrito hace treinta años. Ahora ha tenido un raro éxito, del que me congratulo, pero durante esos treinta años no se ha podido representar. Más vale tarde que nunca. Las causas son muy variadas. Entre ellas, que no atraía a los empresarios y directores de entonces. Se trataba de ensayar una nueva escritura dramática, consistente en hacer como un pequeño guión inductor, para que el director de escena y los actores lo completasen imaginativamente, hiciesen su espectáculo. El género “reópera” fue un invento mío de juventud». En la edición del *Teatro completo*, de Francisco Nieva (1991k), en «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes», de Angélica Becker (1991), se afirma que los mejores actores de todas las puestas en escena de las obras del dramaturgo de cualquier director han seguido por el derrotero de José Luis Alonso de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica como del género chico. Repasa la autora los principales actores del teatro de Francisco Nieva (Becker, 1991: 22). Sigue resaltando el trabajo de los intérpretes que han sabido llevar a las tablas ese tono de realismo en las relaciones interpersonales e irrealismo del contenido característico del teatro del autor (Becker, 1991: 23).

¹⁹²³ En la película *Viva la muerte* (1970), dirigida por el dramaturgo, el personaje de la madre lo interpreta Nuria Espert. Las informaciones editoriales de la pieza teatral *Claudel y Kafka*, de Fernando Arrabal (2002c: contracubierta), y de su novela *La matarife en el invernadero* (Arrabal, 2003d) resaltan que la puesta en escena de *Carta de amor* por Juan Carlos Pérez de la Fuente en el Museo Reina Sofía la interpretó María Jesús Valdés.

aun ser un cómico de la talla de Fernando Rey»¹⁹²⁴. El autor tiene el vicio de rodearse de cómicos que conoce bien y con los que ha trabajado muchas veces, vicio que algunos críticos y no pocos actores consideran escandaloso. No quiere dar nombres ni citar ejemplos para no envanecer a nadie y mucho menos ofender a otros no convocados en la fecha (Armiñán, 1994a: 15). La gente del teatro no suele fallar ni en México ni en España ni en Argentina ni en Noruega. Lo saca a relucir porque ha traído a un actor mexicano. Desconfía un poco de él, pero se trata de un primer actor teatral (Armiñán, 1994a: 16). Recuerda el autor su estreno como director de cine. Había escrito con Leo Anchoriz un guión para Marisol titulado *Carola de día, Carola de noche* (Armiñán, 1994a: 25-26)¹⁹²⁵. Habla de este actor (Armiñán, 1994a: 25, n. 1). Culpa a Isabelita Garcés y a Manolo Goyanes de que Marisol no llegara a ser una gran actriz (Armiñán, 1994a: 27). Isabel Garcés y su marido, Arturo Serrano, empresario del teatro Infanta Isabel de Madrid, «emblemáticas figuras de un tiempo venturosamente pasado», formaban una de las parejas más indeseables del teatro de aquellos años: «Conste que nunca traté con ellos y que apenas los conocía, y que esta opinión puede ser injusta, pero responde a un instinto personal y a testimonios de muchos amigos, cómicos, autores e incluso tramoyistas o críticos especializados». Ni Perico Chicote ni Santiago Bernabeu tuvieron nada que ver en el triste suceso, aclara el autor (Armiñán, 1994a: 27 y n. 2).

Aparece por el rodaje un fotógrafo del corazón para robarle fotos a Fernando Rey, quien ha salido en las revistas (Armiñán, 1994a: 30). El autor se reconoce un poco maniático, le gusta que los actores digan el guion que está escrito, porque le ha costado mucho encadenar las palabras para que suenen de forma armónica y habitual. Hay que proferir

¹⁹²⁴ Acuden a una fiesta en una casa de una pintora local que vive por la zona del rodaje en un antiguo palacio arzobispal (Armiñán, 1994a: 7). La convencen para que aloje allí a Fernando Rey, pero éste renuncia, alegando que en aquella casa había fantasmas (Armiñán, 1994a: 9).

¹⁹²⁵ Lo rodó el autor en 1969.

las palabras como los personajes las pronunciarían: no hablan lo mismo un escritor, un minero o una camarera. Eso no significa que el guion sea inamovible, pero quien lo toca ha de hacerlo teniendo en cuenta lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir. Muchas veces, los actores le piden permiso para añadir una frase o para suprimirla. Él escucha las sugerencias y a veces las acepta, pero no siempre. Si a un actor le resulta difícil pronunciar una frase, algo funciona mal en el texto o no la ha entendido, y cuenta una anécdota. Cree que se refiere a Pedro Muñoz Seca, pero también se le puede atribuir a Miguel Mihura o a Enrique Jardiel Poncela: el primer actor de una compañía, asimismo empresario, le propuso al autor incluir en una escena un chiste que había ingeniado. El autor no lo dejó terminar: si fuera gracioso, se le habría ocurrido a él (Armiñán, 1994a: 39): «Tal vez sea exagerada vanidad de autor, pero más vale cortar por lo sano, porque en caso contrario los actores se harían dueños de la comedia y acabarían dialogando sólo en beneficio propio o —lo que es mucho peor— halagando los peores instintos del público» (Armiñán, 1994a: 39-40). Los que ahora halagan los peores instintos del público son los de televisión (Armiñán, 1994a: 40).

Dedica el autor una nota a pie de página a su tío Federico Oliver: el terror que a los cómicos les produce el destino de sus hijos le hizo tomar a su tío el camino de la medicina (Armiñán, 1994a: 45, n. 1). La madre del autor fue la actriz Carmita Oliver (Armiñán, 1994a: 46). Aparece por el rodaje Amparo Baró¹⁹²⁶, que viene de Valladolid de trabajar en el teatro con Irene y Julia Gutiérrez Caba. Llega sin dormir, pero no se le nota ni se da aires de mártir. Así son los cómicos de raza, los de toda la vida. La conoció en 1958,

¹⁹²⁶ En su necrológica, escribió Galán (2015a): «Hasta que la “descubrió” Adolfo Marsillach, que en Barcelona había establecido su compañía, y le dio en 1958 un pequeñísimo papel en *Café del Liceo*, de Jaime de Armiñán, en la que no hablaba hasta el final de la obra, preguntándole solo al novio si la quería. Y bajaba el telón. “Era jovencísima y muy inteligente”, escribió Marsillach de ella en sus memorias. Como en tantas leyendas del teatro, se sabía completo el papel de la primera actriz, Amparo Soler Leal, sustituyéndola cuando esta cayó enferma. El espectáculo debía seguir y Baró continuó con gran éxito las representaciones de *El invisible Harvey*, de Mary Chase, premio Pulitzer de 1945».

con ocasión del estreno en Barcelona de la comedia del autor *Café del Liceo* por la compañía de Adolfo Marsillach y la entonces María Amparo Soler Leal (Armiñán, 1994a: 47). Su madre, Carmita Oliver, a causa del matrimonio con su padre, tuvo que abandonar el teatro (Armiñán, 1994a: 55). Cuando ruedan una escena, se siente tan encantando con los actores Fernando Rey y Maribel Verdú, que afirma: «Nada me importa entonces si la película gustará al público, y mucho menos si los críticos la devorarán sin piedad. Me da lo mismo» (Armiñán, 1994a: 60).

La abuela del autor, la actriz Carmen Cobeña, la jefa de su compañía, no toleraba el menor desliz en materia sexual. Cuando algún pobre cómico se amancebaba, los obligaba a él y a la dama a casarse (Armiñán, 1994a: 76). El padre de Fernando Rey fue el coronel Fernando Casado Veiga, jefe de la Artillería republicana en el llamado bando rojo (Armiñán, 1994a: 80, n. 3). Recuerda el autor que su madre y su abuela fueron actrices (Armiñán, 1994a: 103). Su abuela, Carmen Cobeña, estrenó *El nido ajeno*, la primera obra de Jacinto Benavente —entonces el hijo del doctor Benavente nada más—, en el teatro de la Comedia de Madrid. Luego estrenó *Gente conocida*, *De alivio* —un monólogo escrito para ella—, *La comida de las fieras*¹⁹²⁷ y *Señora ama*, con la que obtuvo un gran éxito. A juicio de don Jacinto Benavente, *Señora ama* fue la mejor de sus obras. Reproduce un párrafo de lo que dijo su abuela al morir el dramaturgo: «Jacinto entraba en mi cuarto y no salía de él, hablaba por los codos y cuando nos aburríamos imitaba al elefante y al león. Todas aquellas cosas extrañaban a la compañía, pero a mí me ganaron, porque entraba hablando y se quedaba solo de salado que era». Pero escribe el autor: «A pesar de este amable testimonio, yo sé que mis abuelos no querían al famoso autor, que muy pronto dedicó sus afanes a María Guerrero» (Armiñán, 1994a: 103, n. 1). Reproduce el autor una carta de Ramón María del Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós pidiéndole a

¹⁹²⁷ El autor escribe *La comedia de las fieras* (Armiñán, 1994a: 103, n. 1).

éste una recomendación para la compañía teatral de Carmen Cobeña, Emilio Thuiller y Donato Giménez, «empresa nueva y flamante que acaba de tomar “La Comedia”». Quería entonces el escritor gallego actuar y le dieron el papel de Teófilo Everit en *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente (Armiñán, 1994a: 104, n. 2)¹⁹²⁸.

Amparo Baró arribó de Barcelona a Madrid en 1959 o 1960 en línea directa de la compañía de Adolfo Marsillach. El autor acababa de llegar también a televisión en los estudios del Paseo de la Habana, recomendado por Luis García Berlanga (Armiñán, 1994a: 108). En el año 1943, su madre, Carmita Oliver, había vuelto a la profesión, porque su padre se encontraba en muy mal estado. Había que sacar al niño adelante y en casa no quedaba un duro (Armiñán, 1994a: 111). Presenció el autor el rodaje de una escena de una película en la que trabajaba su madre, dirigida por José López Rubio¹⁹²⁹, *Eugenia de Montijo*¹⁹³⁰ (Armiñán, 1994a: 112). También recuerda al actor Luis Heredia —quien trabajó con él en televisión— en el teatro Martín con Lepe y Bárcenas y en *La becerrada*, de José María Forqué¹⁹³¹ (Armiñán, 1994a: 124, n. 2). Al dramaturgo lo llamó su amigo Miguel Rubio, crítico de cine, para invitarlo a la Bienal de Venecia. Se desplazaron hasta allí con Lola Gaos, entre otros (Armiñán, 1994a: 125). A los secundarios, él prefiere llamarlos genéricos, como siempre se dijo en el teatro (Armiñán, 1994a: 151). Va a trabajar en la película *Al otro lado del túnel* una actriz que viene de Sevilla, del Centro Andaluz de Teatro, Susi Sánchez, quien ha interpretado *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (Armiñán, 1994a: 163). Otra vez el teatro otorga credenciales que nunca deberían ser despreciadas por los que se dedican al cine. Con Rafael Alonso hizo el autor una comedia, *El arte de amar*, en el teatro Infanta Beatriz de Madrid (Armiñán, 1994a: 164).

¹⁹²⁸ Véanse la carta en el apartado «Documentalismo», de la página 697, y las notas 1290 y 1900.

¹⁹²⁹ El autor lo llama José Luis López Rubio (Armiñán, 1994a: 112).

¹⁹³⁰ De 1944.

¹⁹³¹ De 1963.

La actriz sevillana se llama Asunción Sánchez (Armiñán, 1994a: 167). Luis Escobar, «entrañable y querido», decía que, si él pisaba Hendaya, a dos pasos de la frontera, y escuchaba un pasodoble, se echaba a llorar sin remedio (Armiñán, 1994a: 181, n. 4). Se despierta el autor con muy mala conciencia, porque ha sido malo: el día anterior, durante el rodaje, se portó muy injustamente con Rafael Alonso (Armiñán, 1994a: 183).

En el primer álbum fotográfico del diario (Armiñán, 1994a: 200-201), en la segunda página, hay una foto de la madre del autor, Carmita Oliver, de 1914, dedicada a su tío, y otra de su madre con el torero Antonio Bienvenida; en la tercera, además de una foto del niño con sus padres, aparece una tarjeta de presentación de la compañía Cobeña-Oliver correspondiente a la temporada 1925-1926, la de la gira de despedida de Carmita Oliver —en ella, se presenta a las primeras actrices de la compañía Cobeña-Oliver: Carmen Cobeña y Carmen Oliver Cobeña—; en la cuarta, vemos una tarjeta de Carmen Cobeña con una foto suya y unos versos y un fotograma de *Eugenia de Montijo* (1944), de José Luis López Rubio, de una escena con su hija, Carmita Oliver, la madre del autor; en la quinta, hay una fotografía de su madre caracterizada —se reproduce al pie una frase de María Guerrero dedicada a ella: «Tus ojos, solos, hacen comedias»— y una tarjeta con una foto de Carmita Oliver, acompañada por un poema de Eduardo Marquina, leído por Enrique Borrás en la función de despedida para su gira por América; en la séptima, se incluye una caricatura de la madre y una tarjeta con una foto suya donde se reproduce un texto de Juan Ignacio Luca de Tena, publicado en *Blanco y Negro*; en la duodécima, vemos una foto del autor con su abuela, Carmen Cobeña, en 1949 y otra del autor con sus padres en la playa de Peñíscola en 1974.

Reconoce el autor:

Mi origen teatral —Rafael Alonso dice que yo nací en un mutis— me llevó a vivir entre cómicos y autores desde niño. Recuerdo que, cuando me mandaban callar en mi casa, yo justificaba la orden:

—Es que el abuelo está escribiendo comedidas [sic] con un lápiz (Armiñán, 1994a: 213).

Y continúa:

Mi madre me llevaba al teatro, pero a mí aquellos remedos de héroes culones —las señoritas solían hacer los primeros papeles— me parecían despreciables. Me atraían muchísimo más las películas donde el realismo de las imágenes se adecuaba perfectamente a lo que exigía el público infantil. Y puestos a ir al teatro me gustaban las obras cómicas —sobre todo y lo sé ahora— las de Muñoz Seca. Vi a Valeriano León y a Aurora Redondo, que entonces trabajaba a la sombra de su primer actor y marido. Y a Mariano Azaña, a quien recuerdo porque me hacía mucha gracia en un personaje que se comía la primera letra de cada palabra y que yo estuve imitando hasta agotar la paciencia de mi familia. También recuerdo a Antonio Vico y no sé las razones del suceso, con Carmen Carbonell —otra gran actriz en la oscuridad— y a Loreto Prado y a Enrique Chicote —el de la sombra en este caso era el chico— que no me hacían muy feliz, porque siempre andaban disfrazados de viejos con pelucones que a mí me parecían estantiguas (Armiñán, 1994a: 213-214).

Escribe:

Tardé algún tiempo —en la posguerra, supongo— en descubrir a Enrique Jardiel Poncela, al que siempre admiré. Creo que la primera obra que vi del autor que no nos merecimos fue Los ladrones somos gente honrada, y allí descubrí también a Fernando Fernán Gómez, a Pepe Orjas y a Milagros Leal, madre de Amparo Soler Leal. Con todos ellos he trabajado muy bien (Armiñán, 1994a: 214, n. 2).

Y revive un momento crucial:

En 1953 me dieron el premio «Calderón de la Barca» por mi comedia Eva sin manzana, también influida, sin duda, por el llamado teatro de evasión. Conocí entonces a un joven director, que decidió montar mi obra: Gustavo Pérez Puig. Pérez Puig —aquel año— había tenido tres notables éxitos: Una bomba llamada Abelardo, de Alfonso Paso, Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y Tres sombreros de copa, resurrección o descubrimiento de Miguel Mihura. Todas las obras —y otras muchas— se ponían en escena por grupos universitarios, en lo que se decía teatro de arte y ensayo, del que nacieron autores, directores, actores y escenógrafos. El término arte y ensayo significaba una sola representación, una noche, un estreno, frente a un público que solía ser juvenil y apasionado, aunque no faltaban los viejos aficionados de siempre. Aquel teatro joven e ilusionado estaba vivo, en lo bueno y en lo malo, frente al de cartón piedra al uso e interesaba a los críticos titulares de los periódicos, que no faltaban a los estrenos. También interesaba a los cómicos profesionales, que se dejaban las pestañas estudiando y en los ensayos, como si hubieran sido contratados para toda la temporada. Eva sin manzana gozó de un reparto de seda y oro. Los actores de cartel fueron José María Roderó, Adela Carboné, Mercedes Albert, Carmen Lozano y mi tía Mariquita Cuevas. Los universitarios, Antonio Forcada, Agustín González y José María Prada. En los prólogos —eran dos— pintores, músicos, estudiantes y licenciados (Armiñán, 1994a: 215-216).

Describe el autor a la actriz Adela Carboné: cuando el regidor profirió la frase ritual en el teatro Español de «¡Arriba el telón!», ella le dio la mano al dramaturgo novel y lo animó asegurándole que todo saldría bien (Armiñán, 1994a: 216). El autor se enamoró. Él tenía veinticinco años y ella setenta. El otro pie de *Eva sin manzana* lo ponía José María Roderó, pesimista, quien le vaticinaba: «De esta escena no pasamos... Aquí nos menean». Él,

actor ya consagrado en el Teatro Nacional, y sin cobrar un céntimo se dejaba la piel en el escenario por una sola noche por un chico que nada le podía dar, pero ilusionado con su primera comedia (Armiñán, 1994a: 217). Conclusión: «El desinterés de los cómicos no es comparable con ninguna actitud racional» (Armiñán, 1994a: 217-218). José María Roderro, cuando se levantó el telón, arrastró con la fuerza de su talento a todos. Por ellos y por todos los demás tuvo éxito la pobre *Eva sin manzana*: «Quizá alguien diga que yo dirijo bien a los actores. Porque los amo, porque me parió una actriz y a mis abuelos no los enterraban en sagrado» (Armiñán, 1994a: 218). Se detallan las dificultades de Luis Barbero para pronunciar apellidos de escritores extranjeros, como Freud o Adler. No transige el autor como director de la película *al otro lado del túnel*, lo obliga (Armiñán, 1994a: 226-227).

Cuando su padre murió, su madre, Carmita Oliver, decidió escribir un *flashback*. El autor reproduce un fragmento del texto (Armiñán, 1994a: 239-244). Comienza: «Cómo fue para mí María Guerrero». Inicia su recuerdo en 1918. Cuenta la madre que, en ese año, llegaban fotos a los periódicos de los rusos muriéndose de hambre y «en España se hicieron beneficios en los teatros»¹⁹³². Carmita Oliver andaba por el mundo con sus padres y su compañía y a doña María Guerrero se le ocurrió que viniese a Madrid, a su teatro de la Princesa, para hacer una sola representación de la comedia que ella eligiese en beneficio de los hambrientos de Rusia (Armiñán, 1994a: 239). Aclara Jaime de Armiñán: «El teatro de la Princesa, de Madrid, es hoy el María Guerrero, que aquella poderosa actriz —arropada por la buena sociedad de la Corte— compró para su mayor gloria». En él trabajaron muchas temporadas sus abuelos (Armiñán, 1994a: 239, n. 3). La comedia elegida fue *Retazo*, de Darío Nicodemi. María Guerrero representaba *La dama del armiño*,

¹⁹³² Llama así la madre a lo que hoy denominamos funciones benéficas.

de Luis Fernández Ardavín. Les doblaron un palco¹⁹³³: «Doña María saludó efusivamente a mis padres. Con ella estaba su marido, don Fernando¹⁹³⁴, que nos recibió como lo que era: un gran señor». Describe Carmita Oliver a María Guerrero: «Llevaba el pelo corto, con mechoncitos de canas. No era guapa, ni fea, tenía algo. Los ojos llenos de inteligencia, de expresión, la nariz un poco larga, la boca grande, de labios finos, el color moreno quebrado. No sé, en conjunto era fascinantes. Tenía una simpatía arrolladora un poco burlesca y, sobre todo, una gran seguridad en sí misma» (Armiñán, 1994a: 240). Le dijo María Guerrero a la madre del autor que, al día siguiente, cuando debutara, se vestiría en su cuarto. Carmita Oliver describe el camerino de la actriz. Había puesto allí María Guerrero unas flores para ella¹⁹³⁵ (Armiñán, 1994a: 241). La función la presentó Federico García Sanchiz: habló de Rusia, de la tragedia que vivía después de la revolución. Trazó una semblanza del autor de *Retazo*, Darío Nicodemi, y después habló de la actriz, de Carmita Oliver (Armiñán, 1994a: 242). Fue un éxito. María Guerrero la presenció desde el palco. Da los nombres de sus compañeros de reparto: «Yo saludé a doña María como si fuera una reina, y lo era para mí». Llama a los dos esposos «el matrimonio Guerrero», que puso en un álbum unas dedicatorias (Armiñán, 1994a: 243). En una nota a pie de página, considera el autor curiosa esta forma de llamarlos, porque el marido era Fernando Díaz de Mendoza, un grande de España. La dedicatoria de María Guerrero, anodina, carece de interés. La del marido tiene algo muy interesante. Dice después de elogiarla: «Sólo te falta una cosa... los enemigos. Cuando los tengas habrás llegado a todo» (Armiñán, 1994a: 243-244, n. 5).

¹⁹³³ Explica el autor que esto significa en la jerga teatral reservarlo para algún compromiso (Armiñán, 1994a: 240, n. 4).

¹⁹³⁴ El aristócrata Fernando Díaz de Mendoza.

¹⁹³⁵ Orquídeas (Armiñán, 1994a: 243).

Su tío Pepe se presentaba a notarías. Hacía brillantemente los ejercicios escritos, mas se sentía incapaz de presentar la exposición oral. Esto le inspiró al autor un monólogo que interpretó en la televisión José María Rodero y recibió muchas cartas de opositores (Armiñán, 1994a: 254). Hay una diferencia de opinión entre Jaime de Armiñán y el actor mexicano Gonzalo Vega en el rodaje de *Al otro lado del túnel*. Al final, se impone el autor. Explica que Gonzalo Vega, una estrella en su país, posee incluso su propia compañía de teatro, por lo que está muy hecho a mandar (Armiñán, 1994a: 268). Cuanto más grande es un cómico, más ayuda le pide al director. Pone como ejemplos de actores con los que ha trabajado dulcemente, entre otros, a Fernando Fernán-Gómez. Estos intérpretes —Fernando Rey, Fernando Fernán-Gómez, José Luis López Vázquez, Antonio Ferrandis— pueden sacar adelante, con sus propios recursos, un papel sin que el director les haga la menor observación, pero pueden incurrir en cierta explicable monotonía. Esto de la repetición se da en todo el planeta (Armiñán, 1994a: 269). Recuerda el dramaturgo cuando vivieron en una pensión de la Gran Vía, entonces Avenida de José Antonio, su padre enfermo y él mientras se mudaban y su madre trabajaba en el teatro para sacarlos adelante (Armiñán, 1994a: 269, n. 1). También rememora un encuentro en su propio domicilio muchos años después:

teníamos una reunión en casa, una importante cita política, o al menos a mí me lo parecía.

Los cuadros del Partido Comunista —zona cultural— estaban completos y muy prestigiosos entonces, mientras que los del PSOE andaban en mantillas y berreando con chupete en las encías. Muchos actores, directores y técnicos de cine militaban en lo que ellos decían el Partido, como si no existieran otros. A mí — no recuerdo la razón, quizá yo mismo había ofrecido mi casa— me requirieron para organizar un encuentro con intelectuales de izquierdas, no comunistas, al que acudiría un joven líder de nombre Felipe González, que ya era secretario general del PSOE, y muy conocido en los aún semi-secretos ambientes de la oposición que nacía.

(...) Aquella noche nos reunimos Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Antonio Fraguas Forges, Nuria Espert, Pepe Nieto —el músico— y algunos más, y aquella noche prometimos apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el PC (Armiñán, 1994a: 278-279).

Reproduce el autor fragmentos del escrito autobiográfico de su madre, Carmita Oliver, con unas palabras que le dijo su padre —el abuelo del autor, Federico Oliver— en el teatro Cervantes de Málaga en 1919, cuando ella tenía catorce años y empezó a trabajar como actriz:

Esto que ves —me dijo mi padre señalando el patio de butacas vacío— es la cuarta pared del escenario. Piensa que ahí está uno de los secretos que debe saber un actor. Habla con sinceridad y sencillez, olvídate de ti y al ponerte el delantal que lleva tu personaje piensa que es tu ropa. No te pintes la carita, que ya no es tuya. Olvida cómo te llamas y serás una actriz nada más, pero nada menos. Le escuché con la cabeza baja, me dio un cachetito en la mejilla y me volvió la espalda para ocultar su emoción. Los cómicos —los míos— también se habían puesto serios, pero mi madre rompió el silencio con dos palmadas y su voz clara, no tan clara como otras veces, exclamó: «¡Vamos a trabajar!» (Armiñán, 1994a: 283).

También la madre, Carmen Cobeña, la instruyó:

Mi madre me tomó de su mano y empezaron para mí las lecciones preciosas. Primero se ocupó de mi voz, en extremo aniñada, después me enseñó el valor de las pausas, lo importante que en el teatro es saber escuchar y me repetía: todo lo que se dice en escena, tiene antes que pasar por aquí. Y señalaba su preciosa frente, como si por ella pasara una idea, un pensamiento. Me declamaba los versos bajito para enseñarme a respirar, a alentar como ella decía, y lo hacía sin ampulosidad, sintiendo y pensando como si los improvisara. Era su escuela, la sencillez, la sinceridad. Me enseñó a llorar, a quebrar la voz en un sollozo: reír ya sabes tú, me decía con ternura. Fueron verdaderos conciertos para mí sola. Mi voz, poco a poco, tomaba calidades y cuando me notaba cansada me contaba las dificultades que hubo de vencer hasta encontrar el verdadero timbre de su voz y cuando la llamaban, antes de empezar la comedia, como si fuera una soprano, probaba su garganta desde un tono agudo a uno grave. Creció mi admiración hacia ella. Sabía agradecer lo que por mí hacía. Me di cuenta del valor de sus consejos, encerradas las dos en el cuarto del teatro, mientras se caracterizaba para interpretar La madre, de Santiago Rusiñol. Y la lección terminaba cuando el segundo apunte, con el reloj en la mano, preguntaba si podía dar «la segunda». ¡Qué maravilla de actriz! Podía hacer sonreír, pensar, yo no he visto en mi vida una actriz más completa, ni más distinta. Cuando el telón se levantaba, yo me iba al patio de butacas, a las últimas filas y, desde allí, seguía aprendiendo (Armiñán, 1994a: 283-284).

Concluye el autor:

Cómicos de siempre, los de ahora y los de antes, maestros. Es mentira —y nos engañan las fotografías, ridículas en ocasiones— que en el tiempo que evoca mi madre se hiciera el teatro de forma grotesca. No hay métodos —quizá sea una opinión parcial— hay talento, sensibilidad y muchas horas de aprendizaje, hay que tener corazón, sangre fría, dominio del público y de uno mismo y hay que tener algo dentro de la cabeza. Muchos cómicos están mal utilizados —son delicadas piezas de un hermoso juguete— y es culpa de los directores que no saben lo que tienen entre sus manos. Un cómico no es un robot, pero tampoco debe ser un náufrago perdido (Armiñán, 1994a: 285).

Alaba una buena interpretación de Fernando Rey en el rodaje de la película *Al otro lado del túnel*: «Vale la pena levantarse a las cinco y media y vale la pena sufrir, aunque muchas veces el público —y no digamos los críticos— no se enteren de nada» (Armiñán,

1994a: 288). Muchos aficionados suponen que Juncal, el personaje de su serie de televisión (1988), fue un matador de toros. Otros, más ingenuos, piensan que Francisco Rabal no sólo era Juncal, sino también un torero retirado (Armiñán, 1994a: 301, n. 4). Interpretaron a Doña Inés en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, tanto su abuela, Carmen Cobeña, como su madre, Carmita Oliver (Armiñán, 1994a: 305). En la segunda colección de fotografías del diario (Armiñán, 1994a: 312-313), en la segunda página, aparece en una José Luis López Vázquez; en la cuarta, en la segunda instantánea se ve a Marisol; en la quinta, hay una foto de Francisco Rabal en *La hora bruja*, del autor (1985), y otra del mismo actor en *Una gloria nacional*, serie televisiva también del dramaturgo (1992); en la sexta, se incluye una foto de Adela Carboné en 1916 y otra de Carmen Carbonell en 1936. La segunda vez que el autor viajó a Hollywood, lo acompañó José Luis López Vázquez. Cuenta el dramaturgo una anécdota de Francisco Rabal, quien no quería hacer un desnudo (Armiñán, 1994a: 355 y ss.). Conoció a Amparo Baró en Barcelona, en el destruido teatro Windsor. Aunque de origen valenciano, la recuerda hablando catalán (Armiñán, 1994a: 339). En homenaje a ella, introduce un texto en esa lengua (Armiñán, 1994a: 340). El autor revela que ha utilizado como figurantes a sus padres, al director Jaime Chávarri, al político Alonso Puerta, a Chicho Ibáñez Serrador, al novelista José María Gironella, al torero José Dominguín y al exministro Alberto Oliart (Armiñán, 1994a: 340). En el texto de la sobrecubierta, se informa de que el libro es el diario de rodaje de la última película de Jaime de Armiñán, *Al otro lado del túnel*, con Fernando Rey, Gonzalo Vega y Maribel Verdú.

2.3.4. *Los escenógrafos y figurinistas*

Fernán-Gómez (1998a) se deja llevar por la nostalgia cuando evoca la escenografía de antes de la guerra:

El teatro de aquella época era burdo, ramplón, pero muy colorista por las decoraciones pintadas, casi nunca corpóreas, y por el refuerzo de las luces de las diabladas y de las baterías. Tenía entonces el rectángulo del escenario una alegría, una magia luminosa que no tenían el cine en blanco y negro ni la vida real, aunque ingenuamente pensasen autores, directores y actores que su teatro era realista (Fernán-Gómez, 1998a: 154).

Menos poética es la anécdota que cuenta sobre el estreno de *La vida en un bloc*, de Carlos Llopis. Si ya de por sí fue accidentado, se añadió otro contratiempo; algo que parece insólito, pero que a él le ha ocurrido dos veces: al realizador de los decorados se le había olvidado hacer uno de los tres de la obra (Fernán-Gómez, 1998a: 413).

Marsillach se queja de la moda de la aparatosidad escenográfica que cundió en un momento en el teatro español. El montaje de *Sócrates*

era, por su austeridad, una forma de oponerme a las maquinarias barrocas de Víctor García y Nuria Espert. (Víctor García —que tenía una apabullante imaginación— y Nuria Espert —que no es precisamente tonta— fomentaron, seguramente sin proponérselo, una moda que causó efectos demoledores: los empresarios inquirían como condición previa para contratar un espectáculo: «Bueno, ¿pero esta función tiene algún “invento”?»). De esta absurda premisa del «invento» todavía no nos hemos librado del todo. Hay muchos directores de escena más preocupados por «inventar» que por «explicar». ¿Qué importa que el texto no se entienda si lo que no se entiende «se ve»? (Marsillach, 2001d: 341)¹⁹³⁶.

¹⁹³⁶ Estas palabras pueden inducirnos a confusión, pues también Marsillach utilizó escenografías impactantes en su tiempo, aunque no siempre fue así. Como explica Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), la colaboración con Francisco Nieva en la temporada 1964-1965 le permitió a Marsillach «asomarse a otra estética, muy diferente de la conocida hasta entonces en España» y dar un giro completo a su biografía teatral. En *Pigmalión*, la escenografía de Nieva significaba la revolución que Marsillach andaba buscando, que se vio ratificada por el entusiasmo de los espectadores. Con Nieva trabajó en varios proyectos importantes, casi todas obras modernas, a excepción del *Tartufo*, de Molière. En *Los siete infantes de Lara*, de Lope de Vega, contó con una original escenografía de Mampaso, quien aplicó por primera vez en España al teatro la entonces reciente técnica del *op-art*, que triunfaba en Nueva York. El *arte óptico* añadía a los escenarios elementos visuales mediante formas geométricas y coloreadas y permitía crear impresiones de relieve y perspectiva enriqueciendo el soporte plano del tablado y forjando en el espectador nuevas ilusiones cinemáticas (Suárez Miramón, 2003: 546). En 1968, en *Marat-Sade*, de Peter Weiss, utilizó una novedosa escenografía de Nieva que asombró y emocionó a críticos, espectadores y aun a los mismos creadores (Suárez Miramón, 2003: 547). En *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, la escenografía y el vestuario fueron de Cytrynowski, sello inconfundible de la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante los diez años que Marsillach permaneció en ella. La obra tenía una escenografía oriental y mínimos elementos decorativos para destacar la función conceptual del texto (Suárez Miramón, 2003: 553). En todos los montajes que hizo con Cytrynowski utilizaron los mismos planteamientos que los llevó a la solución de esa obra (sobre Cytrynowski, recomienda Suárez Miramón, 2003: 555 y n. 13, que se vea Torres, 1994a: 32). En 1989 programó Marsillach *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina. La arriesgada escenografía tuvo su parte en el fracaso y las críticas negativas (Suárez Miramón, 2003: 555-556). En cambio, *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, con escenografía y figurines de Pedro Moreno —el cual optó por destacar la sobriedad y austeridad del vestuario— fue todo un éxito (Suárez Miramón, 2003: 556). Concluye la autora que sus posibles excesos en la escenografía de las obras clásicas eran una forma de potenciar los textos ante la falta de una tradición de siglos, ante la estructura similar de tales obras y ante la escasez de acotaciones expresas (Suárez Miramón, 2003: 557). Alguna información a este respecto aporta también Pedro Manuel Vállora (2003a: 13): *La última galería* se estrenó

Refiere Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) una anécdota del actor Narciso Ibáñez Menta, quien hacía de rey en una función. Cuando vio el vestuario, devolvió el papel. Lo que hicieron fue bajarle las faldas al traje para convertirlo en una especie de monarca de la baraja, lo que le permitía llevar alzas y aumentar su escasa estatura (Gala, 2001b: 72). En las representaciones de *La vieja señorita del paraíso* (1980), el público ovacionaba el decorado (Gala, 2001b: 82). Se queja del escenógrafo de *Las manzanas del viernes* (1999) (Gala, 2001b: 87). El escenario de *Petra Regalada* (1980) estaba lleno de mantones de Manila (Gala, 2001b: 209)¹⁹³⁷.

Jaime de Armiñán cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) que fue a ver en París un espectáculo de variedades en el Casino un sábado por la tarde en una sesión llamada *matiné*, que otras veces se decía *vermú*. Los decorados eran lujosísimos (Armiñán, 2000: 379-380). Por otro lado, reproduce el autor un artículo de un periódico sobre José Zamora y Vaxeras —quien fue figurinista en París— y cuenta la visita que le hizo con sus padres (Armiñán, 2000: 391)¹⁹³⁸.

Francisco Nieva comenta en sus memorias (Nieva, 2002d) la escenografía del montaje de *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán, con Nuria Espert, dirigida por Víctor García: «Era de las primeras veces que se veían decorados que no tenían

en el madrileño teatro de la Comedia, interpretada por Marsillach y con una escenografía creada por José Luis López Vázquez, cuyos diseños aún conserva el director, Gonzalo Pérez Puig. Véase de Adolfo Marsillach «A Cytrynowski, en la distancia» (Marsillach, 1995a), reeditado en Marsillach (1995b, 2003c y 2006a).

¹⁹³⁷ Acerca de lo que comenta Antonio Gala de Francisco Nieva, véase más adelante la página 1312. Antonio Gala publicó el libro-entrevista *Vicente Vela* (Gala, 1975c), sobre quien fue el escenógrafo de *Anillos para una dama* (1973). La mayor parte del volumen la ocupa una entrevista que el autor le hace al escenógrafo, en la que se va intercalando un texto autobiográfico de éste en otro tipo de letra. La segunda parte la compone una antología crítica de Vicente Vela como pintor, con ilustraciones de sus cuadros. Entre los que escriben se encuentran Fernando Quiñones y Manuel Vicent.

¹⁹³⁸ Una tradición perdida en la edición de textos teatrales era la de incluir un dibujo de la escenografía. Jaime de Armiñán alcanzó a respetar esta tradición al publicar *Eva sin manzana* (Armiñán, 1954b).

casi nada que ver con la obra que se representaba, como no fuera haciendo un gran esfuerzo de imaginación» (Nieva, 2002d: 294). Y también:

En La Fenice, el público aplaudió admirado algo que se llamaba Divine parole y que podía haberse llamado cualquier otra cosa, y era un espectáculo que se hacía materialmente corriendo por la escena, a grito pelado, entre unas carras que representaban órganos. Visto por primera vez, sin prejuicios y en otra lengua, todo aquello parecía genial, un espectáculo verdaderamente «moderno» e inusitado (Nieva, 2002d: 295).

Participó el autor como traductor y escenógrafo en un espectáculo basado en Eugène Ionesco, en el que *El rey se muere* era completado por la pieza *El nuevo inquilino*, que precedía a la otra en la función (Nieva, 2002d: 400). Los figurines los hizo una amiga suya y ayudante, Elisa Ruiz (Nieva, 2002d: 403). Peter Weiss informó al autor de que en España se iba a representar su *Marat-Sade*. Contestó que él iba a ocuparse de su escenografía y los figurines a la vuelta a España y que podía enseñarle una buena cantidad de ellos. La mujer de Weiss era escenógrafa y figurinista también y se mostró muy interesada. Cuando se los enseñó, se quedaron bastante admirados (Nieva, 2002d: 412). También tenía que montar el decorado para *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo, pero le dijo a José Tamayo que no tenía tiempo y que no podía hacerlo. Se lo guardó porque pensó que, en su ausencia, Tamayo trataría de abaratarlo todo sin contar con los especialistas que requería semejante tarea y era capaz de dárselo a su attrezzista Anselmo (Nieva, 2002d: 413). Comenta también la escenografía del montaje de su obra *Delirio del amor hostil* (1978), por José Tamayo, cuya escenografía era de Carlos Cytrynowski; y el vestuario, de Juan Antonio Cidrón. Los figurines se inspiraron en lo *punki* (Nieva, 2002d: 466-467). Afirma que los decorados de *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau, recreaban un clima parecido al de la Villa Palagonia, de Sicilia, inspiradora de lo que nombró Goethe como «arte palagoniano» (Nieva, 2002d: 604). Se queja el autor de la recepción crítica del montaje de *El baile de los ardientes* (1990). Hubo críticas bonísimas de tono general, pero no se fijaron en ellas en temas escenográficos, como sucedió con el decorado de *La señora tártara*

(1980) o con el de *Corazón de arpía* (1989), así que se quedó sin saber en qué términos se había estimado o no aquella propuesta de carácter plástico:

Si esas cosas no se dicen en una crítica es porque «no se ven», ni bien ni mal, no interesan. Esta crítica tan silvestre ve cualquier función identificándose al más vulgar de los espectadores.

¿Cómo puede ser eso ahora? Hay en hemerotecas numerosos testimonios de que la crítica madrileña de los años treinta se ocupaba con mucho celo de las intenciones dramáticas de un decorado y mencionaba los aciertos de Bartolozzi¹⁹³⁹, Mignoni, Fontanals o Burman. Nada, el moderno público madrileño miraba las cosas como los salvajes pueden mirar una gran producción cinematográfica sobre los salvajes (Nieva, 2002d: 619).

Guillermo Heras, director escénico de *Nosferatu* (1993), tuvo ideas felices, como la de ambientar la obra en un viejo cine de los años treinta con un vago estilo *art déco*: «Era muy consciente de que la plástica en mi teatro era cosa fundamental. Es decir, la caracterización ambiental de un género —o géneros— y de un clima histórico y temporal (Nieva, 2002d: 635). El autor apenas si intervino en el montaje de *Nosferatu* (Nieva, 1993), sólo para recomendar al responsable del atrezo y a la figurinista; en el de *Pelo de tormenta* (Nieva, 1997), sólo para recomendar al músico, al escenógrafo y al figurinista (Nieva, 2002d: 636). A estos dos últimos, José Hernández y Pedro Moreno, les dieron un premio en Yugoslavia (Nieva, 2002d: 637)¹⁹⁴⁰.

Arrabal (1994c) alude alguna vez a la escenografía de sus montajes:

Para el primer montaje de una obra mía en España después de la muerte de Franco (El Arquitecto¹⁹⁴¹, dirigido por Klaus Gruber [sic]), Eduardo Arroyo realizó un bonito cartel, los decorados y los trajes. Tras el estreno, se puso a favor de los que desfiguraron y cortaron mi obra. Desde entonces, es normal que yo no sea santo de su devoción y, menos aún, de sus homenajes (Arrabal, 1994c: 112)¹⁹⁴².

¹⁹³⁹ Véase la nota 1490.

¹⁹⁴⁰ Francisco Nieva editó *Dos pastiches de juventud* (Nieva, 1997b), volumen que reúne sus piezas breves *La psicovenganza del bandido Nico Foliato*, *Drama en Calabria* y *El fantasma del Novedades*. *Sainete trágico*. Incluyó en la edición «Una aproximación a los personajes», donde aparecen figurines sobre los personajes de una colaboradora del autor, Rosa García, así como propuestas de telas para cada uno con reproducciones en color muy bien editadas. Véase de Francisco Nieva «Cytrynowski, la ejemplaridad de un técnico de escena» (Nieva, 2006b).

¹⁹⁴¹ *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d).

¹⁹⁴² Juan Antonio Hormigón (2003a: 15-17), que se refiere a esta polémica, cuenta que Fernando Arrabal dijo entonces de Eduardo Arroyo que era del Frente de Juventudes. El aludido, al igual que Klaus Michael Grüber y Adolfo Marsillach —los otros afectados por la polémica— mantuvo la compostura.

2.3.5. *Los adaptadores*¹⁹⁴³

Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach aportan en sus memorias (Fernán-Gómez: 1998a; Marsillach, 2001d) información valiosa acerca de una labor teatral que normalmente pasa desapercibida, la adaptación¹⁹⁴⁴. No siempre las referencias son directas, pero se infiere en algunos casos que ha debido haber un trabajo de esta índole antes de la representación.

Pongamos un ejemplo: cuando recuerda Fernán-Gómez (1998a: 112) el repertorio de la compañía de Enrique Rambal, menciona, entre otros, montajes como *El jorobado o El juramento de Lagardère*¹⁹⁴⁵, *20.000 leguas de viaje submarino*, *La vuelta al mundo en 80 días* y *Miguel Strogoff, el correo del zar* —títulos de conocidas novelas de Julio Verne— o *Las mil y una noches*. Forzosamente debió encontrarse detrás de estos montajes la mano de un adaptador. El propio Fernán-Gómez trabajó con la compañía de Bassó-Navarro en *La Pimpinela Escarlata* (Fernán-Gómez, 1998a: 267)¹⁹⁴⁶, representación de la que podríamos decir lo mismo. Tampoco facilita el autor este dato en los montajes para el Instituto Italiano de Cultura de *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, y *La morsa*, de Luigi Pirandello. Sí, en cambio, en el de *La farsa del cornudo apaleado*, de Giovanni Boccaccio, para la que siguieron la versión de Alejandro Casona (Fernán-Gómez, 1998a: 360). También lo proporciona en otros casos: *El pensamiento*, de Leónidas Andréiev, se estrenó en versión de Jorge Semprún (Fernán-Gómez, 1998a: 457); *El capitán Veneno* —

¹⁹⁴³ Incluimos en este apartado también a los traductores, pues, aparte de que la traducción es, al fin y al cabo, una forma de adaptación, tampoco hay límites precisos a veces entre la adaptación y la traducción. Con frecuencia, la una incluye a la otra.

¹⁹⁴⁴ No hay datos suficientes en estas obras como para estudiar aparte la traducción de las obras representadas. Hemos de entender en algunos casos que el adaptador asumió, además, esa responsabilidad. Véase también el apartado «Dramaturgos-adaptadores», de la página 989.

¹⁹⁴⁵ Paul Henri Corentin Féval (1816-1887) publicó en 1857 su novela *El jorobado* en tres partes: *El juramento de Lagardère*, *Aurora de Nevers* y *El Jorobado*.

¹⁹⁴⁶ La novela *La Pimpinela Escarlata*, de la Baronesa de Orczy (Tarnaos, Hungría, 1865-Londres, 1947), fue publicada en Londres en 1905.

basada en una novela de Pedro Antonio de Alarcón—, en adaptación de Víctor Ruiz Iriarte (Fernán-Gómez, 1998a: 458). Por último, le encargó al poeta José Méndez Herrera la adaptación de *La muerte de Danton*, de Karl Georg Büchner, proyecto que se frustró a los pocos días (Fernán-Gómez, 1998a: 494). Algo más se extiende el autor con la versión de *La sonata a Kreutzer*, una novela de León Tolstoi llevada al teatro con adaptaciones. Una fue muy conocida en Argentina con el nombre de *Celos*. Se entusiasmó Fernando Fernán-Gómez cuando la conoció con la versión de Hanna Huata y Rodheric Lowell, muy escasamente escenificada, que no era más que un recital de los dos personajes centrales, y lo sedujo la idea de incorporar el personaje de Pozdynysev, que era para él, más que un celoso, un hombre al que su sentido de la moral lo lleva a traspasar la frontera del equilibrio mental (Fernán-Gómez, 1998a: 473)¹⁹⁴⁷.

Adolfo Marsillach no sólo menciona en sus memorias (Marsillach, 2001d) a los adaptadores con los que trabaja¹⁹⁴⁸, sino que también nos expone las vicisitudes de su trabajo con ellos. La versión del montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, fue de Alfonso Sastre, quien, para no añadir más problemas a la conflictiva presentación de la obra, firmó su versión con un seudónimo (Marsillach, 2001d: 304). El propio Marsillach le explicó a

¹⁹⁴⁷ Jaime de Armiñán (1997a: 135) cuenta que, en el año 1958, Fernando Fernán-Gómez lo llamó a su casa de la calle de Amado Nervo y le dio una obra de Eduardo de Filippo con objeto de que le hiciera una versión para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero *a cala*, porque no se fiaba del principiante —y con razón—. Armiñán casi perdió el sentido al comprobar que se le confiaba esa tarea. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la obra a Fernán-Gómez —porque ésa era la costumbre— en un apartamento que tenía en la calle de Hermosilla. A éste le gustó y así se estrenó *Con derecho a fantasma*. Juan Antonio Hormigón (1997: 32) informa de que el título original de la obra de Eduardo de Filippo era *Questi fantasmì*. Este autor también informa de que, para la representación de *Un enemigo del pueblo*, Fernán-Gómez no utilizó el original de Henrik Johan Ibsen, sino una versión de Arthur Miller en la que se había eliminado algo de retórica y se habían acentuado algunos aspectos del conflicto (Hormigón, 1997: 34). Se ilustra el trabajo de Juan Antonio Hormigón (1997: 31) con un cartel de la representación, en el que figura como segundo adaptador José Méndez Herrera. Otro cartel del montaje puede verse en *Nickel Odeon* (1997: 94), en el cual se especifica que la adaptación de la obra de Henrik Ibsen se debe a Arthur Miller y la versión española es de José Méndez Herrera.

¹⁹⁴⁸ Participó en 1961 con José Tamayo en el estreno en el teatro Español de *Hamlet*, de William Shakespeare, en versión de Antonio Buero Vallejo (Marsillach, 2001d: 220-222). *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, elegido por Marsillach como primer texto montado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, se presentó con una revisión de Rafael Pérez Sierra (Marsillach, 2001d: 451).

Manuel Fraga que la versión de Enrique Llovet de *El Tartufo*, de Molière, no era un ataque contra los jansenistas, sino contra el Opus Dei. Fraga le respondió que no sólo no le importaba, sino que lo divertía (Marsillach, 2001d: 316-317)¹⁹⁴⁹. Sin embargo, surgió la polémica por causa de las adaptaciones, motivo por el que el autor ha sido criticado. Él se defiende:

Me opongo al empecinamiento de algunos «puristas» que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo (Marsillach, 2001d: 457).

Su objetivo era «borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas». Se opone Marsillach a la opinión del profesor César Oliva: puede que la crítica universitaria lo menospreciase por violentar a los clásicos, aunque no está de acuerdo en que hayan sido todos, pues de lo contrario no habría conseguido contar con colaboradores como Gonzalo Torrente Ballester¹⁹⁵⁰, Carmen Martín Gaité, Francisco Ayala, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald y Fernando Savater. Sin embargo, es más fácil atacar a Marsillach, un cómico, que a algunos de esos prestigiosos intelectuales que adaptaron las obras que él dirigió (Marsillach, 2001d: 457). El enfrentamiento con la crítica fue especialmente duro con *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, montaje con el que «la irritación de los “entendidos” alcanzó niveles de infarto. (Hasta Carmen Martín Gaité, responsable de la adaptación del texto me negó más de tres veces.)» (Marsillach, 2001d: 468). Aparte de eso, Marsillach completa la lista de los escritores que han colaborado con él incluyendo un breve comentario sobre cada uno: Luis Alberto de Cuenca, que se encargó de la versión de *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes; Carlos Bousoño, que se ocupó de la de

¹⁹⁴⁹ El segundo *Tartufo*, de Molière, que Marsillach escenificó en 1981 tras salir del Centro Dramático Nacional, escrito igualmente por Enrique Llovet, fue una nueva versión, una adaptación actualizada en la que las referencias se habían trasladado al presente (Hormigón, 2003a: 19).

¹⁹⁵⁰ Véase la nota 1557.

Fuente Ovejuna, de Lope de Vega; Gonzalo Torrente Ballester, adaptador de *La Celestina*, de Fernando de Rojas¹⁹⁵¹; Francisco Ayala, de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina; Carmen Martín Gaité, adaptadora de *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina. También figuran en la nómina los ya mencionados José Manuel Caballero Bonald¹⁹⁵² y Fernando Savater (Marsillach, 2001d: 523-524)¹⁹⁵³.

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b) que, en el verano de 1964, recién llegado al teatro con *Los verdes campos del Edén*, su traductor italiano, que era el corresponsal de *Il Tempo*, lo llevó a Ciudad Real para ver su obra representada (Gala, 2001b: 49). En Córdoba, vio a Enrique Rambal representar *El mártir del calvario*¹⁹⁵⁴, *Genoveva de Brabante*¹⁹⁵⁵, *El conde de Montecristo*¹⁹⁵⁶, *El jorobado de Lagardère*¹⁹⁵⁷, entre otras (Gala, 2001b: 189), obras todas que debieron conocer un adaptador. También cuenta el autor alguna anécdota esotérica relacionada con su traductora al griego (Gala,

¹⁹⁵¹ Véase la nota 1557.

¹⁹⁵² El escritor jerezano adaptó *Abre el ojo*, una comedia poco representada de Francisco Rojas Zorrilla (1979) que, en 1978, Marsillach, director del recién creado Centro Dramático Nacional, le propuso montar a Fernando Fernán-Gómez (Hormigón, 1997: 35).

¹⁹⁵³ Ana Suárez Miramón sintetiza esta cuestión en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003): Adolfo Marsillach tuvo una breve y poco agradable colaboración con Alberto González Vergel en una versión de *El enfermo imaginario*, de Molière. Con *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, con arreglos de Juan Germán Schröder, obtuvo el premio Nacional de Dirección (Suárez Miramón, 2003: 544). Con el empresario Conrado Blanco montó *El comprador de horas*, de Jacques Deval, en versión de José María Pemán (Suárez Miramón, 2003: 545). Una imaginativa adaptación del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, realizada por José Martín Recuerda —¿*Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*—, fue mutilada por la censura. Un *Buscón* no llegó a ver la luz por la negligencia de su adaptador, Alfredo Mañas. *Los siete infantes de Lara*, de Lope de Vega, fue adaptada por Juan Germán Schröder (Suárez Miramón, 2003: 546). También realizó, en colaboración con Enrique Llovet, *Sócrates* (Suárez Miramón, 2003: 549). El Centro Dramático Nacional programó su primer año la comedia de Francisco Rojas Zorrilla *Abre el ojo*, en adaptación de José Manuel Caballero Bonald (Rojas Zorrilla, 1979) y con dirección de Fernando Fernán-Gómez (Suárez Miramón, 2003: 551). La versión de *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, fue de Francisco Brines (Suárez Miramón, 2003: 556). Sobre esta última adaptación, véase Romera Castillo, (1990a), trabajo reeditado en Romera Castillo (1991b y 1993a) —esta segunda referencia remite a su recopilación de estudios relacionados con el teatro del Siglo de Oro (Romera Castillo, 1993b)—.

¹⁹⁵⁴ En 1952, Enrique Rambal protagonizó en México una película homónima basada en un relato de Gonzalo Elvira Sánchez de Aparicio, con adaptación de Miguel de Morayta.

¹⁹⁵⁵ Leyenda medieval que ha conocido diversas versiones artísticas.

¹⁹⁵⁶ La novela de Alexandre Dumas, padre (1802-1870), se publicó en 1844.

¹⁹⁵⁷ Véase la nota 1945. Obsérvese que Antonia Gala coincide con Fernando Fernán-Gómez (1998a: 112) en recordar el mismo montaje de Enrique Rambal.

2001b: 196). Esboza Antonio Gala una rapidísima semblanza de José María Rincón, quien llevó a la televisión su primera serie, *Al final esperanza*. Salvo Fernando Quiñones, no ha conocido a nadie tan vocacionalmente escritor: siempre andaba planeando algo de teatro, adaptando una obra (Gala, 2001b: 242).

Jaime de Armiñán da cuenta en sus memorias (Armiñán, 2000) de algunas versiones teatrales, como una que contempló en San Sebastián de *Pimpinela Escarlata*¹⁹⁵⁸, una función muy movida (Armiñán, 2000: 226). Recuerda el autor que a la tertulia de su abuelo en el café Gijón acudía, entre otros, Luis Astrana Marín, cervantista y traductor de Shakespeare, antiguo seminarista (Armiñán, 2000: 346).

Poca relación mantiene Albert Boadella en sus memorias (Boadella, 2001) con adaptadores al tener sus montajes un origen independiente del texto concebido como género literario, como ya hemos explicado¹⁹⁵⁹.

Francisco Nieva opina en sus memorias (Nieva, 2002d) que el sistema de Bertolt Brecht para el montaje de sus obras y sus adaptaciones era un magnífico artefacto. Su influencia se hizo sentir en muy buenos directores de su edad, sobre todo alemanes de uno y otro lado del muro, aunque algunos ahora puede que lo quieran negar (Nieva, 2002d: 397). Cuenta que entró en relación con Jean-Louis Barrault a través de la familia de Paul Claudel a causa del montaje de su obra *El zapato de raso*, que se hizo en España (Nieva, 2002d: 334)¹⁹⁶⁰.

La relación de Nieva con los adaptadores no siempre fue óptima. Relata que, cuando él vivía en París, José Luis Alonso había hecho en Madrid *Rinoceronte*, de Eu-

¹⁹⁵⁸ Véase la nota 1946. Recuérdese que Fernando Fernán-Gómez trabajó en una versión de la obra con la compañía de Brassó-Navarro (Fernán-Gómez, 1998a: 267).

¹⁹⁵⁹ En el apartado «Teatro y literatura: una relación compleja», de la página 903.

¹⁹⁶⁰ En 1965, con adaptación de Jean-Louis Barrault y Paul Claudel. La versión la llevó a cabo Antonio Gala. Hay, al menos, tres ediciones de esta versión galiana: Claudel (1965a, 1965b y 1992). La escenografía y los figurines corrieron a cargo de Francisco Nieva.

gène Ionesco; y estando ya el autor en proceso de separación matrimonial, Alonso montó *El rey se muere*, del mismo autor. Nieva conocía sus proyectos de decorados y los estimaba. Una noche que se encontraron ambos en París, José Luis Alonso le propuso diseñar los decorados de *El rey se muere*, pieza que iría acompañada por *El nuevo inquilino*, también de Ionesco. Aceptó, pero un traductor español se metió por medio y estuvo a punto de estropear esa oportunidad (Nieva, 2002d: 399). Vencido el obstáculo, su trabajo en esta obra y, más tarde, el de *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, dirigida por Adolfo Marsillach, lo consagraron en un instante como escenógrafo de altura (Nieva, 2002d, 400).

La personalísima versión de Nieva de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra¹⁹⁶¹, nos permite ver al adaptador en el espejo de un adaptador en unas palabras no exentas de justificación personal:

Todos saben que esta pochade teatral de Larra es poca pero encantadora cosa, una muestra casera de teatro romántico. Aunque lo más interesante en ella es la organización del diálogo de corte moratiniano, delicioso de ritmo y soltura coloquial. Al fin, no es más que la adaptación de una obra de Scribe¹⁹⁶², alargada y complejizada sin otra justificación, por parte de Larra, que la de mostrar estirado su especial gracejo coloquial por medio de aquel trampolín de la adaptación (Nieva, 2002d: 431).

Elogia Nieva la adaptación de Alfredo Mañas de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós (Nieva, 2002d: 465). El director Manuel Canseco le preguntó al autor si podía hacerle una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Poco tiempo antes había visto una versión de la obra en el teatro Español de Madrid, dirigida por Miguel Narros, uno de los directores más eficientes. No recordaba bien aquella versión de *La paz*, pero confiesa que no le gustó, dejando aparte la parábola del escarabajo y su gran efectismo teatral. Todo había querido ser muy moderno y carecía de efusión y de clima. Llegó a aburrirse en la segunda parte. Había en el espectáculo vana

¹⁹⁶¹ Sobre la comedia de Larra, véase Fernández Díaz (2013).

¹⁹⁶² Véase la nota 1571.

pedantería, algo que aquejaba a algunos espectáculos de Miguel Narros de la época (Nieva, 2002d: 470). Comenzó a leer versiones y a empaparse de Aristófanes. Una versión francesa lo impresionó por el esfuerzo que había hecho el traductor por suplir el gracioso coloquialismo ático de Aristófanes por su equivalente francés. Esto le llevó a pensar en el género chico, en Miguel Ramos Carrión y en Carlos Arniches.

Una versión libre y, a la vez, apasionada de Aristófanes, con aquel lenguaje de vodevil antiguo o de vieja zarzuela, podía resultar muy bien. No había que llevar las cosas a su mayor extremo, aquello mismo podía fundirse con un cierto sentimiento lírico, pues en realidad Aristófanes era un gran poeta. A veces, su cómica grosería está colindando con una estilización y lirismo bien voluntarios (Nieva, 2002d: 471).

Repasó muchas traducciones hechas en las tres lenguas que conocía (Nieva, 2002d: 471). También es conocedor de que antes o después de su versión de *Tirante el Blanco* se hicieron algunas adaptaciones en catalán, en general más respetuosas que la suya: una de Maria Aurèlia Capmany (1974 y 1980), otra de Josep Maria Benet y Jornet (Benet, 1989), las dos bastante bien (Nieva, 2002d: 573).

En un capítulo titulado «*Te quiero, zorra y no es verdad*, las más traducidas», informa el autor de que a estas dos obras se las desdeñó con cierta altivez en Madrid, mientras que él se dio a conocer en el extranjero precisamente con sus representaciones, que comenzaron en el Festival de Avignon, con muy buena acogida del público. Luego se representaron en París y estuvieron de gira por Francia. Se tradujeron al portugués, se representaron en São Paulo y se vertieron al alemán (Nieva, 2002d: 578). Opina el autor, ratificando la importancia de la traducción en el fenómeno teatral, que si aquellas obritas de teatro menor no las hubiese traducido al francés Gerard Richert, no habría podido él demostrar su eficacia dramática (Nieva, 2002d: 579). Trasladadas al portugués, se representaron en São Paulo, cambiando de lugar y de época, y se quedó el autor bastante asombrado de la violencia y el naturalismo de la versión (Nieva, 2002d: 580). Finalmente, su obra *Salvator Rosa*, la tradujo después la casa Ricordi en Italia, por recomendación de

Maurizio Scaparro, y se hizo de ella una lectura escenificada en el teatro griego de Taormina durante el festival, la cual tuvo muy buenas críticas (Nieva, 2002d: 586).

Fernando Arrabal deja constancia en su diario (Arrabal, 1994c) de algunas adaptaciones de sus obras. En el montaje de Bucarest de su obra *...Y pondrán esposas a las flores* (Arrabal, 1984n), las cárceles franquistas se transformaron en comunistas (Arrabal, 1994c: 99). Este caso no parece importarle. Sí, en cambio, el del primer montaje de una obra suya en España tras la muerte de Francisco Franco, el de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d): se queja de que desfiguraron y cortaron su obra (Arrabal, 1994c: 112)¹⁹⁶³. Ante una adaptación de su *Carta a Fidel Castro* (Arrabal, 1983a), se pregunta: «Adaptación ¿de quién?» (Arrabal, 1994c: 177). Esta misma cuestión se la plantea al director escénico, quien le responde: «Nadie; es su epístola... sin transformación alguna... con algunos cortes para que la obra dure ochenta minutos y algunas inversiones en el orden». Arrabal parece conformarse con esa explicación (Arrabal, 1994c: 188). Comenta irónicamente la adaptación de su *Fando y Lis* (Arrabal, 1967c) por una compañía que ha incrustando en la obra textos de Alejo Carpentier, Miguel de Cervantes y Franz Kafka (Arrabal, 1994c: 218).

Jaime de Armiñán revela en su diario (Armiñán, 1994a) que Enrique Llovet era su amigo. Escribieron juntos varios guiones de cine (Armiñán, 1994a: 162, nota 6). «Tiene cierto peligro cuando alguien se le cruza mal» (Armiñán, 1994a: 162). Más tarde, le atribuye una maldición (Armiñán, 1994a: 238)¹⁹⁶⁴.

Algún que otro traductor da lugar a un comentario cáustico:

¹⁹⁶³ A este montaje se referirá Marsillach (2001d), como se comprobará más adelante. Véase el apartado «Fernando Arrabal (1932)», en la página 1323.

¹⁹⁶⁴ También lo sitúa en una reunión en su casa de intelectuales de izquierda no comunista con Felipe González y otros políticos socialistas junto a Adolfo Marsillach, Antonio Fraguas *Forges*, Nuria Espert, Pepe Nieto —el músico— y algunos más: «y aquella noche prometimos apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el PC» (Armiñán, 1994a: 278-279).

Una tarde vino un anarquista erudito y conocedor de Shakespeare a leernos una versión de La tempestad, así como suena. Y así como suena la lectura duró casi cinco horas, a causa —sobre todo— de las notas añadidas. Sin duda el trabajo era formidable, pero a Fernancho y a mí por poco nos da algo. He pensado muchas veces en el pobre Shakespeare y en la ignorancia en la que vivía sumido sobre su propia persona (Armiñán, 1994a: 248).

A la tertulia de su abuelo solía acudir Lucio Astrana Marín, cervantista y traductor de Shakespeare, quien odiaba a la Real Academia Española y a los académicos, que nunca lo admitieron (Armiñán, 1994a: 262)¹⁹⁶⁵.

2.3.6. Los músicos

Pedro Manuel Vállora (2003a) toma de las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) la anécdota que cuenta el autor de que *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174) tenía público, pero la recaudación no cubría los gastos de mantenimiento. Antón García Abril, autor de la partitura, opinó que la obra no acababa de gustar porque en un número musical el vestido de Concha Velasco no le favorecía. Piensa Marsillach que a veces las corcheas producen estragos. El disco con la música tampoco se vendió y no incluía el vestuario (Vállora, 2003a: 22).

Antonio Gala explica en sus memorias (Gala, 2001b):

Carmen Carmen fue una experiencia encantadora: un musical español, cuidado, mimado, musicado por Cánovas¹⁹⁶⁶, y lleno de alegría y una fulgurante y contagiosa gana de vivir. Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármenes, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo, pero no con su director, tan eficiente en lo suyo y una de las personas peor educadas que he conocido. El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz.

El tablao flamenco, que ya no lo es, Los Gabrieles, me inspiró una noche (...) una comedia, Café cantante (Gala, 2001b: 85).

¹⁹⁶⁵ Esta figura será recordada también en las memorias (Armiñán, 2000: 346), como se ha visto.

¹⁹⁶⁶ Juan Cánovas.

Escribió el libreto de su ópera *Cristóbal Colón* (Gala, 1988a, 1989a y 1990b) en Jerez, en un sitio secreto, una especie de hotel (Gala, 2001b: 88). Allí se hizo amigo de Montserrat Caballé, quien le dijo: «Qué pena que luego asesinen tus versos tan hermosos». Admite abiertamente que no le gusta la música del compositor impuesto para *Cristóbal Colón* por Jesús López Cobos, Leonardo Balada (Gala, 2001b: 89). No habla Gala muy bien de los músicos en general, los presenta como interesados y pendientes del dinero, fríos, lejanos. El autor siempre tiene la impresión de estar siendo utilizado por ellos (Gala, 2001b: 90).

Hay un compositor que asoma con frecuencia en las memorias de Francisco Nieva (2002d), su propio hermano, Ignacio Morales Nieva, quien hizo la carrera de música y llegó a estudiar con Leonard Bernstein en América y también recibió clases de Ígor Stravinsky (Nieva, 2002d: 74)¹⁹⁶⁷. Ignacio Morales Nieva vive y compone música en Puerto Rico (Nieva, 2002d: 83). En la música actual de su hermano se nota la influencia del mejor Arnold Schönberg. Hay para él un paralelismo interesante entre la música de su hermano y los cinco poemas edmundianos de Carlos Edmundo de Ory (Nieva, 2002d: 130). De jóvenes, el autor inventaba piezas musicales que su hermano instrumentaba (Nieva, 2002d: 128). Hicieron ambos una ópera sobre *Benito Cereno*, de Herman Melville (su hermano se encargó de la música y él del libreto), y, recientemente, han compuesto una ópera de cámara, *La piedra de sal*¹⁹⁶⁸. Aún se ocupa su hermano del libreto de *No es verdad*, que se ha representado en París, y asimismo aceptó el guion —que el autor entresacó de *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado— para una cantata que se estrenó en Soria en el festival organizado por la Fundación Duques de Soria, que dirige allí Odón Alonso. La vocación teatral y operística de su hermano ha sido tan fuerte como la suya.

¹⁹⁶⁷ En la familia había tradición musical, la abuela materna del autor tocaba el piano (Nieva, 2002d: 81).

¹⁹⁶⁸ Deja constancia de ello en el breve comentario que introduce la pieza corta en su edición, pero sin aclarar el parentesco: «El músico Ignacio M. Nieva ha convertido en ópera de cámara este argumento» (Nieva, 1996b: 60).

Ignacio compuso sinfonías, varias estrenadas en festivales, alguna dirigida por Krzysztof Penderecki (Nieva, 2002d: 130).

Otros músicos con los que el autor se relacionó son Dadi Wirtz, hijo de una buena familia, de madre inglesa, y oveja negra, pero aristocrática, de esa familia (Nieva, 2002d: 237), instrumentista de laúd. El autor le envió a Ángel Crespo un grabado suyo para que lo publicase en su revista *Deucalión* (Nieva, 2002d: 237). También menciona a Luigi Nono (Nieva, 2002d: 254) y, más oscuramente, a alguna cantante famosa que había estrenado obras de Arnold Schönberg (Nieva, 2002d: 269). En Berlín, conoció al músico Luis de Pablo y sintió que estaba vinculado a su futuro profesional, que de la música que escribiera dependería que él pusiera en práctica lo que estaba aprendiendo en aquella ciudad (Nieva, 2002d: 413). A pesar de ello, no se relacionó con él hasta treinta años después¹⁹⁶⁹, pero las dos óperas tuyas que ha montado las hizo precisamente poniendo en obra lo que había aprendido en la Ópera Cómica de Berlín y no había podido realizar hasta entonces por el bajo nivel técnico de los escenarios españoles (Nieva, 2002d: 414).

Da noticia el autor de la presencia de la música en sus montajes teatrales. Al final de *Es bueno no tener cabeza* le puso, al materializarlo para la escena, un trozo coral de *Dafnis y Cloe*, de Maurice Ravel (Nieva, 2002d: 331 y 422); aunque era su intención ilustrarla igualmente con el *Escholion Seikilos*, la única melodía griega arcaica que se conserva anotada (Nieva, 2002d: 331). Explica el dramaturgo que la música de sus montajes es ajena, la propia suya no la ha podido incluir en ellos porque no ha tenido tiempo ni medios para componerla, si bien existe como concepto, y sus montajes siempre se han ideado bajo el influjo de la música; pero buscó la colaboración de buenos músicos que lo entendieran, como Tomás Marco y Manuel Balboa, de quienes son las partituras de *Nos-*

¹⁹⁶⁹ Le dedicó el autor la obra *Catalina del demonio*: «A mi admirado amigo Luis de Pablo, compositor de óperas» (Nieva, 2007m: 21).

feratu y *Pelo de tormenta*, respectivamente (Nieva, 2002d: 393). Se decidió que la representación de *No es verdad* tuviera música de Gioacchino Antonio Rossini, puesto que sedujo en su tiempo tanto a Mariano José de Larra —lo que prueba el seudónimo de Fíguro— como a Stendhal (Nieva, 2002d: 438). El autor también se ocupó del montaje musical de la representación (Nieva, 2002d: 477). La partitura de Tomás Marco y las improvisaciones de un percusionista le conferían a *Los baños de Argel*, la adaptación que hizo el autor de la obra de Miguel de Cervantes, una prestancia de ópera. Consistía en una orquestación para ocho instrumentos mas la percusión (Nieva, 2002d: 489). La música de *El rayo colgado* la integraban cantos de la Iglesia copta y una parte de *El martirio de san Sebastián*, de Claude Debussy. Asimismo, había un trozo de música del autor¹⁹⁷⁰, la que ilustraba una versión propia de un villancico popular anotado en una de las novelas de Fernán Caballero, cuyos versos reproduce (Nieva, 2002d: 501). En su estancia romana, el dramaturgo tuvo por vecino a un joven músico norteamericano, discípulo de John Cage, quien trabajaba con sintetizadores y grababa coros. A él le encargó parte de la música de *La señora Tártara*, la cual primero iba destinada a *Maldita sean Coronada y sus hijas*, producción que se frustró porque Justo Alonso no se decidió a arriesgarse (Nieva, 2002d: 515-516).

Elogia el autor al músico Manuel Balboa, compositor de la partitura de la versión que Nieva montó de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. También fue Manuel Balboa quien creó más tarde la música de la versión de Nieva de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, y otras obras suyas, hasta llegar a *Nosferatu*, musicada por partida doble, y *Pelo de tormenta* (Nieva, 2002d: 564). Más adelante, se refiere a la música de *Te quiero, zorra* y *No es verdad* (Nieva, 2002d: 581). En Gaucín,

¹⁹⁷⁰ Nótese la contradicción con la afirmación anterior de que no había podido incluir su propia música en sus montajes (Nieva, 2002d: 393).

provincia de Málaga, compuso en un sintetizador la música de *El baile de los ardientes* con ayuda de una persona (Nieva, 2002d: 585)¹⁹⁷¹.

Acerca de *Corazón de arpía*, escribe «Era necesario que la obra fuese como un sainete con música, parecido a un vodevil mitológico de los tiempos de Valera en París, como para el Théâtre du Ballet Royal, en el París de Labiche y de *La belle Hellene* [sic]»¹⁹⁷². Le encargó la música a Tomás Marco, temiendo que alguien de su categoría no aceptase; pero sí lo hizo, y la partitura hasta figura en el amplio catálogo de su obra. Es una pieza *minimal* (Nieva, 2002d: 598)¹⁹⁷³. En este montaje, se le planteó el conflicto de que Anna Ricci, quien cantaba muy bien, tenía hablando acento catalán. Se creyó en la necesidad de evitarlo por las tiranteces nacionalistas, para no hacer reír a los madrileños con un acento de la periferia. Se inventó que dijera su papel semicantando con una base musical que compondría Tomás Marco. Esa recitación semicantada era el canto perdido de los orígenes de la tragedia, del que sólo sabemos que se marcaba el tono con un laúd o con una flauta (Nieva, 2002d: 599). El propio autor compuso en un sintetizador la música de *El baile de los ardientes*, ayudado por un colaborador, y empleó también pequeños trozos orquestales de *Jeux*, de Claude Debussy. No podía compartir derechos con un músico, puesto que, como tal, ya no se ganaba nada en teatro y pedían un *avaluar* muy alto. En esto habría querido el autor imitar a Charles Chaplin, quien se inventó melodías entrañables (Nieva, 2002d: 619). En el montaje de Juan Carlos Pérez de la Fuente de *Pelo de tormenta* el dramaturgo apenas si intervino, sólo para recomendar al músico, entre otros

¹⁹⁷¹ Véase la nota 1970.

¹⁹⁷² Eugène Labiche (París, 1815-1888), considerado el iniciador del género. *La belle Hélène* (1864), *opéra bouffe* con música de Jacques Offenbach y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.

¹⁹⁷³ La satisfacción por esta colaboración se manifiesta en el hecho de que el nombre del músico haya pasado a formar parte del título de la obra en la edición de su *Teatro completo* (Nieva, 1991k: 1255-1276): *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera*.

(Nieva, 2002d: 636). Su último trabajo ha consistido en poner en escena la ópera *La señorita Cristina*, de Luis de Pablo, en el Teatro Real (Nieva, 2002d: 638).

Jaime de Armiñán sitúa en su diario (Armiñán, 1994a) al músico José Nieto en la reunión en su casa que tuvo lugar para apoyar el territorio cultural del PSOE, que ocupaba en solitario el Partido Comunista, y a la que asistieron Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Antonio Fraguas *Forges*, Nuria Espert y algunos más (Armiñán, 1994a: 278-279).

2.3.7. Los técnicos

Antonio Gala plasma en sus memorias toda la ternura de los actores con los técnicos al narrar una equivocación de un regidor en *La vieja señorita del paraíso* y cómo Mary Carrillo lo consoló diciendo que era teatro, que todo el mundo lo sabía y que aquí no pasaba nada nunca (Gala, 2001b: 82). No obstante, la queja del autor con respecto a la calidad técnica de las representaciones es incuestionable:

Años después estrené, casi a la vez, El hotelito (...) y una de mis comedias predilectas, (...) Samarkanda. La cuesta abajo de las producciones había comenzado. Fue el empujón que necesitaba para que el teatro dejara de atraerme. Ya se echaba de menos todo: directores, actores, locales, productores... La televisión había hecho su labor de zapa. Todo se había ido deteriorando y desapareciendo. Hasta los técnicos, siempre excelentes colaboradores que, como el amor, trabajaban sin horarios (Gala, 2001b: 85).

Jaime de Armiñán recoge en sus memorias (Armiñán, 2000) este interesante fragmento autobiográfico de su madre que recrea muy bien la tramoya de un teatro:

El escenario estaba casi a oscuras. Eran las tres de la tarde. Sólo había una diabla o dos encendidas, luz de arriba, quizá digan ahora zenital [sic]. La mesita del apuntador tenía un flexo inclinado sobre el texto que se ensayaba. Al entrar mamá hubo un movimiento de sillas y se pusieron de pie los actores en un gesto respetuoso. Las señoras hicieron intención de levantarse, mientras todos saludaban casi en voz baja. A mí ya me dijo papá que tenía que estar calladita. Cerca de la silla de dirección había otra para ella. El apuntador y las sillas estaban de espaldas al patio de butacas. Eran escenas de una obra ya hecha para sustituir a dos o tres actores. El escenario me pareció inmenso, y en efecto era muy grande. Habíamos entrado por la puerta que daba a la calle de Echegaray. Noté el declive del suelo y cómo las maderas crujían a nuestro paso. Había trozos del decorado de la obra, que se hacía aquella tarde: La corte de Napoleón. Arriba las bambalinas simulaban un techo blanco. Pasillos en techos altos rodeaban todo el escenario a distintos niveles, y había también escalerillas, que utilizaban los tramoyistas, para hacer los cambios precisos. De cuando en cuando clavaban clavos, pero mi padre pidió silencio y todos callaron. Yo, muy emocionada, miraba en torno mío [sic]. Comenzó el trabajo (Armiñán, 2000: 30).

Prosigue la madre contando una anécdota reveladora de la importancia del apuntador (Armiñán, 2000: 31-32). Al narrar la madre del autor su primera actuación, vemos en acción al apuntador, oculto en la concha, y al segundo apuntador (Armiñán, 2000: 310-312). Escribe el autor: «Las compañías de teatro aún se formaban al modo tradicional, completas y con repertorio establecido (...). También apuntador, segundo apunte, representante, maquinista y, en casos excepcionales, un eléctrico. Así ocurrió en la compañía de Carmita Oliver, y antes en la de mis abuelos» (Armiñán, 2000: 329).

Francisco Nieva echa de menos una mayor calidad técnica en el teatro español: «Lo cierto era que, muchas atenciones para los actores, mucho maestro de ballet, mucho maestro de esgrima, muchas clases de expresión corporal, pero luego, en especialistas de teatro, realizadores, marionetistas, técnicos iluminadores, técnicos de sonido, no se encontraba ninguno que no fuera un jornalero de lo más torpe» (Nieva, 2002d: 538). De la representación del *Don Álvaro o La fuerza del sino*, del duque de Rivas, dice que cada vez era más difícil de llevar a escena. La realización material del escenario no fue buena, aunque el conjunto estaba bien (Nieva, 2002d: 560). Se sintió engañado desde el principio. José Luis Gómez tenía una suerte de «resolutor técnico» de decorados, un empleo innecesario, puesto que los escenógrafos actuales resuelven ya todos los problemas y se lo entregan a los realizadores, que siguen al pie de la letra las instrucciones (Nieva, 2002d: 560-561). «Era innecesaria esta figura en un teatro municipal, tan pobremente equipado y tan polvoriento como era entonces el Español». Comprobó que todo un director de renombre parecía entender muy poco entonces de escenografía, de planos, de plantas y alzados a una escala determinada, y había que dárselos a un subalterno en quien depositaba toda su confianza. El resolutor técnico no respetó su escenografía (Nieva, 2002d: 561). Gómez no les permitió corregir los fallos de realización, porque él, paradigma de los aplazamientos en los estrenos, no les permitía aplazar el suyo (Nieva, 2002d: 562).

2.4. Los dramaturgos y la actividad teatral

2.4.1. Las giras

Fernando Fernán-Gómez, lo mismo que denomina a los actores *cómicos*, llama a las giras *turnés* (Fernán-Gómez, 1998a: 35). Así titula una de las secciones: «La primera turné» (Fernán-Gómez, 1998a: 98-101), donde cuenta que salió con la compañía de su madre de gira en verano a Barcelona y Zaragoza (Fernán-Gómez, 1998a: 100). Y no se trata de la única suya de la que nos informa: su madre hizo la gira americana tan típica en la gente del teatro español. Precisamente, en ese viaje le enseñó a su madre el oficio de actriz María Guerrero, quien daba clases a las jóvenes de su compañía durante la travesía en barco (Fernán-Gómez, 1998a: 123)¹⁹⁷⁴. En aquel continente, durante una gira, nació el autor. La primera que él realizó ya como actor fue con Enrique Jardiel Poncela, quien aprovechó el descanso durante el verano de 1940 de la compañía que representaba *Eloísa está debajo de un almendro* para organizar una gira —con el propio dramaturgo como empresario— con el fin de explotar el éxito (Fernán-Gómez, 1998a: 277 y 290). Informa el autor de que entonces en las giras no se podía llevar una sola comedia, había que contar con otras para representar varios días en una sola plaza. Enrique Jardiel Poncela incorporó también a su gira por provincias *Un marido de ida y vuelta*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Una noche de primavera sin sueño* (Fernán-Gómez, 1998a: 278). Todo ello da pie a una sección titulada «Mi primera turné» (Fernán-Gómez, 1998a: 278-

¹⁹⁷⁴ Refiere Jaime de Armiñán (1997a: 134) que su madre, Carmita Oliver, que había dejado el teatro, en 1943, volvió a formar compañía, la cual, tras una temporada en el teatro Lara de Madrid, salió de gira por provincias. En la compañía de su madre trabajaba la de Fernando Fernán-Gómez, Carola Fernán-Gómez. Jaime de Armiñán fue en verano a visitar a su madre, que se hallaba en Barcelona actuando, y allí coincidió con Fernando Fernán-Gómez, quien también había ido a visitar a la suya. Seguramente por indicación materna, Fernando Fernán-Gómez, un muchacho, se ocupó de él, un niño aún.

282)¹⁹⁷⁵. Más tarde, en 1944, Enrique Jardiel Poncela emprendió la gira por América que había afirmado que no haría hasta que concluyese la guerra mundial. No tuvo en cuenta el dramaturgo que las compañías españolas que iban de gira por Hispanoamérica lo hacían principalmente para españoles o descendientes de españoles. Por un lado, el habla coloquial era diferente y la recepción de su humor verbal se hacía dificultosa. Por otro — algo más grave—, «el inteligentísimo Jardiel Poncela» no tuvo en cuenta, que entre el público hispanoamericano se encontrarían muchos exiliados que difícilmente habrían olvidado las feroces diatribas que publicó contra «el envilecido vecindario del Madrid marxista». Aquella excursión lo arruinó, lo cual contribuyó a desmejorar su salud (Fernán-Gómez, 1998a: 442).

Fernando Fernán-Gómez, convertido ya en empresario de su propia compañía, eligió para su repertorio *El señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura, y *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio Calvino. Ninguna de las dos interesó al público, ni en Madrid ni en la gira de verano. La fama de *Botón de ancla* y de *Balarrasa* había pasado tras cuatro o cinco años y el éxito teatral de la temporada anterior con *La vida en un bloc*, de Carlos Llopi, no se conocía en provincias (Fernán-Gómez, 1998a: 445). También emprendió su propia gira americana. Viajó a Buenos Aires —a pesar de que un amigo le pidió que desistiera— con *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, y *Mayores con reparos*, de Juan José Alonso Millán (Fernán-Gómez, 1998a: 473). Fue acogido con frialdad en Argentina —sospecha que por la calidad teatral de los actores, muy superior allí a la suya— (Fernán-Gómez, 1998a: 474). Igualmente, hizo una gira por provincias en 1980 con *El alcal-*

¹⁹⁷⁵ En esta sección cuenta que en 1941 tomó parte durante el verano en otra gira, esta vez no con la compañía de Enrique Jardiel Poncela, sino con la titular del teatro de la Comedia (Fernán-Gómez, 1998a: 280).

de de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca, que le resultó fatigosa, aunque lo consolaba el dinero que ganaba (Fernán-Gómez, 1998a: 500-501)¹⁹⁷⁶.

Las giras teatrales no constituyen sólo una actividad importante en su profesión, se convierten también en objeto de tratamiento artístico. Jaime de Armiñán le propuso escribir conjuntamente un guion sobre los cómicos de la legua, aquellos que había oído decir de niño que iban de pueblo en pueblo en los años veinte y treinta del siglo pasado. Se le ocurrió a Fernando Fernán-Gómez que podrían narrar las peripecias de una de aquellas compañías enfrentadas a las que comenzaban a llevar películas por los pueblos¹⁹⁷⁷. Recordó el pueblo de Miraflores, donde veraneó al cuidado de su abuela. Allí contempló una noche un espectáculo de titiriteros. Fue la primera vez que vio trabajar a cómicos de aquella clase y no se le ocurrió pensar que tenían el mismo oficio que su madre (Fernán-Gómez, 1998a: 554-555). El autor les dedica una sección titulada «Cómicos sin teatro» (Fernán-Gómez, 1998a: 556-558). Pasaron veinte años hasta que volvió a ver cómicos trashumantes —los que no pisan un teatro ni un plató—. También lo eran los de algunas barracas de la verbena que ofrecían espectáculos de variedades que él veía todos los años en el mes de julio; pero, como actuaban en Madrid, no los consideraba trashumantes. La segunda vez que vio de cerca «cómicos modestos de vida miserable», de los que iban de pueblo en pueblo, fue en una ciudad gallega durante un rodaje. Los vio en un café-cantante de los pocos que iban quedando (Fernán-Gómez, 1998a: 556). Entraron en el local, contemplaron unos números musicales y humorísticos y luego los cómicos se sentaron a tomar una copa con ellos. Les dijo el mayor que formaban una compañía de varie-

¹⁹⁷⁶ Ya hemos relativizado esta afirmación del autor en lo que se refiere a su trabajo interpretativo —véase la nota 628—, aunque no parece descabellada en lo que se refiere a las incomodidades de la gira en sí. De hecho, Juan Antonio Ríos Carratalá (2000a: 103) le concede un valor definitivo cuando escribe que los continuos viajes de las interminables giras motivaron en actores como el propio Fernando Fernán-Gómez el abandono de cualquier actividad teatral.

¹⁹⁷⁷ En esta idea se halla el origen de *El viaje a ninguna parte*.

dades, que actuaban siempre juntos y casi nunca en teatros o muy pocas veces, siempre en cafés o al aire libre (Fernán-Gómez, 1998a: 557). También conoció otros en Sabiote, pueblo de Jaén cercano a Úbeda, en 1961, cuando rodaban *La becerrada*, de José María Forqué. Se trataba de un grupo familiar de cinco o seis y representaban una obra de Pedro Muñoz Seca. La llegada del equipo de rodaje les estropeó el negocio y los utilizaron como extras durante tres o cuatro días (Fernán-Gómez, 1998a: 557)¹⁹⁷⁸.

Adolfo Marsillach relata en sus memorias algún episodio impagable relacionado con el tema de las giras, como las dificultades que encontró la del *El Tartufo*, de Molière, un éxito en la capital, pero que vio obstaculizada su salida por provincias ante la amenaza que pesó sobre los empresarios de un exceso de celo administrativo con sus locales (Marsillach, 2001d: 321)¹⁹⁷⁹.

Antonio Gala refiere en sus memorias (Gala, 2001b) la muerte en accidente de un actor que representaba en gira *La vieja señorita del paraíso* (Gala, 2001b: 28). José Luis Alonso le anunció que los ensayos de *Los verdes campos del Edén* empezarían en Valencia, donde la compañía responsable del estreno concluiría la representación de *Los caciques*, de Carlos Arniches (Gala, 2001b: 64). El estreno oficial de *Los buenos días perdidos* tuvo lugar en Córdoba. José Luis Alonso decidió que primero dieran un par de representaciones en Badajoz para asentarla, porque a Córdoba, ciudad del dramaturgo, debía llegar inmaculada (Gala, 2001b: 74): «Al salir de gira sucedió algo triste que a menudo sucede: actores que no quieren viajar o que no han previsto un contrato tan largo.

¹⁹⁷⁸ Fernando Fernán-Gómez dedicó su novela *El tiempo de los trenes* (Fernán-Gómez: 2004a: 7) «A todos los jóvenes que hoy aspiran a ser actores y actrices. Que Talía y Melpómene les sean propicias en el tiempo de los aviones».

¹⁹⁷⁹ Sí hubo gira por provincias en la readaptación de *El Tartufo*, de Molière, del año 1980. Otras obras cuyas también han conocido exitosas giras: *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* «una de las comedias con mayor fortuna de público durante años», se mantuvo en cartel en Madrid la temporada siguiente y realizó una amplia gira por diversas ciudades españolas y algunos países europeos y americanos. Se repuso en 1995 y hubo otra gira por España (Huerta, 2003, II: 2928).

Empezaron las sustituciones». Amparo Baró abandonó. Le recomendó el autor que no se tirara del trampolín en que se encontraba por el lado en que no había piscina. Y se tiró. Lo ve poco razonable (Gala, 2001b: 75). *¿Por qué corres, Ulises?* quizá sea su obra teatral más traducida y la más representada fuera de España (Gala, 2001b: 77). El mismo montaje de *Anillos para una dama*, con el mismo vestuario, se representó en México y en Venezuela por Amparo Rivelles y en Argentina por Nati Mistral. El autor presencié el estreno de México (Gala, 2001b: 78). En una indisposición de María Asquerino, Amparo Rivelles se ofreció a hacer el papel en Barcelona, cuando *Anillos para una dama* se representaba allí (Gala, 2001b: 79). *Petra Regalada* se estrenó en Santander (Gala, 2001b: 82). Le hicieron al autor una endoscopia en Córdoba cuando pasaba por allí en un gira en la que, con la orquesta de Manolo Sanlúcar, daba un recital de los poemas de *Testamento Andaluz*. Al día siguiente, actuaban en Jaén (Gala, 2001b: 103).

En un texto autobiográfico de la madre de Jaime de Armiñán incluido en las memorias (Armiñán, 2000: 25-32), se refiere ésta a cuando sus padres —los abuelos del autor— se iban al camino (Armiñán, 2000: 25). Al terminar la temporada del teatro Español de Madrid, se marchaban a provincias los actores, no la familia (Armiñán, 2000: 27). Cuando sus padres se conocieron, sus abuelos maternos no acogieron con alegría al joven periodista que se convertiría en su progenitor, Luis de Armiñán Odriozola, y decidieron montar una gira en Argentina y Uruguay para alejar a su hija del rubio admirador (Armiñán, 2000: 301). En un texto autobiográfico de la madre (Armiñán, 2000: 301-303), cuenta ella que, con dieciocho años, había tenido un gran éxito con la comedia de Eduardo Marquina y Luis Fernández Ardavín *Rosa de Francia*, obra que salió de gira. Menciona el teatro Odeón de Buenos Aires, en la República Argentina. Llevaban varias comedias montadas, unas para ella y otras para la abuela (Armiñán, 2000: 301). La temporada del Odeón no fue buena, no gustaban las comedias que en Buenos Aires llamaban de alparga-

ta, pero tampoco gustaban las de vestir ni los clásicos de siempre. Los actores, desmoralizados, los rehuían y apenas hablaban. Ella notaba el sabor del fracaso, su derrota particular. Entonces, sucedió el milagro. Ernesto Vilches terminó su temporada. El teatro Sarmiento cerró unos días. Ellos habían dejado el Odeón, pidieron el Sarmiento, llegaron a un acuerdo con la empresa y cambió todo. Con las mismas comedias, con los mismos actores, se llenaba la sala tarde y noche: «Aquel teatro moderno —sin la carga histórica del Odeón— estaba caliente, como dicen los cómicos» (Armiñán, 2000: 302). Representó la madre su primer papel en 1919, con catorce años, en una comedia de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero¹⁹⁸⁰, *Febrerillo el loco* (Armiñán, 2000: 310). Su primera representación fue en el teatro Cervantes de Málaga (Armiñán, 2000: 311). El autor acudió al Coliseum con su tío Pepe. Allí debutaron los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, aunque, en realidad, huían del nazismo. Además de su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron (Armiñán, 2000: 317). Su madre se fue de gira con su compañía a provincias y su padre y él se alojaron en una pensión céntrica (Armiñán, 2000: 324). En el invierno de 1943, su madre se hallaba en provincias con su compañía. Viajó el autor aquel año en tren a Sevilla, a Bilbao y a Barcelona para verla (Armiñán, 2000: 329). La primera ciudad fue Sevilla (Armiñán, 2000: 330). A Bilbao acudió solo, sin su padre (Armiñán, 2000: 332). Después, se desplazó a Barcelona (Armiñán, 2000: 335). Allí, su madre dejó de actuar en el teatro (Armiñán, 2000: 338)¹⁹⁸¹.

¹⁹⁸⁰ Véase la nota 332.

¹⁹⁸¹ Jaime de Armiñán recuerda (1997a: 134) que, en 1943, su madre, Carmita Oliver, volvió a formar compañía y, después de una temporada en el teatro Lara de Madrid, salió de gira por provincias. En la compañía de su madre trabajaba la madre de Fernando Fernán-Gómez, Carola Fernán-Gómez.

Francisco Nieva recuerda en sus memorias (Nieva, 2002d) que *Sombra y quimera de Larra* gustó en Valencia y obtuvo las mejores críticas; pero en los tres días de representación no asistió mucha gente. El teatro, todo un Teatro Nacional, estaba en un barrio poco elegante, se trataba de un cine popular. Fueron a hacerla a Zaragoza, pero, el día del ensayo general, Guillermo Marín enfermó gravemente y se suspendió la función (Nieva, 2002d: 443). El director Manuel Canseco le pidió al dramaturgo una adaptación de *La paz*, de Aristófanes, para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Se llevó a cabo una gira con gran éxito (Nieva, 2002d: 478). Se repuso *La paz* en el teatro Martín, con menos fortuna, pero luego salió de gira. Se volvió a hacer al verano siguiente en el templo de Debod, en Madrid (Nieva, 2002d: 480). Nuria Espert mantuvo en el Centro Dramático Nacional la versión de Francisco Nieva de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, aun tratándose de un proyecto de Adolfo Marsillach. Ella programó después *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, dirigida por Jorge Lavelli, y se iba de gira con ella y a festivales (Nieva, 2002d: 484). Había trabajado el autor dos veces con una compañía oficial y otra con una compañía oficial a medias, el TEC, pues se mantenía con subvenciones. Nadie ganaba entonces nada en esos teatros oficiales con la permanencia en cartel —y apenas ahora—, por mucho público que atrajesen. Únicamente ganaba el autor. Pero había programaciones, compromisos y no se podía hacer giras con ellas. Todo eso después de haberse dejado el pellejo montándolas. Los que tenían en sus manos poner remedio a eso deseaban que la obra cumpliera su plazo para darle dinamismo a la sala. Llama a esto «cosas funcionariescas», que se justificaban porque se hacía en «otras partes». Pero en otras partes hay una infraestructura, salas de almacenaje y de ensayos, puesta al día de los escenarios, giras concertadas y alternancias de los espectáculos, que pueden llegar a tener un público multitudinario (Nieva, 2002d: 550). Escribe el dramaturgo:

Se ha dilapidado mucho buen teatro como pasto de los consecutivos ministerios de cultura, que se han servido de autores y montajes como de peones para su juego de exhibición política, sin tratar de mejorar esa infraestructura digna de un «teatro público». El atinado proyecto de Marsillach se vino abajo, todo se seguía haciendo como en la época de Franco. Hubo de llegar el éxito tardío de Pelo de tormenta en ese mismo escenario y la denuncia de la compañía por no cumplirse la gira prometida, para que —después de ganar el pleito el ministerio, como era de prever en quienes habían conquistado el poder hacía pocos meses— se sistematizase un programa de giras (Nieva, 2002d: 550-551).

Piensa el autor que, en su obra dramática, los muertos llevan en el más allá una vida libre y transgresora como la de los actores en gira (Nieva, 2002d: 588). Dice de *Cora-zón de arpía* que tuvo un estreno brillante, el teatro se llenó al completo el mes de programación y en la gira posterior. Ésta se dio mucho mejor de lo que esperaba el autor y lo dejó muy gratamente sorprendido. En un pueblo de Aragón, tres iniciales saboteadores acabaron seducidos por la representación (Nieva, 2002d: 600). El dramaturgo viajaba en las giras con las funciones: «Me gustaba viajar con las funciones y gozaba del teatro como un aficionado». Quería vivir la gira, las fatigas, los aplausos, estar con los actores: «El teatro pobre y de ruta tiene mucho encanto. Hay personas que no pueden soportar que uno se divierta con esa ingenuidad, con esa inagotable ilusión por el teatro. No les parece serio, sino cosa de golfos» (Nieva, 2002d: 601). En cambio, la mala suerte lo persiguió con *El baile de los ardientes*. Después de cinco jornadas con la sala llena de gente, hubo una huelga salvaje de autobuses durante veinte días o más. Cuando acabó la huelga, el público regresó; pero la perspectiva de gira se chafó (Nieva, 2002d: 620): «Nos estábamos quedando sin fondos, porque aquellos festivales tan socialistas no les daban un caché a las compañías españolas». No llevaron a cabo la gira para no poner en peligro el patrimonio personal del dramaturgo (Nieva, 2002d: 621). El productor Pedro Marsó dejó perder el estreno de *Los españoles bajo tierra* en el teatro Albéniz y no se ocupó de concertar una buena gira (Nieva, 2002d: 625). La Expo 92 movía mucho dinero, pero las producciones teatrales no encontraban acomodo en otros teatros de provincias y menos en la capital, donde sólo se mostraron dos o tres y hasta fueron juzgadas adversamente (Nieva, 2002d:

625-626). Estrenaron en Bilbao para llevar la obra un poco rodada a Sevilla (Nieva, 2002d: 626). Necesitaban estrenar en un teatro cualquiera, de esos desvencijados que había en las provincias en donde dominaba el PP, pero surgió la posibilidad de estrenar en la Semana Grande de Bilbao, en el teatro Arriaga, porque la compañía catalana contratada que hacía *Kabarett* no podía cumplir con las fechas previstas (Nieva, 2002d: 626-627). El estreno marchó muy bien. El local se llenó, porque en Semana Grande todo el mundo acude al teatro. El estreno en Sevilla no tuvo el menor fallo de interpretación ni de maquinaria. Luego visitaron algunos teatros con un telar inutilizado y viejísimo, así que el montaje causó siempre problemas (Nieva, 2002d: 627). De Bilbao viajaron directamente a Sevilla para estrenar en el teatro Central (Nieva, 2002d: 628). Tenían miedo de la gira, de las dificultades en los teatros, de no poder instalar todo el decorado. Se queja el dramaturgo de los jóvenes maquinistas que se hacían un lío, que tenían pocas ganas de trabajar. En Salamanca ya tuvieron un disgusto con el teatro, en estado ruinoso. En los camerinos, las ratas se comían el maquillaje de las actrices. No le gusta al dramaturgo ser tratado como cómico de la legua. En el teatro García Barbón de Vigo tuvo un problema con los operarios que no le permitió hacer su ensayo general. El representante de la compañía no servía para nada (Nieva, 2002d: 629). En cambio, se dio muy bien la gira por la Comunidad de Castilla-La Mancha. Después, hicieron otra gira, que se terminó en Santiago de Compostela y en Valladolid, donde acudió mucho público y tuvieron un éxito indudable, «señal de que la crítica de los periódicos madrileños no condiciona ya en nada a los espectadores de provincias, que ahora se sienten más autosuficientes y con periódicos y críticos propios. Pues ¡menos mal!» (Nieva, 2002d: 630). *Nosferatu* resultó uno de los trabajos más aquilatados de Guillermo Heras, quien recibió por él dos o tres premios. Apenas hizo una pequeña gira con dicho espectáculo, porque no había más dinero, como sucede siempre (Nieva, 2002d: 636). El elenco de *Pelo de tormenta* denunció al Ministerio de Educación

y Cultura por incumplir un contrato para llevar la obra por varias plazas anteriormente programadas. El pleito lo ganó el Ministerio y aún andarán convencidos de llevar razón. No asistieron a ningún festival internacional de aquéllos a los que los habían invitado (Nieva, 2002d: 637).

Albert Boadella cuenta que Els Joglars hacía las giras con una furgoneta Saba (Boadella, 2001: 175). Viajaban llevando *El Joc* a todas partes. Cabían todos y todo: la escenografía y el equipaje (Boadella, 2001: 189).

Santos (2007: 527) informa de que *Carta de amor*, de Fernando Arrabal, se estrenó en Madrid en 2002 y hubo una gira por diecisiete ciudades españolas más París.

Cuenta Jaime de Armiñán en su diario (1994a) que su abuela Carmen Cobeña, la jefa de la compañía Oliver-Cobeña, no toleraba entre los actores el menor desliz en materia sexual. La compañía actuó en Buenos Aires (Armiñán, 1994a: 76). En la tanda de fotografías que ilustran el diario, en la tercera página aparece una tarjeta de presentación de la compañía Cobeña-Oliver correspondiente a la temporada 1925-1926, que fue también la gira de despedida de Carmita Oliver. Dice que las primeras actrices de la compañía Cobeña-Oliver eran Carmen Cobeña y Carmen Oliver Cobeña —abuela y madre del autor, respectivamente—. En la quinta página, hay una tarjeta con una foto de Carmita Oliver y un poema de Eduardo Marquina leído por Enrique Borrás en la función de despedida para su gira por América (Armiñán, 1994a: 200-201).

2.4.2. *Los festivales*

A Fernando Fernán-Gómez se le escapa un cierto desdén cuando escribe en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que, en un momento determinado, piensa en aprovechar sus viajes al extranjero para ver teatro internacional, porque a España sólo llega el «teatro de festivales» (Fernán-Gómez, 1998a: 517). Sin embargo, en el extranjero tam-

bién hay festivales y él asiste a ellos, como demuestra su detallado análisis —del que ya nos hemos ocupado¹⁹⁸²— de la representación durante el Festival Internacional de Teatro de París por una compañía de actores irlandeses de la obra de John Millington Synge, *The Playboy of the Western World* (Fernán-Gómez, 1998a: 587-588).

Adolfo Marsillach da noticia en sus memorias (Marsillach, 2001d) de que la compañía del Teatro Nacional María Guerrero, dirigida por Luis Escobar, fue invitada a representar *Don Juan Tenorio* y *El sombrero de tres picos* en la Bienal de Venecia y en el Festival de Biarritz (2001d: 152). También hace referencias al Festival de Teatro Clásico de Almagro. Sirvan de ejemplo la que atañe a César Oliva, catedrático de la Universidad de Murcia, que fue su director (Marsillach, 2001d: 547), y la de algún estreno, como el de julio de 1994 de la nueva versión de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca (Marsillach, 2001d: 528)¹⁹⁸³.

Antonio Gala recuerda en sus memorias (Gala, 2001b: 49) que, en el verano de 1964, recién llegado al teatro con *Los verdes campos del Edén*, su traductor italiano, el

¹⁹⁸² En el apartado «El teatro extranjero», de la página 947.

¹⁹⁸³ Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), aporta información sobre la relación de Adolfo Marsillach con los festivales, especialmente con el de Almagro. En 1955, Adolfo Marsillach se estrenó como director con la obra *Bobosse*, de André Roussin, en el teatro Windsor de Barcelona y, desde entonces, dirigió su propia compañía con extraordinario éxito, incorporándola en 1957 al circuito de los Festivales de España (Suárez Miramón, 2003: 544). *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, se presentó en Buenos Aires en marzo de 1986, después en Sevilla —con éxito rotundo— y luego pasó al Festival de Almagro. Desde esa fecha, apareció vinculada la Compañía Nacional de Teatro Clásico con Almagro, escenario en el que presentaron también *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, y *No puede ser el guardar a una mujer*, de Agustín Moreto (Suárez Miramón, 2003: 553). Pudo comprobar Adolfo Marsillach que el problema de llevar a escena a los clásicos resultaba bastante más complejo de lo que podía pensarse y las reuniones de Almagro no consiguieron aunar posturas en torno a ese tema. En 1987, realizó otro montaje, también de Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama* (Suárez Miramón, 2003: 554). El estreno en Almagro y después en Madrid fue todo un éxito y marcó por fin la línea estética y conceptual de la Compañía (Suárez Miramón, 2003: 555). Siguió después *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, obra con la que acudió al Festival de Almagro. Sonó en 1996 la hora del relevo de Adolfo Marsillach al frente de la Compañía, pero estaba programada *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, para su estreno en Almagro, y así se llevó a cabo (Suárez Miramón, 2003: 556). Según Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), la teoría de Adolfo Marsillach sobre los escritores clásicos, lejos de apartarse de los estudiosos de la literatura, coincide con ellos, y más concretamente con el denominado «grupo de Almagro», que tanto hizo por impulsar los textos del Siglo de Oro y cuyo portavoz fue César Oliva (Suárez Miramón, 2003: 557).

corresponsal de *Il Tempo*, lo llevó a Ciudad Real para ver su obra representada. Se hacía en un local al aire libre a las afueras de la ciudad, habilitado para los Festivales de España.

Albert Boadella deja constancia en sus memorias (Boadella, 2001) de la participación de su compañía en varios de estos eventos. En 1967, estuvieron en el Festival Internacional de Mimo de Zurich. Conoció allí artistas que seguían líneas de trabajo muy diferentes que le abrieron todo un campo de posibilidades por el lado de la expresión corporal (Boadella, 2001: 158-159). Presentaron *Mary d'Ous* en el año 1973 en el festival Due Mondi de Spoleto (Boadella, 2001: 221y ss.). El éxito de la obra fue enorme. No sólo entusiasmó el montaje, sino todo lo que significaba Els Joglars. Narra el Bufón una anécdota muy jugosa: cuando la compañía se marchaba en la furgoneta, pasó por una plaza con las terrazas de los cafés repletas de gente y se produjo un aplauso espontáneo, todo el mundo se puso de pie. Sin embargo, veinticinco años después le ofreció al mismo festival su *Daaalí* (Boadella, 2006b) y no se acordaban de ellos. Ni les contestaron ni lograron actuar. Critica el autor al público francés del festival de teatro contemporáneo de La Rochelle por su elitismo. Allí, el éxito de un grupo tribal brasileño cumplió la cuota de exotismo tercermundista en un ambiente con mala conciencia social. Aquí se da cuenta Albert Boadella, contemplando un espectáculo de Bob Wilson, de lo que podía suceder si seguía por el mismo camino experimental (Boadella, 2001: 225). El nuevo Els Joglars formado después de los sucesos de *La torna* fue recibido con una atronadora ovación en el Festival Teatro de las Naciones de Hamburgo (Boadella, 2001: 319)¹⁹⁸⁴.

Rememora Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) su separación de su mujer. Al romper con ella, también abandonó mucho más. Por ejemplo, dejaba para siem-

¹⁹⁸⁴ Hernando (2012): «Boadella también disipó las dudas sobre la posibilidad de pasar a dirigir el Festival de Otoño en Primavera de la Comunidad de Madrid: “Puedo asegurar que ni lo aceptaría”».

pre la posibilidad de su primera puesta en escena para un festival de teatro en la abadía de Royomont, porque Jean Jacquot, viendo sus disposiciones para lo escénico, había posibilitado, con la participación económica de la Sorbona y del Institut d'Etudes Hispaniques, que dirigía su amigo Charles Aubrun, que realizase el montaje, la versión, la dirección escenográfica, el vestuario y la iluminación de *Los dos ciegos*, de Juan de Timoneda, en francés (Nieva, 2002d: 300). Trabajó de escenógrafo y figurinista para *La dama duende*, dirigida por José Luis Alonso, que no resultó nada mal. Llamaron la atención sus figurines y, en un festival de teatro en EE. UU., le condieron un premio por ellos (Nieva, 2002d: 406). Luca Ronconi seleccionó *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* para el festival de teatro de la Biennale de Venecia, pero los productores Redondo hicieron cuentas y vieron que no iban a ganar nada. A pesar de lo que le debe a José Luis Alonso, se siente seguro de que a él no le gustaba que el autor se encampanase, como Antonio Gala, y sacase más provecho de los festivales que el director, obligado a permanecer por sus compromisos, de uno de sus mayores aciertos. José Luis Alonso tenía que quedarse en Madrid montando *El adefesio*, de Rafael Alberti. Ya podía conformarse el dramaturgo con aquel éxito inesperado. Opina el autor que el mejor teatro español no ha tenido suficiente eco en el extranjero por esta desidia cuando triunfa un tercero del que no se puede sacar producto: «Falta de generosidad social». Llegaron a traducirse las obras al italiano y a imprimirse en los programas: «Boadella, con sus Joglars, sí estuvo mostrando la obra *Alias Serrallonga*, con lo que obtuvo un notable éxito» (Nieva, 2002d: 459).

Nuria Espert mantuvo su adaptación de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, en el Centro Dramático Nacional, aun siendo un proyecto de Adolfo Marsillach. Ella programó después *Doña Rosita la soltera*, dirigida por Jorge Lavelli, y se iba de gira con ella y a festivales (Nieva, 2002d: 484). El autor no volvió a tomar las escenas de su adap-

tación teatral de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, sin una posibilidad de realización material, la cual no llegó hasta seis años más tarde con su colega extremeño Manuel Martínez Mediero, en un vacío de poder de José Monleón, quien había sido director de los festivales de Mérida y al que la Junta de Extremadura había querido entonces apartar por diferencias de enfoque. Manuel Martínez Mediero le encargó finalizar el *Tirante* para el Teatro Romano de Mérida prometiéndole una subvención de la Junta de Extremadura que él debía completar obteniendo otra del Ministerio de Cultura (Nieva, 2002d: 572). A *Te quiero, zorra* y *No es verdad* se las desdeñó con cierta altivez en Madrid; sin embargo, el autor se dio a conocer en el extranjero con sus representaciones, las cuales comenzaron en el Festival de Avignon, con muy buena acogida del público (Nieva, 2002d: 578). *Salvator Rosa* la tradujo la casa Ricordi en Italia por recomendación de Maurizio Scaparro y se llevó a cabo una lectura escenificada de ella en el teatro griego de Taormina durante el festival, con muy buenas críticas (Nieva, 2002d: 586). Su amigo Porrerito le aconsejó al dramaturgo estrenar *El baile de los ardientes* en marzo en el Festival Internacional de Teatro, que dirigía Ariel Goldenberg (Nieva, 2002d: 617). El estreno salió muy bien y aquellas críticas se podían comparar a las de *La señora tártara* y *La carroza de plomo candente*: «Una catarata de elogios». Se pregunta si es que se estaba rompiendo el cerco al que se sentía sometido y de qué manera. Encontró la explicación en que figuraban en un festival internacional en el que se veían espectáculos interesantes, brillantes y bien calculados. En comparación, el montaje español de Francisco Nieva no quedaba mal (Nieva, 2002d: 620): «Nos estábamos quedando sin fondos, porque aquellos festivales tan socialistas no les daban un caché a las compañías españolas» (Nieva, 2002d: 621). El elenco de *Pelo de tormenta* denunció al Ministerio de Educación y Cultura por incumplir un contrato para llevar la obra por varias plazas anteriormente programadas. El pleito lo

ganó el Ministerio, convencido de llevar razón. No asistieron a ninguno de los festivales internacionales a los que habían sido invitados (Nieva, 2002d: 637-638)¹⁹⁸⁵.

2.4.3. Los plagios

Pedro Manuel Vállora (2003a: 15) se basa en las memorias de Adolfo Marsillach (2001d) para resolver una cuestión en torno a *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112). Cuando se estrenó la obra, Antonio Gala insinuó que Adolfo Marsillach se había inspirado —o algo más— en su obra *Suerte, campeón*¹⁹⁸⁶. El aludido se extraña en su libro de la mala memoria de aquél. Según Adolfo Marsillach, una tarde de principios de 1973 fue a ver al escritor cordobés para pedirle que se adhiriese con su firma a un documento en defensa de Alfonso Sastre. Lo hizo y luego le contó que le parecía bien escribir un espectáculo musical sobre la posguerra. Ése fue el origen de ambas obras. Concluye Adolfo Marsillach diciendo que si a alguien se le puede atribuir la paternidad de la idea es a Manolo Vázquez Montalbán, que había publicado su «Crónica sentimental de España» en *Triunfo*¹⁹⁸⁷.

Antonio Gala recoge en sus memorias (Gala, 2001b) que la censura acababa de prohibir *Suerte, campeón*, la cual tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel (Gala, 2001b: 81). Cuenta, asimismo, una anécdota negativa de Mercedes Fórmica (Gala, 2001b: 242). No le hace un buen retrato. Cuando escribió la segunda serie de *Paisaje con figuras*, se ocupó del personaje de Ana de Austria, casi como en homenaje a Mercedes Fórmica, y consultó, entre otros, su libro. Ella lo demandó por plagio: «Como si pudiera

¹⁹⁸⁵ En el *Teatro completo*, de Francisco Nieva (1991k), se lee de *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1991k: II, 965-1003): «Estrenada en el Festival de Mérida de 1977 y presentada en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 2 de noviembre del mismo año» (Nieva, 1991k: II, 965).

¹⁹⁸⁶ Ya hemos aludido a ese montaje en la nota 1449 en razón de sus problemas con la censura.

¹⁹⁸⁷ Serie de artículos publicados en la revista *Triunfo* a finales de 1969, luego reunidos en un libro (Vázquez Montalbán, 2003).

haberlo entre un libro erudito y un guión de cuarenta minutos para televisión» (Gala, 2001b: 243).

Francisco Nieva cita en sus memorias (Nieva, 2002d) unos versos de la jota con que termina el primer acto de *La bruja*, de Miguel Ramos Carrión, con música del maestro Ruperto Chapí. Mucho más tarde, comprobó que habían fusilado el libro del francés durante el apogeo del teatro melodramático en el Segundo Imperio. A finales del siglo XIX, casi nada se representaba en España que no tuviera la misma procedencia (Nieva, 2002d: 100). También encontró en una librería de viejo de Madrid unos nueve tomos de melodramas franceses de moda en el segundo cuarto del siglo XIX, anotados por algún autor español que fusilaba del francés, como ha sido de lo más corriente aquí y en todas partes (Nieva, 2002d: 505).

Fernando Arrabal anota en su diario (1994c) que el profesor Ángel Berenguer Castellary le afirmó que el *Don Juan* de Bob Wilson era un plagio de *El gran ceremonial*. Recuerda el dramaturgo que, en los años setenta, en Nueva York, Bob Wilson le habló con entusiasmo de esa obra suya (Arrabal, 1994c: 251).

2.4.4. *El teatro alternativo*

Interesantísimas son las páginas que Fernando Fernán-Gómez dedica en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) al teatro alternativo al de las salas comerciales. Colaboró en la creación del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura (Fernán-Gómez, 1998a: 356). En el Gran Café de Gijón, apareció una tertulia distinta de la de José García Nieto —en la que participaba el autor—, pero también literaria, compuesta por jóvenes escritores. Dos de sus integrantes se dirigieron a él para proponerle que organizara unas representaciones teatrales. Para Fernando Fernán-Gómez, aquello suponía una vuelta atrás, volver al teatro de aficionados; pero le interesó. La sala tenía un aforo pequeño. Se

proponían invitar sólo a personalidades de la cultura (Fernán-Gómez, 1998a: 358-359)¹⁹⁸⁸. Amparados en la institución italiana, estrenaron *Cada cual a su juego*, de Luigi Pirandello. Allí codirigió —junto con Francisco Tomás Comes— e interpretó *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo (Fernán-Gómez, 1998a: 357). Entre los espectadores se hallaban Eugenio d’Ors, Dámaso Alonso, Luis Felipe Vivanco, Cayetano Luca de Tena, José López Rubio o Carmen Laforet (Fernán-Gómez, 1998a: 358). Durante tres o cuatro años pusieron en escena obras italianas y españolas como *El yermo de las almas*, de Ramón María del Valle-Inclán; *La farsa del cornudo apaleado*, de Giovanni Boccaccio —en versión de Alejandro Casona—; *La morsa*, de Luigi Pirandello (Fernán-Gómez, 1998a: 360). ¿Por qué hacían aquello gratis? Por amor al teatro, simplemente. Por recordar la juventud, por la comunicación y la convivencia entre ellos y por el trabajo en libertad, pues el Instituto gozaba de extraterritorialidad y no estaba sometido «al arbitrio de la estúpida censura franquista». De hecho, considera estas obras como las mejores que ha representado y las más satisfactorias. Sin embargo, estos motivos no fueron comprendidos por todos en su época: un redactor de *Ya* escribió que allí no se reunían a ensayar, sino a lo otro (Fernán-Gómez, 1998a: 360-361)¹⁹⁸⁹. Fernando Fernán-Gómez llevó después al teatro comercial *La torre sobre el gallinero*, comedia de Vittorio Calvino, que había sido un éxito en su única representación en el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura (Fernán-Gómez, 1998a: 445)¹⁹⁹⁰.

Pedro Manuel Vállora (2003a: 12) recuerda que Adolfo Marsillach, en el programa de mano de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003di), mencionaba una

¹⁹⁸⁸ El profesor responsable de todo aquello contaba los académicos que iban a la representaciones a través de las cortinas (Fernán-Gómez, 1998a: 361)

¹⁹⁸⁹ El autor confiesa que sí, que él también iba a lo otro (Fernán-Gómez, 1998a: 362).

¹⁹⁹⁰ Aparte de esta experiencia, también participó en la lectura de *La escalada del F.6*, de W. H. Auden, en el Instituto Británico (Fernán-Gómez, 1998a: 358). Fernando Fernán-Gómez incluyó en su novela *La cruz y el lirio dorado* (Fernán-Gómez, 2000b: 7) la siguiente dedicatoria: «Al profesor Mario Penna, director que fue del Instituto de Cultura, de Madrid. *In memoriam*».

tragedia existencial sartriana escrita por él en colaboración con Giovanni Cantieri. En sus memorias, alude a esta obra como un drama intelectualoide a la moda de los existencialistas franceses llamada *La última galería*. Pero lo que no dice Adolfo Marsillach es que la obra llegó a estrenarse, cosa de la que sí informa Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a: 19)¹⁹⁹¹ cuando comenta la relación del autor con el teatro de cámara en los primeros años cincuenta. Juan Germán Schröder fundó en 1950 El Corral de Comedias, donde se estrenaban textos de autores noveles seguidos de unos coloquios en los que la voz de Adolfo Marsillach se dejaba oír con frecuencia.

Antonio Gala rememora en su libro (Gala, 2001b: 86): «En noviembre de 1996, creo recordar, el Teatro me rindió en Alicante un homenaje nacional». Consistía, entre otros actos, en una lectura dramatizada de monólogos de sus obras.

El caso de Albert Boadella, en este aspecto, constituye un fenómeno muy particular, pues su labor profesional se ha desarrollado en el marco de su propia compañía y dentro del ámbito del llamado «teatro independiente», de la que Els Joglars es uno de los máximos exponentes. Y aunque este tipo de teatro se ha entendido a menudo como alternativo, el indudable éxito comercial de Els Joglars impone una consideración aparte.

Francisco Nieva recuerda en sus memorias (Nieva, 2002d) que se relacionó con el grupo Ditirambo, dirigido por Luis Vera, para el que elaboró una versión muy libre de textos de Michel de Ghelderode, titulada *Danzón de exequias*. Allí conoció a Juan José Granda, quien dejó Ditirambo para hacerse cargo de la cooperativa de teatro Denok, en Vitoria, con sede en Ajuria Enea, entonces museo provincial entre otras cosas. Le manifestó al dramaturgo que quería montar una comedia suya y eligió *El rayo colgado*. Esta elección al autor lo halagó y lo sorprendió: «Las formaciones independientes crearon en aquella España los valores nuevos. El teatro comercial en Madrid se había convertido en

¹⁹⁹¹ Sobre Gonzalo Pérez de Olaguer (1972a), véase la nota 524.

un molusco sofocado en su propio aprieto» (Nieva, 2002d: 499). Para preparar la vuelta del autor a los escenarios tras el período de ostracismo sufrido después de la victoria electoral socialista —una vuelta que luego nadie saludó con entusiasmo—, había que inventar cualquier cosa: quizá tratar de estrenar obras cortas con actores que cobrasen poco, porque así iban a ser lanzados. Tenía Francisco Nieva una idea de las cosas pequeñas y de los teatros pequeños, minoritarios y pobres, pero honrados, algo deformada por su vida en Francia, sus visitas a Londres, o el clima *off Broadway* de Nueva York durante el tiempo que trabajó allí. En España, los teatros oficiales estaban en manos de la oposición vencedora y el teatro alternativo no sabía qué camino tomar, porque parece probado que, para los teatros, resulta más beneficioso mantener una postura general de oposición crítica; pero entonces no había oposición (Nieva, 2002d: 579). *Salvator Rosa* la tradujo la casa Ricordi en Italia, por recomendación de Maurizio Scaparro y se hizo de ella una lectura escenificada en el teatro griego de Taormina durante el festival. Obtuvo muy buenas críticas (Nieva, 2002d: 586)¹⁹⁹². La primera versión de *El baile de los ardientes* se llegó a publicar y unos aficionados jóvenes de su tierra la representaron con cierta gracia (Nieva, 2002d: 614). Querían colaborar José Estruch y el dramaturgo en *Los españoles bajo tierra* con gente como Juan Margallo, quien entonces dirigía El Gayo Vallecano, pero a éste le parecía mucho surrealismo para Vallecas City. Al autor eso le olía a un cierto aristocratismo de la cultura (Nieva, 2002d: 623)¹⁹⁹³.

¹⁹⁹² También da noticia el autor de piezas teatrales escritas por otros: pensó que su compañero Porrerito podría dirigir una obra suya bastante original, *Las aventuras de Cafeto y Mauro*, en cuya lectura escenificada para el Ateneo de Madrid había intervenido «nuestro querido Luis Escobar». Otra obra de su compañero, *Partida doble*, había obtenido un premio en el certamen de teatro corto en Valladolid (Nieva, 2002d: 595).

¹⁹⁹³ En el momento de publicar Angélica Becker su estudio «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes» (Becker, 1991), seguían sin estrenarse en los teatros comerciales *Pelo de tormenta* y *Nosferatu*. Informa la autora de que *Pelo de tormenta* ha sido escenificada varias veces por grupos independientes estudiantiles y por aficionados del medio popular. En 1987, todo un pueblo de la provincia de Sevilla participó en su representación con el alcalde haciendo de tal y la gente sin papel principal figurando en el coro del pueblo de Madrid (Becker, 1991: 19). *Nosferatu* ha sido

En cuanto a Fernando Arrabal, aunque nada dice en su diario (Arrabal, 1994c) al respecto, sabemos por Á. y J. Berenguer (1979a: 16) que el primer estreno de una obra suya en Madrid fue el de *Los hombres del triciclo* (Arrabal, 2002e)¹⁹⁹⁴, en el teatro Bellas Artes, por el grupo Dido, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, en sesión única de cámara y ensayo, el 29 de enero de 1958¹⁹⁹⁵.

Recuerda Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a):

En 1953 me dieron el premio «Calderón de la Barca» por mi comedia Eva sin manzana, también influida, sin duda, por el llamado teatro de evasión. Conocí entonces a un joven director, que decidió montar mi obra: Gustavo Pérez Puig. Pérez Puig —aquel año— había tenido tres notables éxitos: Una bomba llamada Abelardo, de Alfonso Paso, Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y Tres sombreros de copa, resurrección o descubrimiento de Miguel Mihura. Todas las obras —y otras muchas— se ponían en escena por grupos universitarios, en lo que se decía teatro de arte y ensayo, del que nacieron autores, directores, actores y escenógrafos. El término arte y ensayo significaba una sola representación, una noche, un estreno, frente a un público que solía ser juvenil y apasionado, aunque no faltaban los viejos aficionados de siempre. Aquel teatro joven e ilusionado estaba vivo, en lo bueno y en lo malo, frente al de cartón piedra al uso e interesaba a los críticos titulares de los periódicos, que no faltaban a los estrenos. También interesaba a los cómicos profesionales, que se dejaban las pestañas estudiando y en los ensayos, como si hubieran sido contratados para toda la temporada. Eva sin manzana gozó de un reparto de seda y oro. Los actores de cartel fueron José María Rodero, Adela Carboné, Mercedes Albert, Carmen Lozano y mi tía Mariquita Cuevas. Los universitarios, Antonio Forcada, Agustín González y José María Prada. En los prólogos —eran dos— pintores, músicos, estudiantes y licenciados (Armiñán, 1994a: 215-216).

2.5. Interiorización de la realidad teatral

Resulta muy revelador observar hasta qué punto estos autores que estudiamos interiorizan la realidad teatral, hasta el punto de que, en ocasiones, lo dramático se proyecta en sus propias vidas y se convierte en clave para la interpretación de su experiencia.

Fernando Fernán-Gómez, quien de niño, si alguien le preguntaba qué quería ser, respondía «galán joven» (Fernán-Gómez, 1998a: 37-38), describe en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) sus primeros recuerdos, los de las habitaciones de pensiones o casas

representada por grupos de teatro independientes. En versión abreviada, ha sido llevada a Alemania por un grupo estudiantil (Becker, 1991: 20).

¹⁹⁹⁴ Véase la nota 1362.

¹⁹⁹⁵ Fernando Arrabal vino desde París exclusivamente para asistir al estreno en un viaje de ida y vuelta.

de huéspedes teñidas por la luz amarilla de la bombilla que colgaba del techo, como «el decorado de mi primera infancia» (Fernán-Gómez, 1998a: 30-31). Dedicó toda una sección, «Meditaciones del metro» (Fernán-Gómez, 1998a: 235-240), a comparar a la gente de la vida real con las figuras de una compañía teatral. Reconoce que es su sentido profesional quien le hace distinguir por el traje la jerarquía de los miembros del consulado de la URSS cuando acude allí para solicitar un visado (Fernán-Gómez, 1998a: 513-514).

Adolfo Marsillach recurre en sus memorias (Marsillach, 2001d) a su profesionalidad para tratar de justificarse por no respetar la verdad de los hechos en un trabajo periodístico:

En unas crónicas que publiqué en el diario Pueblo adreché mi modesta odisea con algunas anécdotas que dramatizaban la historia, pero que no se ajustaban a la realidad. Lamento haberlo hecho. Supongo que me venció mi deformación teatral (Marsillach, 2001d: 267).

Antonio Gala comienza sus memorias (Gala, 2001b) aclarando su propósito al escribir el libro y recurre para ello a un símil teatral: «Es (...) una invitación a entrar en mi cuarto de trabajo y charlar sin coturnos, o descalzos del todo» (Gala, 2001b: 8-9). No será la única vez que emplee este recurso. Escribe: «Pero no he sido yo mucho de mirar para atrás; más bien soy de telones rápidos y de empezar, sin tardanza, otra función. Que, por descontado, sale igual de mal que la anterior» (Gala, 2001b: 195). Hablando de la Tierra, se pregunta: «¿Es bella? Yo no lo afirmaré. La Tierra no es un espectáculo; no da representaciones; no busca el aplauso de los asistentes a sus procesos subrepticios» (Gala, 2001b: 312). Recuerda que les dijo a los invitados a una cena, organizada por una hermosa actriz: «En el terreno del amor todos somos actores. Al nacer traemos un papel ya repartido: el que nos corresponderá representar. El amor es una comedia, con su protagonista y con su antagonista. En ella hacemos de amantes o de amados» (Gala, 2001b: 404). No obstante: «Un papel mal interpretado será una sandez siempre, por muy bien que esté escrito. La vida en eso es igual que el teatro» (Gala, 2001: 407). Busca el autor un símil

teatral para expresar lo que siente la persona desengañada amorosamente: «Y una noche le asalta la sospecha de haberlo vivido todo ya, de que asiste a una quinta o sexta representación, y es además mentira» (Gala, 2001b: 413).

Jaime de Armiñán recuerda en sus memorias (Armiñán, 2000) que, de niño, durante la Guerra Civil, unos milicianos fueron a su casa en busca de su padre. Cuenta cómo los recibió su madre, muy arreglada, maquillada (Armiñán, 2000: 136), como en una función de teatro (Armiñán, 2000: 137). Escribe: «Era una guerra terrible en la retaguardia, en la muerte oscura, en el tiro en la sien, en la venganza y la delación, pero en el aire y en el mar —incluso en la sierra— parecía un primer acto mal inventado. Por desgracia para los españoles, de uno y otro bando, se cumplió el plazo y en menos de un año hicimos el ensayo general —con todo— de lo que fue la segunda guerra mundial» (Armiñán, 2000: 158). El Gran Hotel de Salamanca estaba siempre lleno de soldados, aviadores, y lleno de prostitutas de lujo. Montó en cólera el clero, los obispos y los cardenales en particular, puesto que aquella guerra era una cruzada contra los sin Dios, pero no hubo forma de cambiar las cosas, porque la inminencia de la muerte llevaba a los hombres, sobre todo a los aviadores, en brazos de aquellas mujeres. En el último momento, reflexiona el autor, siempre había tiempo de arrepentirse, como mostró José Zorrilla en su inmortal drama (Armiñán, 2000: 165). La madre de Armiñán, Carmita Oliver, sentía aprensión hacia la playa para su hijo por motivos de salud, pero el autor lo explica también porque su madre se había hecho en el teatro y, para los cómicos, la playa no es motivo de veraneo ni de descanso, sino que significa público en verano (Armiñán, 2000: 233). Finalmente, Armiñán nos regala el ejemplo de teatralización de la vida quizá más emotivo, el de la evocación del significado de la muerte de su madre: «Yo nunca había pensado que, al chocar el telón contra el suelo, hace ruido. Y mi madre, como muchas otras cosas, se encargó de enseñármelo sesenta años después de sentirlo. Ahora ese ruido apagado, sordo, ese golpe

que levanta un poco de polvo del escenario, me parece que es la línea de la frontera que separa mi niñez de mi adolescencia» (Armiñán, 2000: 339).

Albert Boadella teatraliza en sus memorias (Boadella, 2001) todo cuanto tiene que ver con su vida. Al hablar de su inminente nacimiento, escribe: «justo antes de asomar la nariz ante el público» (Boadella, 2001: 22). Una gamberrada infantil dice que fue el primer *happening* de España, anterior incluso a las famosas *performances* de Dalí en Port-Lligat (Boadella, 2001: 61). La minuciosidad con la que preparaba de niño los «golpes» de su pandilla la asocia con la minuciosidad matemática con la que prepara los espectáculos teatrales —siempre buscando la eficacia, que en este caso es la comprensión del público—, a veces incluso cronómetro en mano para medir muy bien, con precisión exacta, los efectos (Boadella, 2001: 65). El Bufón relaciona su traviesa infancia con su actividad artística posterior: «Bajo el tratamiento de *enfant terrible* se me han consentido los mayores disparates» (Boadella, 2001: 80). Boadella pone de manifiesto la falta de separación que hay en su caso entre el teatro y la vida con alguna anécdota francamente divertida (Boadella, 2001: 199)¹⁹⁹⁶. Pero los disparates se tornan algo muy serio cuando es encarcelado. Boadella concibe la fuga del hospital como un plan teatral y, por lo tanto, en las memorias lo secuencia en escenas. Cada una de ellas lleva por lema un objetivo encaminado a la consecución de su propósito (Boadella, 2001: 292).

Francisco Nieva —quien se muestra en sus memorias (Nieva, 2002d) mucho más dramaturgo que novelista, y, dentro de lo teatral, eso mucho más que escenógrafo o cualquier otra cosa—, comenta cuando aclara que es hijo de padres maduros, que ve a sus

¹⁹⁹⁶ Cuando trabajó con Els Joglars en Alemania en una serie de televisión, organizaron una fiesta en la villa en la que vivían. Al llegar, los convidados no podían entrar en la casa, pero dentro había una representación teatral a la que podían asistir a través de las ventanas. Cuando se apagaba la luz en una habitación, todos los invitados corrían a otra a ver lo que estaba sucediendo allí. Cuando la ventana era muy pequeña, el público se turnaba. Los espectadores participaban previniendo con gritos a los amantes de la inminente entrada del marido. En un momento determinado, también había entre el público uniformes de policía (Boadella, 2001: 199-200).

padres y a sus familiares como en un teatro por donde toda la realidad iba disfrazada de época (Nieva, 2002d: 17). Mucho tiempo después de la muerte de su padre, el autor descubrió su condición casi de fotocopia de la personalidad paterna (Nieva, 2002d: 27): «La vida solo [*sic*] me parecía eso, una representación en la que yo tenía que hacer un buen papel, un papel destacado. El arte era solo [*sic*] una máscara de aquella representación» (Nieva, 2002d: 28). Cuando cuenta una anécdota de la familia de Eduardo Chicharro, escribe que ahora le parece una graciosa comedia *napoletana* de Eduardo de Filippo (Nieva, 2002d: 61-62). A la hora de hablar de un objeto encontrado en su casa, un enema, lo compara con los que utilizarían los médicos de Molière (Nieva, 2002d: 111). Alguna ocurrencia de su hermano pequeño era digna de Pedro Muñoz Seca (Nieva, 2002d: 124). Con su familia, vivió retirado en Venta de Cárdenas, en las estribaciones de Sierra Morena —todavía en Ciudad Real, pero lindando ya con Jaén—. Allí, no estudiaba, pero leía a Benito Pérez Galdós y a Pío Baroja. Resume la situación explicando que padecía un «complejo de Segismundo» encadenado (Nieva, 2002d: 133). Sobre las murmuraciones de un determinado personaje, escribe que eran como los apartes de una obra teatral (Nieva, 2002d: 140). Al comienzo de un capítulo, anuncia lo que va a narrar a continuación: «Este súbito viraje de mi vida la complica y dramatiza de un modo singular, determina como reacción catárquica muchos aspectos de mi dramaturgia y me hace sufrir intensamente» (Nieva, 2002d: 173). Conoció el autor a una chica joven de la que se enamoró, sobrina de un famoso intelectual y político republicano que vivía exiliado en Londres (Nieva, 2002d: 175). Llama a la madre viuda de la muchacha «el mejor trasunto de Bernarda Alba» (Nieva, 2002d: 176). De la etapa de su matrimonio, escribe: «Terminó coléricamente, farsesca y calamitosamente» (Nieva, 2002d: 300). Y también: «La farsa comenzaba por ser aquello como una versión paródica de *Casa de muñecas*» (Nieva, 2002d: 301). A su regreso a Madrid, su puesta en escena personal ante el ambiente artístico fue

tal, que hubo gentes del teatro que creyeron que se mantenía con rentas de familia relacionadas con el vino de su tierra (Nieva, 2002d: 307)¹⁹⁹⁷. Describiendo el rostro de una mujer que conoció en París durante el mayo del 68, dice que lo tenía digno de Paul Claudel en su maravillosa obra *Rehén* (Nieva, 2002d: 417). Por último, llega a confundir su vida con el teatro: «¿Ha sido mi vida una función con numerosos golpes “de teatro”, quiebros y sorpresas de impacto, restauraciones y recompensas tardías, que casi arrastran “moraleja”?» (Nieva, 2002d: 637)¹⁹⁹⁸.

¹⁹⁹⁷ Cambia Nieva de género literario cuando afirma: «Porque la vida es novelesca, ¿no? Algunas veces lo es en grado sumo» (Nieva, 2002d: 372). Otra comparación de la vida no con una, sino con varias novelas, puede leerse en Nieva (2002d: 542).

¹⁹⁹⁸ Jesús Rubio Jiménez se ha ocupado en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003) de este asunto de la interiorización de lo teatral a propósito de Francisco Nieva. Comenta al estudiar la comparación del dramaturgo de su vida con una sucesión de varias novelas (Nieva, 2002d: 542): «Vivir varias vidas y tener conciencia de ellas obliga a tener una clara conciencia de que la vida es también interpretación y sucesión de máscaras que se adoptan según las circunstancias» (Rubio, 2003: 144). Un apartado del trabajo de Jesús Rubio Jiménez (2003) se titula precisamente «La teatralización de la vida y su representación». Acepta Jesús Rubio Jiménez la visión del autor de sí mismo con su faceta teatral superpuesta a todas las otras: «Al tratarse de un *hombre de teatro* es natural que desarrolle una visión de la vida muy teatralizada». Se fija Jesús Rubio Jiménez en la poética de Nieva: «Las memorias empiezan de hecho con un fragmento famoso de la poética teatral nieviana donde vida y teatro parecen intercambiarse, donde el teatro es definido como una “ceremonia ilegal” donde se da cuenta de la vida “intensa y alucinada”» (Rubio Jiménez, 2003: 145). Observa Jesús Rubio Jiménez: «También en sus memorias ha realizado una ceremonia donde representa su intensa vida convirtiendo en diversión incruenta —en literatura— sus avatares, lo que considera sus dotes para el mal (p. 16). La asociación entre autobiografía y comedia aparece ya en las primeras páginas. Nieva se confiesa, pero sobre todo se representa, construye una propuesta de espectáculo a partir de su biografía. Si puede decir que su obra en su conjunto es una sublimación de sus complejos personales (p. 36), otro tanto cabe decir de sus memorias». Hace un repaso Jesús Rubio Jiménez a los detalles que va presentando el dramaturgo: las representaciones teatrales que ve de pequeño, las que hace él mismo con marionetas, los episodios infantiles en los que juega al teatro: «En todos estos datos encuentra Nieva a la hora de escribir sus memorias las claves reveladoras de la conformación de su personalidad artística, singular desde una edad temprana. Es evidente que ha tenido un especial cuidado en seleccionar actividades que permiten adivinar el *hombre de teatro* que acabaría siendo» (Rubio Jiménez, 2003: 145). En otro apartado de su trabajo, titulado «La invención de una tradición personal y artística», reitera Jesús Rubio Jiménez la tesis de que Nieva ha construido sus memorias intencionadamente para dar una imagen suya como hombre de teatro (Rubio Jiménez, 2003: 146): «Es así como Nieva conforma una personalidad en la que se mezclan lo heterodoxo con lo ambiguo y lo decadente, pero donde lo fundamental es que sabe qué representa en cada momento, qué máscara lleva». Aduce varios ejemplos: cuando dice Nieva que sabría llevar bien la máscara (Nieva, 2002d: 258) o cuando dice que se había programado para interpretar la vida con la mayor brillantez posible (Nieva, 2002d: 509). En París, Nieva se fabricó la máscara con la que iba a vivir después en el teatro español, convirtiéndose en uno de sus protagonistas fundamentales desde mediados de los años sesenta (Rubio Jiménez, 2003: 147). En el apartado titulado «Autobiografía y teatro», concluye: «Como se ve, Nieva ha teatralizado su existencia» (Rubio Jiménez, 2003: 153). También Olga Elwess Aguilar, en su reseña de las memorias de Nieva (2002d) en la revista *Signa*, ha reparado en ello: «al final del libro se plantea el autor si su trayectoria no ha sido más que una función con numerosos “golpes de teatro”, una ilusión, los testimonios de sus restos» (Elwess, 2003b: 687).

El teatro del marido es tema de conversación del matrimonio Arrabal. Comentan el asesinato de Helena, la esposa de Louis Althusser, y Luce, la mujer de Fernando Arrabal, le sugiere a su marido que también él hizo algo semejante en *Fando y Lis*¹⁹⁹⁹ (Arrabal, 1994c: 166).

Jaime de Armiñán recuerda en su diario (Armiñán, 1994a) que, al acabar la Guerra Civil, vivió un tiempo en Valencia. Por razones que ignora, entraba en la Capitanía General de Valencia y salía de ella como quería (Armiñán, 1994a: 271-272). Así, llegó a entrar en la alcoba del general Miaja. La describe: «Todo estaba puesto como si fuera el decorado de una obra de teatro» (Armiñán, 1994a: 272). En otro momento, comenta: «Lo malo —o lo bueno— es que la ficción se mezcla con la realidad como un mal pirandello» (Armiñán, 1994a: 343).

3. LOS CONTORNOS TEATRALES

3.1. Los dramaturgos y otros espectáculos

3.1.1. La zarzuela

Una tía de Adolfo Marsillach y su madre, muy aficionadas a la zarzuela, lo llevaban de niño al Teatro Victoria, pero no consiguieron aficionarlo al género musical (Marsillach, 1998: 31)²⁰⁰⁰.

Jaime de Armiñán nunca vio representada una obra de su abuelo, una zarzuela escrita con el maestro Serrano, *Las hilanderas* (Armiñán, 2000: 55). Se aburrió mucho en

¹⁹⁹⁹ Arrabal (1967c).

²⁰⁰⁰ Véase el texto «*La Tempranica y La Gran Vía* (1984)», del autor (Marsillach, 2003cj). Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 422-423, n. 8) efectúa una síntesis de la relación de la familia de Marsillach con el teatro. Ana Suárez Miramón fija su atención en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 552) en el período en que Adolfo Marsillach ensayó distintos géneros, incluso zarzuelas y musicales.

La venta de los gatos, del mismo maestro Serrano. Su madre se lo recriminó, porque el maestro Serrano había sido amigo y colaborador del abuelo Federico, y lo mandó a ver *Bohemios*, al teatro Nuevo (Armiñán, 2000: 337).

Antón (2012a) informa de que «a causa de las penurias económicas, el Lliure ha decidido eliminar tres de los espectáculos anunciados a inicios de la temporada: (...) *Amadeu*, montaje de Albert Boadella sobre las zarzuelas de Amadeo Vives (12 al 22 de junio)».

En el pueblo de Francisco Nieva, las compañías se instalaron durante mucho tiempo en un local llamado Cine Ideal o en el teatrillo del Casino de la Confianza. En esos lugares recuerda haber visto los éxitos más característicos del periodo republicano: el drama de José María Pemán *El divino impaciente* y las zarzuelas más republicanas de ambiente, *Katiuska* y *La del manojito de rosas*, de nuevo repetidas durante su estancia en Toledo (Nieva, 2002d: 99). La vida social de los ricos vinateros de Valdepeñas había decaído mucho cuando él nació. Antes existía un teatro decimonónico. Lo describe: palcos, terciopelo rojo, los pasamanos, araña en el techo, pinturas (Nieva, 2002d: 99-100). Su madre, de pequeña, había visto en ese teatro compañías famosas con estrenos recientes en Madrid, como la de Rosario Pino. También se celebraban representaciones de zarzuela grande, como *La bruja*, del maestro Chapí. Al autor le extraña que *La bruja*, con todos sus coros, con todos los figurantes (inquisición, soldados, campesinos) cupiera en tan reducidas dimensiones. Su madre le cantaba y le describía todo el comienzo de la obra, con la escena de «el gracioso» y Rosalía rezando el rosario y coqueteando. Cita unos versos de la jota con que termina el primer acto de *La bruja*. Mucho más tarde, comprobó que el libreto estaba fusilado del francés durante el apogeo del teatro melodramático en el segundo imperio. Afirma Nieva que, a finales del siglo XIX, casi nada se representaba en España que no tuviese la misma procedencia (Nieva, 2002d: 100). «En los *collages* de

Max Ernst para *Una semana de felicidad*, el empleo de los antiguos grabados como material forma la misma unidad contradictoria y ambigua que el melodrama o las viejas zarzuelas en una gran parte de mi teatro». Esta forma de trasposición es muy corriente en el arte. Braque incorporó a su cubismo las cenefas que aprendió de su padre, que era pintor decorador, y esas cenefas le eran tan entrañables como para él lo era *La bruja* «contada-cantada por mi madre», como si la estuviera viendo como en doble plano, como espectadora y como oyente (Nieva, 2002d: 101). El teatro *no* fue un descubrimiento para él, sobre todo por los códigos gestuales. En las piezas de Mishima los actores se visten con trajes actuales, pero emplean el mismo código gestual, y eso le produjo una agradable impresión de extrañamiento, porque con esa fórmula teatral cualquier acción se estiliza, se mitifica, se diviniza. Años más tarde, en su discurso académico, se ocupó del «género chico», comparándolo con el *no* japonés, por sus estereotipos gestuales e icónicos. Pero, en España, la influencia del *no* se disolvió enseguida (Nieva, 2002d: 327). La música que ha influido en su obra, aparte de la zarzuela y el «género chico» de Chueca y Valverde, ha sido la francesa del finales del XIX (Nieva, 2002d: 393). Le agradó mucho conocer a los descendientes de Adelita, la amada por Amadeo de Saboya; a los descendientes de doña Baldomero, la del timo, «también presentada en silueta por Valle-Inclán», y del autor de muy buenas zarzuelas, Larra «el malo», que no lo era tanto (Nieva, 2002d: 443). El director Manuel Canseco le preguntó si podía hacerle una adaptación de *La paz* para el teatro romano de Mérida (Nieva, 2002d: 469). Comenzó a leer versiones y a empaparse de Aristófanes. Una de esas versiones, francesa, lo impresionó por el esfuerzo que había hecho el traductor por suplir el gracioso coloquialismo ático de Aristófanes por su equivalente francés. Esto lo llevó a pensar en el género chico, en Ramos Carrión y en Arniches. «Una versión libre y, a la vez, apasionada de Aristófanes, con aquel lenguaje de vodevil antiguo o de vieja zarzuela, podía resultar muy bien» (Nieva, 2002d: 471). El *Polemos* de Aristó-

fanés, en su montaje, sonaba a *Agua, azucarillos y aguardiente*. Pero no se recurría a un tópico chulón, sino que se insinuaba por otras vías (Nieva, 2002d: 480).

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de «Teatro Furioso», hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002d: 546).

Los niños eran uno de los mayores escollos del reparto y optó porque lo fueran de zarzuela y de viejo sainete, es decir, unos adultos muy juveniles de aspecto, disfrazados de niños (Nieva, 2002d: 549). En *Don Álvaro o La fuerza del sino*, hay tipos populares, gitanas, frailes y majos, frente a personajes sofisticados y espectrales, y ese contraste es, a su parecer, único en la dramaturgia romántica, es como una zarzuela cuyos números musicales se dicen en verso (Nieva, 2002d: 559)²⁰⁰¹.

Jaime de Armiñán, a quien le gustaba el *jazz*, anota en su diario (Armiñán, 1994a) que en su casa eran más proclives a la zarzuela, a Chopin y a Schumann (Armiñán, 1994a: 107).

3.1.2. La revista y las variedades

Celia Gámez pensó que Antonio Gala le escribiese una comedia para pasarse al teatro en verso. Lo invitó, conducido por Trino Martínez Trives, que la iba a dirigir, al estreno de *Mami, llévame al colegio* —o sea, *Las Leandras*²⁰⁰² purificada— en el Teatro

²⁰⁰¹ Observa Angélica Becker que los mejores actores de todas las puestas en escena de Nieva, del director que sea, han seguido por el derrotero de José Luis Alonso de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica como del género chico (Becker, 1991: 22). En *El combate de Ópalos y Tasia* se volvía a demostrar la viabilidad del código gestual del género chico (Becker, 1991: 23). Juan Francisco Peña Martín anota en su edición de *Centón de teatro 2*: «El teatro de Arniches, y en general todo el mal denominado “género chico” ha ejercido una fuerte influencia en el teatro de Nieva. Además de la obra indicada por el propio Nieva en este prologo, *El fandango asombroso*, se puede encontrar su influencia en otras obras como *Pelo de tormenta*, *Coronada el toro*, etc., y, en general, en muchos de los personajes que pueblan su teatro» (Nieva, 2002a: 67, n. 1).

²⁰⁰² Véase la nota 1451.

Martín. Una Nochevieja cenaron y tomaron las uvas Celia Gámez, el autor, Luis Sanz —un productor de cine—, Mercedes Vecino y su marido y Aurora Bautista (Gala, 2001b: 70).

Jaime de Armiñán escribe en sus memorias (Armiñán, 2000) que su padre llegó a ver un espectáculo cantado muchas veces en el Apolo, *El club de las solteras*, y también *Las bribonas* (Armiñán, 2000: 163). En San Sebastián, también iba el autor al teatro, porque casi todas las compañías de la zona nacional pasaban por allí. Estuvo en *Pimpinela Escarlata*²⁰⁰³, una función muy movida, y vio también a la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada. Pero quien le impresionó de verdad fue Conchita Piquer. No olvidará la turbación que le produjo semejante belleza. Cantaba aquella canción, *Ojos verdes*: «Apoyá en el quicio de la mancebía...». No recuerda si ya habían cambiado «mancebía» por «casa mía». Los curas de la ciudad protestaron. El espectáculo fue prohibido. Al final, siguió cantando *Ojos verdes*, pero sin fumarse el cigarrillo y sin la «mancebía» (Armiñán, 2000: 226). En uno de los teatros trabajaba Miguel de Molina. Él entraba gratis casi todas las tardes. Los huertanos iban a las variedades con su blusa negra (Armiñán, 2000: 270). Se empezó a oír hablar del tifus, consecuencia de la Guerra Civil, de la suciedad y de la miseria. Era el culpable el llamado piojo verde, que fue motivo de chistes en el circo y en las revistas musicales, que entonces se llamaban operetas (Armiñán, 2000: 290). En los tiempos de *La pájara pinta* y luego, en Valencia, su padre trató a un personaje que se dedicaba a organizar espectáculos teatrales, Vicente Prieto, quien más tarde sería representante de artistas. Era no sabe bien si gerente o empresario de una compañía de variedades y lo invitó a ir al teatro todas las veces que quisiera (Armiñán, 2000: 291): «Yo me hice adepto de aquel espectáculo y, en cuanto podía, me instalaba en un palco vacío». En esa compañía de variedades trabajaba Lola Flores. «El teatro estaba siempre lleno y al públi-

²⁰⁰³ Véase la nota 1946.

co le gustaban las variedades». Vio en aquel teatro —o en otro semejante— a Miguel de Molina. Cuenta el acoso falangista que sufrió este artista. Sus discos fueron prohibidos y rescatados años más tarde en una película también maldita, *Canciones para después de una guerra* (Armiñán, 2000: 292). Fue al Coliseum con su tío Pepe, que entonces era teatro. Estaba al final de la llamada Gran Vía y era propiedad del maestro Jacinto Guerrero, amigo de su padre y de su abuelo Federico Oliver. Se trataba de un teatro muy grande y muy moderno. Los arquitectos fueron Fernández Shaw y Muguruza. Allí debutaron los Vieneses, una compañía de revistas (Armiñán, 2000: 316). Venían de Viena, pero se quedaron para siempre en España. Fingían una gira, aunque, en realidad, huían del nazismo. Además de su director, Arthur Kaps, había numerosos judíos. Las autoridades no se enteraron y los protegieron. La revista se llamaba *Todo por el corazón* y la butaca valía 15 pesetas (Armiñán, 2000: 317).

Se levantó el telón en el Coliseum y yo me quedé de un pieza: la música sonaba alegremente y un montón de chicas, todas iguales, bailaban en el escenario, levantando las piernas y sonriendo como en las películas. Llevaban un pantaloncillo minúsculo, y sostén, lo nunca visto por mis ojos, a excepción de cuando miraban por las cerraduras, claro está. Nada en común con nuestras pobres coristas, de pálida tez, mal comidas, triste expresión, voz de gato, tapadas hasta las rodillas por las cucarachas de la censura. El público del Coliseum mantenía un silencio respetuoso, como si estuviera en misa, en realidad asustado de la osadía de aquellos extranjeros. Pronto serían abolidos los pecadores sostenes y tapados los muslos de las hermosas chicas de Viena (Armiñán, 2000: 317).

Donde más se divirtió el autor fue en una revista de Trudi Bora, *99 mujeres contra 3 hombres*. Repitió dos o tres veces. También repitió en *2 millones para 2* (Armiñán, 2000: 337). Sus compañeros del colegio le habían dicho que en París iba a ver muchas «tías en pelota» y él tenía ese objetivo secreto, ir a un espectáculo de variedades con mujeres desnudas. Fue al Casino un sábado por la tarde en una sesión llamada *matiné*, que otras veces se decía *vermú*. Compró una entrada y se arrepintió. El teatro estaba lleno de soldados de todas las nacionalidades (Armiñán, 2000: 379). El alboroto de aquel ejército era indescriptible, nunca había visto nada parecido en Madrid, ni en la compañía de los Vieneses ni en las revistas del teatro Martín. Los decorados eran lujosísimos. En medio de la revista

aparecieron dos hombres y dos mujeres maños a cantar jotas vestidos de baturros. El público pataleó, pero luego acabaron teniendo éxito (Armiñán, 2000: 380).

Escribe Francisco Nieva en sus memorias (Nieva: 2002d):

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de «Teatro Furioso», hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002d: 546).

Esperanza Roy había hecho revista, un género menor (Nieva, 2002d: 547). «Bien sabía yo que la profesión teatral española (...) no estaba para que la metieran en aquellos trotes de un teatro mezclado con la antigua ceremonia simbólica, con hechuras de ilustrativo altar barroco y revista de Celia Gámez»; pero, por increíble que parezca, aquello se pudo llevar a la práctica esperando unos años hasta el fallecimiento de Francisco Franco (Nieva, 2002d: 562).

Jaime de Armiñán escribe en su diario (Armiñán, 1994a), que de joven era muy aficionado a la revista. Iban a la clac a ver a las *vedettes* de lejos, eran un sueño erótico. No les costaba mucho trabajo aplaudir a las chicas y reírse con los graciosos (Armiñán, 1994a: 123). Recoge una maledicencia sobre la *vedette* Monique Thibaut, que era su favorita. Dice el autor: «Una de las cosas más apasionante de las revistas era el desparpajo del que hacían gala sus autores para meter con calzador el número soñado». Bastaba con mencionar Nueva York o El Cairo para que aparecieran unos decorados y hubiera un número en esa ciudad o en ese ambiente (Armiñán, 1994a: 124).

3.1.3. *El musical*

Adolfo Marsillach, hablando de su familia, de sus tíos, encuentra motivo para una digresión sobre el espectáculo musical en la que da una opinión negativa acerca del mismo (Marsillach, 2001d: 30)²⁰⁰⁴.

Antonio Gala recuerda que la censura prohibió *Suerte, campeón*, que tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel (Gala, 2001b: 81). De sus musicales, escribe:

Carmen Carmen fue una experiencia encantadora: un musical español, cuidado, mimado, musicado por Cánovas²⁰⁰⁵, y lleno de alegría y una fulgurante y contagiosa gana de vivir. Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármenes, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo, pero no con su director, tan eficiente en lo suyo y una de las personas peor educadas que he conocido. El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz.

El tablao flamenco, que ya no lo es, Los Gabrieles, me inspiró una noche, (...) una comedia, Café cantante (Gala, 2001b: 85).

Una tarde lo telefoneó Concha Piquer, a quien él no alcanzó a ver actuar. Le planteó que escribiera la letra de un musical con su vida, porque se lo habían propuesto y siempre lo había rechazado, pero ahora estaba dispuesta con tres condiciones: que el texto lo escribiese él, que lo dirigiera Tamayo y que lo estrenase su hija Concha. «Yo me estremecí,

²⁰⁰⁴ Véase «*L'heure espagnole* (1989). Una comedia musical irónica», de Marsillach (2003ck). M.^a Francisca Vilches de Frutos (1999: 84) califica *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174) como «un drama musical de Marsillach». Emilia Cortés Ibáñez, en «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» (Cortés Ibáñez, 2003: 431) recuerda que, en 1973, el proyecto de Adolfo Marsillach de hacer con Antonio Gala un semimusical, titulado *Suerte, campeón*, fue prohibido por la censura por hacer referencia al presente histórico de la España de posguerra, como puntualiza el profesor José Romera Castillo en *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Romera Castillo, 1996b: 77). Ana Suárez Miramón recuerda en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003: 552) el período en que Adolfo Marsillach ensayó distintos géneros, incluso zarzuelas y musicales. Pedro Manuel Vállora (2003a) cuenta que Justo Alonso, «el empresario cazador —o al revés—», lo impulsó a escribir *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Le pidió un texto corto para un café-teatro madrileño que él programaba. Era una petición muy anterior a su versión del *Tartufo*, de Molière. La idea lo divirtió por su curiosidad por probar géneros distintos (Vállora, 2003a: 15). Pocos de los que intervinieron en *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174) aceptaron la responsabilidad que les correspondía en el fracaso. El primer error fue suyo, le salió un espectáculo que no era del todo musical ni del todo dramático. El resultado fue un híbrido de imposible clasificación (Vállora, 2003a: 21).

²⁰⁰⁵ Juan Cánovas.

preví los jardines en que me podría meterme; no me atrajo el proyecto; no sirvo para escribir por encargo; y me dije que lo mejor era quitármelo de encima, sin darle largas, de una vez para siempre». Le contestó que no «porque, en el fondo, lo único que le ha sucedido a usted es que se enamoró de un torero rubio». «Tamayo quería matarme luego. Nunca me he arrepentido de haber obrado así» (Gala, 2001b: 91)²⁰⁰⁶.

Jaime de Armiñán incluye en sus memorias un texto autobiográfico del padre en el que éste cuenta de qué anécdota nació *La pájara pinta*, escrita por el comandante Aranda y él mismo —el alférez Armiñán—, con música del soldado Arijita. Le dieron después la obra a Eladio Cuevas, quien, con Maruja Vallojera y un teniente del Tercio llamado Lehoz, hacía una temporada en Zaragoza. El comandante Luis Aranda, coautor de *La pájara pinta*, era el hermano del general (Armiñán, 2000: 239-240). La noche del estreno de la obra de su padre, el autor estaba con su madre en un palco. Se acuerda bien del principio de la obra, aunque lo demás se le ha olvidado. Empezaba con los compases de *La pájara pinta* y luego con los pregones de Madrid. «Lo cierto es que la función me aburrió —aunque estuviera escrita por mi padre— y que me entretenía la música». Los actores, Maruja Vallojera y Eladio Cuevas, estaban un poco viejos para aquellos papeles y el padre le confirmó el detalle de que no se sabían su papel. Habían ensayado medio forzados y con desgana. Vio cinco o seis representaciones y consiguió aprenderse algún cantable (Armiñán, 2000: 265).

Francisco Nieva reivindica para *Nosferatu* y *Pelo de tormenta* una escritura varios años anterior al estreno de *Hair*, nacida en la Universidad de Yale, en América, y que

²⁰⁰⁶ Antonio Gala reunió su producción dramática de esta índole en un volumen titulado *Teatro musical* (Gala, 2000j). Incluyó en él *Cristóbal Colón*, *Carmen Carmen*, *La Truhana*, *¡Suerte, Campeón!* y *Spain's strip-tease*. Véase, en *La escena española actual*, de Enrique Centeno (1999s), «Antonio Gala» (Centeno, 1996d), que incluye «Un musical con brillo» (Centeno, 1996ab), crítica de *Carmen Carmen* (Gala, 1990a), publicada en *5 días* el 10 de octubre de 1988 (Centeno, 1988b); y «*La Truhana*» (Centeno, 1996x), crítica de la obra (Gala, 1992f), publicada en *Diario 16* el 10 de octubre de 1992 (Centeno, 1992g).

consagró un tipo de espectáculo más abierto y de temática provocadora. Ninguna de las dos, pasado el tiempo, había envejecido (Nieva, 2002d: 634).

Jaime de Armiñán anota en su diario una observación sobre *La calle 42*, comedia musical estrenada en Nueva York. Era una película, en su origen, de ambiente teatral, con una malvada *vedette* y una chica que venía del pueblo para triunfar usando armas decentes (Armiñán, 1994a: 116).

3.1.4. *La danza*

Irene Aragón González nos recuerda en «Los directores» (Aragón, 2003b: 271) la decepción de Fernando Fernán-Gómez durante el viaje a la URSS en 1984 ante un espectáculo de ballet (Fernán-Gómez, 1998: 527).

Puede leerse una entrevista de Adolfo Marsillach al bailarín Antonio en Marsillach (2003ad).

En mayo de 1974, fueron a ver a Antonio Gala (2001b) Salvador Pons y Juan José Rosón, de Televisión Española, y le garantizaron que la muerte de Francisco Franco era cosa de días. Querían celebrar ese año la fiesta de La Granja con especial esplendor, porque sería la primera que presidieran como Reyes los Príncipes de España. Le encargaron el texto de un espectáculo en el que debían participar el ballet y la orquesta nacionales, así como la orquesta de Radiotelevisión. El autor escribió un diálogo ente Scarlatti y Boccherini, músicos que habían compuesto o tocado en La Granja sus obras, y su diálogo se ligaba con el de las orquestas y el ballet entre las fuentes de los jardines. Se acercaba la fecha de julio y Francisco Franco no había muerto. Llamó a Rosón y a Pons y les dijo que su espectáculo no se estrenaba. Ambos invocaron la certeza, ya oficialmente conocida, de que, en ausencia de Francisco Franco, serían los Príncipes los que presidirían el acto. El autor les propuso una única salida, ofrecer su trabajo sin citarlo. El espectáculo se estrenó

con el título de *Anónimo de La Granja*, aunque algún espectador adivinó su nombre bajo el secreto. Espera el autor que también adivinasen su intención, lo cual es dudoso, sobre todo tratándose, como fue el caso, de Ricardo de la Cierva (Gala, 2001b: 166). Para una anécdota de la bailaora Manuela Vargas, véase Gala (2001b: 257).

No tiene Albert Boadella (2001) una opinión muy positiva de la danza contemporánea: «es la única disciplina que ha seguido insistiendo sin desánimo en este terreno de los espasmos metafísicos, un tipo de experimentos capaces de provocar el aburrimiento más oceánico o, en todo caso, el placer perverso de los masoquistas» (Boadella, 2001: 150). Sus actuaciones en Polonia permitieron a Els Joglars visitar a Jerzy Grotowski. Los actores del espectáculo de Grotowski no conseguían ni con mucho la emoción trágica que obtendrían con un simple verso de los clásicos. Este problema el Bufón lo extiende a las artes escénicas, «en particular en la danza llamada contemporánea, donde se invierten colosales esfuerzos físicos, cuando en la mayoría de los casos un sencillo baile popular superaría todas las demostraciones de acrobacias intelectuales» (Boadella, 2001: 191)²⁰⁰⁷.

Francisco Nieva (2002d) recuerda que le regalaron unos pases para el estreno en el Teatro de Champs Élysées de los ballets del marqués de Cuevas (Nieva, 2002d: 197). Yendo por París con un amigo, vieron a un hombre mayor vestido con túnica griega. Su amigo lo saludó: era Raymond Duncan, el hermano de Isadora Duncan. El amigo se lo presentó (Nieva, 2002d: 205-206). Habla de un oficial de marina italiano que, al parecer, había sido esporádicamente una «loca pasión» del bailarín ruso Nureiev (Nieva, 2002d: 275). En La Fenice, se estrenó *La vida breve*, de Manuel de Falla, que había producido el Teatro Massimo de Palermo con sus decorados y figurines (Nieva, 2002d: 326). Le ense-

²⁰⁰⁷ Sin embargo, se pudo leer en la prensa, con motivo de la puesta en marcha de los Teatros del Canal de Madrid, bajo la dirección artística de Albert Boadella, lo siguiente: «“Mi trayectoria a veces me ha impedido expresar cosas más íntimas en lo concerniente a gustos personales, como es el caso de mi pasión por la danza”, decía este hombre con medio siglo de profesión». Algunas de las salas de ensayo del complejo madrileño iban a ser ocupadas por la Compañía Nacional de Danza Clásica (Torres y Ortega, 2008).

ñó su trabajo a Felsenstein. No quedaron en nada, pero en el teatro de La Fenice le dijeron que Felsenstein lo andaba buscando y que telefonara a la Ópera Cómica. Lo contrató para *Cinderella*, de Sergei Prokofiev (Nieva, 2002d: 411). Había pensado un final para su versión de la obra de Larra, *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)*: una bailarina de las que terminaban antes todos los espectáculos, de fandangos o de boleros, que se levanta los velos y tiene la máscara de la muerte (Nieva, 2002d: 438). Apareció la bailarina, Petrita (Nieva, 2002d: 439). El que la llamasen así lo inspiraba Petra Cámara, la gran bailarina romántica (Nieva, 2002d: 440). Nieva escribía su teatro sintiéndose director de escena y coreógrafo y resolvía escenas desde esos puntos de vista. «No me ahogaba en literatura. Respiraba por otros caños» (Nieva, 2002d: 452). En Palermo conoció al superintendente del Teatro Massimo, el barón de Simone, quien, más tarde, le encargaría un *Capricho español*, de Nikolái Rimski-Kórsakov, y *La vida breve*, de Manuel de Falla (Nieva, 2002d: 604). Fue a Venecia con el ballet de Antonio Gades porque había hecho los figurines y el decorado para *Bodas de sangre*. Allí un chaparrón les chafó por completo la representación en la plaza de San Marcos (Nieva, 2002d: 615).

3.1.5. Otros espectáculos

Francisco Nieva, recordando sus tiempos en Venecia se refiere a sus prácticas con el *happening*, el cual, al parecer, había sido introducido por Jacques Level.

Todo se nos iba entonces en inventar diversas modalidades de *happenings*. «Unas muchachas en bañador tiñen a un cordero de azul.» «En el cerco de una vieja cama de hierro, sin somier, juegan al póquer dos caballeros de etiqueta. Viene otro y les lee la guía de teléfonos.» Todos aquellos que pasan por la calle se detienen un rato, a ver qué sucede después. Nada, solo ocurría aquello. Y esto era un *happening* (Nieva, 2002d: 270).

Fue entonces cuando aparecieron por Venecia Allen Ginsberg y Gregory Corso y los dos franceses del grupo, Jouffroy y Level no sabían qué hacer para deslumbrarlos. Los acompañaban todo el tiempo, se emborrachaban, les leían poemas. Él piensa que los tenían mareados. El golpe final fue dar una fiesta en su honor con *happenings*, que al autor le pareció una exageración (Nieva, 2002d: 270).

Jaime de Armiñán recuerda en sus memorias (Armiñán, 2000) que se empezó a oír hablar del tifus, consecuencia de la Guerra Civil, de la suciedad y de la miseria. Era el culpable el llamado piojo verde, que fue motivo de chistes en el circo y en las revistas musicales, que entonces se llamaban operetas (Armiñán, 2000: 290). Frecuentaba el autor el Circo Price. En 1943 asistió a muchas funciones circenses. Ya antes de la guerra le había llevado su padre al circo y había conocido a Alfredo Marquerié, periodista y crítico de teatro, que «fue mi amigo y mi maestro en aquellas cuestiones, porque diez años después publicaba mi primer libro y a él se lo dediqué, convirtiéndome en historiador del circo». El libro se llamó *Biografía del circo* (Armiñán, 1958a) —reeditado en Armiñán (2014b)²⁰⁰⁸—. Lo escribió empleado en la Diputación Provincial de Madrid gracias a los buenos oficios de su eterno presidente, el marqués de la Valdivia (Armiñán, 2000: 316).

Armiñán insiste en su diario (Armiñán, 1994a) en recordar que Alfredo Marquerié lo invitó a escribir el libro sobre el circo. El autor se lo dedicó, pues sin él no habría existido (Armiñán, 1994a: 306)²⁰⁰⁹.

²⁰⁰⁸ Sobre esta reedición, véase la nota 238.

²⁰⁰⁹ Véase el artículo de Jaime de Armiñán, «La sinfonía del circo», publicado en *La Razón* (Armiñán, 2007).

3.2. Los dramaturgos y otros oficios conexos: la radio

Fernando Fernán-Gómez matiza modestamente en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) que su labor como escritor, aludida anteriormente en el texto, consiste en escribir comedietas radiofónicas y publicar algunos articulillos en la prensa (Fernán-Gómez, 1998a: 350). En 1963, participó en la redacción de una carta al ministro de Información preguntándole si en Asturias se torturaba a los mineros que protestaban. Al día siguiente, la prensa se volcó contra los firmantes: «A partir de ese momento, yo era rojo». Y sigue: «Como resultado de aquello en la Dirección General de Seguridad me pusieron mala nota». Su nombre estuvo prohibido en Radio Nacional y en Televisión Española algunos años (Fernán-Gómez, 1998a: 461). Mucho tiempo después —y en otro régimen—, en Radio Nacional de España le encargaron una comedia de una hora aproximadamente. Recurrió a una que tenía empezada, una especie de glosa del «popular romance de la niña guerrera», del que existen varias versiones en nuestro país (Fernán-Gómez, 1998a: 506). Cuando años antes había empezado a escribirla, la abandonó porque no conseguía que la acción se ciñese a un corto número de personajes y a muy pocos decorados. Lo que le salía era más un guion de cine que una obra teatral de fácil montaje. Pero, para el cine, no era adecuado el tema ni el lenguaje en verso. En cambio, para la radio nada de esto era un problema. Así escribió *Ojos de bosque* (Fernán-Gómez: 506-507). Al escucharla, evocó los años 1940-1941, cuando, a veces en colaboración y a veces solo, escribió más de diez comedietas para la radio (Fernán-Gómez, 1998a: 507). En otra ocasión, Jaime de Armiñán le propuso escribir juntos un guion sobre los cómicos de la legua, aquellos cómicos de los que Armiñán había oído decir de niño que iban de pueblo en pueblo en los años veinte y treinta, y se le ocurrió al autor que podrían narrar las peripecias de una de aquellas compañías enfrentadas a las que comenzaban a llevar películas por los pueblos. Dan-

do vueltas a esta idea, la memoria le llevó a la localidad de Miraflores, poco más de medio siglo antes, cuando sus primos vivían en casa y, al no haber dinero suficiente para pagar el veraneo de tres niños, veraneó solamente él al cuidado de su abuela (Fernán-Gómez, 1998a: 554). Al reunirse con Armiñán, iba dispuesto a decirle que tenía claros los personajes, pero que no estaba muy seguro de que les conviniese situar la acción en los años veinte o treinta, que quizás fuera más útil una época más próxima que conocieran mejor. Pero Armiñán ya tenía otro proyecto distinto, *Stico*, un esclavo en la época actual, y se pusieron a trabajar en él (Fernán-Gómez, 1998a: 557). A punto de terminar el guion de *Stico*, a través de Eduardo Haro Tecglen le propuso Fernando Delgado, director de Radio Nacional, que escribiese una especie de folletín, un serial en capítulos breves. Le dejaba el tema a su elección. Entonces escribió *El viaje a ninguna parte*, que, en su versión para la radio, se emitió en 1984 (Fernán-Gómez, 1998a: 557-558). Julián Mateos leyó la novela *El viaje a ninguna parte*, «adaptación del serial radiofónico, recién publicada»²⁰¹⁰, y le indicó la película que él debía hacer (Fernán-Gómez, 1998a: 559)²⁰¹¹.

«E. A. J. 1 Radio Barcelona» titula Adolfo Marsillach uno de sus capítulos²⁰¹².

²⁰¹⁰ La primera edición fue Fernán-Gómez (1985e).

²⁰¹¹ En la información editorial que acompaña a la edición de *Los invasores del palacio* (Fernán-Gómez, 2000f), se informa de que las primeras obras teatrales del autor fueron breves comedias para la radio en los años cuarenta. En la que acompaña a la publicación de la narración en Fernán-Gómez (2001b), se sostiene: «*El viaje a ninguna parte*, que empezó siendo un serial radiofónico de gran éxito en RNE, se editó como una novela en 1985». Francisco Gutiérrez Carbajo (1999: 283) escribe acerca de *Las bicicletas son para el verano*: «tanto por la elección del escenario, como por la caracterización de los personajes, e incluso por la misma estructuración del discurso dramático parece destinada a la transformación fílmica. Fernando Fernán Gómez, un hombre que ha sabido repartir su actividad entre el cine y el teatro, domina el arte de la combinación, e incluso de la fusión, de géneros distintos. Por ejemplo, *El viaje a ninguna parte* fue en principio una serie radiofónica, luego una novela y por último uno de los filmes más lúcidos sobre la derrota en tiempos de posguerra». Juan Tébar (1997: 178) también testimonia que el proceso de transformación de *El viaje a ninguna* fue por ese orden: un folletín para la radio que luego sería novela y luego película. Ros Berenguer (1996a: 277, n. 6), en cambio, se aproxima más al relato de las memorias del autor: primero concebido como guión cinematográfico, transformado más tarde en serial radiofónico, luego novela y, por último, película. Por otro lado, Juan Tébar (1984: 141) informa la participación del autor en ocho o diez comedietas cortas en Radio Madrid en el período comprendido entre los años 1940 y 1946.

²⁰¹² Ana Suárez Miramón recuerda en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003) que Adolfo Marsillach entró en el cuadro de actores de la radio a los quince años, «lugar que conservaba la tradición del recitado» (Suárez Miramón, 2003: 542). El primer papel en la radio de Adolfo Marsillach fue el personaje

Las menciones de Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000) a este medio son únicamente históricas. Publica un texto autobiográfico escrito por su padre (Armiñán, 2000: 182-184) en el que éste cuenta que lo llamó el coronel Barroso al palacio de Anaya en Salamanca, el Cuartel General de Francisco Franco, para un encargo especial: ir a Guadalajara a ponerse a las órdenes del general Moscardó y enviar sus crónicas a Radio Nacional firmadas como Tebib Arrumi, porque éste estaba arrestado en Soria en su habitación por orden de Francisco Franco. El Tebib Arrumi había cometido el error de titular una crónica radiada «El Tebib se va a Guadalajara». Los italianos se habían quejado (Armiñán, 2000: 183). El abuelo del autor y un amigo, Diego Martín Veloz, se fueron a Sevilla a rescatar el cadáver del tío del autor. Ambos eran amigos del «estrafalario general Queipo de Llano, que mandaba como un virrey en toda la Andalucía conquistada, y tenía su trono —y su micrófono particular— en Sevilla». Su abuelo Luis había ayudado a Queipo cuando era un simple oficial de caballería. Durante el tiempo que permanecieron en San Sebastián, sus padres y su tío Alel escuchaban Unión Radio Sevilla, desde donde hablaba el general. Escuchaban en secreto, procurando que la asistenta no se enterara. A veces se miraban y sonreían divertidos. El autor no entendía una palabra ni sabía de las obsesiones de Queipo, sobre todo del odio hacia su compañero el general Miaja, defensor de Madrid, al que llamaba Miajas y siempre representaba con pijama de rayas. Al autor se le quedaba la voz ronca y a veces sus gritos y sus amenazas. El abuelo Luis, ya en Salamanca, nunca se molestó en escucharlo. Francisco Franco, en 1938, le cerró la boca para siempre y liquidó las charlas que tan útiles le habían sido (Armiñán, 2000: 187). «Vino el verano y con el verano, la batalla de Brunete. Por mucho que lo dijera Queipo de Llano, desde los micrófonos de Unión Radio Sevilla, los rojos no corrían como conejos, ni se

de Juan, de *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, junto a Enrique Borrás, «entonces la figura más importante del teatro español» (Suárez Miramón, 2003: 543).

escondían en sus madrigueras, y el general Miaja —según la versión de Queipo, vestido con un pijama a rayas— conocía bien su oficio» (Armiñán, 2000: 206). En la descripción que lleva a cabo de la Semana Santa de la posguerra, resalta que las radios sólo emitían música sacra (Armiñán, 2000: 355).

Francisco Nieva cuenta en sus memorias (Nieva, 2002d) que, dentro de las ideas para el montaje del estreno de *Es bueno no tener cabeza* (1971), se planteó la grabación previa de las voces por actores profesionales para que supieran hacer llegar los conceptos y la palabra a un público que había desaprendido a escuchar, porque la televisión y la radio estaban por completo anulando la percepción y el reconocimiento espacial del sonido (Nieva, 2002d: 422). Define así el concepto: «Teatro bueno, de un depurado discurso escénico, pero lo más accesible que se pudiera para *analfabetos de la audición dramática*» (Nieva, 2002: 423). Funcionó muy bien lo de la voz grabada, fue eficaz (Nieva, 2002d: 424)²⁰¹³.

La única alusión de Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994a: 272-273) a este medio es histórica —por tanto, del mismo tenor que las de las memorias (Armiñán, 2000), como hemos visto— y es a cuenta del general Miaja: fue un hombre aquel militar leal a la República, inútilmente ridiculizado por Queipo de Llano desde las ondas de Radio Sevilla.

²⁰¹³ En el artículo que publicó Francisco Nieva con motivo de la muerte de Fernando Fernán-Gómez (Nieva, 2007bm), recordó: «Radio Nacional de España nos contrató a la vez para sendos novelones radiofónicos. El mío se siguió con pasión en las peluquerías. Pero el de Fernando era *El viaje a ninguna parte*, luego novela y después película genial».

4. LOS DRAMATURGOS POR SÍ MISMOS

4.1. Frente a sí mismos: los dramaturgos ante su propia obra dramática

Uno de los puntos de máximo interés de estas memorias lo forman las revelaciones e informaciones de los autores acerca de su propia obra dramática. Para Olga Elwess Aguilar, en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 252), estas autobiografías llegan a convertirse en ocasiones en verdaderas poéticas. Veamos caso por caso.

4.1.1. Fernando Fernán-Gómez (1921-2007)

El interés de Fernán-Gómez (1998a) en lo tocante a su pieza teatral más conocida, *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e)²⁰¹⁴, radica más en lo que el relato de su vida revela de autobiográfico en la obra que en lo que comenta sobre ella, aunque desliza una alusión muy sutil a la teatralización de las experiencias vitales referida a la época de la que trata esta obra. Los años de la guerra son los de su crecimiento: se está convirtiendo en un hombre y vive con dos mujeres, su abuela y su madre. Pero se convierte en un hombre en medio de unas circunstancias que impedían la satisfacción de sus derechos. Entonces comenta que esos pensamientos no eran —como sería el caso en una obra de teatro— los que componían su ambiente, sino que surgían fugazmente y se escondían. El valor de tales palabras es que parece estar marcando con ellas la diferencia entre la vida y la obra dramática (Fernán-Gómez, 1998a: 181)²⁰¹⁵.

²⁰¹⁴ Estrenada el 24 de abril de 1982 en el teatro Español de Madrid bajo la dirección de José Carlos Plaza (García-Abad, 1999: 409; Gutiérrez, 1999: 283).

²⁰¹⁵ El autor escribió un texto en el que relataba el devenir posterior de los personajes de *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e) titulado «¿Qué fue de aquella gente?» (Fernán-Gómez, 2003c). Esta curiosidad ha sido tenida en cuenta por la crítica. Por ejemplo, Juan Antonio Ríos Carratalá (2000a: 77-78) reproduce un fragmento, concretamente una cita referida a Manolita, para relacionar a este personaje con el de Carlos Galván de *El viaje a ninguna parte*.

Si nos atenemos a los datos que el propio Fernán-Gómez (1998a) nos ofrece en sus memorias acerca de su actividad como dramaturgo, llegamos a la conclusión de que, más que ante un profesional del teatro que ha intentado con éxito convertirse en autor, nos encontramos ante un escritor prolífico que no siempre ha tenido fortuna. Durante los primeros años de la guerra, al hallarse desocupado, escribió con un amigo unas comedias que él mismo tilda de «feísimas». Para aprender a escribir comedias, leyó y consiguió muchas colecciones de obras de teatro (Fernán-Gómez, 1998a: 218). Escribió una para cierta velada teatral infantil (Fernán-Gómez, 1998a: 221). Más tarde, intentó también escribir al alimón comedias humorísticas con un amigo, Francisco Loredo, humorista que publicaba en *La Codorniz* (Fernán-Gómez, 1998a: 317). Entregó a la compañía de Antonio Garza, del teatro de la Comedia, una obra de humor que pronto sería estrenada (Fernán-Gómez, 1998a: 357). Por verlo en el café Gijón casi a diario, los jóvenes existencialistas le encargaron una comedia en un acto para unas representaciones de teatro de vanguardia. Escribió entonces *Pareja para la eternidad* (Fernán-Gómez, 1948b), de no más de media hora; pero cuando la terminó, la campaña teatral ya se había frustrado (Fernán-Gómez, 1998a: 440).

También escribió una comedia frívola, *Marido y medio* —aunque no por influencia del café, pues se trataba de teatro comercial—. Lo asistía la convicción de que era fácil hacerlo por las confianzas que le había sonsacado a Enrique Jardiel Poncela y por algunas obras en las que se basó. Él mismo financió el estreno. Las críticas fueron adversas y el público no concurrió. Carlos Llopis le hizo observaciones sobre un par de errores que tenía la obra y que se habrían podido evitar si le hubiera dado a leer el borrador. Llegó a decirle: «A ti te ha perjudicado el Café Gijón» —Fernán-Gómez explica que, por ser contertulio del café, la crítica y los profesionales esperaban otra cosa de él— (Fernán-Gómez, 1998a: 441). Aprendió, por tanto, que el teatro comercial no era fácil y, en conse-

cuencia, decidió ser más exigente. Hasta veinte años después no escribió otra obra, *La coartada*²⁰¹⁶ (Fernán-Gómez, 1998a: 442). Este drama, iniciado años antes, obtuvo el accésit del premio Lope de Vega²⁰¹⁷. Luego, una comedia suya, *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e), ganaría el primer premio en el mismo concurso (Fernán-Gómez, 1998a: 475)²⁰¹⁸.

Un ayudante de dirección y su compañera Emma Cohen quisieron poner en escena una obra escrita por él, *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f)²⁰¹⁹, estimulados por el premio Lope de Vega para *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e). *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f) es la obra propia de la que el autor hace un análisis más detallado y sinceramente autocrítico. La concibió «más bien como un ejercicio para actores que como un espectáculo para el público», aunque confiesa que estaba deseando que la obra se representase. Consiguieron Alberto Alonso y Emma Cohen una breve temporada a final de verano en el teatro Maravillas. Explica el autor que la obra plantea la situación contraria a la que se produce cuando un actor tiene que interpretar dos personajes. En esta obra son dos actores los que tienen que interpretar un mismo personaje de idéntica manera (Fernán-Gómez, 1998a: 502). Comenzó a escribirla —con otro título que no recuerda²⁰²⁰— once años antes de *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e) y la terminó definitivamente entre 1978 y 1980, aunque no lo sabe con exactitud. Cuando empezó en los años sesenta, intentó trivializar y poner al

²⁰¹⁶ Fernán-Gómez (1985f).

²⁰¹⁷ «Fernán Gómez recreó en *La coartada* la conjura de los Pazzi contra Lorenzo de Medicis en 1478» (Vilches, 1999: 83).

²⁰¹⁸ La obra obtuvo el premio Lope de Vega en 1977, pero hubo de esperar hasta abril de 1982, cuando el Ayuntamiento de Madrid cumplió con su compromiso de estrenarla. Su éxito obligó a reponerla en el teatro Español a partir de noviembre de 1982 (García-Abad, 1999: 409, n. 2).

²⁰¹⁹ Ya había habido antes otro intento de representarla, el del director de cine José Luis García Sánchez (Fernán-Gómez, 1998a: 502).

²⁰²⁰ Véase la nota 2021.

alcance del público común un género minoritario que entonces estaba en boga sobre los problemas de la identidad, la máscara y la personalidad. A Juan Tébar y a Haro Tecglen el final les pareció desacertado. Lo modificó para publicarla y Haro, que escribió el prefacio, consideró el nuevo final peor todavía. Opina Fernán-Gómez: «Creo que los dos finales son desacertados». Revela que el título es un homenaje a Luis García Berlanga, autor de *Los jueves, milagro*. Una de las protagonistas se llama Jesusa, como la mujer del director de cine. Reconoce Fernán-Gómez en la obra algunos defectos de estructura respecto de la relación actores-público, pero no acierta a determinar cuáles son. No son los errores aquéllos en los que el espectador se pierde y no entiende, porque intentó utilizar la técnica del género policíaco para mantener el interés y para que el espectador siguiera la trama con atención. Aun así, como decía Aristóteles, en la poesía dramática lo fundamental es la ordenación de los acontecimientos, y piensa que en *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e) está bastante conseguida, pero en *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f) no lo está del todo (Fernán-Gómez, 1998a: 503). La recepción de la obra fue desigual y originó incluso algún percance. La obra, aunque desagradable y no muy atractiva para el público, no era tan incomprensible como él creía (Fernán-Gómez, 1998a: 503-504)²⁰²¹.

²⁰²¹ En la «Nota final» (Fernán-Gómez, 1985i) a la edición de *Los domingos, bacanal* (Fernán-Gómez, 1985f), escribe que esta comedia era un pretexto para un ejercicio de actores con el fin de que hicieran aquello que tanto los tienta y muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de uno solo. «Al igual que casi todas mis obras, ésta está pensada —si es que lo está— unos cuantos años antes de ser escrita. Emborroné primero ocho o diez folios de diálogos y ahí suspendí el trabajo. Me parecía, en aquellos tiempos, inútil proseguirlo. Recuerdo que entonces el título de la comedia era *Domingo burgués*, que nunca encontré acertado» —obsérvese la discrepancia con las memorias acerca de este título—. Reanudó la labor muchos años después, tras el premio Lope de Vega obtenido por *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez, 2006e), pero antes de su estreno. No fue muy original en el tema, perteneciente a algo que ya era un género, el del teatro-juego, con resonancias de Huizinga (Fernán-Gómez, 1985f: 211). En su estreno, la acogida no fue muy favorable. «Ya, durante los ensayos generales, un amigo íntimo corrió al café de los cómicos a decir que seis o siete días después habría desaparecido del cartel». Recuerda la agresión verbal, muy violenta, de una familia de espectadores (Fernán-Gómez, 1985i: 211). Se representó durante dos meses. La crítica fue, en general, negativa, aunque hubo excepciones favorables. De las críticas favorables, ha recogido algunas censuras, las que consideró más acertadas. Ha desaparecido una escena con

También informa Fernán-Gómez de un proyecto teatral abandonado que con el tiempo encontraría su cauce. Cuando en Televisión Española le hicieron el encargo de una serie, recurrió a unas viejas carpetas:

Y encontré unas cuantas escenas de una comedia teatral comenzada a principios de los años setenta, interrumpida muy pronto. En la comedia intentaba enlazar dos circunstancias distintas: una, la de los jóvenes con ideas teóricamente revolucionarias que vivían en la España franquista, y otra, la de los exiliados de esta misma España. Tropecé con un pequeño inconveniente de mecánica teatral: el modo de enlazar en el escenario las acciones que reflejaran esas dos circunstancias. Esa dificultad y la más grave de no poder desarrollar con libertad ambos temas hasta que no se muriese Franco me impulsaron a suspender el trabajo (Fernán-Gómez, 1998a: 552).

En los años cincuenta tomó las primeras notas para *El mar y el tiempo*, sobre el tema de los exiliados, y no sabía si escribir una novela o una obra teatral. Cuando le llegó la proposición de Televisión Española, pensó que en una serie de cuatro o cinco capítulos le sería fácil superar el inconveniente con que había tropezado al redactar la comedia en los años setenta; y también quedaba solucionado el problema de la libertad de expresión, porque Francisco Franco había muerto²⁰²² (Fernán-Gómez, 1998a: 554)²⁰²³.

Finalmente, unas palabras muy reveladoras de la concepción del autor acerca de su faceta de dramaturgo:

Mi Preceptiva de bachillerato decía que las obras debían tener presentación, nudo y desenlace. Si se agarra la metáfora por el nudo, queda una tontería: se coge una cuerda, se hace un nudo, y luego se deshace. Pero no tomemos a broma materias de las cuales nos alimentamos (Fernán-Gómez, 1998a: 694)²⁰²⁴.

desnudos que no le parecía bien a Manuel Gutiérrez Aragón y ha modificado el final de la obra por consejo del crítico teatral Eduardo Haro Tecglen (Fernán-Gómez, 1985i: 212).

²⁰²² *El mar y el tiempo* acabó siendo también una novela (Fernán-Gómez, 1988d y 1992h).

²⁰²³ La información editorial que se proporciona en la edición de *Los invasores del palacio* (Fernán-Gómez, 2000f) revela que la obra, estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao el 9 de marzo de 2000, fue escrita hacia 1980. Las primeras obras teatrales del autor fueron breves comedias para la radio en los años cuarenta. Otras noticias que se dan: en 1947 publicó el autor en la revista *Acanto* la obra breve *Pareja para la eternidad*; *Los domingos, bacanal* se estrenó en 1980; *Del rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque* son dos obras emparentadas con el romancero y las leyendas populares, representadas por primera vez en 1983 y 1986 respectivamente; *La coartada*, accésit del premio Lope de Vega de 1975, se estrenó diez años después.

²⁰²⁴ Es muy interesante la visión, ya un poco más en serio, que ofrece en otros textos suyos, como en Fernán-Gómez (1995ad: 130-131) sobre la técnica de la obra teatral entendida desde el ejercicio profesional: la consideración que había sobre la misma en el momento al que se refiere, lo que estaba de moda, la mecánica teatral —los cuadros, el número de actos, la libertad con que contaba el dramaturgo—,

4.1.2. Francisco Nieva (1924)

El testimonio autobiográfico de Francisco Nieva ofrecido en sus memorias (Nieva, 2002d) acerca de su propio teatro, por sus especiales características, ha sido estudiado a fondo en el apartado «La intertextualidad en Francisco Nieva»²⁰²⁵, que incluye subapartados expresamente dedicados a su peculiar concepto de la elaboración del texto dramático, a las interconexiones dentro del entramado de su obra, así como a sus versiones libres de otros autores y a sus adaptaciones teatrales.

4.1.3. Jaime de Armiñán (1927)

Jaime de Armiñán tan sólo recuerda en sus memorias (Armiñán, 2000) que, cuando ya empezaba a escribir comedias, su abuelo le hablaba del teatro, de sus tiempos, de la admiración que profesaba a Benito Pérez Galdós y Miguel de Unamuno, a quien llamaba maestros, y de la debilidad que había sentido por Ramón María del Valle-Inclán, aspirante a cómico, a finales del siglo XIX (Armiñán, 2000: 56)²⁰²⁶.

etc. En la edición de la novela *El tiempo de los trenes* (Fernán-Gómez, 2004a) se incluye una cita de Camilo José Cela muy reveladora: «La más noble función de un escritor es dar testimonio, como con acta notarial y como fiel cronista, del tiempo que le ha tocado vivir» (Fernán-Gómez, 2004a: 9). También se da la relación alfabética de los personajes de la narración como si del *dramatis personae* de los textos teatrales se tratara (Fernán-Gómez, 2004: 11-12).

²⁰²⁵ De la página 991.

²⁰²⁶ Olga Elwess Aguilar aprecia en «Los dramaturgos» (Elwess, 2003c: 253, n. 24) que las memorias de Jaime de Armiñán (2000) no hacen referencia expresa a su producción teatral, sino más bien a su carrera cinematográfica. Catalina Buezo Canalejo (2003b: 411) escribe: «La madre que renunció al teatro en un libro de memorias en el que, sin ser específicamente teatral, texto y pretexto se confunden. Porque aquí la trayectoria artística es el inevitable resultado de la autobiografía. Tanto el autor como sus familiares nos hablan de la formación de Armiñán como futuro hombre de letras, de ese niño acunado con versos ilustres que recitan su madre y su abuela, con un abuelo dramaturgo con despacho en la Sociedad de Autores y asiduo del Ateneo, con un padre que había empezado en la crítica teatral, con conocidos fuera y dentro de las tablas... Para él todos querían un oficio mejor, que cursara Derecho y sacara unas oposiciones. Armiñán recuerda historias escuchadas a viejos comediantes y, paseante y espectador, recorre los escenarios de su infancia y es consciente de la imposibilidad del empeño: feliz entre los actores de la compañía de su madre y en las salas de proyección, trashumante desde niño, acostumbrado a ver la política como una escenificación más, había decidido ya por entonces, tal vez sin saberlo, su destino. Un destino nostálgico en un libro donde el teatro se describe como el mundo que fue y el que pudo haber sido».

Algo más que en sus memorias dice sobre su propia obra teatral Jaime de Armiñán en su diario (Armiñán, 1994c), pero no demasiado. Reconoce que es un poco maniático con respecto a la escritura dramática: le gusta que los actores digan el guion que está escrito, porque le ha costado mucho encadenar las palabras para que suenen de forma armónica y habitual. Hay que decir las palabras como los personajes las dirían: no hablan lo mismo un escritor, un minero o una camarera. Eso no significa que el guion sea intocable, pero quien lo toca ha de hacerlo teniendo en cuenta lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir. Muchas veces, los actores le piden permiso para añadir una frase o para suprimirla. Él escucha las sugerencias y, a veces, las acepta; pero no siempre. Si a un actor le resulta difícil pronunciar una frase, es que algo funciona mal en el texto o que no la ha entendido. Cuenta una anécdota. Cree que se refiere a Pedro Muñoz Seca, pero también se le puede atribuir a Miguel Mihura o a Enrique Jardiel Poncela: el primer actor de una compañía, que también era empresario, le propuso al dramaturgo incluir en una escena un chiste que se le había ocurrido. Éste no lo dejó terminar: si fuera gracioso, se le habría ocurrido a él (Armiñán, 1994c: 39). «Tal vez sea exagerada vanidad de autor, pero más vale cortar por lo sano, porque en caso contrario los actores se harían dueños de la comedia y acabarían dialogando sólo en beneficio propio o —lo que es mucho peor— halagando los peores instintos del público» (Armiñán, 1994c: 39-40). El autor recuerda que conoció a Amparo Baró en 1958, con ocasión del estreno en Barcelona de *Café del Liceo* por la compañía de Adolfo Marsillach y la entonces María Amparo Soler Leal (Armiñán, 1994c: 47)²⁰²⁷. Cuenta la anécdota de un joven aspirante a autor dramático, denominación tras la que parece ocultarse el propio autor. Se presenta con una comedia a un concurso de gran prestigio, «digamos que al “Lope de Vega”». Empezaba describiendo el escenario, como es

²⁰²⁷ Sin embargo, años después, se muestra dubitativo sobre su propia carrera como dramaturgo cuando dice que, en 1958, había estrenado *Eva sin manzana*, *Nuestro fantasma* y, quizá, *Café del Liceo* (Armiñán 1997a: 135). Algún auxiliar de la memoria ha intervenido en el diario.

lógico. En el salón de unos marqueses aparecen éstos hablando de sus cosas. Lo llama uno de los jurados y le pregunta de qué hablan los marqueses. El autor contesta que de sus cosas. Dándose cuenta de que pisaba terreno pantanoso, preguntó si es que tenía que escribir lo que decían (Armiñán, 1994c: 152). Su hijo Álvaro nació en 1959. Esto le da pie para el recuerdo: «Resulta curioso que la primera comedia que yo escribí, alrededor del año cincuenta, se titulara —precisamente— *Álvaro no tiene voluntad*. Era una obra muy influida por lo que entonces se llamaba Teatro de Evasión. Como es lógico, aquel incipiente ensayo nunca se estrenó» (Armiñán, 1994c: 213). «Mi origen teatral —Rafael Alonso dice que yo nací en un mutis— me llevó a vivir entre cómicos y autores desde niño. Recuerdo que, cuando me mandaban callar en mi casa, yo justificaba la orden: / —Es que el abuelo está escribiendo comedidas [*sic*] con un lápiz» (Armiñán, 1994c: 213). Compara le autor los estrenos teatrales con los del séptimo arte: «Nadie sabe cómo se sufre en un estreno teatral. Las penas del purgatorio». Los estrenos de cine son más soportables, en su opinión (Armiñán, 1994c: 215).

La obra teatral de las suyas que más recuerdos le inspira en su diario es *Eva sin manzana* (1954):

En 1953 me dieron el premio «Calderón de la Barca» por mi comedia Eva sin manzana, también influida, sin duda, por el llamado teatro de evasión. Conocí entonces a un joven director, que decidió montar mi obra: Gustavo Pérez Puig. Pérez Puig —aquel año— había tenido tres notables éxitos: Una bomba llamada Abelardo, de Alfonso Paso, Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y Tres sombreros de copa, resurrección o descubrimiento de Miguel Mihura. Todas las obras —y otras muchas— se ponían en escena por grupos universitarios, en lo que se decía teatro de arte y ensayo, del que nacieron autores, directores, actores y escenógrafos. El término arte y ensayo significaba una sola representación, una noche, un estreno, frente a un público que solía ser juvenil y apasionado, aunque no faltaban los viejos aficionados de siempre. Aquel teatro joven e ilusionado estaba vivo, en lo bueno y en lo malo, frente al de cartón piedra al uso e interesaba a los críticos titulares de los periódicos, que no faltaban a los estrenos. También interesaba a los cómicos profesionales, que se dejaban las pestañas estudiando y en los ensayos, como si hubieran sido contratados para toda la temporada. Eva sin manzana gozó de un reparto de seda y oro. Los actores de cartel fueron José María Rodero, Adela Carboné, Mercedes Albert, Carmen Lozano y mi tía Mariquita Cuevas. Los universitarios, Antonio Forcada, Agustín González y José María Prada. En los prólogos —eran dos— pintores, músicos, estudiantes y licenciados (Armiñán, 1994c: 215-216).

Describe a la actriz Adela Carboné. Cuando el regidor dijo la frase ritual en el teatro Español de «¡Arriba el telón!», ella le dio la mano al autor y lo animó diciéndole que todo saldría bien (Armiñán, 1994c: 216). El autor se enamoró de ella. Él tenía veinticinco años y ella setenta. El otro pie de *Eva sin manzana* era José María Rodero, pesimista, que le decía: «De esta escena no pasamos... Aquí nos menean». Él era ya actor consagrado en el Teatro Nacional y, sin cobrar un céntimo, se dejaba la piel en el escenario por una sola noche por un chico que nada le podía dar, pero ilusionado con su primera comedia (Armiñán, 1994c: 217). «El desinterés de los cómicos no es comparable con ninguna actitud racional» (Armiñán, 1994c: 217-218). José María Rodero, cuando se levantó el telón, arrastró con la fuerza de su talento a todos. Por ellos y por todos los demás fue un éxito la pobre *Eva sin manzana*. «Nunca volvió a representarse *Eva sin manzana*, y así debe ser, ya que una hermosura como aquella es mejor no repetirla jamás».

Por lo demás, le atribuye el autor a Pedro Muñoz Seca en su trance final unas palabras: «Todo me lo podéis quitar, todo menos el miedo» (Armiñán, 1994c: 218). También, aclara el autor el significado de algún tecnicismo teatral: «la segunda» es una advertencia de las tres que reciben los actores en los momentos que preceden al inicio de la obra. «Ignoro si hoy se grita o se advierte por altavoces» (Armiñán, 1994c: 284, n. 2). Finalmente, revela el autor algunas de sus preferencias de estilo:

Me gustaría tener una prosa tersa —como se decía en tiempos— elegante y sobria al mismo tiempo. A veces me detengo en una palabra y la observo como si fuera un bicho raro y, en ocasiones, hay palabras que me revientan, que me caen muy mal, aunque las pobres sean de uso corriente. Eso no tiene una explicación racional, son manías. Me gustan mucho los diccionarios y los artículos que tratan del uso del lenguaje. Me gusta mucho también hacer hablar a mis personajes y cuido que cada uno se exprese con arreglo a su rango u oficio. Las asonancias me importan poco y las repeticiones, cuando se es consciente de que están ahí, pueden ser incluso sonoras. Respeto las comas, pero no me gustaría caer en exageraciones, y definiendo el punto y coma, en general despreciado (Armiñán, 1994c: 309).

4.1.4. Adolfo Marsillach (1928-2002)

Acerca de cómo empezó a escribir *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112), cuenta Marsillach²⁰²⁸ que el empresario Justo Alonso, le pidió —mucho antes de *El Tartufo*, de Molière—, un texto corto para un café-teatro madrileño que él programaba. La idea lo divirtió por su curiosidad de probar géneros distintos. Marsillach pensó en formar pareja profesional con Guillermina Motta y, aprovechando su estancia en Barcelona durante las representaciones de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal (2002d), se reunía con ella. El trabajo con Guillermina Motta dio lugar a una primera versión de café-teatro de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112), de una media hora de duración. Sólo más tarde se convertiría en una obra de extensión convencional. Pasaron siete años desde la idea inicial hasta su estreno. Cuando llegó ese momento, Antonio Gala insinuó que Marsillach se había inspirado —o algo más— en *Suerte, campeón*. El aludido da su versión de lo que ocurrió: una tarde de principios de 1973 fue a ver a Gala para pedirle que se adhiciese con su firma a un documento en defensa de Alfonso Sastre. Resuelto ese asunto, Marsillach le contó que le parecía bien escribir un espectáculo musical sobre la posguerra. Ése fue el origen tanto de *Suerte, campeón* como de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112). En todo caso, si a alguien se le podía atribuir la paternidad de la idea era a Manuel Vázquez Montalbán, que había publicado su «Crónica sentimental de España» en *Triunfo* (Víllora, 2003a: 15).

Todos sus enemigos y la mayoría de sus amigos coincidieron en que el texto era una banalidad, pero que el pretexto era maravilloso —el pretexto eran los personajes, Concha y Pepe—. Esa opinión de que el texto no valía la pena, pero sus intérpretes mere-

²⁰²⁸ Seguimos el trabajo de Pedro Manuel Víllora (2003a).

cían las mayores alabanzas, se vio certificada por la crítica en *El País* de Eduardo Haro Tecglen (1981), quien publicó que se trataba de «café teatro». A partir de ahí la obra ya nunca pudo librarse de esa etiqueta. La aparente espontaneidad de las representaciones contribuyó a extender entre la crítica la impresión falsa de que el mérito correspondía a los intérpretes, y es que en esta obra Marsillach procuró que el texto desapareciera para que el público tuviese la impresión de que no existía nada escrito de antemano y que los actores se veían obligados a improvisar. Fue una trampa que le salió demasiado bien con la sutilísima colaboración de Concha Velasco y José Sacristán. Una cosa es que pareciese que ellos eran los autores de la obra y otra muy distinta que realmente lo fueran. Diferencia Marsillach entre los dramaturgos que creen que sus textos son intocables y los más pragmáticos que opinan —y él se incluye entre ellos— que «la obra es el resultado». Éstos prefieren los actores que dan la sensación de ignorar lo que van a decir en la frase siguiente. La dificultad de esta obra no estribaba en que Concha Velasco y José Sacristán se aprendieran sus papeles, sino en que los olvidasen (Víllora, 2003a: 16)²⁰²⁹.

Marsillach escribe que no sabe si se puede afirmar que esta obra suya haya sido un considerable éxito teatral, eso depende del concepto que cada cual tenga de lo que es un éxito. Se pregunta cómo se mide el triunfo de una obra, con qué criterio. Hay una tendencia a suponer que todos los textos que gustan a los espectadores son malos y todos los que el público rechaza son estupendos (Víllora, 2003a: 17). Por si la obra había envejecido, Marsillach tuvo el coraje de releerla con la mayor frialdad posible y descubrió que ciertas referencias históricas y algunos comportamientos de los personajes podían quedar excesivamente lejanos, de modo que se sintió en la obligación de introducir varias modificacio-

²⁰²⁹ Da buena cuenta de las dudas de Adolfo Marsillach sobre sí mismo como dramaturgo lo que escribió acerca de esta pareja protagonista en el programa de mano de la obra: «Últimamente, como el miedo del estreno no me deja dormir, me despierto por las noches preguntándome: “Y si Conchita y Pepe se hubieran embarcado en este asunto por amistad...”». Concluye que no lo cree, porque ninguna persona sensata se mete en un lío así por amistad (Marsillach, 2003di: 39-40).

nes. Pocas, porque habría sido absurdo cambiar lo que durante tantos años funcionó perfectamente: lo justo para aproximar el espectáculo a la sociedad española del momento (Víllora, 2003a: 18)²⁰³⁰.

Marsillach también hace comentarios sobre otras obras suyas. *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174) fue su segunda obra estrenada²⁰³¹. El autor se tropezó por casualidad en una librería de viejo con un libro de Gómez Carrillo (1930) sobre Mata-Hari (Víllora, 2003a: 20). Este hallazgo le sugirió la idea de escribir una obra sobre ella. Leyó todo lo que pudo acerca del personaje, viajó a París y a Londres, investigó, se empapó de su vida y, finalmente, escribió la obra. Fue un fracaso. José Luis Alonso se lo explicó al día siguiente del estreno: contaba demasiadas cosas, había demasiadas fechas, demasiados datos... Esto llevó a Marsillach a una reflexión: unos artistas se esfuerzan por averiguar cuáles son las preferencias de sus compradores y otros, entre los que él se encuentra, se entregan a sus gustos personales independientemente del resultado comercial. Hay un tercer grupo en el que la identificación con los seguidores se produce de un modo fácil, e incluye ahí al director José Tamayo y al dramaturgo Antonio Gala. Él tiene en cuenta al público, pero lo olvida en cuanto se pone a trabajar. No lo asustan las exigencias del público. Por eso, cuando se equivoca se extraña, porque está convencido de que lo que a él

²⁰³⁰ Aunque relativice Marsillach la importancia de los cambios, la segunda versión es muy distinta de la primera. El tiempo interno y el externo coinciden, porque en este texto el tiempo de la obra debe coincidir con el tiempo de la representación. Incluso los nombres de los personajes van cambiando según cambian sus intérpretes. Tenía dos soluciones Marsillach: envejecer a los personajes quince años —la diferencia que hay entre el estreno de 1980 y el reestreno de 1995— o hacer que los personajes de la segunda versión nacieran algunos años más tarde —la posibilidad que eligió—, siempre en un entorno ambiguo. Cambian las referencias, las canciones. En Marsillach (2003dq) se ha editado el primer texto, la versión de 1980, por la razón fundamental de que el texto fue revisado en 1995 para la escena, no para la publicación (Víllora, 2003a: 18-20). Véase lo que escribió sobre la función el autor en Marsillach (2003dz).

²⁰³¹ Aunque permaneció inédita hasta la edición de Pedro Manuel Víllora (Marsillach, 2003dq: 113-174).

le interesa tiene que interesarles a los demás. Todo esto explica la corrección que Marsillach hizo de la obra (Víllora, 2003a: 21)²⁰³².

En 1990 Marsillach escribió tres obras publicables: *Se vende ático* (Marsillach, 2003dq: 235-303), *Feliz aniversario* (Marsillach, 2003dq: 305-376) y *El saloncito chino* (Marsillach, 2003dq: 377-450). En ese año de 1990 fue director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), pero aprovechaba los días festivos —si no viajaba— para escribir. La escritura era un desahogo al tedio del trabajo burocrático. Llenaba folios frenéticamente, trataba de encontrar en ello una salida que le permitiera huir. No lo preocupaba que las obras fuesen buenas o malas.

La primera, *Se vende ático* (Marsillach, 2003dq: 235-303), guarda relación con la novela homónima publicada en 1995, con la que ganó aquel año el premio Espasa Humor (Marsillach, 1995f). La novela no es una adaptación de la obra teatral, inédita hasta la edición de Pedro Manuel Víllora (Marsillach, 2003dq: 235-303), sino que ambas son re-escrituras de un original de 1988, los guiones para la serie de televisión *Recuerda cuando*. En las memorias, Marsillach pasa del guion televisivo a la novela sin detenerse en el texto teatral, pero el comentario que hace sobre la novela es igualmente válido para comprender el nacimiento de la comedia (Víllora, 2003a: 25). El origen de *Se vende ático*, la novela (Marsillach, 1995f) y el texto teatral (Marsillach, 2003dq: 235-303), fue el proyecto de

²⁰³² No ha encontrado Pedro Manuel Víllora ninguna referencia a *Proceso a Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 175-234). Ese texto permanecía prácticamente ignorado hasta que su original y el de *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174) se expusieron al público gracias a la colaboración de la viuda de Marsillach, Mercedes Lezcano, en la exposición *Homenaje a Adolfo Marsillach* que Pedro Manuel Víllora coordinó para la Asociación de Autores de Teatro dentro de III Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano que se celebró en la Casa de América de Madrid en 2002 (Víllora, 2003a: 23). Con *Proceso a Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 175-234), Marsillach se dio la oportunidad de reparar los posibles errores cometidos en la versión anterior. En ésta eliminó cualquier aproximación al teatro musical, a excepción de los momentos que están al servicio de la acción. Es una pieza esencialmente dramática. Pedro Manuel Víllora analiza la diferencia entre las dos obras y son técnicas y estructurales (Víllora, 2003a: 24). Llega Pedro Manuel Víllora a una conclusión interesante: cuando Marsillach reescribió *Mata-Hari* (Marsillach, 2003dq: 113-174), se estaba aplicando a sí mismo lo que hacía con los textos de los demás autores (Víllora, 2003a: 24, n. 9).

los actores Tina Sainz y Manuel Galiana de hacer una serie de televisión —que se llamaría *Recuerda cuando*—. Pensaron en Marsillach como guionista. Él dudó, porque se estaba estrenando como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y tenía mucho trabajo, pero lo hizo. Le salió un argumento que trataba de una pareja que se separaba, y esa separación servía, al repasar su vida, para echar una ojeada crítica a la historia última de nuestro país. El propio Marsillach considera que no era nada especialmente original, pero que cada uno tiene sus manías. Sin embargo, en la obra teatral no queda nada de revisión de la historia reciente (Víllora, 2003a: 26).

Feliz aniversario (Marsillach, 2003dq: 305-376) le pareció a Marsillach una comedia fácil de colocar por su sencillez técnica y, además, tenía empresario. Era la excusa perfecta para dejar el cargo político del INAEM: había escrito una obra y quería estrenarla (Víllora, 2003a: 26). *El saloncito chino* (Marsillach, 2003dq: 377-450), su tercer texto publicable de 1990, se emparenta con «la otra generación del 27». De estos textos escritos en su etapa ministerial, éste es por el que Marsillach sentía una especial predilección y creía que podía elogiarlo sin reservas, porque jamás se representará, puesto que no le gustaba prácticamente a nadie (Víllora, 2003a: 29)²⁰³³. Marsillach no habla en las memorias de *Extraño anuncio* (Marsillach, 2003dq: 451-504)²⁰³⁴. Tampoco recogen las memorias la existencia de *Noche de Reyes sin Shakespeare* (Marsillach, 2003dq: 505-554), de la que su viuda, Mercedes Lezcano (2002), informa que es la última obra escrita de Adolfo Marsillach (Víllora, 2003a: 33)²⁰³⁵. La pieza se escribió a finales del año 2000. No ha encon-

²⁰³³ A Pedro Manuel Víllora (2003a: 29) le sorprende esta afirmación de Marsillach, cuando se trata de una de sus obras más audaces y fascinantes.

²⁰³⁴ Aunque la anterior edición de *Extraño anuncio* (Marsillach, 2001b) no lo indicaba, y tampoco en las memorias se refiere, la obra no se escribió en los últimos días del autor, sino en 1992, como así consta en el manuscrito (Víllora, 2003a: 32-33). El texto que lo generó ya había sido redactado y publicado una década antes. Apareció en una antología de novelas policíacas (Perales, 1982) un amplio relato de Adolfo Marsillach titulado *El anuncio* (Marsillach, 1982a), que sigue o anticipa punto por punto el primer acto de *Extraño anuncio* (Marsillach, 2003dq: 451-504) (Víllora, 2003a: 33).

²⁰³⁵ Sobre su estreno, véase la nota 959.

trado Pedro Manuel VÍllora (2003a) más declaraciones de Marsillach sobre ella que la referencia casi de pasada que hizo en una entrevista que él mismo le publicó en *ABC* (VÍllora, 2001b), y que reproduce en su edición del teatro de Marsillach (2003dq: 35-36), en la que declara el dramaturgo que *Noche de Reyes sin Shakespeare* (Marsillach, 2003dq: 505-554) no la conoce casi nadie, que está en un cajón, que no la airea (VÍllora, 2003a: 36).

4.1.5. *Fernando Arrabal (1932)*

Arrabal (1994c) demuestra en su diario tener una intensa y cotidiana relación con su propia obra, pues no es infrecuente que ésta aparezca en sus anotaciones. Un ejemplo: el almuerzo con un viejo amigo, el pintor Jean Benoît, le recuerda que ciertos miembros del grupo surrealista —a los que acusa de sectarios— consideraron una traición la creación del movimiento pánico (Arrabal, 1994c: 51). En cuanto a sus títulos teatrales, desvela que escribió *...Y pondrán esposas a las flores* (Arrabal, 1984n) poco después de salir de la cárcel de Carabanchel (Arrabal, 1994c: 99). Reflexiona sobre su obra *El triciclo* (Arrabal, 2002e) (Arrabal, 1994c: 135). Una actriz que interpreta la Lis de su *Fando y Lis* (Arrabal, 1967c) le escribe entusiasmada con el personaje y dice Arrabal: «Me pregunto a veces por qué, casi cuarenta años después de escribirla, esta obra gusta tanto y despierta tales amores entre los jóvenes actores» (Arrabal, 1994c: 158).

El dramaturgo asiste a ensayos y representaciones de sus obras o los comenta. En Nueva York, el último ensayo de una de ellas dio un resultado que le parece lamentable, a pesar de las buenas intenciones (Arrabal, 1994c: 68). Del estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d)²⁰³⁶ en España, escribe:

²⁰³⁶ Véase la nota 1963.

Para el primer montaje de una obra mía en España después de la muerte de Franco (El Arquitecto²⁰³⁷, dirigido por Klaus Gruber [sic]), Eduardo Arroyo realizó un bonito cartel, los decorados y los trajes. Tras el estreno, se puso a favor de los que desfiguraron y cortaron mi obra. Desde entonces, es normal que yo no sea santo de su devoción y, menos aún, de sus homenajes (Arrabal, 1994c: 112).

Estando en Colombia, desistió de viajar a Argentina para ver un montaje de su obra *Primera Comunión* (Arrabal, 1994c: 137). El martes 10 de noviembre de 1992 apunta (Arrabal, 1994c: 177) que el sábado siguiente se estrena la adaptación teatral de su *Carta a Fidel Castro* (Arrabal, 1983a)²⁰³⁸. En la anotación del domingo 15 de noviembre consigna su asistencia acompañado de su mujer al estreno de esa obra (Arrabal, 1994c: 188). Visita Bratislava (Arrabal, 1994c: 197) para asistir a los últimos ensayos de *El triciclo* (Arrabal, 2002e) y recoge en el diario las impresiones que le producen la representación en Eslovaquia de *El triciclo* (Arrabal, 2002e) y *Fando y Lis* (Arrabal, 1967c) juntos en un mismo espectáculo. Probablemente ha visto *Fando y Lis* (Arrabal, 1967c) unas cien veces en cuarenta años; *El triciclo* (Arrabal, 2002e), una media docena (Arrabal, 1994c: 200). El martes 15 de diciembre de 1992 apunta en su diario que tendría que estar en Polonia, porque representan *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d) en un teatro y en la televisión, y ambos lo han invitado; pero ha desistido por la amenaza de las horas de espera en los aeropuertos (Arrabal, 1994c: 238)²⁰³⁹.

²⁰³⁷ *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d).

²⁰³⁸ Escribió *Carta a Fidel Castro* (Arrabal, 1983a) imitando el estilo de Baltasar Gracián, pero nadie lo notó (Arrabal, 1994c: 40).

²⁰³⁹ Datos que se pueden recopilar de otros libros del autor: escribió *El triciclo* con 21 años, en 1953 (Arrabal, 1966e: contracubierta); de las obras que escribió antes de *Picnic*, sus primeras obras, escribe: «aquellas primeras las hacía yo para mi madre» (Arrabal, 1979b: 53); *Fando y Lis* fue compuesta en 1955, *Guernica* y *La bicicleta del condenado* en 1959 (Arrabal, 1986d: contracubierta); «De su contacto en París con André Breton surge una especie de disidencia que recibe el nombre de “Teatro Pánico”, caracterizado por la búsqueda formal (espacial y gestual), así como por la utilización casi exclusiva de elementos surrealistas en lo que al lenguaje se refiere» (VV. AA., 1990: 505); *Carta de amor* «fue escrita en 1998 en Jerusalén» (Arrabal, 2002a: 17); el autor fundó con Jodorowsky y Topor en 1963 el movimiento pánico (Arrabal, 2002b: 7 y 2002c: contracubierta); el dramaturgo es uno de los sátrapas del colegio de Patafísica (Arrabal, 2003d: primera solapa).

4.1.6. Antonio Gala (1936)

Antonio Gala se define a sí mismo en sus memorias (Gala, 2001b) en estos términos: «yo era un escritor de teatro (odio las palabras dramaturgo y comediógrafo: ignoro cuál es más desastrosa) que había tenido un éxito sonado, *Los verdes campos del Edén*» (Gala, 2001b: 14). Cuando escribió esa obra, se encontraba muy lejos del arte de Talía, cultivando la lírica y el cuento, de paso hacia la novela: «No frecuentaba cafés, tertulias ni cenáculos, y mi nombre no sonaba sino como el de un *joven poeta*, calificativo bastante destructor y desesperanzado». Vivía en un apartamento de la calle Prim de Madrid, junto al teatro Marquina: «En realidad, la primera vez que trabajé en el teatro fue en esas obras, de peón»²⁰⁴⁰. Acerca de su experiencia previa como espectador teatral, revela: «Yo no había visto esa comedia²⁰⁴¹ ni casi ninguna otra: mi economía era muy restrictiva» (Gala, 2001b: 64).

En resumidas cuentas: no fue la literatura dramática su primera vocación. Hablando de algunos escritores que lo conocieron en su mocedad, anota: «Es decir, me consideraban un joven loco en quien debían tener fe, porque saldría adelante ya en la poesía ya en el relato. Quizá lo que menos imaginaban, tampoco yo, es que los primeros éxitos me vendrían por el teatro» (Gala, 2001b: 239). El escenario se apropió del escritor:

Poco después de la muerte de mi padre se me otorgaba, de una manera pública, lo que cualquiera hubiese calificado de vida deseada y exenta, y yo intuí como vida obediente todavía. Cuando en diciembre del 63 se estrenó mi comedia Los verdes campos del Edén, sufrí un manifiesto empellón. Resistirse a él hubiera sido inútil y suicida. La literatura profesional me asaltaba. Los humildes refugios del poema, del cuento, del ocio creativo se vieron conquistados de repente por tropas enemigas: no íntimas ya, no reducidas, no cariñosas, no fraternas... Ignoraba en esa fecha hasta qué punto. El público y la crítica meterían sus narices, pluriformes e inagotables, en cuanto yo escribiera a partir de ahí. La literatura como placer se replegaba, pasaba a ser un modo de vivir.

Pienso que el teatro me separó de mi gente que eran todos los antedichos, y no me acercó a otra, porque los de mi edad que lo escribían no me recibieron con palmas y con ramos ante

²⁰⁴⁰ Se refiere literalmente a peón de albañil.

²⁰⁴¹ *Los caciques*, de Carlos Arniches.

el deslumbramiento de mi llegada. Sí me recibieron bien los instalados en el Olimpo —pobre— del teatro español (Gala, 2001b: 240).

Sus bodas con la escena tampoco han dado un matrimonio sin separaciones que, en principio, iban para divorcio. Adquirió su finca La Baltasara (Gala, 2001b: 202) tras su abandono de las tablas: «Recordé que, cansado de la situación enfermiza y de los relativos malos modos del teatro, yo le había dicho adiós para dedicarme a la novela, que siempre me había interesado y siempre había pospuesto. Mi adiós, con toda intención, se hizo muy público, con la advertencia de que yo no era como los toreros que se despiden definitivamente cada dos años» (Gala, 2001b: 203).

Reflexiona el autor sobre la labor del dramaturgo y la diferencia de este tipo de escritura con respecto a la de otros géneros literarios:

Por descontado, no es lo mismo escribir una comedia, en que los personajes hablan como tales y no son sosías de quien la piensa y la traduce; en que son precisos los intérpretes que den su versión, es decir, que la digan con su lengua después de haberse pasado el texto por la cabeza y por el corazón. No es lo mismo, digo, escribir una comedia que una novela, en la que el relato tiene su propio ritmo y su exigencia, y en la que el escritor obedece a una voluntad superior, ejercida por el tema, que marca la forma y rige el vocabulario y los párrafos y los capítulos y el fin. Ni es igual escribir un poema, que en general nos es dado, como una dádiva generosa a veces, impuesta en ocasiones, dictada en otras cuando el creador hace de amanuense, aunque pueda luego volver sobre los versos y corregir en frío. No es igual escribir un artículo, trate de lo que trate: en mi caso, trata mucho de mí, porque acaso soy la persona de la que más sé, aunque no sepa demasiado, y que tengo más cerca; o trata de hechos comunes, a través de una visión individual contados o enjuiciados (Gala, 2001b: 52).

Antonio Gala transmite su sabiduría acumulada a los dramaturgos del porvenir: «Y cuando los jóvenes escriban su propio teatro para ellos, dirigido e interpretado por ellos, que sepan que sus gestos no han de improvisarse, que son los sucesores de millones de gestos. Y que no están solos porque, miren por donde miren, encontrarán ejemplos de majestad y de humildad» (Gala, 2001b: 86).

Dedica el autor un capítulo de sus memorias (Gala, 2001b) a su experiencia como dramaturgo: «Las gentes del teatro y yo» (Gala, 2001b: 63-91), en el que afirma:

Buena parte de mi vida la he consumido en escribir comedias. Siempre me gustó llamar así hasta a los dramas y las tragedias, para no sobrecojer de antemano a los espectadores. He sido, pues, objeto de esa discriminación, no sé si malevolente, que nos clasifica como escritores y autores de teatro, como si escribir para la escena fuese una manera menor de escribir por

tratarse de un género menospreciado de la literatura. Lo es, probablemente, para los que no han logrado cultivarlo con tolerable éxito: la Generación del 98 es un brillante ejemplo (Gala, 2001b: 63)²⁰⁴².

En otra parte de sus memorias (Gala, 2001b), expresa el dramaturgo una cierta melancolía:

La verdad es que el llegar a tocar pelo bastante joven, y ser en el teatro, hizo que me quedara esperando a los más jóvenes. Pero la muerte de Franco trajo la prueba de lo que yo había avisado por escrito: ni hubo eclosión de la cultura, ni la censura había malogrado la obra de ningún genio de los que se refugiaban tras ella. No hay genios escondidos en los matorros de La Mancha: la Naturaleza no derrocha en vano. Muerto el perro, se acabó la rabia; pero todo lo demás siguió lo mismo: estuvimos los que ya estábamos... Y luego vino la gente nueva que tenía que venir (Gala, 2001b: 243).

Recuerda una sesión sobre teatro organizada por la Comunidad de Madrid dentro del ciclo *Pensar en El Escorial*. Nadie expuso nada resolutorio, ni mucho menos trascendental.

Habla del almuerzo consiguiente (Gala, 2001b: 243). Y recuerda:

Yo miraba a derecha e izquierda y veía las caras de siempre, con el aburrimiento consabido y la falsa superioridad acostumbrada... (...) Pienso que los escritores españoles se han tomado la vida —y su vida— demasiado en serio. Como si la literatura influyera mucho en la sociedad y su modesto eco no fuese breve y muy pronto apagado. Como si escribir fuese un don de lo alto y no un oficio perfeccionable y cotidiano (Gala, 2001b: 244).

En el verano de 1964, recién llegado al teatro con *Los verdes campos del Edén*, su traductor italiano, que era el corresponsal de *Il Tempo*, lo llevó a Ciudad Real para ver la obra representada. Se hacía en un local al aire libre a las afueras de la ciudad, habilitado para los Festivales de España (Gala, 2001b: 49). A esa misma comedia le concedieron un premio al año siguiente, 1965, el Ciudad de Barcelona, otorgado por el Ayuntamiento de la ciudad condal (Gala, 2001b: 50). También recibió el Premio Calderón de la Barca para autores no estrenados. La presentaron al concurso dos amigos suyos, la pareja formada por Félix Grande y Paca Aguirre (Gala, 2001b: 63).

José Luis Alonso era el director del Teatro María Guerrero. Lo buscaba ante el estreno, pero nadie le daba razón de él. Antonio Gala no había conseguido sostener el apartamiento de la calle Prim, junto a las obras del teatro Marquina. Por fin se lo tropezó José

²⁰⁴² Refiriéndose a Azorín, sentencia: «Su teatro, además, no me gusta nada» (Gala, 2001b: 243).

Luis Alonso, quien se hallaba sentado en el Café Gijón. Al pasar por allí, lo vio y lo saludó. Le comunicó que tenían que ponerse de acuerdo para los ensayos, los cuales empezaban en Valencia, donde la compañía concluía la representación de *Los caciques*, de Carlos Arniches (Gala, 2001b: 64). El autor llegó a la ciudad del Turia el mismo día que mataron al presidente de los EE. UU. John F. Kennedy²⁰⁴³.

Le contó José Luis Alonso que se encontraba aburrido de las comedias que aspiraban al Premio Calderón de la Barca y que le habían dado a leer, por lo cual había resuelto embarcarse sólo en una más para dormir en su casa de la calle Serrano de Madrid: «Tomó la titulada *Los verdes campos del Edén*, y descubrió un texto fresco, jugoso, tan ingenuo que su ingenuidad parecía técnica, y descaradamente nuevo». Cuando se lo topó en la calle Recoletos de Madrid, en el Café Gijón, se la sabía de memoria. Le comentó que, para que Rafaela Aparicio accediese a hacer el personaje de La Vieja, tendría que agregarle un monólogo entre los que abren la segunda parte en la Nochevieja. Se lo escribió²⁰⁴⁴ y «él me miró con ojos curiosos y humedecidos, como quien se emociona ante un hallazgo» (Gala, 2001b: 65). José Luis Alonso fue en Valencia su hermano mayor:

Me condujo de la mano por la incómoda selva de los actores que presencian la discutible llegada de un muchacho inexperto, con el que se vuelcan anegándolo de consejos resabiados, y al que amagan con colmillos retorcidos. Ya desde los primeros ensayos todos creían en el éxito, y cambió el panorama, como si la blancura de la comedia los hubiese blanqueado también a ellos (Gala, 2001b: 66).

Insiste el autor en reconocer la protección que le brindó el director escénico: «Si no hubiese sido por el mentor teatral que fue para mí Alonso, acaso no habría persistido en escribir comedias. Él fue quien más y mejor me ha dirigido siempre. Quiso que su nombre se asociase al mío, y siempre estuvo de mi parte en lo que pudo».

²⁰⁴³ Es decir, el 22 de noviembre de 1963.

²⁰⁴⁴ En la calle de Colmenares (Gala, 2001b: 191) la misma tarde en que se lo pidió José Luis Alonso. Para ello, se compró una botella de coñac: «Me puse, de hecho, malísimo, aunque escribí el monólogo». Tiró la botella de coñac por el retrete. «A pesar de todo, sale, como bebida de toda la escala social, en *Los verdes campos...*» (Gala, 2001b: 359).

En cuanto al estreno, escribe: «fue un éxito insólito. Entonces las entradas de los estrenos del teatro oficial se repartían entre los cargos de los ministerios, y acababan, en buena parte, en manos de sus chóferes o de sus cocineras. Mi propia madre asistió con unas entradas cedidas o devueltas por el Subsecretario de Obras Hidráulicas». El éxito le abrió las puertas del ambiente teatral: «Fue en ella [la noche del estreno] cuando conocí a los que iban a ser mis colegas: todos amables, aunque quizá no todos convencidos, y más volcados con el director y los actores, que a ellos les atañían, que con un muchachillo que acaso no volviera a obtener un éxito como aquel».

El autor ama *Los verdes campos del Edén* por un motivo muy particular: unos días después de estrenada, trajo el amor a su vida (Gala, 2001b: 67)²⁰⁴⁵. Y no sólo eso, también aportó algo más: «Tan conocidos se hicieron la función y mi nombre que, en la renovación de mi carné de identidad, donde siempre había constado mi profesión de *estudiante*, la señora mayor que lo expedía en el distrito de Buenavista, sin consultarme siquiera, puso *escritor*, y así sigue desde entonces» (Gala, 2001b: 68)²⁰⁴⁶.

Lola Membrives se enamoró de *Los verdes campos del Edén* y de dos de sus personajes y decidió doblar en Argentina. A sus ochenta años, se cambiaba al día ocho veces de ropa (Gala, 2001b: 68). La actriz se sentía muy indispuesta cada vez que pronunciaba una frase. Le preguntó al autor qué pasaba (Gala, 2001b: 69). La frase era: «Coge la paloma, cógela por la cola». En Argentina, *coger*, *paloma* y *cola* son tabúes (Gala, 2001b: 70).

²⁰⁴⁵ «Acto seguido llegó —ya lo he contado— el amor tras el éxito, con una semana o diez días de diferencia» (Gala, 2001b: 360). Más preciso se muestra después al dar la fecha del 29 de diciembre de 1963 (Gala, 2001b: 407).

²⁰⁴⁶ Cuando Antonio Gala hace un elogio de la risa, recurriendo a Leonardo da Vinci, el Corán y a Martín Lutero (Gala, 2001b: 369-370), también se cita a sí mismo: «*Las penas hay que saber llevarlas con alegría*, dice la protagonista de mi primera comedia, escrita en mi muy primera juventud...» (Gala, 2001b: 371).

Los verdes campos del Edén la escribió en una máquina de escribir prestada, con papel cebolla, viviendo como un okupa en el domicilio de José Manuel Caballero Bonald. Cuando obtuvo el Premio Calderón de la Barca, sufrió dos agresiones: una de un señor de sesenta y tantos años que se presentó en casa —sin que el autor sepa cómo se enteró de dónde vivía— y le golpeó con un montón de comedias metidas en una carpeta. El autor frustrado consideraba injusto que con una sola aquel principiante hubiese conseguido más que él con treinta (Gala, 2001b: 76-77). La segunda agresión ocurrió de esta forma: un joven periodista, Diego Galán, lo telefoneó para entrevistarle y quedaron en un café. Éste le advirtió que el finalista del Premio Calderón de la Barca, Agustín Gómez Arcos, se hallaba en una mesa próxima. El autor se dirigió a él y el saludo terminó en dos patadas. Le espetó sin estrecharle la mano que le tendía: «Mira, niño, yo llevo en esto doce años, así que déjame» (Gala, 2001b: 77).

Su segunda comedia, *El sol en el hormiguero*, Adolfo Marsillach, en una especie de consejo de teatro, la había calificado de infumable. La montó José Luis Alonso en el teatro María Guerrero (Gala, 2001b: 71). Cuando comenzó a estrenar teatro, el autor se encontró con la censura franquista²⁰⁴⁷: «Entonces la censura, esa especie de *mater et magistra* arbitraria y gruñona se convirtió en una habitual colaboradora mía». Lo prohibido en *El sol en el hormiguero* equivalía casi a la cuarta parte del texto:

Concretamente en el teatro, la censura, como buena estúpida, promovía una cierta complicidad entre autor y espectadores, a los que les afilaba la sensibilidad de una forma muy particular. De manera que los sobrentendidos actuaban, y la lengua entre dientes del creador era escuchada a la perfección por su auditorio, a veces mucho más allá de lo que aquel había susurrado. La censura preparó bastante bien, contra su evidente voluntad, a los auditorios inmediatamente posteriores (Gala, 2001b: 163).

La escribió en un apartotel de la calle Don Ramón de la Cruz (Gala, 2001b: 192).

Amelia de la Torre y su marido, Enrique Diosdado, le tenían mucho afecto al autor. De este cariño salió una comedia que el dramaturgo continúa adorando: *Noviembre y*

²⁰⁴⁷ Se trató este asunto en el apartado «La censura franquista», de la página 835.

un poco de yerba. La escribió para los dos²⁰⁴⁸ en Bloomington, Indiana, cuando, cansado del inglés, regresaba al castellano como a su propia casa: «Tiene acaso mi mejor idioma. Muy poca gente la entendió. Entre otros, Laín Entralgo, cuya amistad conmigo procede de esa obra, Mario Camus, con el que luego tanto trabajé, y Pilar Miró, que puso verde a un público de teatro *que dejaba caer del cartel una joya*» (Gala, 2001b: 72). Enrique Diosdado la montó:

Su dirección no fue quizá lo refinada que era necesario, a lo que me tenía acostumbrado Alonso. Su forma de dirigir, parecida a la de Alberto Closas en ¿Por qué corres, Ulises? era machista, vociferante y arrebatada. O sea, exactamente lo contrario de la de Alonso. El fracaso de esa comedia, tan viva hoy en día y que me he negado a reponer, supuso: primero, que la amistad con Amelia y Enrique se fracturara como la pierna de éste, lo que me llevó al convencimiento de que la gente de teatro sirve para trabajar con ella, no para enamorarse ni amigarse. (...) Segundo, que el teatro me había hecho un feo injusto cuando yo le mostraba las cicatrices de una guerra que quizá tenía aún demasiado presente, y que unos espectadores así no valían la pena (Gala, 2001b: 72-73).

En *Noviembre y un poco de yerba*, los censores suprimieron, además de párrafos enteros, la palabra *puñeta*. Él alegó que se la habían permitido en *Los verdes campos del Edén*. Alguien le contestó que por eso; si ya la había dicho una vez, para qué quería repetirla (Gala, 2001b: 163).

Le toca el turno a sus espectáculos cuarto y quinto: «Cuando regresé, lo hice en una sala de fiestas, con una obra que llenó noche tras noche más de un año, a través de un texto subversivo, original y de catacumbas. Admiré a todos sus intérpretes, y su título era *Spain's striptease*». Después, fueron a buscarlo «una pareja de productores atrabiliarios, desiguales y encantadores», Rosa y Antonio Redondo. De las obras que había estado escribiendo esos años, decidieron montar la primera, *Los buenos días perdidos* (Gala, 2001b: 73). Asistió a sus representaciones, a pesar de no tenerlo por costumbre²⁰⁴⁹, por

²⁰⁴⁸ Aclara Antonio Gala que el actor no la pudo representar por un accidente (Gala, 2001b: 72).

²⁰⁴⁹ «Yo no suelo visitar jamás un teatro en que se esté representando una obra mía. Aparte de estupor, tal costumbre causaba antes enfado y resquemor en los intérpretes, que se consideraban preteridos. Tuve que inventar que mi presencia acarrearba malas vibraciones: afonías de primeras actrices, luces desviadas, telones a destiempo, olvido de réplicas... Ahora agradecen que no vaya» (Gala, 2001b: 74).

ver el duelo diario de Mary Carrillo y Amparo Baró. Según el tono con que dijera al entrar Mary Carrillo su primera frase, se sabía quién iba a ganar el duelo en aquella representación (Gala, 2001b: 74). Le dieron a *Los buenos días perdidos* el Premio Nacional de Literatura. Tampoco presentó él esta obra a concurso²⁰⁵⁰, sino un miembro del jurado, Manuel Díez-Crespo²⁰⁵¹. Compró un apartamento por muy poco dinero y se llevó allí la mesa de Santa Teresa. Escribió en ella, con dificultad para encajar las piernas, *Los buenos días perdidos* y la siguiente, *Anillos para una dama* (Gala, 2001b: 194).

En septiembre de 1973, se estrenó la obra sobre doña Jimena en el teatro Eslava. En diciembre le concedieron el Premio Mayte de teatro: «Yo me encontraba demasiado joven para tanto laurel. Luego he aprendido que los laureles gustan de ceñirse a frentes no enteramente despejadas, no desprovistas de pelo y sí de canas. También he aprendido que nada atrae tanto al éxito como el éxito. Y, por último, que, incluido el mundo de la literatura, la envidia es la más corriente moneda de cambio» (Gala, 2001b: 76). Esto ya lo había aprendido desde sus principios, con los mencionados percances a costa de *Los verdes campos del Edén* (Gala, 2001b: 76-77). De la obra, atestigua: «Rigurosamente desde la primera frase el público rió, braveó, tomó la comedia como cosa suya» (Gala, 2001b: 77-78). Las representaciones duraron tres años y los actores estuvieron gloriosos, también durante las reposiciones, siempre alrededor de María Asquerino (Gala, 2001b: 78). Sobre la censura, informa:

Anillos para una dama es censurada entera. La caterva plumilla y aciaga de los censores se encontró con un caudillo muerto, una boda en Oviedo, unos anillos, y pensaron: esto se refiere, no sabemos cómo, pero se refiere, a Franco y a su mujer con sus collares. Y, en lugar de prohibirla, la pasaron al ámbito de poder de Carrero Blanco. Con lo cual ya no se trató de si la obra podría o no estrenarse, sino si yo debía o no ser fusilado (Gala, 2001b: 163-164).

²⁰⁵⁰ Como no había presentado al Premio Calderón de la Barca *Los verdes campos del Edén* (Gala, 2001b: 63).

²⁰⁵¹ Manuel Díez-Crespo (Écija, 1912-Madrid, 1994), escritor y crítico teatral español. Tiene entrada en el *Diccionario del teatro*, de Manuel Gómez García (1997a: 257), y en *Teatro español [de la A a la Z]* (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005a: 223).

Con *Las cítaras colgadas de los árboles* debutó en el teatro galiano Concha Velasco, quien luego se hizo habitual. También dirigió esta comedia José Luis Alonso. El montaje comenzaba con un realismo muy crudo, la matanza de un cerdo casi crucificado. Para ilustrarse, le montaron una y él se desmayó. En el estreno, hubo gente que prefirió salirse, incapaz de soportar el sacrificio (Gala, 2001b: 80).

¿Por qué corres, Ulises? se estrenó cuando Francisco Franco agonizaba. En ese montaje se exhibió el primer desnudo en la escena española. Alberto Closas afirmaba que, cuando la gente viera a Victoria Vera con los pechos al aire, los hombres se subirían al escenario. No pasó nunca nada, salvo que los extremistas no entendieron la comedia, quizá la más traducida de las suyas y la más representada fuera de España. Por extremistas se refiere a los de izquierda: «Ellos pretendían que se hablara de política, que se burlase la censura. No comprendieron el mascarón de proa que era Ulises, ni a quién afectaba y aludía la desmitificación de los dioses y los héroes. Pensaban que yo, tan comprometido en otros campos, tenía que pronunciarme a alaridos en el teatro. Una triste equivocación que, por fortuna, no afectó al éxito de público de la obra» (Gala, 2001b: 77).

Tras *¿Por qué corres, Ulises?*, Antonio Gala pasó unos años sin estrenar —un lustro—, herido por la reacción del sabihondo público de los estrenos que no se había enterado de nada. Después, le entregó a Manuel Collado, a instancias suyas, *Petra Regalada*:

Fue un bombazo. Trataba de los temas de ahora, de las defecciones, de los tráfugas, de los cambiazos, de los sucios trepas y de la ilusión de los pueblos. Así como El cementerio... se refería a la muerte y al riesgo de la libertad, aludiendo al alpargatazo de febrero del 81, Petra Regalada se refería a la lucha entre la izquierda y la derecha, y profetizaba, como basta ver leyendo ésa y otras obras, y atendiendo a sus fechas, el barquinazo del PSOE y de la esperanza. El pueblo, el niño Tadeo sordomudo, es al final quien tiene la última palabra. Él mata y Petra grita: «La vida empieza ahora, ahora, ahora», cuando han sucedido todas las decepciones, todos los desgarros y todas las sangrías (Gala, 2001b: 81).

Sobre *Petra Regalada*, revela: «Yo me comprometí a escribir [a Amparo Rivelles] la obra de su regreso a España. Se la leí, pero noté que no le gustaba. Ella quería interpretar a una gran dama, y se figuraba que no le iban a perdonar aquí ni exabruptos ni tacos». La obra

la estrenó Julia Gutiérrez Caba y de esto se arrepentió muchas veces Amparo Rivelles (Gala, 2001b: 79).

La vieja señorita del Paraíso «fue un aria coreada que escribí por Mary Carrillo» (Gala, 2001b: 82). Ya había recogido el papel Irene Gutiérrez Caba y el autor, en justo pago, le prometió a ésta escribirle otra comedia, que sería *El cementerio de los pájaros*. Le preguntó cómo se le quedaba el corazón después de interpretar en la obra dos veces por día un personaje tan duro como el de Emilia y le respondió que perfectamente, porque no se llevaba ningún personaje con ella, lo dejaba colgado en el perchero del camerino. Tal habilidad le parecía envidiable, pero lo alejaba un poco de la actriz (Gala, 2001b: 83).

En una cena a solas con Alfonso Guerra una noche en casa del autor tras el referéndum de la OTAN en 1986, éste le anunció: «—Estoy escribiendo sobre el terrible dilema de la ética y el poder. Es una función de teatro que se titulará *Séneca o el beneficio de la duda*. —Guerra frunció, molesto, el ceño—. Irá prologada por Areilza y por Sádaba —frunció el ceño aún más» (Gala, 2001b: 182-183). Volvió el dramaturgo de Argentina y asistió a un ensayo de *Séneca o el beneficio de la duda*. Le pareció un disparate y pidió al director que organizase una lectura suya a la compañía: «Leí la comedia como la había concebido yo: no como una película de romanos, sino como una interpretación irónica del pleito entre la ética y la política, entre la moral y el poder». El director le contestó que, para hacer lo que él había leído, necesitaba un reparto con sentido del humor y no lo tenía. «Cuando un director quiere dar su do de pecho de grandiosidad es capaz de traicionar cualquier texto. Me sentó tan mal la deformación decisiva de una comedia mía que volví ansiosamente la cara hacia la novela apartándome de Collado» (Gala, 2001b: 84).

No obstante, siguió produciendo textos dramáticos:

Años después estrené, casi a la vez, El hotelito, una farsa desgarrada y avergonzadora sobre la deformada interpretación del Estado de las Autonomías, y una de mis comedias predilectas, que me habría gustado que se hiciese mejor, Samarkanda. La cuesta abajo de las producciones había comenzado. Fue el empujón que necesitaba para que el teatro dejara de atraerme. Ya se

echaba de menos todo: directores, actores, locales, productores... La televisión había hecho su labor de zapa. Todo se había ido deteriorando y desapareciendo. Hasta los técnicos, siempre excelentes colaboradores que, como el amor, trabajaban sin horarios.

Carmen Carmen fue una experiencia encantadora: un musical español, cuidado, mimado, musicado por Cánovas²⁰⁵², y lleno de alegría y una fulgurante y contagiosa gana de vivir. Concha Velasco estaba, en sus cuatro Cármenes, deslumbradora. Yo gocé con su éxito que duró mucho tiempo, pero no con su director, tan eficiente en lo suyo y una de las personas peor educadas que he conocido. El otro musical para Concha, La Truhana, me temo que fuese una equivocación desde el principio. A mí me gusta estar acompañado por gente en quien confíe y en quien descanse. Sólo así puedo criticar o sugerir sin que se me rinda pleitesía, se me obedezca y se me haga un absoluto caso. Yo no ordeno jamás: propongo, invito a reflexionar de nuevo. En el teatro como en todo, planteo tal o cual cuestión, no para que se acate, sino para que se discuta y de la discusión salga la luz.

El tablado flamenco, que ya no lo es, Los Gabrieles, me inspiró una noche, (...) una comedia, Café cantante (Gala, 2001b: 85).

El productor de *Café cantante* era Pedro Larrañaga, el mismo de *Los bellos durmientes*, «mi comedia dedicada a los jóvenes» (Gala, 2001b: 85).

En Montreal, adonde asistió a un congreso de teatro, perdió el manuscrito de *El hotelito*:

Me hallaba visitando el puerto cuando caí en la cuenta de que el manuscrito, es decir, en mi caso el único ejemplar existente, escrito por mi mano en folios del Banco de Bilbao, el sólo texto de mi comedia El hotelito, que me llevé para corregir, se había quedado sobre mi mesa del hotel de Montreal, mezclado con los miles de papeles y comunicaciones y ponencias del congreso. Esta vez sentí el frío hasta en la médula de los huesos. Telefoneé al hotel de Montreal. Me rogaron que volviera a llamar a la mañana siguiente. Le recé su responsorio a san Antonio, mi santo, cuya fiesta era precisamente ese día, con toda confianza. Nadie consiguió hacer nada por quitarme la tensión durante aquellas horas. Telefoneé tiritando al dar las nueve. Me dijeron que el manuscrito había sido ya remitido a mi dirección de Madrid. Eso es arte, y lo demás es tontería (Gala, 2001b: 326-327).

Habla del día del estreno de su comedia *Samarkanda*. Tiene la costumbre de huir de periodistas y de críticos en noches tan señaladas (Gala, 2001b: 113). Utilizó la coca en *Samarkanda* y ha vuelto a hacerlo en su última comedia, *Las manzanas del viernes* (Gala, 2001b: 266). Mármara y Samarkanda eran dos palabras fetiche suyas: nada en su infancia le podría suceder mientras las repitiera (Gala, 2001b: 330). Escribió el libreto de su ópera *Cristóbal Colón* en Jerez, en un sitio secreto, una especie de hotel: «Tardé cuatro densos y gozosos días en redactar el texto en verso en el terrado, en la sala de las lavadoras» (Gala,

²⁰⁵² Juan Cánovas.

2001b: 88). De *Nostalgia del Paraíso. Juego dramatizado sobre textos de Antonio Gala*, escribe: «En noviembre de 1996, creo recordar, el Teatro me rindió en Alicante un homenaje nacional»²⁰⁵³. Consistía en una representación con lectura dramatizada de monólogos de sus obras (Gala, 2001b: 86).

Califica así *Las manzanas del viernes*: «una comedia (?) de amor y algunas otras cosas, la escribí para Concha Velasco». El papel fue el más difícil de toda la larga carrera de la actriz (Gala, 2001b: 87). Debutaron en Barcelona. Allí observó que Concha Velasco había dejado de ser Orosia Valdés para «*enconcharse* de nuevo» (Gala, 2001b: 87-88). «Llevarse al personaje (...) a su terreno es una mala tentación del actor, subrepticia en la mayor parte de los casos. Marcar el porcentaje en que el actor y el personaje coexisten o deben coexistir para nuestro enriquecimiento, es duro. Pero el actor lo es no por representar personajes que se le asemejan, sino más cuanto más lejanos sean de sí mismo». El autor se hizo la prueba del sida. El médico le anunció que en cuanto a lo del VIH, «por descontado», negativo. Le molestó. Se pregunta si tan viejo es o tan idiota para no poder correr el riesgo: «¿Tan ajeno estaba al combate que ni siquiera podía perderlo? (Algo así he escrito en mi última comedia, *Las manzanas del viernes*.)» (Gala, 2001b: 109).

Merece también una mención lo que Antonio Gala no ha hecho. Celia Gámez pensó que le escribiese el autor una comedia para pasarse al teatro en verso. Trino Martínez Trives la iba a dirigir. El autor rehusó (Gala, 2001b: 70). Una tarde lo telefoneó Concha Piquer, a quien él no había alcanzado a ver actuar. Le sugirió que escribiera la letra de un musical con su vida, porque se lo habían propuesto y siempre lo había rechazado; pero ahora se hallaba dispuesta con tres condiciones: que lo escribiese él, que lo dirigiera José Tamayo y que lo estrenase su hija Concha. «Yo me estremecí, preví los jardines en que me podría meterme; no me atrajo el proyecto; no sirvo para escribir por encargo; y me

²⁰⁵³ Obsérvese la mayúscula.

dije que lo mejor era quitármelo de encima, sin darle largas, de una vez para siempre». Le respondió que no «porque, en el fondo, lo único que le ha sucedido a usted es que se enamoró de un torero rubio». «Tamayo quería matarme luego. Nunca me he arrepentido de haber obrado así (Gala, 2001b: 91)²⁰⁵⁴.

4.1.7. Albert Boadella (1943)

Boadella (2001) ofrece una información abundante sobre su obra dramática. Sin embargo, no se trata de un dramaturgo convencional que escriba sobre el papel a la manera tradicional. El espacio de su escritura teatral coincide con el espacio escénico mismo y abarca todos sus elementos: actores, escenografía, efectos, expresión corporal, música... Por tanto, más que de un escritor teatral, habría que hablar de un creador o de un autor en el sentido más amplio de la palabra. Dadas las peculiaridades de su teatro, resulta difícil separar en él al dramaturgo del director escénico, lo mismo que resultan prácticamente inseparables Boadella y Els Joglars²⁰⁵⁵.

Por otro lado, da muestras el autor de considerar colectivas más que individuales sus creaciones: los miembros de la compañía se reparten los derechos de autor en diferentes proporciones y todos participan, no por mística comunista, sino porque no creen que la autoría responsable del arte teatral sea exclusiva del «guionista literario» (Boadella, 2001: 182)²⁰⁵⁶. Sin embargo, en realidad las cosas no son tan sencillas, pues en las obras teatra-

²⁰⁵⁴ En una entrevista publicada en *El Mundo* (Lucas, 2015), manifestó el autor: «no creo que vuelva a escribir nada. El teatro no me atrae, quizá porque yo tampoco atraigo al teatro». Véanse la siguiente pregunta y su respuesta: «P.- ¿Con qué parte de su obra se quedaría? / R.- Con el teatro. Pero si ahora escribiese no haría teatro, sino novela reflexiva y reflectante».

²⁰⁵⁵ Véase el apartado «La vocación: el guiñol y el teatrillo», de la página 885.

²⁰⁵⁶ En su intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004) —véase la nota 44—, el autor insistió. Explicando la vergüenza que le produjo la publicación de su autobiografía, dijo: «Ustedes pensarán “pero, señor Boadella, no se haga el taimado, si usted es un sinvergüenza que en el teatro se ha desmadrado hasta la saciedad y ha transgredido sobre lo humano y lo divino...”». Pero hay una diferencia: «En el teatro me escondo detrás de un personaje y detrás de unos

les de la compañía que están publicadas figura como autor Albert Boadella (1985b, 1993, 1994c, 1995c, 1999 y 2006b). En la visita de los estudiantes de teatro a la casa de El Llorá, cuando miran los libros que hacen referencia a Els Joglars, ven las obras completas — sólo a partir de *La torna*, puesto que las anteriores prácticamente carecían de texto— (Boadella, 2001: 412)²⁰⁵⁷. Escribe muy certeramente Molero de la Iglesia (2003: 481):

Hay, de hecho, un esfuerzo argumentativo en Memorias de un bufón, respecto al efecto creador de la retroalimentación en la interacción director-actor, abogando en todo momento por una expresión colectiva, que garantice la noción de co-autoría en el trabajo escénico al margen del texto de autor. Sin embargo, y aunque sea a posteriori, Boadella aparecerá como un autor dramático, en cuanto que es él quien firma y publica el texto que se edita de las obras que su compañía ha representado. Así pues, en la cuestión de la responsabilidad literaria no está tan lejos del dramaturgo individual.

Aparte de esto, un hecho reciente como es la polémica que ha suscitado entre el antiguo elenco de Els Joglars que formó el reparto de *La torna* la nueva puesta en escena de este montaje nos proporciona la oportunidad de comprender un poco mejor la cuestión (Ginart, 2005a y 2005b)²⁰⁵⁸. Por tanto, merece la pena bucear en su trayectoria en busca

actores». Y lo que más nos interesa ahora: «Tampoco soy yo completamente autor de todas aquellas cosas. Soy en cierta medida sólo un coautor» (Boadella, 2004a: 66).

²⁰⁵⁷ Aunque el autor hable de las obras completas de Els Joglars, se está refiriendo al primer volumen del teatro de Boadella (2002a).

²⁰⁵⁸ Ginart (2005b: 33) informa de que el nuevo montaje de *La torna*, que regresa casi treinta años después con el título de *La torna de La torna*, ha provocado un profundo malestar entre los actores que la protagonizaron —Ferran Rañé, Elisa Crehuet, Arnau Vilardebò, Gabriel Renom, Andreu Solsona y Miriam de Maeztu—, quienes reivindican la autoría colectiva del espectáculo y se quejan de no haber sido informados por Albert Boadella de la reposición. *La torna* está registrada en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) a nombre de Albert Boadella. Estos actores han presentado a la SGAE una solicitud de acta de conciliación para lograr que su nombre figure también en los créditos de autoría de la pieza. Consideran «un grave acto de olvido histórico» no ser reconocidos como coautores, habida cuenta del coste personal que tuvo para ellos el reconocimiento de su responsabilidad ante el consejo de guerra. Sostienen que la creación colectiva de los espectáculos era un sello característico de Els Joglars y aseguran que este mismo método, basado en sesiones de improvisación y sin partir de un guion previo, se aplicó a la hora de dar forma al montaje, el cual acabó con Ferran Rañé y Elisa Crehuet en el exilio —camino también elegido por Boadella tras escaparse del hospital donde estaba en condición de preso—. El resto fue condenado a dos años de prisión, de los cuales cumplió finalmente once meses. En las declaraciones recogidas en el sumario, tanto Boadella como los actores asumen esta creación colectiva, y se citan unas líneas del mismo referidas a Boadella: «Preguntado si desea hacer alguna otra manifestación, dijo que se trata de un colectivo de teatro que [*sic*] tanto la obra como su dirección están hechas entre todos, aunque a efectos legales está firmado por el declarante». Los actores explican que en sus años en Els Joglars no se daba importancia a la necesidad de registrar las obras y se solía delegar en un miembro de la compañía para que realizara los trámites burocráticos. La compañía Els Joglars, por su parte, hizo público un comunicado el 26 de julio de 2005 firmado por orden alfabético por quince integrantes de la misma, entre los que figuraban Boadella y Ramón Fontseré. Véase asimismo para este asunto Ginart (2005b: 33). Según la

de las claves de su trabajo y las coordenadas de su dramaturgia desde el enriquecedor juego de dos voces con que compone sus memorias²⁰⁵⁹.

El narrador cuenta como una anécdota la muerte de un cómico que convirtió su óbito en algo humorístico. Transformar lo trágico en humorístico es algo muy afín con los procedimientos teatrales del Bufón, quien aprovechaba esta anécdota en sus conferencias, «quedando así rematada la teoría del distanciamiento cómico ante la adversidad» (Boadella, 2001: 15). El Bufón llama al teatro «la fiesta escénica» (Boadella, 2001: 19). La opinión de que la creación de una obra teatral requiere grandes dosis de fantasía la considera errada: la fantasía es una cualidad intrascendente aplicada al trabajo escénico y a la mayoría de las artes, piensa el Bufón (Boadella, 2001: 23). También medita sobre los subgéneros dramáticos: la tragedia, la comedia, el *gag* (Boadella, 2001: 42). El narrador define su estilo teatral: «una combinación bien proporcionada de espontaneidad y orden. No hay exhibición superficial de medios y sí una naturalidad estudiada de carácter muy funcional, desprovista de cualquier atisbo barroco» (Boadella, 2001: 53)²⁰⁶⁰. Algunas de sus opiniones coinciden con las de otros dramaturgos de los que estudiamos²⁰⁶¹:

Por eso maldecía a tantos de sus colegas, por la cantidad de aburrimiento con la que habían contaminado el teatro contemporáneo, convirtiéndolo en una expresión endogámica para masoquistas de elite.

página web de Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015), la compañía se enteró de todo esto a través de la rueda de prensa que convocaron los reclamantes. El grupo teatral catalán respondió a las declaraciones de sus antiguos actores con un irónico comunicado de respuesta firmado por orden alfabético por quince miembros de la compañía publicado el 26 de julio de 2005 que puede verse en la página web de la compañía, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 15 de febrero de 2015). El acto de conciliación se convocó para el día 8 de septiembre de 2005. En el mismo, Albert Boadella estuvo representado por su abogado, pues a la hora señalada el director catalán comparecía ante una rueda de prensa. Por consiguiente, no hubo conciliación. En Torres (2006: 32) se afirma que «algunos de los [actores del montaje original] están litigando con Boadella, al que le reclaman la coautoría de la obra».

²⁰⁵⁹ Por ejemplo, es muy interesante seguirle el rastro a cierta evolución de su teatro: el progresivo acercamiento a la palabra desde el silencio mímico.

²⁰⁶⁰ Puesto que esta definición de su estilo teatral se introduce a propósito de la descripción del jardín de la casa del autor en Jafre, observa Molero de la Iglesia (2003: 485, n. 10) que, en el esfuerzo de coherencia que realiza el texto, prolonga los paralelismos al entorno personal. Así, defiende su propia realidad como símbolo del estilo teatral que profesa.

²⁰⁶¹ En este caso, Marsillach (2001d). Véase el apartado «La crítica universitaria», de la página 1336.

Reflexiona acerca de la capacidad sugestiva del teatro cuando se alza un telón y vemos el escenario. Esta sugestión la rompe el uso de la palabra. Responsabiliza de esto a la concepción del teatro como género exclusivamente literario (Boadella, 2001: 66)²⁰⁶².

Su teatro no está exento de voluntad social y política. Su naturaleza lo inclina a llevar la contraria, y esto el Bufón lo relaciona con su actividad teatral:

En el teatro, la gente espera ver lo que hay de perverso en la bondad, o de generoso en los malvados; se trata también de mostrar los engaños de los honorables poderosos y dar voz a los mudos.

Todo eso requiere una personalidad desconfiada, escéptica (Boadella, 2001: 83). Habla del anarquismo de su padre y cuenta alguna anécdota de su infancia en ese sentido: encontró en un armario un póster de Francisco Ascaso. Concluye: «No podemos dejar que la vida heroica y altruista de estos hombres desaparezca de la memoria como desaparecieron sus cuerpos; al menos los cómicos tenemos que servir para eso» (Boadella, 2001: 86-87). En sus obras, el tratamiento del sexo se aborda en clave de humor (Boadella, 2001: 91), aparece como materia de sátira, desprovisto de toda inducción al erotismo (Boadella, 2001: 93). Comenta el narrador de la visión artesanal del teatro que profesa el Bufón que iba a contracorriente, porque, en la época de los inicios de Els Joglars, el hallazgo insólito, la ocurrencia esnob y el papanatismo de lo nunca visto eran incuestionables; y, además, se defendían, se ensalzaban y se sacralizaban mediante divagaciones teóricas.

Boadella menosprecia la figura del artista-creador, y para ahondar en ello, incluye un texto del Bufón escrito a finales de los noventa en el que compara la labor del artista teatral con la del inspector Maigret creado por Georges Simenon (Boadella, 2001: 126). Toma una postura contraria a la inspiración: el artista más bien debe ser capaz de inspirar a los demás mediante su dominio de los recursos. Hay que proceder como el detective, porque todo se halla ya alrededor, no es necesaria la fantasía. Por tanto el término es

²⁰⁶² En esto Boadella y Marsillach también están próximos, aunque desde planteamientos distintos. Véase el apartado «Teatro y literatura: una relación compleja», de la página 903.

desvelar: ni creación ni descubrimiento ni experimentación —todo ello «aplicado al arte representa un atributo comercial de una pedante ingenuidad»—. Define *desvelar*: «Desvelar, en teatro, sería devolver del olvido lo que el olvido nos ha ocultado (...) especialmente en el [ámbito] de lo sabido y cotidiano» (Boadella, 2001: 127).

Boadella no solamente se posiciona desde los supuestos teóricos, también por contraste con otras propuestas dramáticas, en especial las pretendidamente vanguardistas²⁰⁶³. Sus actuaciones en Polonia les permitieron visitar a Jerzy Grotowski, quien no admitía nunca más de cincuenta personas por representación, detalle que para el Bufón revela su olímpico desprecio a la taquilla como fuente de prostitución. Al Bufón toda esa mística le parecía espíritu religioso sin más: «En definitiva, aquello desprendía un repugnante tufo reaccionario, que solo podía interesar a una progresía dispuesta a dejarse seducir por el envoltorio de la novedad». El teatro de Grotowski era capaz de embaucar a todos los esnobes de Europa. Los actores de su espectáculo no conseguían ni con mucho la emoción trágica que obtendrían con un simple verso de los clásicos (Boadella, 2001: 191-193). Este problema el Bufón lo extiende a las artes escénicas,

en particular en la danza llamada contemporánea, donde se invierten colosales esfuerzos físicos, cuando en la mayoría de los casos un sencillo baile popular superaría todas las demostraciones de acrobacias intelectuales (Boadella, 2001: 193).

Sigue el narrador atacando a las vanguardias teatrales:

en la misma proporción que el público culto se sentía solo atraído por lo nuevo, [el Bufón] se mostraba reacio a las expresiones surgidas al margen de la tradición. (...) su escepticismo respecto de lo novedoso a menudo solo encubría la vergüenza ajena que le daba el poco sentido del ridículo que demostraban las elites (Boadella, 2001: 194).

El Bufón llega a desconfiar incluso de sí mismo, ya que observa que la progresía internacional cae rendida ante *El Joc*, cuando él mismo considera ese montaje una serie de vacilaciones, lejos todavía de una verdadera obra de teatro (Boadella, 2001: 194-195).

²⁰⁶³ Es interesante la clave que nos revela el narrador de que su educación pictórica se la proporcionó su hermano Francisco en París, porque afirma que esos criterios artísticos fueron los mismos que el Bufón aplicó después en su actividad teatral (Boadella, 2001: 111).

Critica también a la élite francesa del festival de teatro contemporáneo de La Rochelle, que no se conformaba con Molière o Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, sino que tenía que ver teatro de vanguardia. En ese contexto, el éxito de un grupo tribal brasileño cumplía la cuota de exotismo tercermundista en un ambiente con mala conciencia social. Allí se dio cuenta Boadella, contemplando un espectáculo de Bob Wilson, de lo que podía suceder si seguía por el mismo camino experimental (Boadella, 2001: 225). El Bufón comprendió en La Rochelle con Bob Wilson que era precisamente «el carácter de ejercicio lo que excitaba a un público interesado solo en la destrucción de cualquier narrativa convencional». Cuando se hacía algo así, el éxito estaba asegurado. Era el mismo impulso que había llevado a las artes plásticas a la abstracción. Se trataba, y esto era lo revolucionario, de pulverizar la tradición (Boadella, 2001: 226). Esto le da pie al Bufón para atacar los conceptos de *contemporáneo*, *vanguardia* y *modernidad*²⁰⁶⁴ como categorías artísticas²⁰⁶⁵ (Boadella, 2001: 228-230)²⁰⁶⁶.

Hagamos ahora un recorrido por lo que Boadella escribe acerca de sus creaciones teatrales. *Cruel Ubris. Espectacle de veu i moviment, en dues parts* significó «un nuevo paso hacia la utilización del verbo, aunque todavía el texto no era más que una quarteta que se repetía en todas las combinaciones posibles». El ajustarse a un hilo conductor tenía

²⁰⁶⁴ Niega que el término *contemporáneo* tenga nada que ver artísticamente con la obra, solo designa aquello que coincide en el tiempo. El término *modernidad* induce a confusión: todas las épocas han sido modernas alguna vez y lo seguirán siendo. En el caso de *vanguardia*, la confusión procede de utilizar un término de connotaciones militares para referirse a cuestiones artísticas.

²⁰⁶⁵ Con todo, no tuvo ningún reparo el autor en hacer pasar la calamidad por vanguardia. Véase la interesante y divertida anécdota que lo lleva a concluir: «Afortunadamente, en aquellos momentos la vanguardia y la modernidad ya funcionaban para justificaciones *in extremis* y, a pesar del desastre, aun conseguimos cobrar» (Boadella, 2001: 167).

²⁰⁶⁶ Molero de la Iglesia (2003), en un espléndido y profundo —tanto como breve— trabajo sobre la escritura autobiográfica de Boadella, ha expuesto en su complejo análisis algunas de las claves de su autobiografismo en relación con su teatro: «La pretensión del memorialista es dejar amarrado el trabajo escénico a los rasgos de una identidad que considera fijada en la infancia por un rotundo escepticismo, aprendido de su padre y de su tío. En los modelos familiares estaría el punto de partida del *distanciamiento cómico* que constituye la base poética de un dramaturgo, convencido de que el tratamiento satírico es la mejor forma de combatir la reverencia y el fundamentalismo» (Molero de la Iglesia, 2003: 476).

el fin de alejarse del espectáculo de *sketch* (Boadella, 2001: 206-207). Fue un montaje que presentaba dificultades técnicas por la complicación de la obra —para cambiar los decorados y los actores— y la escasez de medios (Boadella, 2001: 210). Josep Maria Arrizabalaga²⁰⁶⁷ compuso las canciones para *Cruel Ubris. Espectacle de veu i moviment, en dues parts*. Era la primera vez que aparecía el canto en el teatro de Els Joglars. La crítica no fue unánime. La explicación de ello la encuentra el narrador en una manera de hacer a la que el grupo ha sido fiel, la de no volver a utilizar nunca fórmulas anteriores. Esto es suicida, y, además, la crítica está acostumbrada a tomar como punto de referencia de sus juicios el texto literario (Boadella, 2001: 207).

Mary d'Ous se hizo en la Casa Nova durante el verano de 1972. Boadella contó nuevamente para esta obra con el músico Josep Maria Arrizabalaga, que evitó el naufragio. Se trataba de dar una forma dramática a las distintas estructuras musicales. «El procedimiento, además de ingenioso, era atractivo por su audacia, pero sobre todo por el envoltorio con que se supo camuflar la obligada debilidad de la trama». Su intención consistía en construir una obra en la que, como en la música, fondo y forma fueran la misma cosa, lo mismo que en el poema de Lope de Vega que comienza «Un soneto me manda hacer Violante». El lado negativo de la obra vino de que al actor Ferran Rañé, muy politizado, le pareció un juego esteticista, con lo que Boadella tuvo que contemporizar e incluir alusiones políticas a Francisco Franco. Aunque esta capacidad suya para mantener la armonía es quizás lo que le ha dado tan larga vida al grupo, ahora entiende que *Mary d'Ous* se resiente de eso. «La obra causó una impresión extraordinaria». Muestra el narrador el placer del Bufón por someter a unas élites que tenían que rendirse ante su trabajo: «le complacía mofarse y hacer befa de los entendidos, montándoles una estratagema sobre el escenario que los dejara desorientados ante la demostración de dominio profesional de

²⁰⁶⁷ A quien la ficha técnica del libro atribuye la traducción al castellano de los textos en negrita del Bufón.

un vulgar pícaro» (Boadella, 2001: 213-222). Sin embargo, esto no satisface al autor. Describe el Bufón: «observaba el aburrimiento que me causaba aguantar una representación de mi propia obra». Sin embargo, al acabar la función, aparecían «los *modernos* completamente trastornados» diciendo que habían captado todos los mensajes implícitos.

Boadella se pregunta el porqué de un éxito tan contundente entre cierto público, porque en *Mary d'Ous* no había más que un juego ingenioso sin más contenidos —el procedimiento escogido tampoco permitía introducirlos— (Boadella, 2001: 226). Boadella huye de lo fácil. Asegura el narrador que si hubiera seguido por el camino de *Mary d'Ous* se habría ganado la confianza de las administraciones políticas, lo que se habría traducido en nombramientos. Abandonando el tren de las vanguardias, consiguió el fervor del público, pero también la desconfianza y hasta la persecución de los estamentos oficiales. Por tanto, decidió seguir profundizando sin artificios en el campo de la tradición. No habría sido propio de él pasarse al enemigo sin ajustar las cuentas al nuevo poder representado por la prepotente sociedad de la modernidad con un protagonismo de la socialdemocracia. En adelante, toda esa modernidad —arquitectos, diseñadores, vanguardistas, etc.— sería el objeto de sus sátiras y sarcasmos (Boadella, 2001: 228). Concluye el Bufón que en estos tiempos se trabaja con más libertad y tranquilidad si se acepta el calificativo de reaccionario, lo cual margina al artista de la comercialidad que hoy se encubre bajo los términos de *contemporáneo*, *modernidad* y *vanguardia* (Boadella, 2001: 230).

El siguiente espectáculo fue *Álias Serrallonga*, sobre la figura de un bandolero catalán del siglo XVII (Boadella, 2001: 231). El autor tuvo que investigar acerca de este personaje para alcanzar una aproximación lo más real y exacta posible a él, porque la aureola de leyenda había deformado la verdadera historia. Llevó las cosas a tal extremo que no sólo se documentó, sino que intentó penetrar en su espíritu de manera casi física, pasando horas enteras en su masía abandonada (Boadella, 2001: 234). En 1974, «el trabajo

sobre el bandolero surgía como un grito de libertad contra las tiranías». Siendo una historia del siglo XVII, presentaba todas las claves para una interpretación contemporánea de los hechos. La obra poseía el aire de espectáculo total: el humo de los disparos, los bandoleros combatiendo entre los espectadores, texto, canto, música, acrobacias, etc. (Boadella, 2001: 237-239).

Después, la situación de Els Joglars lo llevó a plantearse la reproducción de una historia real sin más. Recurrió a los fusilamientos de Salvador Puig Antich y Heinz Chez. De ahí surgió *La torna*. Investigó también el caso y confirmó lo que ya sabía: se trató de un asesinato mediante formas jurídicas militares sin garantías procesales. Encontró una información acerca de cómo se desarrolló la deliberación del consejo de guerra: algún oficial participó en estado etílico por la ingestión de rioja. Probablemente a Heinz Chez se le habría conmutado la pena de muerte de no mezclarse el caso de Puig Antich. La dramaturgia de la obra consistía en el punto de vista del ejecutado sobre su proceso. La obra sería un esperpento de máscaras que envolvería a un protagonista a cara descubierta que no acababa de comprender lo que ocurría a su alrededor (Boadella, 2001: 256-259)²⁰⁶⁸. Hicieron un preestreno para probar los personajes y las máscaras. Se trataba de una campaña para cambiar los nombres franquistas de las calles de una localidad de Tarragona. Llevaron a cabo una parodia de cada nombre de cada calle montados en el remolque de un tractor que se iba desplazando a cada lugar. Era la *commedia dell'arte*: máscaras, comicidad y transgresión. Ignora Boadella cómo pudo acabar aquello sin la interrupción de

²⁰⁶⁸ Ya anteriormente se había referido el autor a «*La Torna*, en la que con la denuncia de la inicua ejecución a garrote vil del apátrida Heinz Chez» se vengó aquella ejecución, puesto que los militares pensaban que ya nadie se preocuparía más de aquel «deshecho humano» (Boadella, 2001: 59).

la Guardia Civil, pues las parodias eran muy fuertes²⁰⁶⁹. Boadella llega a referirse a «la bomba que se estaba fabricando en la cúpula de Pruit» (Boadella, 2001: 259-260)²⁰⁷⁰.

En *M-7 Catalònia* (Boadella, 1985b) había algo de futurismo: dos antropólogas de una civilización anglosajona técnicamente muy desarrollada estudiaban a unos ancianos, los últimos especímenes de Cataluña. La explicación de los resultados científicos demostraba que las costumbres más tradicionales catalanas podrían clasificarse como rarezas irracionales antihigiénicas o peligrosas. En este montaje aparecieron por primera vez influencias de Josep Pla, sobre todo en la manera positiva de describir los valores de un mundo en extinción en el que la felicidad era aún barata. Esta apología del universo rural significaba el desprecio hacia los bárbaros de la libertad y la modernidad. Más aún: contenía un dardo envenenado a las tendencias del izquierdismo posfranquista, ya en el asalto al poder. Su situación personal se materializó en un rechazo de la realidad catalana del momento, que sería la parte científica de la obra, y una profunda nostalgia del país de su infancia, que serían los ancianos (Boadella, 2001: 321-322).

De las horas de ensayo invertidas con el equipo que finalmente hizo *La torna*, surgió la idea de buscar las formas primarias de relación a través de unos seres inventados, mitad primates, mitad insectos. Era un montaje pseudocientífico. La entonces reciente catástrofe atómica de Chernobil sirvió de tema central para crear una civilización posnuclear en la que sólo esos animales, llamados *laetius*, eran capaces de sobrevivir. En un cierto momento de su creación, el autor se encontraba perdido, sin saber lo que quería

²⁰⁶⁹ «Naturalmente no se pudieron cambiar los nombres, porque nuestra insensata intervención no hizo más que reavivar en el pueblo los odios de la guerra civil» (Boadella, 2001: 260).

²⁰⁷⁰ No tiene desperdicio la evolución del autor, que lo lleva con el tiempo a un cambio de opinión sobre ese montaje. Hasta el sobreesimiento civil de la causa, pasó bastantes años viviendo en libertad provisional. La ley lo obligaba a presentarse cada quince días a la benemérita. Esto le permitió conocer el pequeño cuartel de Roda de Ter. Observándolo, comprende lo siguiente: «Yo había ridiculizado cruelmente a aquella pobre gente y les había hecho objeto de mofa generalizada utilizándolos como *torna* de los responsables militares. En una palabra, entregué unos perdedores al escarnio de las masas falsificados como imagen del poder» (Boadella, 2001: 340-341).

decir. *Laetius* quedó a mitad de camino entre la danza y el teatro. Los seres que habían inventado intentando sobrevivir y ser felices imprimían al conjunto una angustiosa belleza dramáticamente sorprendente. La fábula no se explicaba con personajes convencionales ni el lenguaje era el esperado. Boadella explica por la saturación de esos lenguajes el indiscutible éxito de la obra. Dada la singularidad del arte teatral, uno de los grandes méritos de *Laetius*, fue aparecer en el momento preciso (Boadella, 2001: 344-347).

Operació Ubú (Boadella, 1985b) fue una sátira feroz que cogió por sorpresa a la sociedad catalana en plena efervescencia nacionalista en una sociedad que no había previsto ni remotamente la posibilidad de ver parodiados sus tabús sagrados, y menos en catalán (Boadella, 2001: 353)²⁰⁷¹. De *Olympic Man Movement* comenta que la trama era de alto riesgo y no se ven claras las razones de una apología totalitarista en plena apoteosis del PSOE.

La obra era un mitin de cabo a rabo, sin guiños al público progresista ni moraleja final. Los demócratas eran ridiculizados por su cobardía y debilidad, y los intelectuales despreciados por su escandalosa justificación de lo antinatural; solo los deportistas de élite eran glorificados como los nuevos héroes de la sociedad moderna (Boadella, 2001: 366).

Un buen número de políticos supuestamente de izquierdas se sintió profundamente irritado ante la representación de la obra. Incluso se atreve el narrador con una interpretación psicológica: puede que hubiera un objetivo oculto, una intención profunda del Bufón, que podría ser la de irritar al socialismo emergente para evitar cualquier tentación de buscar el favor del poder, papel que jugó *Operació Ubú* (Boadella, 1985b) en Cataluña de

²⁰⁷¹ El Bufón acusa al nacionalismo catalán: «Hemos llegado a encontrar en el germen gregario del nacionalismo una manera encubierta de dignificar las prácticas racistas». El mero hecho de justificar las razones de los vecinos españoles puede merecer la consideración de enemigo público. Para Boadella, Jordi Pujol ha manipulado el sentimiento territorial que hay en todas partes y ha elevado la anécdota a categoría histórica; ha salido beneficiado material y terapéuticamente y ha realizado el delirio juvenil de representar su personaje de Moisés catalán. Lo acusa a él personalmente de apropiación indebida de los sentimientos populares manipulados para convertirlos en política. Su forma de hacer política consistía en descargar la responsabilidad de las propias incapacidades sobre las espaldas del quimérico enemigo de la nación. Jugando al antiespañolismo compulsivo, no hay proyecto nacional alguno que no sea repetir hasta la saciedad el nombre de Cataluña para cualquier tontería. Todo esto es el trasfondo de *Operació Ubú* (Boadella, 1985b) y después de *Ubú President* (Boadella, 2006b) (Boadella, 2001: 392-393).

manera anticipada con el pujolismo (Boadella, 2001: 366). La obra tenía un lenguaje cercano al de la publicidad. El público no podía permanecer indiferente, se lo tomaba a provocación (Boadella, 2001: 365). El utilizar conferencias, mítines, conciertos, ceremonias religiosas o demostraciones científicas en sus obras, era producto de su rechazo de la clásica convención escénica, del tiempo y del espacio. Es decir, sentía un frontal rechazo por la convención del teatro. El resultado es que pretendía dar credibilidad a un acto al que precisamente el público acude con una sola cosa clara, asistir a un ceremonial de ficción.

Volvió a la convención teatral en la obra *Virtuosos de Fontainebleau* (Boadella, 2001: 368), atenuando así un realismo que posiblemente había constreñido demasiado su *Teledeum* (Boadella, 1994c). En el montaje *Yo tengo un tío en América* (Boadella, 1995c), la historia de la conquista la representaban los pacientes de un manicomio (Boadella, 2001: 387)²⁰⁷². Sufrió Boadella en la autopista un accidente de tráfico, que él creyó que era mortal, y en décimas de segundo le pasó toda la vida por delante. Este fenómeno lo dejó tan fascinado que algunas obras posteriores, como las centradas en Josep Pla y en Salvador Dalí, intentaron reflejar de manera teatral el prodigio. En ambas obras, la sinopsis argumental sucede en el simple estallido de un conjunto de imágenes y pensamientos que pasan por la mente del protagonista en pocos segundos, pero que el espectador vive en su tiempo real de dos horas. El caso más conseguido es el de *Daaalí* (Boadella, 2006b), en el que ese último suspiro del pintor, se amplía a través de múltiples situaciones representando el delirio final del artista (Boadella, 2001: 415-416)²⁰⁷³. En esta obra com-

²⁰⁷² Asegura que esta obra fue vetada en la Expo de Sevilla en 1992. Esto le hace plantearse su militancia en el PSOE: la colaboración podría haber sido coherente si el grupo se hubiera beneficiado, pero no ocurrió así; hasta se les fue de las manos a veces a los socialistas su verdadero instinto hacia ellos (Boadella, 2001: 404).

²⁰⁷³ La enfermera que lo asiste en los últimos momentos, moviéndose a cámara lenta, tarda las dos horas de la obra en hacer el recorrido que haría en pocos segundos.

binó «actos auténticos de Dalí» con textos o situaciones «inventados para completar la dimensión épica del personaje» (Boadella, 2001: 81).

Para concluir, una vez mencionados estos últimos montajes, uno sobre el escritor y otro sobre el pintor, ambos catalanes, se puede prestar atención a una idea de Boadella. Encuentra en su trabajo una línea de reivindicación de personajes agraviados²⁰⁷⁴: el bandolero Serrallonga, torturado y ejecutado por la justicia; Heinz Chez, ajusticiado después de un juicio que fue una farsa; Josep Pla, despreciado por los sanedrines catalanes; Salvador Dalí, tildado calumniosamente de fascista por las izquierdas (Boadella, 2001: 339)²⁰⁷⁵.

²⁰⁷⁴ En una importante intervención en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004) —véase la nota 44—, hizo el autor unas revelaciones de las que ya nos hemos ocupado por su notable interés al tratar de la formación de los dramaturgos —véase el apartado «La vocación: el guiñol y el teatrillo», de la página 885—. Escribiendo sus memorias empezó a darse cuenta de que toda la sustancia de su vida artística estaba en su niñez. Tomó conciencia del «impulso vengativo» que lo movía —que él llama justiciero «para que no quede tan mal»—. Es un impulso inherente al mundo del teatro, en el que una serie de moralistas ponen en escena constantemente venganzas sociales. «Tratan de ser una especie de reflejo de lo que ocurre en la sociedad para que la sociedad aprenda y no vuelva a las andadas, pero en esta dinámica siempre quedan unos restos de resentimiento personal» (Boadella, 2004a: 72-73).

²⁰⁷⁵ Molero de la Iglesia (2003: 478): «En la transferencia dramaturgo-personaje se sitúa una línea más para la conducción de la memoria textual, muy significativa en el caso de algunas figuras con las que existe una corriente de reciprocidad, por lo que de ellas asume o imita y por lo que de sí mismo proyecta en la figura escénica. Tal interacción es representativa en los casos de Salvador Dalí y Josep Pla, referentes sometidos a un proceso de teatralización por el que se toman aquellos rasgos y acciones de la figura histórica con mayor rendimiento al proyecto crítico del espectáculo, para ser devueltos al personaje en el escenario una vez reconducidos histriónicamente. Así es como el supuesto Pla podrá imitar al verdadero en la escena, bajo la perspectiva que el dramaturgo le da; con la suplantación aflorará el anacronismo expresivo, en un continuo exabrupto hacia la oficialidad de la cultura y el control que ejerce en ella el mundo barcelonés, para burlarse de quien llega a figurar como creador gracias a las subvenciones y premios que concede la Administración. Aunque la instrumentación del personaje se puede localizar en niveles mucho más ocultos, como el hecho de estetizar la propia contradicción, según desvela el propio Boadella». Recuérdese la frase de Boadella (2004a: 66) anteriormente citada: «En el teatro me escondo detrás de un personaje y detrás de unos actores».

4.2. Vidas paralelas, voces cruzadas: los dramaturgos-autobiógrafos vistos por sí mismos

En un mundillo tan gremial y cerrado sobre sí mismo como es el teatral —y más en un panorama cultural como el español de la posguerra—, es lógico que sus miembros hayan desarrollado sus vidas en paralelo y sus caminos se hayan entrecruzado ocasionalmente o con frecuencia. Haremos a continuación algunas calas en estas coincidencias y relaciones entre unos y otros.

4.2.1. Fernando Fernán-Gómez (1921-2007)

Adolfo Marsillach contó con Fernando Fernán-Gómez ya en la primera temporada del recién creado Centro Dramático Nacional. Le encomendó la dirección de la comedia *Abre el ojo*, de Francisco Rojas Zorrilla, en adaptación de José Manuel Caballero Bonald (Rojas Zorrilla, 1979) (Marsillach, 2001d: 394). Adolfo Marsillach hace un elogio a Fernán-Gómez bastante digno de mención: «Asistir a un cursillo de seis meses —o de tres años, me da igual— y suponer que ya se está preparado para interpretar como Fernán-Gómez —cito a Fernando porque es el único actor de este país al que nadie discute— es un disparate» (Marsillach, 2001d: 503)²⁰⁷⁶.

Jaime de Armiñán comparte con Fernando Fernán-Gómez el hecho de tener una madre actriz. Escribe en sus memorias:

Pero la función que más me gustó, donde me morí literalmente de risa, de risa de primera clase, fue Los habitantes de la casa deshabitada, de Jardiel Poncela, a quien desde entonces rendí culto. (...) El protagonista de Los habitantes de la casa deshabitada era Pepe Orjas (...); recuerdo también a Milagros Leal (...), pero sobre todo no puedo olvidar al Pelirrojo, un joven pelo-panocha, alto y desgarbado, de voz inimitable, que tenía entonces veintiún años: Fernando Fernán Gómez, mi amigo desde el verano de 1943 (Armiñán, 2000: 316).

²⁰⁷⁶ Véanse el texto escrito por Adolfo Marsillach, «Fernán-Gómez se aburre» (Marsillach, 2003bñ), y la entrevista que le hizo (Marsillach, 2003bo).

En la compañía de su madre, Carmita Oliver, conoció cómicos que luego trabajaron con él:

Pero entre todos yo había elegido a Carola Fernán Gómez, alta, morena, guapa, inteligente y graciosa. Carola fue amiga de mi madre durante muchos años, y trabajó conmigo en la tele, hasta que ya no pudo más: yo la quise mucho y la recuerdo siempre. Carola tuvo el buen gusto y el acierto de parir a Fernando Fernán Gómez.

Yo había visto a Fernando en el teatro de la Comedia, de Madrid, en su primer éxito. Entonces era muy joven y se contrató en la compañía de mi madre, y de la suya. Hizo un papel —la verdad es que no lo recuerdo— en una obra vulgar que se titulaba ¡Dinero, dinero! Yo lo admiraba ciegamente, porque era muy alto, tenía el pelo rojo y la voz profunda. Me parece que Fernando no se juntaba con los cómicos de la compañía de nuestras madres, ni iba a las tertulias habituales, y supongo que se arreglaba consigo mismo y con su independencia, cosa que ha hecho durante toda su vida. Yo advertía que aquel actor tan joven era distinto a los otros, y me sentía atraído por su personalidad, aunque no era capaz de manifestarlo. No tenía ningún amigo en Barcelona y andaba siempre con los viejos y con mi madre. Fernando debió de advertir mi soledad y, de cuando en cuando, se acercaba a mí, tratando de arrancarme alguna frase. Una noche me llevó a la verbena: yo me sentí orgulloso de ir con un chico tan mayor y tan célebre. Seguramente comimos churros y quizá algodón dulce, tiramos al blanco y montamos en algunos ingenios verbeneros. (...) Desde entonces he ido muy poco a la verbena, que inevitablemente asocio con Fernando Fernán Gómez (Armiñán, 2000: 337-338)²⁰⁷⁷.

Escribe Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) acerca de *La señora tártara*: «Se le llevó a Fernando Fernán-Gómez un ejemplar, que introdujeron —para no molestar— por debajo de la puerta. Pasaba entonces Fernando por desavenencias de pareja y vivía alejado de los escenarios y los platós, aguantando la depresión que le aquejaba. Comprensiblemente no aceptó» (Nieva, 2002d: 533)²⁰⁷⁸.

²⁰⁷⁷ Resulta curiosa esta asociación, habida cuenta de la importancia que Fernando Fernán-Gómez le concede a la verbena en su autobiografía (Fernán-Gómez, 1998a: 47, 48 y 556). Por otro lado, algo se aclara en otro sitio acerca de la motivación de Fernando Fernán-Gómez para perder su tiempo con el Armiñán niño: véase la nota 2080.

²⁰⁷⁸ Con motivo de la muerte de Fernando Fernán-Gómez, Francisco Nieva publicó un sentido artículo (Nieva, 2007bm) en el que recordaba su papel en el ingreso del finado en la docta casa: «Ha muerto mi compañero Fernando Fernán-Gómez, a quien presenté en la Real Academia como gran hombre de cine, dramaturgo y prosista a la vez». Expresa el autor en ese texto su admiración por el difunto en estos términos: «una tarde de invierno, al salir de la santa casa [la Real Academia Española], Emma Cohen, que nos estaba esperando, me ofreció llevarme a casa en su coche. Entonces le dije: “Tú no sabes la envidia que me dabas, cuando debutaste en el Teatro de la Comedia con *El amor dura dos mil metros*, de Jardiel Poncela. (...) Yo también quería ser actor y a mi padre no le gustaba. Tú, ya eras del teatro desde tu nacimiento y lo tenías más fácil. Pero no sabes cómo me sorprendió tu interpretación (...). Enseguida pensé que ibas a ser un gran actor. Y repito que lo sentí con envidia cochina: Ese tío, con ese aspecto raro y con ese talento, raro también, se puede lucir lo suyo de ahora en adelante». En relación con su valía literaria, afirma: «Fernando era un excelentísimo escritor y por eso entró en la Academia con el aplauso de todos. Yo me encargué, con otros dos compañeros, de presentar su candidatura y del discurso de contestación al suyo, recordando el oportuno ingreso de René Clair, como hombre de cine, en la Academia Francesa». Y continúa: «La vida nos unió muchas veces y yo seguí envidiándole con amor y no me quedó nada por

Jaime de Armiñán (1994a) informa de un diario que nunca leyó, el de su amigo Manolín Pilares, asturiano, escritor, enamorado de la URSS, uno de los mejores cuentistas de España, poeta y diarista. Desde hacía muchísimos años fabricaba su diario en silencio. Le decía que él aparecía tal día y el *Panocha*, Fernando Fernán-Gómez, también salía. Nunca se publicará ese diario (Armiñán, 1994a: 1)²⁰⁷⁹. Cuenta el autor anécdotas de Luis Cuadrado —al que califica como el mejor operador del cine español, quien llegó a iluminar ciego— (Armiñán, 1994a: 70-72), alguna de ellas relacionada con Fernando Fernán-Gómez (Armiñán, 1994a: 70). Se pregunta el autor: «¿José Luis Borau, Fernando Fernán-Gómez, Gutiérrez Aragón, Garcí, Camus y Saura, son escritores o estafadores literarios?» (Armiñán, 1994a: 118). Recoge una anécdota de una representación de *El pensamiento*, de Leónidas Andéiev, interpretada en el teatro Marquina, de Madrid, por Fernando Fernán-Gómez. Cuando se cierra el telón, estalla un aplauso y José María Roderó está gritando «¡Bravo!» (Armiñán, 1994a: 137). Recuerda que descubrió a Fernán-Gómez en el estreno de *Los ladrones somos gente honrada*, de Enrique Jardiel Poncela (Armiñán, 1994a: 214, n. 2). Opina el autor que, cuanto más grande es un cómico, más ayuda le pide al director. Pone como ejemplos de actores con los que ha trabajado dulcemente, entre otros, a Fernando Fernán Gómez. Estos actores que cita (Fernando Rey, Fernán Gómez, José Luis

envidiarle, hasta la posesión de Emma Cohen que, cuando la vi por primera vez, presentada por Marsillach, me pareció un chica deslumbrante». Establece el autor algún paralelismo en sus biografías, con desventaja para él: «Radio Nacional de España nos contrató a la vez para sendos novelones radiofónicos. El mío se siguió con pasión en las peluquerías. Pero el de Fernando era *El viaje a ninguna parte*, luego novela y después película genial». El título del artículo, «Y levitó delante de mí» (Nieva, 2007bm), hace referencia a un episodio relacionado con la labor cinematográfica de ambos: «yo había sido director artístico de *Ana y los lobos*, de Carlos Saura y en aquella ocasión me encargué de la cosa más extraordinaria que me hayan encargado en la vida: hacer levitar a Fernando, que hacía el papel de místico, hijo de familia franquista, como Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Entonces, nada de efectos especiales, con auxilio de la electrónica. Todo tenía que hacerse “a mano” en el cine español. En la finca que nos servía de escenario, había una casilla para los guardas que me sirvió de plató. Hice un gran agujero en la pared frontal e introduje por él una grúa cinematográfica, sobre cuya plataforma se añadió una barra de hierro vertical, para que el actor se sostuviera sin moverse. La toma principal se hizo de frente y, luego, otras con cámara de mano, siguiendo el proceso de elevación. Todos quedamos satisfechos del resultado y Fernando subió a los cielos». Termina su artículo con un augurio: «ahora le deseo que se incorpore al más ilustre Parnaso Español».

²⁰⁷⁹ Esta amistad a tres bandas es recordada por el autor más adelante (Armiñán, 1994a: 271, n. 2).

López Vázquez, Antonio Ferrandis) podían sacar adelante, con sus propios recursos, un papel sin que el director les hiciera la menor observación, pero también podían incurrir en cierta explicable monotonía. No obstante, esto de la repetición se da en todo el planeta (Armiñán, 1994a: 269). Una información curiosa: suena el teléfono. No contesta, aunque no le gusta hacer eso. Envidia mucho a sus amigos, como Fernando Fernán-Gómez, que son capaces de escuchar una llamada y no atenderla (Armiñán, 1994a: 308)²⁰⁸⁰.

4.2.2. *Francisco Nieva (1924)*

Adolfo Marsillach cita unas frases de un artículo que Francisco Nieva publicó en *Primer Acto* (Marsillach, 2001d: 308).

Varias son las menciones que hace Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) de Francisco Nieva. «Con frecuencia he insistido en que yo no me considero un hombre de teatro, como lo puede ser Paco Nieva, al que me unía por aquellos años una implacable amistad» (Gala, 2001b: 68). A Francisco Nieva y a su amigo Ginés Liébana los llama

²⁰⁸⁰ No son sus memorias (Armiñán, 2000) o su diario (Armiñán, 1994a) los únicos lugares donde el autor desgana sus recuerdos de Fernando Fernán-Gómez. En un texto titulado «De Carola a Berlín», que se publicó en la revista *Nickel Odeon* (Armiñán, 1997a), rememora que, en 1943, su madre, Carmita Oliver, volvió a formar compañía y, después de una temporada en el Teatro Lara, de Madrid, fue de gira por provincias. En la compañía de su madre trabajaba Carola Fernán Gómez, la madre de Fernando. La describe, dice que era una estupenda actriz. Luego trabajaría el autor muchas veces con ella en la televisión. El autor fue en verano a visitar a su madre, que estaba en Barcelona actuando, y allí coincidió con Fernando Fernán-Gómez, quien también había ido a visitar a la suya, y, seguramente por indicación materna, Fernán-Gómez se ocupó del autor. Había una diferencia de edad: Fernán-Gómez era ya un artista conocido y Armiñán era un niño (Armiñán, 1997a: 134). En 1958, Fernando Fernán-Gómez lo llamó a su casa de la calle de Amado Nervo y le dio una obra de Eduardo de Filippo. Le dijo que le hiciera la versión para su compañía con destino al teatro Beatriz, pero *a cala*, porque no se fiaba del principiante —con toda la razón, observa el autor—. Armiñán por poco no perdió el sentido. Trabajó con muchas ganas y con muchos nervios. Le leyó la obra a Fernando —porque ésa era la costumbre, matiza el autor— en un apartamento que tenía en la calle de Hermosilla. A Fernando le gustó y así se estrenó *Con derecho a fantasma* en el Teatro Beatriz (Armiñán, 1997a: 135). En 1969, le propuso a Fernando hacer una serie en la televisión que se llamaría *Fábulas*, y a éste le pareció bien. Ensayaban todos los días en casa de Fernando en el Paseo de la Castellana. Cuenta el éxito que tuvo *Stico* en Berlín en 1984 y cómo aplaudía la gente a Fernán-Gómez. En la calle, unas dos mil personas lo rodearon y siguieron aplaudiéndolo (Armiñán, 1997a: 136). En esta serie de recuerdos, cierto interés tiene que el autor mencione su coincidencia con Fernán-Gómez en el rodaje de *La becerrada* (1962), la película de José María Forqué, en Úbeda y Sabiote (Armiñán, 1997a: 136), pues Fernando Fernán-Gómez cuenta que en ese rodaje se encontraron con unos cómicos itinerantes (Fernán-Gómez, 1998a: 557). Por otro lado, Fernando Fernán-Gómez prologó la edición de la novela *Juncal*, de Jaime de Armiñán (1989).

pintores (Gala, 2001b: 134)²⁰⁸¹. Es curiosa esta calificación, teniendo en cuenta el deseo de Nieva de ser reconocido como dramaturgo. Antes lo ha llamado «hombre de teatro», como hemos podido comprobar, y ése es todo el grado que parece dispuesto a concederle:

Cuando conocí a Nieva lo suyo era pintar y hacer escenografías. Lo había descubierto, recién llegado de París, José Luis Alonso. Haría luego los decorados bellísimos de El zapato de raso, dirigida por José Luis, y traducida, con el mayor número de cortes posible, por mí. Entonces me regaló una especie de Inmaculada, rodeada de pinceladas como ángeles y con unas increíbles medias negras. Su amistad fue muy enriquecedora para mí durante muchos años. Es un buen ejemplo de cómo puede desvanecerse o atenuarse un hondo sentimiento, a causa de gente que llega de fuera y disturba y distrae y discrimina (Gala, 2001b: 294).

4.2.3. Jaime de Armiñán (1927)

Una relación no sólo profesional, sino también de amistad, une a Fernando Fernán-Gómez (1998a) con Jaime de Armiñán, la cual se refleja en varias páginas de sus memorias. Cuando en 1963 participó Fernando Fernán-Gómez en la redacción de una carta al ministro de Información preguntándole si en Asturias se torturaba a los mineros que protestaban, se creó problemas a sí mismo. Su nombre estuvo prohibido en Radio Nacional y en Televisión algunos años. Tampoco se lo podía contratar, hasta que Jaime de Armiñán, tiempo después, consiguió que le levantaran el sambenito (Fernán-Gómez, 1998a: 461). Éste contó con él para su película *El amor del capitán Brando* (Fernán-Gómez, 1998a: 475). Da fe el autor de la repercusión internacional del cine de su amigo: una de las películas que se proyectaban en la URSS cuando estuvo allí era *El nido* y en la Semana del Cine Español de Leningrado se proyectó *Stico* (Fernán-Gómez, 1998a: 530). Fernán-Gómez titula «Una propuesta de Armiñán» una de las secciones de su libro (Fernán-Gómez, 1998a: 554-556). Y es que fue él quien le propuso escribir conjuntamente un guion sobre los cómicos de la legua, aquellos de los que Armiñán había oído decir de niño que iban de pueblo en pueblo en los años veinte y treinta (Fernán-Gómez, 1998a: 554).

²⁰⁸¹ Ambos dibujaron al autor varias veces. La peritonitis se le declaró a Gala estando Nieva y Liébana en su casa (Gala, 2001b: 98). «Liébana y Nieva, tan distintos pintando como parecidos en otras cosas, me han dibujado bastante» (Gala, 2001b: 294).

Cuando se reunió con Armiñán, éste tenía ya otro proyecto distinto —el de *Stico*, un esclavo en la época actual—, y se pusieron a trabajar sobre él (Fernán-Gómez, 1998a: 557)²⁰⁸². Revela Fernán-Gómez que su madre siguió actuando en los escenarios o en televisión gracias a los directores Marsillach y Armiñán (Fernán-Gómez, 1998a: 566). Junto a ellos fue a Lima a dar unas conferencias (Fernán-Gómez, 1998a: 585). Por último, tanto Manuel Pilares²⁰⁸³ como él colaboraron en el guion de *Mi general*, película también de Jaime de Armiñán (Fernán-Gómez, 1998a: 708)²⁰⁸⁴.

Adolfo Marsillach (2001d), por su parte, refiriéndose a él, dice: «Me parece que debo confesarlo: durante del rodaje de *Al servicio de la mujer española* me porté muy mal con Jaime». «Me abochorna esta confesión, pero opino que las memorias también sirven para sentir vergüenza de uno mismo» (Marsillach, 2001d: 391)²⁰⁸⁵.

Lo más cerca que se queda Antonio Gala (2001b) de referirse a Jaime de Armiñán es su entorno, cuando cuenta una anécdota de un programa de Elena Santonja para televisión (Gala, 2001b: 360).

Pero si lo más que se aproxima Antonio Gala a Jaime de Armiñán es hasta su entorno, Francisco Nieva no pasa de la ficción. Un personaje de su relato «El amor de Quinita cabezas» (Nieva, 2000i: 52-92), incluido en *Los rabudos y otros cuentos* (Nieva, 2000i), Pepe Alcacel, tiene una aventura con Loreto Sañudo, una actriz de la compañía de Carmen Cobeña —abuela de Jaime de Armiñán en la realidad—, que había pasado por Linares (Nieva, 2000i: 70). «La compañía de la Cobeña hacía giras por toda España». Nos

²⁰⁸² El anterior proyecto acabaría siendo *El viaje a ninguna parte*, primero un serial en Radio Nacional, después una novela y, finalmente, una película (Fernán-Gómez, 1998a: 557-558).

²⁰⁸³ Véase la nota 583.

²⁰⁸⁴ Lo ha citado antes una vez más (Fernán-Gómez, 1998a: 579).

²⁰⁸⁵ Véase la entrevista de Adolfo Marsillach (2003bt) a Jaime de Armiñán.

dice que Pepe Alacel se convirtió en amigo de la primera dama de la compañía (Nieva, 2000i: 71)²⁰⁸⁶.

4.2.4. Adolfo Marsillach (1928-2002)

Fernando Fernán-Gómez informa en sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a) de que su madre, Carola Fernán-Gómez, siguió actuando en los escenarios o en televisión gracias a los directores Adolfo Marsillach y Jaime de Armiñán (Fernán-Gómez, 1998a: 566), y de que él fue con ellos a Lima para dar unas conferencias (Fernán-Gómez, 1998a: 585). Si antes Adolfo Marsillach elogiaba en sus memorias (Marsillach, 2001d) a Fernando Fernán-Gómez (Marsillach, 2001d: 503), ahora éste vuelve las tornas: para Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach, con sus montajes de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y de *El Tártufo*, de Molière, superó los respectivos modelos parisienses (Fernán-Gómez, 1998a: 396).

Refiere Antonio Gala en sus memorias (Gala, 2001b) que Adolfo Marsillach calificó de infumable *El sol en el hormiguero* en una especie de consejo de teatro (Gala, 2001b: 71). La censura prohibió *Suerte, campeón*, que tenían que interpretar Adolfo Marsillach y Massiel (Gala, 2001b: 81). Acerca de las supersticiones teatrales, escribe: «Me resigné a que Adolfo Marsillach usase el amarillo en *Canta, gallo acorralado*, mi adaptación de O'Casey. Y, en efecto, fue un fracaso total» (Gala, 2001b: 208). Se encontró en Hong Kong con él:

La segunda o tercera vez coincidí con Adolfo Marsillach. Salió de compras como todo el mundo, y volvió entusiasmado con un estuche al hombro. Se trataba de una cámara de vídeo último modelo que además no pesaba nada: esa era la verdad, cogerla a peso sorprendía. Dejé de sorprendernos cuando descubrimos que el estuche estaba vacío. Las gentes de Hong Kong están especialmente dotadas para el timo, aún más si cabe que las que llenan los extensos y vivísimos bazares de Estambul (Gala, 2001b: 340).

²⁰⁸⁶ Véase la nota 247.

Francisco Nieva explica en sus memorias (Nieva, 2002d) cómo sus experiencias venecianas de éxito en la gran sociedad le produjeron una enorme satisfacción íntima; así que, cuando volvió a Madrid, aunque se trataba de un desconocido, ya volvía «triunfado por dentro», cosa que siempre termina por sugestionar a muchos: «En mis primeros tratos con Marsillach en España, este, que es, sin duda, un “tío listo”, notaba la marca de ese rasguño y esto lo dejaba un tanto perplejo: “¿Por dónde habrá pasado antes este fulano tan seguro de lo que hace?”» (Nieva, 2002d: 262). Sin embargo, su integración en España como artista y hombre de letras no fue nada fácil. Había vivido intensamente en la Francia de Georges Bataille, Michel Foucault —entonces joven— y Roland Barthes, en la Alemania de Rainer Werner Fassbinder y en la Italia de Pier Paolo Pasolini; no obstante, «en el terreno material, aquellas cartas de crédito —redactadas en chino— no servían para discutir un montaje teatral con Marsillach o con Justo Alonso, que atendían a un público español al que no se le podía dar “un disgusto”» (Nieva, 2002d: 315). Su amiga Gabriella asistió a su primer estreno en Madrid como escenógrafo, *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, dirigido por Adolfo Marsillach en el desaparecido teatro Goya. Dice Francisco Nieva que Adolfo Marsillach se quedó perplejo al verlo al lado de aquella mujer anglosajona ricamente envuelta en visones (Nieva, 2002d: 322). El autor escribió *El maravilloso catarro de lord Bashaville*:

Se la di a Adolfo Marsillach, porque pensaba que podía bordarla. Parecía escrita para él. Pero yo pasaba entonces solo por un gran escenógrafo y Adolfo andaba preocupado como siempre y, como siempre, disimulando ante los demás, tanto sus recelos como sus cálculos. Entre los que no contaba estrenarme a mí lo que quiera que fuese, ni aunque hubiera escrito El sueño de una noche de verano. Mi historia secreta y mi conocimiento del teatro —no limitado al de un escenógrafo convencional— le intrigaban en cierto modo y no me creía un tipo de fiar, aunque trabajábamos muy bien juntos (Nieva, 2002d: 349-350).

Se muestra escéptico el autor ante la consideración que le mereció como dramaturgo a Adolfo Marsillach:

También Marsillach se enteró de que escribía y hasta leyó El maravilloso catarro de lord Bashaville, como más arriba he señalado. No recuerdo bien su respuesta, alguna frase de todo punto «vaporosa», algún elogio de cajón. Lo más natural en España es minimizar cuanto es

posible al prójimo, si no lo impone un éxito espectacular. Y el éxito espectacular que yo tenía se lo debía a él. No creo que después leyera nada mío, aunque viera algunos montajes (Nieva, 2002d: 369).

Sí, en cambio, lo respetó como escenógrafo. Adolfo Marsillach le encargó la escenografía de la obra *Biografía*, de Max Frisch, de su dirección, al tiempo que se representaba *Marat-Sade* en el teatro Poliorama (Nieva, 2002d: 387). El trabajo de Francisco Nieva en *El rey se muere*, de Eugène Ionesco, y, más tarde, el de *Pígalión*, de George Bernard Shaw, dirigida por Adolfo Marsillach, lo consagraron en un instante como escenógrafo de altura (Nieva, 2002d: 400).

En comparación con otros directores escénicos, Adolfo Marsillach sale ganando. Afirma Francisco Nieva que montó el decorado para *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo, pero, una vez terminado ese trabajo, se excusó ante José Tamayo pretextando que no tenía tiempo y que no podía hacerlo. Se lo guardó porque pensó que, en su ausencia, José Tamayo trataría de abaratarlo todo sin contar con los especialistas que requería semejante trabajo y era capaz de dárselo a su attrezzista Anselmo. José Tamayo era muy diferente de Adolfo Marsillach, el cual siempre picaba más alto (Nieva, 2002d: 413). A Francisco Nieva lo hicieron sentirse un advenedizo de la fama; un simple escenógrafo, en realidad. Él, en cambio, piensa que le sacaba las castañas del fuego a otros directores, mientras que le pagaban la décima parte que a ellos, y que constituía no poca humillación ponerse al servicio de personas que sabían del teatro mucho menos que él. Los únicos a los que salva de esto son José Luis Alonso y el «dinámico» Adolfo Marsillach (Nieva, 2002d: 445).

El primer proyecto en la democracia de lo que son ahora los teatros nacionales lo planteó el entonces director general de Teatro Rafael Pérez Sierra, aunque su mandato fue muy corto. Rafael Pérez Sierra nombró al autor, junto con otros, consejero de esa iniciativa, en la que también se encontraba Adolfo Marsillach (Nieva, 2002d: 482). Éste, a su

vez, nombró al autor consejero del Centro Dramático Nacional, junto con Eduardo Haro Tecglen y Ricardo Doménech —entonces director de la Real Escuela de Arte Dramático—; aunque, después de muchas conversaciones y lecturas, Adolfo Marsillach terminaba eligiendo lo que ya tenía *in mente* (Nieva, 2002d: 483). Le propuso Adolfo Marsillach que dirigiese *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, y Francisco Nieva rechazó el encargo por el escrúpulo de ser él consejero, cuando podía haberlo aceptado con toda naturalidad. Muy generosamente por su parte, como una amistosa prueba de respeto que el autor siempre le agradecerá, Adolfo Marsillach le confió otro encargo meses más tarde: *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes. Esta vez, aceptó. Adolfo Marsillach le pidió *Los baños de Argel* «como base de un *espectáculo*», aclara Francisco Nieva. Cambió el Gobierno, entre tanto, y con él cambió el sistema introducido por Adolfo Marsillach y pasó Nuria Espert a dirigir el teatro María Guerrero (Nieva, 2002d: 483): «A mí me parecía muy bien el sistema establecido por Adolfo, que ha demostrado siempre ser un organizador de lo más eficiente, pero la política lo cambia todo sin cambiarlo» (Nieva, 2002d: 483-484). Lamenta el dramaturgo: «Los actores se portaron traidoramente con él y esto lo ha señalado él mismo, con toda razón, en sus memorias»²⁰⁸⁷. Nuria Espert mantuvo el montaje de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes, aun siendo un proyecto de Adolfo Marsillach, porque le pareció atractivo y le servía para demostrar una cierta continuidad con él (Nieva, 2002d: 484). Los dos críticos teatrales más tenidos en cuenta en España entonces, los de los periódicos *Abc* y *El País*, se mostraron muy estrechos acusándolo de haber tomado el texto como «pretexto», cuando Adolfo Marsillach, «que no es

²⁰⁸⁷ No podemos dejar pasar por alto la importancia de esta afirmación, pues demuestra que, cuando Francisco Nieva escribió esta parte de sus memorias (Nieva, 2002d), conocía las de Adolfo Marsillach (2001d).

tonto»²⁰⁸⁸, lo primero que vio en la obra fue precisamente el pretexto de un espectáculo (Nieva, 2002d: 485). Por primera vez, el autor se responsabilizó totalmente de un montaje tan difícil —difícil especialmente por sus escrúpulos literarios—. Se encontró con un golpe de suerte que supo aprovechar: «Marsillach, por quien hube de recibir ese regalo espléndido, pudo convencerse totalmente de que lo mío no era pura frivolidad» (Nieva, 2002d: 491).

Nuevamente encontramos una comparación entre Adolfo Marsillach y otro director: Santiago Paredes fue a Justo Alonso a proponerle la producción de *Coronada y sus hijas* y éste accedió, particularmente porque aquél le aseguró que, encargándose el autor de los decorados y de los trajes —es decir, ocupándose Francisco Nieva de todo, mientras él disponía—, nada fallaría y tendrían un montaje seguro. «La osadía de Paredes era algo inaudito, pero demostraba sobre todo que aquel medio español del teatro era de una rudeza y de una ignorancia supinas». Parecía haberlo encasillado —el medio teatral— en la función de «comodín ornamental y enfatizante de las funciones de los otros». Concluyó el autor que servir a Adolfo Marsillach o a Santiago Paredes daba igual: «No me concedían otras franquicias, porque no compartíamos el mismo lenguaje, y el suyo era tan cerril y mezquino como el de la mayoría» (Nieva, 2002d: 516).

Opina el autor que la actriz Tina Sainz era muy buena profesional: «Lo malo es que estaba muy “sindicada” al estilo revoltoso y calcetero de aquellos tiempos, parecía una Euménide politizada, que instigaba a las huelgas y a los plantes, como hizo con Mar-

²⁰⁸⁸ Obsérvese que se trata de la segunda vez que Francisco Nieva afirma algo semejante de Adolfo Marsillach: en la primera ocasión, lo llamó un «tío listo» (Nieva, 2002d: 262). Por otro lado, el uso del presente de indicativo revela que Adolfo Marsillach vivía cuando Francisco Nieva escribió tales líneas. Aquél falleció el 21 de enero de 2002 y éste publicó sus memorias en marzo de ese mismo año, según la página web del ISBN (http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=1106440&action=busqueda-Inicial&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es, consultada el 28 de marzo de 2015).

sillach. Se había convertido en alguien tan temible, que creíamos que era “justa”²⁰⁸⁹». Tendría que haber sospechado el autor de Tina Sainz que no se trataba de una persona normal, visto lo que le había ocurrido con Adolfo Marsillach. Si en aquel tiempo, tras semejantes fechorías, Tina Sainz no tenía peor fama que pusiera en alerta a toda la profesión, era «por la intimidación que imponía la maldita política, ahora de signo inverso a la de Franco». En su opinión, eso hizo enmudecer discretamente a Adolfo Marsillach, porque se declaraba de los suyos y de esto se aprovechaba ella torpemente para hacerse valer y llegar a la cima del teatro español, por «justiciera» y mala persona (Nieva, 2002d: 537).

Defiende, una vez más, la visión de Adolfo Marsillach: «Se ha dilapidado mucho buen teatro como pasto de los consecutivos ministerios de cultura, que se han servido de autores y montajes como de peones para su juego de exhibición política, sin tratar de mejorar esa infraestructura digna de un “teatro público”. El atinado proyecto de Marsillach se vino abajo, todo se seguía haciendo como en la época de Franco» (Nieva, 2002d: 550-551). Y, con todo, se muestra consciente de los celos del actor barcelonés: «Marsillach hablaba irónicamente de la “irresistible” ascensión de Nieva». Tiene constancia plena el autor de que, cuando se fundó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach le dijo al subdirector, Rafael Pérez Sierra: «Aquí, de Nieva, nada» (Nieva, 2002d: 559). Escribe de una actriz que participó en el montaje de *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell, María Luisa San José: «rebotada por Marsillach inexplicablemente» (Nieva, 2002d: 575). En la época de las representaciones de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, el autor se tragó un buen chorro de amoníaco que guardaba el actor barcelonés en el frigorífico de su camerino. El líquido estaba en una botella de Vichy catalán y el intérprete lo utilizaba para disolver el pegamento de las pelucas (Nieva, 2002d: 588).

²⁰⁸⁹ De inteligencia.

Francisco Nieva llevó a cabo gestiones con José María González Sinde para el estreno de *El baile de los ardientes*, pero éste le puso excusas. Le pidió una subvención a la entonces subdirectora general de Teatro, Ana Antón Pacheco, quien se la concedió. Poco después nombraron director general a Adolfo Marsillach, el cual se la aseguró; pero al autor no le gustaba el escenario del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Le pidió a su amigo Adolfo Marsillach que le atrasase la subvención para el año siguiente, con objeto de estrenar en el Festival Internacional de Teatro en marzo²⁰⁹⁰. Adolfo Marsillach accedió y estrenaron en el teatro Albéniz, más adecuado para su montaje (Nieva, 2002d: 617). También estuvo Adolfo Marsillach detrás del estreno de *Los españoles bajo tierra*, puesto que había seleccionado unos ocho autores españoles para representar en la Expo 92 de Sevilla, en el Teatro Central, con una subvención de la Exposición Universal, completada por el Ministerio de Cultura (Nieva, 2002d: 623)²⁰⁹¹.

Jaime de Armiñán recuerda en su diario (Armiñán, 1994a) que conoció a Amparo Baró en 1958 con ocasión del estreno en Barcelona de *Café del Liceo* por la compañía de Adolfo Marsillach y María Amparo Soler Leal —llamada así entonces— (Armiñán,

²⁰⁹⁰ Nótese el aprecio, a pesar de los recelos expresados anteriormente.

²⁰⁹¹ En el tercer bloque de fotos que ilustran las memorias de Francisco Nieva (Nieva, 2002d: 448-449), compuesto por imágenes de montajes teatrales, la primera es de *Marat-Sade*, dirigida por Adolfo Marsillach, con escenografía y figurines del autor. En el artículo escrito por Francisco Nieva a la muerte de Fernando Fernán-Gómez, «Y levitó delante de mí» (Nieva, 2007bm), afirma haber visto él por primera vez a Emma Cohen cuando se la presentó Adolfo Marsillach. Rafael Conte, en su reseña (Conte, 2002) del libro autobiográfico de Francisco Nieva (2002d), se refiere a «estas espectaculares, descaradas, singulares, revulsivas, escandalosas y arbitrarias memorias donde abundan vanidades y lamentos, quejas y pescozones por doquier, pues en la profesión —salvo sus amores— sólo respetaba a José Luis Alonso y a Marsillach de lejos». Ana Suárez Miramón, en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), en el apartado de su trabajo titulado «Nieva y la nueva estética (1964-65). 1966: un breve encuentro con los clásicos. La dirección del Teatro Español» (Suárez Miramón, 2003: 546), sostiene que la colaboración con Francisco Nieva en la temporada 1964-1965 le permitió a Adolfo Marsillach «asomarse a otra estética, muy diferente de la conocida hasta entonces en España», la cual imprimió un giro completo a su biografía teatral. Interpretó el actor barcelonés el papel que siempre soñó, el del profesor Higgins en *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, y la escenografía de Francisco Nieva significaba la revolución que él andaba buscando, que se vio ratificada por el entusiasmo de los espectadores. Con Francisco Nieva, trabajó en varios proyectos importantes, casi todas obras modernas, a excepción del *Tartufo*, de Molière. En 1968, en el estreno de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, Adolfo Marsillach utilizó una novedosa escenografía y montaje de Francisco Nieva que asombró y emocionó a críticos, espectadores y aun a los mismos creadores (Suárez Miramón, 2003: 547).

1994a: 47). Amparo Baró llegó de Barcelona a Madrid en 1959 o 1960 en línea directa de la compañía de Adolfo Marsillach (Armiñán, 1994a: 108). Jaime de Armiñán le propuso a Victoriano Fernández Asís dos series de televisión de quince minutos cada episodio, *Galería de maridos* y *Galería de esposas*, con Adolfo Marsillach entre otros actores (Armiñán, 1994a: 109): «Adolfo era ya entonces un joven y prestigioso actor, y cuando le dije que le podían pagar mil quinientas pesetas a la semana, me preguntó sin dudarle: ¿Dónde hay que firmar?» (Armiñán, 1994a: 109-110). Retrata el autor al actor barcelonés en aquella época: «Marsillach era respetado por su condición de primer actor y galán prometedo, aunque un poco raro y díscolo» (Armiñán, 1994a: 110). Juzga el autor su talento escénico: «En [*Al servicio de la mujer española*] realizó un trabajo espléndido Adolfo Marsillach, al que por sus magníficas condiciones de director teatral no se le ha concedido la importancia que tiene como actor» (Armiñán, 1994a: 280, n. 4). Jaime de Armiñán lo sitúa en la reunión en su casa de políticos socialistas con intelectuales no comunistas, al que acudió Felipe González, ya entonces secretario general del PSOE, junto con Enrique Llovet, Antonio Fraguas *Forges*, Nuria Espert, el músico José Nieto y algunos más, los cuales se comprometieron a apoyar el territorio cultural de la izquierda, que ocupaba en solitario el Partido Comunista de España (Armiñán, 1994a: 278-279). En la tanda de fotografías de las páginas 312-313, la primera pertenece a la presentación de *Al servicio de la mujer española*, con Adolfo Marsillach²⁰⁹².

²⁰⁹² La novela de Jaime de Armiñán *La isla de los pájaros* (Armiñán, 1999a) está dedicada a Adolfo Marsillach. El volumen de guiones televisivos *Tiempo y hora* (Armiñán, 1966c) lleva una «Presentación» suya (Marsillach, 1966b). Pedro Manuel Vállora, en «Adolfo Marsillach, itinerario de un autor» (Vállora, 2003a: 31), introducción al *Teatro completo* de Adolfo Marsillach (2003dq), recuerda que Jaime de Armiñán prologó (Armiñán, 2001c) la primera edición de *Extraño anuncio* (Marsillach, 2001b). Ana Suárez Miramón menciona en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003) el hecho de que Adolfo Marsillach entró en la televisión de la mano de Jaime de Armiñán.

4.2.5. Fernando Arrabal (1932)

Adolfo Marsillach dedica unas páginas a Fernando Arrabal (Marsillach, 2001d: 381-389), quien en el año 1953, con *Los hombres del triciclo* (Arrabal, 2002e)²⁰⁹³, se quedó finalista del premio de teatro Ciudad de Barcelona, del que Marsillach fue jurado. Cuenta éste que la obra se estrenó en una sala marginal²⁰⁹⁴ y ni la acogida del público ni la de la crítica fueron elogiosas. Fernando Arrabal se fue a París²⁰⁹⁵. Subraya Marsillach: «Es muy provechoso retener este dato para no confundir a Arrabal con un exiliado político» (Marsillach, 2001d: 381). También narra Marsillach la historia del procesamiento de Arrabal por la dedicatoria en unos grandes almacenes de un ejemplar de una de sus obras. Recoge asimismo un rumor acerca de que el tema se trató en el Consejo de Ministros y el propio Francisco Franco dijo de pasar a otra cosa²⁰⁹⁶.

Arrabal —y aquí es donde empiezan los problemas— le ofreció a Marsillach el estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d). Éste asintió, pero reconoce: «Una equivocación de la que no ceso de arrepentirme». La obra tuvo problemas con la censura (Marsillach, 2001d: 382)²⁰⁹⁷. Aclara que «Fernando era un autor “maldito” solo interpretado en representaciones ocasionales y con frecuencia *amateurs*» (Marsillach, 2001d: 383). Ambos tuvieron, con motivo de este estreno, unas importantes diferencias

²⁰⁹³ Véase la nota 1362.

²⁰⁹⁴ Tanto en la nota 1363 como en el apartado «El teatro alternativo», en la página 1241, hemos referido que el 29 de enero de 1958 se estrenó por primera vez una obra de Fernando Arrabal en Madrid. Fue en el teatro Bellas Artes, por el grupo Dido, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, quien estrenó en sesión única de cámara y ensayo *Los hombres del triciclo* (Arrabal, 2002e) (Berenguer, 1979a: 16) —véase la nota 1362—.

²⁰⁹⁵ Como ya dijimos en la nota 1363, Fernando Arrabal vino desde París a ver el estreno y se volvió (Berenguer, 1979a: 16). Marsillach presenta como consecutivos el premio Ciudad de Barcelona y el estreno —o, por lo menos, causa esa impresión—, cuando en realidad median cinco años de diferencia. Arrabal niega la idea que hay en España de que se fue a Francia tras el fracaso de *El triciclo* (Arrabal, 2002e). Él ya estaba en Francia. De hecho, vino al estreno con un billete de ida y vuelta y al día siguiente estaba en París (Berenguer, 1979a: 55-58).

²⁰⁹⁶ Véase la nota 1369.

²⁰⁹⁷ Véase el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán», en la página 809.

(Marsillach, 2001d: 384). Marsillach reproduce una respuesta del abogado Manuel Jiménez de Parga —asesor jurídico suyo en sus discrepancias con Arrabal— en una entrevista del 16 de abril de 1977 en *El Noticiero Universal* (Marsillach, 2001d: 385). Reconoce Marsillach: «Debo ser sincero: Arrabal se equivocó, pero nosotros también. Todos, todos nos equivocamos» (Marsillach, 2001d: 387). Los estrenos de Arrabal en Madrid fueron un rotundo fracaso: «Esta es la pura, lisa y grosera realidad: Arrabal había llegado tarde». Se pregunta Marsillach: «¿Quién iba a imaginar que los textos de un autor tan censurado —y, como consecuencia, tan deseado— provocarían el rechazo —y, sobre todo, el bostezo— de nuestros encorbatados burgueses?». Incluso le cede Marsillach la palabra a Arrabal en estas páginas dedicadas a él. Son manifestaciones suyas a periódicos o fragmentos recogidos de varias fuentes. Según Marsillach, Arrabal, en una escala de São Paulo a París en el aeropuerto de Barajas en 1977, hizo unas declaraciones en la zona internacional repitiendo varias veces: «¡Soy anarquista, soy anarquista!» (Marsillach, 2001d: 387). Reconoce finalmente Marsillach: «Cualquiera que lea lo que estoy escribiendo, comprenderá, sin gran esfuerzo, que no siento por Arrabal la menor simpatía» (Marsillach, 2001d: 388)²⁰⁹⁸.

²⁰⁹⁸ De este mismo asunto, Arrabal (1994c) sólo hace un breve comentario en el que ni siquiera menciona a Marsillach. Véase el apartado «Fernando Arrabal (1932)», de la página 1323. Algo ha escrito Juan Antonio Hormigón acerca de esto, como ya hemos informado en la nota 870 —y aún más se dirá en la nota 2105—. Juan Antonio Hormigón se vio involucrado en la polémica por comentar positivamente el montaje en *Tele Exprés*, de Barcelona, y en *Triunfo* (Hormigón, 2003a: 16) y fue también zarandeado verbalmente por el autor en aquella ocasión. Añadiremos aquí que Juan Antonio Hormigón (2003a), quien toma claramente partido por Marsillach, cuenta cosas muy interesantes. El montaje se estrenó en el teatro Tívoli de Barcelona en 1977. Afirma: «Una moderada intervención sobre el texto hizo que aquello tuviera sentido». Le atribuye una intencionalidad a los que organizaron el escándalo, la de conseguir que otras obras del autor que se pretendía estrenar contaran con el morbo derivado de la algarada. Una hermana del autor y Ángel Berenguer, «que oficiaba de albacea literario del escritor», grabaron el espectáculo subrepticamente y remitieron posteriormente la cinta a París (Hormigón, 2003a: 15). Opina que lo que se buscaba con aquello era publicidad. Arrabal exigía que un nuevo director estadounidense volviera a montar su obra. Si no era así, amenazaba con prohibir la representación y cancelar los derechos cedidos a Marsillach (Hormigón, 2003a: 16). Éste mantuvo la compostura de manera impecable, con una serenidad absoluta. Juan Antonio Hormigón no le oyó ni tan siquiera una expresión de mal tono, y eso que se quedó sin espectáculo y perdió mucho dinero en el asunto. Se comportó como un caballero, al igual que Klaus Michael Grüber y Eduardo Arroyo. Con todo, Juan Antonio Hormigón asegura que no hace más que una sucinta exposición de la trama

Antonio Gala (2001b) dice que los «estrambóticos y mudables» productores Redondo desaparecieron medio arruinados y medio desencantados por dos estrenos seguidos con fracaso: *El adefesio*, de Rafael Alberti, y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (Gala, 2001b: 80).

Para Francisco Nieva (2002d), de alguna manera Fernando Arrabal nunca dejó de ser un referente. Cree que por el estudio de Chicharro, que había sido el de Dalí antes de la Guerra Civil, pasaron Fernando Arrabal y otras muchas personas notables más tarde (Nieva, 2002d: 46). Refiriéndose a los escritores de su juventud, el autor dice que no trataba con aquellos universitarios adaptados. «Me sentía dentro de una inefable marginalidad voluntaria». Ellos no podían negar su condición burguesa y practicaban un realismo depresivo que al autor no le gustaba. La reacción ante el franquismo reclamaba algo más rupturista. Supone que Arrabal debió pensar de manera muy semejante (Nieva, 2002d: 65). Cuando obtuvo sus primeros resultados con la escritura dramática, a Nieva se le plantearon problemas prácticos: necesitaba mostrar lo que había hecho a cualquiera, pero ¿a quién? Traducir aquello al francés era desvirtuarlo. Y comenta: «A Arrabal se lo había facilitado mucho su mujer, que no era una francesa convencional y estaba emparentada con Gaston Gallimard, el editor» (Arrabal, 2002d: 298). Tras el regreso a España, sobre su integración, afirma que se sentía ya como un europeo de ahora mismo, como no duda que le pasaba a Carlos Edmundo de Ory, a Juan Eduardo Cirlot, a Fernando Arrabal, a José Ángel Valente, «a casi toda la plana cultural y artística de nuestros días» (Nieva, 2002d: 354). «Ponía en práctica y en solitario todo el postismo de mi juventud, ya completamente olvidado en ese momento. Arrabal también lo reinterpretaba a su modo en Francia, con la creación del movimiento “pánico”» (Nieva, 2002d: 370). Se entrevistó con

(Hormigón, 2003a: 17). Véase el texto que Adolfo Marsillach escribió, titulado «A Fernando Arrabal» (Marsillach, 2003d).

Ionesco en París. «Arrabal ha tenido la suerte de tratarlo más, casi de ser su amigo íntimo. Lo envidio» (Nieva, 2002d: 403). Cuando el autor encontró la ocasión de poner sus obras en escena, tropezó con la barrera de la censura y se hizo sospechoso. Se intervino su teléfono, se hicieron registros en su estudio en su ausencia y «sin embargo los que querían enterarse de lo más nuevo que se escribía en teatro me leyeron con curiosidad, a la par que a Arrabal, que, aunque bastante más conocido que yo, aun menos podía representarse aquí, a causa del escándalo que él mismo originó imprudentemente, cuando Nuria Espert pretendió montar *Los dos verdugos*» (Nieva, 2002d: 419). Lluís Pascual, director entonces del Centro Dramático Nacional, cuyo asesor literario era Andrés Amorós, fue a verlo porque quería montar *Salvator Rosa*. La iba a dirigir Mario Gas, un director catalán, y lo que pretendía Pascual era que él regalase el enfoque y la solución material del espectáculo, como había hecho con *Paredes*. El autor se resistía, le ofendía que no le hubieran encargado la dirección a él. Su trabajo marca una línea de dirección que ya entonces se negaba a regalarle a cualquiera que no considerase muy por encima de él. Tenía varios proyectos para la materialización de *Salvator Rosa*, y uno de ellos le parecía un acierto de esos que le habían dado fama como escenógrafo y no quiso cederlo. Se puso exigente, dijo que quería que lo hiciese Klaus Grüber, que ya había dirigido a un autor español como Arrabal en Barcelona con Marsillach (Nieva, 2002d: 569)²⁰⁹⁹.

4.2.6. Antonio Gala (1936)

«Sócrates, Gala, Pío Cabanillas y la huelga de los actores», titula Marsillach uno de sus capítulos. También se defiende de la acusación de Antonio Gala de que la obra *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003dq: 37-112) se había inspirado en la

²⁰⁹⁹ Precisamente, Francisco Nieva publicó un artículo en *El País* titulado «¿Conjura contra Arrabal?» (1977a).

suya *Suerte, campeón*. Dice: «Punto. Como siga escribiendo así, Gala se va a llevar un sofoco» (Marsillach, 2001d: 84).

Numerosas son las alusiones que de Antonio Gala hace en sus memorias Francisco Nieva (2002d). Nieva conocía a Gloria Fuertes ya desde la época del Postismo. De nuevo en Madrid, la frecuentó bastante en compañía de Antonio Gala, Gabriel Celaya y Amparo Gastón (Nieva, 2002d: 336). Antonio Gala deliraba por lo brillante compitiendo con Gloria Fuertes (Nieva, 2002d: 337). «Entonces Antonio Gala era muy amigo de los Hierro y les lloraba todos los días, como una suerte de terapia consolatoria de su vida sentimental. Antonio ha llorado mucho en su juventud y esto me lo hace simpático. No encontraba yo ninguna razón para que fuesen lágrimas de cocodrilo. Gala era un ser profunda y sinceramente emotivo» (Nieva, 2002d: 351). Algún rasgo biográfico comparte Nieva con Gala: también él es manchego; aunque, en el caso de Gala, por accidente (Nieva, 2002d: 367). Acerca del deseo del autor de ser reconocido como dramaturgo, Antonio Gala decía: «Zapatero, a tus zapatos» (Nieva, 2002d: 418). Luca Ronconi seleccionó *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* para el festival de teatro de la Biennale de Venecia, pero los productores Redondo hicieron cuentas y vieron que no iban a ganar nada. Con todo, Nieva está seguro, a pesar de lo que le debe a José Luis Alonso, de que a éste no le gustaba que el autor se encampanase, como Antonio Gala, y sacase más provecho que el director, obligado a permanecer en Madrid por sus compromisos, de uno de sus mayores aciertos (Nieva, 2002d: 459). El nombre de «señora tártara» que reza en el título de una de sus obras proviene de una conversación que tuvieron, en una habitación del sanatorio donde habían operado a Antonio Gala, éste, que guardaba cama, Roberto Carpio, emparentado con el viejo autor y director Rambal, y el autor (Nieva, 2002d: 510). Se queja Nieva de «Juguetes», la crítica de Eduardo Haro Tecglen en *El País* a su obra *La señora Tártara*: «Solo manifestaba un displicente respeto y, por ello, no llegaba nunca a

decir que “escribiese mal”, como dijo de Gala» (Nieva, 2002d: 538). José Luis Alonso «no era de una generosidad desmedida, lo puedo asegurar, pero lo fue muy francamente con Antonio Gala y conmigo» (Nieva, 2002d: 547). «Emiliano Piedra me propuso como guionista del *Quijote*, mas Pilar Miró se opuso terminantemente. (...) prefería a Antonio Gala, “como todas”. Esta vez, el que se opuso terminantemente fue Emiliano, y así surgió el nombre de Camilo José Cela, al que pagaron un pastón» (Nieva, 2002d: 618). Sobre el éxito en las tablas de Gala, cuenta que Francisco Marsó se había embarcado en la producción de *La truhana*, de Antonio Gala, y le interesaba esto mucho, lo encandilaba. Para Nieva, lo espoleaba únicamente la necesidad de hacer dinero. *La truhana* le parecía lo más seguro, después de que Concha Velasco, su mujer, ganase un dineral con la producción anterior. Así que prácticamente se quedaron sin productor para *Los españoles bajo tierra*, porque Francisco Marsó no hacía más que atender al trío rector de *La truhana*: Concha Velasco, Miguel Narros y Antonio Gala. «Se manejaba mucho dinero, que se suponía una muy segura inversión, pero en el teatro no hay nada seguro, aunque a Gala siempre se le considera infalible. Críticas ásperas, pero taquillas muy calientes» (Nieva, 2002d: 625). Finalmente, a Francisco Marsó no le fue bien con *La truhana*, que no había tenido buena crítica. A pesar de que el teatro Calderón casi se llenaba, se perdía dinero por lo mucho que se había invertido y por lo altísimo de la nómina diaria (Nieva, 2002d: 630).

4.2.7. Albert Boadella (1943)

Francisco Nieva (2002d) da testimonio de cómo Boadella, «con sus Joglars», estuvo el festival de teatro de la Biennale de Venecia mostrando la obra *Àlias Serrallonga*, con la que obtuvo «un notable éxito» (Nieva, 2002d: 459). Así mismo, recuerda dos lecturas de *Ubú* en la versión hecha por él, la segunda ante los actores de Els Joglars, en au-

sencia de Boadella, en la que estaban «en estado catatónico» (Nieva, 2002d: 531). El director del Centro Cultural de la Villa de Madrid, Guirau, le habló de los catalanes: «Estos catalanes eran Boadella con sus Joglars, cuyo espectáculo, por no sé qué motivos, creo que por el religioso “otra vez”, tuvo dificultades para estrenarse y, al fin, tampoco se estrenó en el Centro de la Villa sino en el Albéniz» (Nieva, 2002d: 617).

5. LOS DRAMATURGOS Y LA RECEPCIÓN

5.1. Los medios de comunicación

Como personajes públicos que son, y dada la repercusión social de su trabajo, la relación de los autores que estudiamos con los medios de comunicación es constante.

Fernán-Gómez (1998a) comienza muy pronto: «Era yo un perfecto desconocido cuando Altabella ya había colocado dos entrevistas conmigo, una de ellas en la popular revista *Dígame*». Confiesa que ha respondido de muy distintas maneras a la pregunta obligada en las entrevistas de cuál es su libro preferido (Fernán-Gómez, 1998a: 216). En el rodaje de la película *Pesadilla para un rico*, objeto del diario incluido en la ampliación de *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998a), un equipo se encargó del «Así se hizo» y lo entrevistó (Fernán-Gómez, 1998a: 656). Lo más destacado en sus memorias es la diseción que hace de la rueda de prensa de presentación de esa misma película. Incluye el texto de la exposición que leyó como apertura de la misma (Fernán-Gómez, 1998a: 684-688) y hasta revela sus métodos de trabajo:

Para elaborar esta exposición copié unas cuantas preguntas de diversos interrogatorios²¹⁰⁰ a los que se habían sometido directores extranjeros en la prensa francesa. Luego respondí las preguntas a mi modo, aunque para algunas respuestas casi me sirvieron las de aquellos directores. Después suprimí las preguntas o las incluí en las respuestas. Por eso quedó todo un tanto deshilachado. Cuando terminé de pronunciar la exposición, los periodistas hicieron algunas preguntas en la misma línea, sin plantear problemas, sin agresividad, a mí, a Carlos Larraña-

²¹⁰⁰ Así llama a las entrevistas, y también *entreviús*, como se ha podido comprobar antes. Y no es el único caso, hay más ejemplos (Fernán-Gómez, 1998a: 216).

ga y a Beatriz Rico. *Ninguno encontramos dificultades en contestar* (Fernán-Gómez, 1998a: 688).

Para la ampliación de 1998, especialmente para los capítulos que van del XXXIX al XLVII, utilizó «interrogatorios» de prensa: uno que le hizo Mauro Armiño, dos de Amilibia y otros de los que no recuerda el nombre del entrevistador (Fernán-Gómez, 1998a: 708).

Marsillach recoge titulares de periódico que aparecieron con motivo del estreno del *Marat-Sade*, de Peter Weiss (Marsillach, 2001d: 303). También incluye una cita de un artículo de Lorenzo López Sancho en *ABC* en el que se reconoce la prohibición de la representación de ese montaje en provincias y en el que se habla favorablemente de la obra (Marsillach, 2001d: 323). Asimismo, recoge fragmentos de un artículo escrito por Juan Luis Cebrián (Marsillach, 2001d: 356), titulado «El reto al Gobierno» y publicado por el diario *Informaciones*, del que el periodista era subdirector entonces; y otro extracto de un texto para la revista *Vindicación*, escrito por Marisa Hajar (Marsillach, 2001d: 370). Marsillach introduce con frecuencia momentos seleccionados de entrevistas concedidas por él: de una de los primeros años cincuenta que le hizo el periodista Manuel del Arco (Marsillach, 2001d: 137), de una de Manuel Vázquez Montalbán (Marsillach, 2001d: 258), de la de Vicente Romero para *Pueblo* (Marsillach, 2001d: 322-323), de otra de José Manuel Jirones (Marsillach, 2001d: 344), de otra sin especificar (Marsillach, 2001d: 369) y de una con Gonzalo Pérez de Olaguer en la que Marsillach habla ya de sus memorias (Marsillach, 2001d: 571)²¹⁰¹.

²¹⁰¹ No todos los fragmentos de entrevistas corresponden a las hechas a nuestro autor, también se proporciona una respuesta de una entrevista del 16 de abril de 1977 en *El Noticiero Universal* al abogado Manuel Jiménez de Parga, asesor jurídico de Marsillach en sus diferencias con Fernando Arrabal (Marsillach, 2001d: 385). En las páginas dedicadas a sus discrepancias con este dramaturgo, le cede la palabra en alguna ocasión en declaraciones suyas a periódicos, entre otras fuentes (Marsillach, 2001d: 381-389).

A veces son los propios autores los que firman en los medios de comunicación. Marsillach incluye parte de un artículo suyo en la revista *Triunfo* (Marsillach, 2001d: 276-277); de otro titulado «Nuestra huelga»²¹⁰² (Marsillach, 2001d: 358), publicado el 20 de febrero de 1975 en *El Noticiero Universal* de Barcelona y en *Informaciones* de Madrid (Marsillach, 2003cy); así como el texto «Noche de estreno», que escribió para un periódico con el fin de relatar la velada del reestreno de *El médico de su honra* en el Festival de Almagro en 1994 (Marsillach, 2001d: 528). En el marco de las polémicas mantenidas con otros personajes, aparece una larga cita de José María Rodríguez Méndez, sin revelar la fuente, y luego la respuesta a un periódico del propio Marsillach (2001d: 371)²¹⁰³.

Juan Antonio Ríos Carratalá constata que en el tiempo que ha mediado entre la publicación de su libro *Cómicos ante el espejo* (Ríos Carratalá, 2001a), en la primavera del 2001, y junio de 2002 —cuando se celebró el XII Seminario Internacional del SELITEN@T, dirigido por el profesor José Romera Castillo, sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, 2003d), en el cual presentó el profesor de la Universidad de Alicante su trabajo «Más cómicos ante el espejo» (Ríos Carratalá: 2003c)— han fallecido Francisco Rabal, Miguel Gila y Adolfo Marsillach. Sus muertes tuvieron más repercusión en los medios de comunicación que en los oficiales, algo coherente con la trayectoria de estos individuos (Ríos Carratalá, 2003c: 187).

Albert Boadella habla de la buena acogida que tuvo al principio Els Joglars en los medios de comunicación —aunque tal vez se debiese a lo inocuo del trabajo de la compañía en sus primeros tiempos— (Boadella, 2001: 155). Incluye en las memorias un fragmento de una entrevista sin identificar (Boadella, 2001: 128) y de textos propios, como el

²¹⁰² Marsillach (2003da).

²¹⁰³ Juan Antonio Hormigón (2003a: 21) escribe: «Una de las cuestiones rodeadas de mayor penumbra es la que se refiere a su abandono de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». «En el maremágnum de artículos aparecidos a finales de enero, se ha repetido que fue expulsado de la CNTC. Adolfo nunca se expresó conmigo en esos términos y lo que él planteaba era algo bien distinto».

de un artículo escrito por encargo para «una prescindible revista de la Federación de Municipios» (Boadella, 2001: 13), o como el de uno sobre la figura del artista creador sin indicar la procedencia (Boadella, 2001: 126-127). Pero lo más destacado, en su caso, es la voluntaria y consciente utilización de los medios como arma para la polémica. En 1989 aceptó participar en un programa de Televisión Española que dirigía Javier Gurruchaga. La compañía representaba *Bye, bye, Beethoven* en Madrid con mucho éxito, al contrario de lo que había sucedido en Barcelona, de donde se habían tenido que marchar con antelación por falta de público. Culpa de este fracaso a la actitud de rechazo político hacia Els Joglars de los catalanes de primera clase. Por esto quiso aprovechar los ocho minutos de máxima audiencia en la primera cadena para devolvérsela. Incluso «algunos carcamales mediáticos de la derecha española se vieron obligados a defender los símbolos intocables de los catalanes»²¹⁰⁴. Las fuerzas vivas de Cataluña se alzaron contra la compañía y hubo una campaña mediática, pero a Boadella le complació haberle arrancado la máscara a todo el mundo (Boadella, 2001: 393-394). Comenzó a denunciar el empobrecimiento del pujolismo en todas las entrevistas o ruedas de prensa (Boadella, 2001: 395).

A lo largo del período que comprende el diario, vemos a Arrabal concediendo entrevistas con frecuencia (Arrabal, 1994c: 27, 29 y 94). En alguna ocasión, se le va todo el día en ello (Arrabal, 1994c: 57). Con motivo de una para un periódico madrileño, reproduce unas preguntas y se queja de que la frase del título nunca la dijo (Arrabal, 1994c: 95-96). Participó en una emisión de televisión junto con una crítica de teatro —no proporciona el nombre— cuyo juicio había afectado enormemente a Samuel Beckett el último año de su vida, así que en ese programa arremete contra ella (Arrabal, 1994c: 123-124). También asistimos a alguna entrevista radiofónica, como la que hace para la radio cultural

²¹⁰⁴ Para el autor, esto es el colmo: que el nacionalismo español tenga que defender al nacionalismo catalán. Su actitud en este sentido ha sido estudiada en el apartado «El regionalismo y los nacionalismos», de la página 526.

alemana (Arrabal, 1994c: 175). La exposición *Arrabal Espace* es motivo de una para la televisión en el Canal Plus de Francia (Arrabal, 1994c: 214). Además, lo filma un cineasta alemán (Arrabal, 1994c: 239)²¹⁰⁵.

5.2. El mundo académico

5.2.1. El caso de Antonio Gala

Antonio Gala (2001b) es, de los dramaturgos que estudiamos, quien muestra en sus memorias sensibilidad por el mundo académico, tal vez por su condición de alumno brillante con varias licenciaturas en su haber. Revela que, cuando rompió con *Sábado Gráfico*, Juan Luis Cebrián provocó un almuerzo con un profesor suyo, Alfonso de Cossío, catedrático de Derecho Civil en Sevilla, y con él. Se trataba de que aceptara colaborar en *El País* recién inaugurado. Consintió por el profesor Cossío (Gala, 2001b: 166-167). José Luis Balbín fue su primer entrevistador serio, lo hizo para la revista universitaria *La Hora* (Gala, 2001b: 170). Tras el referéndum de la OTAN y las serias diferencias con el PSOE, el autor citó a Alfonso Guerra una noche en su casa para cenar a solas. El político comprendió lo que le decía. Guerra le preguntó al autor qué le gustaría. Gala respondió en broma: «La dirección de la Academia de España en Roma» (Gala, 2001b: 182-183). En cierta ocasión, Jorge Verstrynge le ofreció su coche y el autor lo aceptó. Durante el tra-

²¹⁰⁵ Juan Antonio Hormigón (2003a: 15), al referirse a la polémica por el estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d) —véanse los apartados dedicadas al autor en las páginas 1307 y 1347, así como las notas 870 y 2098— cuenta que Fernando Arrabal se presentó en Madrid y convocó a los periodistas en la zona internacional de Barajas —pues todavía no quería regresar a España— (Hormigón, 2003a: 16). Entregó una declaración a la prensa en la que denunciaba una operación en su contra centrada en la escenificación de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 2002d). De Marsillach dijo que «no se colocaba un preservativo en escena porque no tenía erecciones»; de Eduardo Arroyo, que era del Frente de Juventudes; y a Klaus Michael Grüber cree Juan Antonio Hormigón que lo llamó «rojo». También arremetió contra el propio Juan Antonio Hormigón, quien se vio involucrado en la polémica —por elogiar el montaje— acusándolo de ser militante del PC —cosa que era cierta entonces—. El autor recuerda con cierta repugnancia la amplia cobertura que el diario *El País* dio a aquel documento (Hormigón, 2003a: 17).

yecto, le confesó Verstryngue que estaba buscando una familia política, porque un hombre como él no sólo «vive *para* la política, sino *de* la política», que no les era posible vivir con lo que ganaba en la Universidad (Gala, 2001b: 183). Después de clausurar un curso sobre su obra en la francesa Universidad de Pau, pidió a alguien del claustro que lo llevara a Lourdes, muy próximo al lugar. Lo tomaron a broma, tuvo que insistir varias veces y lo llevaron en secreto y un poco avergonzados. Su vergüenza se desbocó cuando expresó su inminente deseo de adquirir una imagen. Tuvo que comprársela él solo (Gala, 2001b: 217). A los diecisiete años, le concedieron una beca para la Universidad Menéndez Pelayo, a la que luego no ha ido mucho, aunque clausuró un curso en su sucursal sevillana. En Santander conoció a bastante gente cuyos nombres hoy no nos dirían nada (Gala, 2001b: 235). En USA dio una gira de conferencias durante un par de meses por diferentes universidades. A menudo coincidía con José Luis Aranguren, quien alardeaba de conocer el inglés y lo equivocaba de destino. Escribió en un papel que el portador de la nota era deficiente mental y que se le acompañase a la puerta correspondiente a su destino. Entonces las azafatas lo subían a una silla de ruedas y lo empujaban (Gala, 2001b: 281). Cierta alcalde de Granada, que entonces aspiraba a ser la sede de la Universidad Árabe en Europa, lo presionó para que le adjudicase a su ciudad la advocación de la letanía lauretana que le puso a Córdoba. Entendía que se lo había puesto para favorecerla como sede de aquella institución (Gala, 2001b: 293). También llevó a cabo una gira por universidades suecas (Gala, 2001b: 344). Dio clases en la universidad de Puerto Rico (Gala, 2001b: 346)²¹⁰⁶.

²¹⁰⁶ La inclinación del autor hacia el mundo académico se percibe también en la información que suele acompañar la edición de las obras literarias (sobrecubiertas, solapas, etc.), algo en lo que la mano del autor se evidencia. Así, en la edición de *Andaluz* (Gala, 1994a), se resalta que Gala recibió el título de doctor *honoris causa* por la Universidad de Córdoba. En *Córdoba de Gala* (1993e), se incluye «De nuevo estoy en Andalucía», discurso pronunciado en el acto de investidura con el grado de doctor *honoris causa* por la Universidad de Córdoba el 22 de abril de 1982 (Gala, 1993g). En la edición de *Texto y pretexto* (Gala, 1977i), se resalta que Gala ha impartido conferencias en diversas universidades europeas, norteamericanas y españolas. Contrasta con la tendencia de Gala la parquedad de recordatorios de estas distinciones en la edición de las obras de Fernando Arrabal. En la edición de *Como un paraíso de locos* (Arrabal, 2007a), se informa del título de doctor *honoris causa* por la Universidad Aristóteles.

5.2.2. Tesis doctorales

Una tesis doctoral donde se estudia a Fernando Fernán-Gómez como autor es la de Cristina Ros Berenguer (1996a). Otra donde se aborda su faceta audiovisual es la de Jesús de la Peña Sevilla (2010)²¹⁰⁷.

Antonio Gala (2001b) informa de que la secretaria de la biblioteca de una universidad sueca escribe una tesis titulada «La metáfora en la obra de Antonio Gala» (2001b: 344).

A Francisco Nieva (2002d), Angélica Becker —cuyo nombre es el título del capítulo 24 de sus memorias (Nieva, 2002d: 347-350)— se la presentó Carlos Bousoño. Había sido discípula suya y se había revelado una poeta interesante. Sus poemas lo sorprendían. Angélica Becker ha terminado una tesis de doctorado en alemán sobre la obra del autor, tomando como pauta de su análisis la teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño (Nieva, 2002d: 347). Sobre *El maravilloso catarro de lord Bashaville* se escribió una tesina para la Soborna (Nieva, 2002d: 349). Se complace el autor en recordar que se han escrito tesis y estudios sobre él (Nieva, 2002d: 590). Se escribieron tesis en el extranjero sobre su teatro antes de que a sus obras *Nosferatu* y *Pelo de tormenta* les llegara su vez (Nieva, 2002d: 633).

A Fernando Arrabal, en 1972, lo visitó una alumna de la Universidad de Los Ángeles que escribía una tesis doctoral sobre él, pero esta visita sólo le interesa al autor para ilustrar los efectos distorsionadores que a veces puede tener la fama: se sorprendió la chi-

²¹⁰⁷ Santiago Martínez-Fornés, médico de Fernando Fernán-Gómez, publicó en prensa al morir el dramaturgo un artículo (Martínez-Fornés, 2007) en el que revelaba lo siguiente: «A medida que iba estrenando obras de teatro o películas estableció la impagable costumbre de regalarme el texto original con todas las anotaciones que hacía durante los ensayos o dirección del filme. Encuadernadas en cuero por el último gran artesano del gremio que ejerce en Madrid y dedicadas todas por Fernando sobre el cuero en letras de oro. Las últimas, acompañadas de un fascículo con 30-40 deliciosos cómics, pintados a plumilla y coloreados para ilustrar a sus colaboradores cómo imaginaba el maestro la localización, los personajes, su expresión, gestos, indumentaria. (...) Las tres tesis doctorales sobre su obra —dos, para la Sorbona— utilizaron los textos en mi consulta».

ca de que no fuera tan monstruoso como creía (Arrabal, 1994c: 64). Arrabal (1994c) escribe también acerca de un turinés que está haciendo una tesis sobre su obra. No tiene tiempo para atenderlo, pero le divierte su desparpajo (Arrabal, 1994c: 177). Así mismo, anota en su diario que recibe una tesis escrita sobre él (Arrabal, 1994c: 219)²¹⁰⁸.

A Jaime de Armiñán (1994a) lo encuentra una estudiante de Periodismo de la Universidad de Navarra que está escribiendo una tesis sobre él. Al cabo de diez minutos, ya advierte que ella sabe más de él y de sus películas que él mismo. Le habla de personajes, de escenarios, de intenciones y de situaciones que ha olvidado hace mucho tiempo o que ni siquiera se planteó. Esto le sirve a Jaime de Armiñán para identificarse con los grandes autores. Si Miguel de Cervantes o William Shakespeare se llegan a detener en las sabias acotaciones de sus estudiosos, no habrían tenido tiempo de escribir ni *El Quijote* ni *La tempestad* (Armiñán, 1994a: 248).

5.2.3. *La crítica universitaria*

Fernando Fernán-Gómez, a la hora de redactar sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), se cuestiona si algunos de sus trabajos como escritor pueden considerarse autobiográficos. Los ha consultado y ha confirmado lo que ya sospechaba: efectivamente, muchos de ellos lo son, como le hizo notar el profesor Francisco Rico (Fernán-Gómez, 1998a: 115). Preparando la nueva edición ampliada de 1998 de sus memorias (Fernán-Gómez, 1998a), consultó sus dudas sobre el género de libro que había publicado —y que pensaba prolongar— con dos profesores de Literatura y un académico —entre otros intelectuales—, pero no los identifica (Fernán-Gómez, 1998a: 570). Aparte de esto, sólo se

²¹⁰⁸ Para una tesis doctoral sobre Fernando Arrabal, véase en nuestra bibliografía la de Simone Trecca (2005) —reseña: Pastena (2008)—. En la edición de su *Teatro pánico* (Arrabal, 1986h), hay una sección en la bibliografía dedicada a las tesis doctorales y memorias inéditas sobre el autor (Arrabal, 1986h: 83-84). En la bibliografía de la edición del *Teatro completo*, de Fernando Arrabal (2009e), puede encontrarse un apartado dedicado exclusivamente a memorias y tesis doctorales (Arrabal, 2009e: 2328-2329).

encuentra en su obra una alusión más a la actividad universitaria: las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca que, en 1954, proponían acercar el mundo del cine a la universidad (Fernán-Gómez, 1998a: 416).

Adolfo Marsillach manifiesta en sus memorias (Marsillach, 2001d) un criterio propio en materia literaria:

Adoro los libros, me encanta abrirlos, olerlos, descifrarlos con cierto deleite amoroso. Pero los libros que yo elijo, los que he descubierto, los que me esperan, ofreciéndoseme, sobre mi mesilla de noche. Los otros, no. Los que me forzaban a leer para aprobar una asignatura, no; éstos no los quiero. Y un clásico es víctima de esta circunstancia, víctima de la enseñanza obligatoria. Un clásico es un autor con la etiqueta de «pesado» en el lomo de sus libros. Pero ese autor —este hombre— tuvo un día otras espaldas y otros «lomos», si se me permite decirlo así. Y ahora lo desconocemos. Le hemos construido un sólido panteón de estudios y seminarios y hemos echado la llave al mar de las cosas muertas. Y, sin embargo, ese hombre estuvo vivo una vez y no fue un clásico (Marsillach, 2001d: 320)²¹⁰⁹.

Por tanto, se defiende de la crítica universitaria en el tema de la adaptación de los clásicos²¹¹⁰:

me opongo al empecinamiento de algunos «puristas» que, en nombre de la immaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo (Marsillach, 2001d: 457).

Su objetivo era «borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas». El profesor César Oliva publicó un artículo en *La Verdad* de Murcia el 16 de agosto de 1989 acusándolo de violentar a los clásicos, lo que le habría granjeado a Adolfo Marsillach el menosprecio, a veces vehemente, de la crítica universitaria. El aludido no niega el posible menosprecio, pero sí que fuese vehemente. Se defiende con el argumento de que ha contado con colaboradores de la talla de Gonzalo Torrente Ballester²¹¹¹, Carmen Martín Gaité, Francisco Ayala, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald y Fernando Savater —entre los que hay algún académico—. Sin embargo, es más fácil atacar a Adolfo Marsillach, un simple cómico,

²¹⁰⁹ La relación del autor con los clásicos ya ha sido tratada en el apartado «El teatro clásico», de la página 915.

²¹¹⁰ Ya ha aparecido antes esta cuestión. Véase el apartado «Los adaptadores», de la página 1211.

²¹¹¹ Véase la nota 1557.

que a todos estos intelectuales que adaptaron las obras que dirigió él (Marsillach, 2001d: 457). Volverá a insistir más adelante en este planteamiento suyo como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico:

sobre todo, lográbamos conquistar a unos espectadores jóvenes que no conocían el teatro. Soy consciente de que el deber pedagógico de los teatros institucionales puede producir efectos contrarios a los que se pretenden: si un niño se duerme viendo una obra, del estilo que sea, no hay que extrañarse de que no quiera volver al teatro. (La cultura debe seducir y no asustar.) Este propósito —el de que los jóvenes le perdieran el miedo a los clásicos— fue el mayor desafío que nos planteamos. Lo voy a explicar más crudamente: preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin a que bostezara un estudiante (Marsillach, 2001d: 464).

Adolfo Marsillach acuña una frase en sus memorias que puede parecer una sentencia: «trabajar pensando en los entendidos conduce a un callejón sin salida» (Marsillach, 2001d: 465)²¹¹².

Antonio Gala menciona de paso en sus memorias (Gala, 2001b) su clausura de un curso sobre su obra en la Universidad de Pau, en Francia (Gala, 2001b: 217). Afirma:

²¹¹² Para Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), estas reflexiones forman parte de su interpretación de los clásicos que tanta polémica ocasionó, sobre todo entre los filólogos, y que tantos disgustos le reportó a Adolfo Marsillach. Relaciona su postura con la que había defendido sesenta años antes Azorín. Las de Azorín y Adolfo Marsillach son personalidades muy diferentes, pero a ambos los une el afecto hacia los escritores clásicos y su común instinto anárquico (Suárez Miramón, 2003: 548). Adolfo Marsillach, ante la disyuntiva de retroceder hacia posiciones conservadoras que aminorasen la agresividad de críticos y estudiosos —los que más se enfrentaron a sus experiencias— o acentuar su osadía provocadora, optó por esto último (Suárez Miramón, 2003: 554). El proceso que seguían en la Compañía era el siguiente: primero, estudiar lo que había pretendido decir el autor; después, imaginar cómo se habría escenificado el texto en la época; y, finalmente, trasladar de manera fiel aquella representación al mundo de las imágenes actuales y a la sensibilidad de unos espectadores temerosos de los efectos soporíferos que los clásicos pudieran producirles. Pero la crítica, especialmente la universitaria, acusó a Adolfo Marsillach de frivolidad, de superchería, de excesos escenográficos y de traicionar a los clásicos (Suárez Miramón, 2003: 555). Algo consiguió Adolfo Marsillach con su esfuerzo —al menos en parte—, a pesar de la polémica. Nadie ha podido tildarlo de retrógrado por acercar unos textos lejanos a un público actual y librarlos de la pesada carga ideológica. También logró que desde todos los ámbitos teatrales se reflexionase sobre los clásicos, paralelamente a como se viene haciendo entre los investigadores de la literatura. Para Ana Suárez Miramón en «Marsillach y los clásicos» (Suárez Miramón, 2003), que se muestra conciliadora en esta polémica, Adolfo Marsillach, con su teoría sobre estos autores, lejos de apartarse de los estudiosos de la literatura, coincide con ellos, y más concretamente con el denominado «grupo de Almagro», que tanto hizo por impulsar los textos del Siglo de Oro y cuyo portavoz fue César Oliva. Los posibles excesos de Adolfo Marsillach en la escenografía eran una forma de potenciar los textos ante la falta de una tradición de siglos, ante la estructura similar de tales obras y ante la escasez de acotaciones expresas. En ocasiones, su hipersensibilidad por superar esos escollos pudo hacerlo caer en algún exceso, pero nunca por el afán de violentar a los pobres clásicos, como escribió el profesor César Oliva en su artículo de *La Verdad* de Murcia el 16 de agosto de 1989, que tanto dolió a Adolfo Marsillach (Suárez Miramón, 2003: 557). Por otra parte, César Oliva Bernal publicó el libro *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida* (Oliva, 2005), tras la muerte del director escénico.

«Una profesora de una universidad japonesa, que se ocupa en un libro sobre mí, ayer se empestilló en enterarse de quién eres tú, Dama de Otoño, y de cuáles han sido nuestras relaciones amorosas». Lo informa la profesora nipona de que investiga sobre «El amor en la obra de Antonio Gala» y le sorprende que alguien tan amable y tan vivo no esté enamorado. El tema sobre el que más le hubiera gustado trabajar habría sido una edición comentada de sus cartas de amor. Daría cualquier cosa aunque fuese tan sólo por leerlas. Le contesta a la japonesa: «Señorita, yo nunca jamás en mi vida he escrito una sola carta de amor» (Gala, 2001b: 425)²¹¹³.

Nada dice sobre este tema Jaime de Armiñán en sus memorias (Armiñán, 2000), que son un relato de infancia y adolescencia.

El iconoclasta Albert Boadella cuenta en sus memorias (Boadella, 2001), que, ante el rechazo de lo que él llama «las elites», recurrió a un personaje inventado —«huelga decir por quién»—, Arnold Goodfry, un intelectual que supuestamente escribía sobre el teatro de la compañía. Algunas críticas se hicieron eco de estas teorías que aparecían en los programas de mano, lo citaban en charlas, en entrevistas, y esta fue, admite el narrador, «la primera manifestación de befa y menosprecio hacia el vanidoso gremio de los teóricos del drama» (Boadella, 2001: 207)²¹¹⁴.

Asegura Francisco Nieva en sus memorias (Nieva, 2002d) que experimentó de joven, tumbado en el campo cerca de la Ciudad Universitaria de Madrid, un arrebató místico. Conoció en Francia a Roland Barthes y a Georges Bataille, quienes se interesaron mucho por los místicos (Nieva, 2002d: 33). Georges Bataille, que extrajo su *Historia del*

²¹¹³ Huguet (2008) informa de que el cuarto seminario permanente José Manuel Caballero Bonald, titulado *Autores y textos andaluces en el teatro español*, celebrado entre el 24 de enero de 2008 y junio de ese año en Jerez de la Frontera, iba a estudiar a Salvador Távora, Antonio Gala, José Cadalso, José Martín Recuerda, Antonio García Gutiérrez y Federico García Lorca, entre otros.

²¹¹⁴ Sin embargo, participó en el Congreso Internacional *Autobiografía en España: un balance*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba en octubre de 2001 (Fernández y Hermosilla, 2004), donde presentó una interesantísima comunicación (Boadella, 2004a).

ojo de su impresión durante un viaje por España, le regaló uno de los ejemplares numerados de su primera edición (Nieva, 2002d: 77). Cuenta que Eduardo Chicharro encontró en lo que escribía el autor —relatos, no teatro aún— «una curiosa calidad de la anécdota, convertida en espejo deformante, y me lo hizo saber con calor, casi con entusiasmo». Todo el mundo que se expresa en sus novelas *El viaje a Pantaélica*, *Granada de las mil noches* y *La llama vestida de negro*, así como en el resto de su narrativa, es «decantación y extremo de lo mucho que Chicharro me enseñó “sobre mí mismo”». Un consejo parecido le brindó Carlos Bousoño, su otro amigo-mentor, años más tarde (Nieva, 2002d: 66). Le halaga mucho al dramaturgo que, en la actualidad, la generación más joven comprenda y deguste y hasta se apoye en aquellas piezas suyas primerizas, publicadas por la Universidad de Alcalá²¹¹⁵, las cuales descartó por «poco serias» (Nieva, 2002d: 190). El profesor José Antonio Maravall, director del Colegio de España, brillante especialista en el teatro barroco, se acercó veintitantos años más tarde para felicitarle en el estreno de *La señora Tártara*. Le dijo que parecía que había vuelto Pedro Calderón de la Barca en clave moderna y que había escrito algo muy bueno y muy fuera de lo común (Nieva, 2002d: 201-202).

El autor le leyó unas cuantas comedias en confianza a Vicente Aleixandre. Los había presentado Carlos Bousoño, quien era vecino. En el grupo que rodeaba a Vicente Aleixandre, Francisco Nieva cayó muy bien, sus escritos se celebraban sinceramente. Carlos Bousoño se convirtió en su amigo-mentor, como lo había sido antes el difunto Eduardo Chicharro. La clara inteligencia de Carlos Bousoño lo iluminó, como lo había hecho al principio la de Eduardo Chicharro:

Unido a Aleixandre por grandes lazos afectivos, Carlos culminó, con sus analíticos consejos sobre la forma, la íntima consagración que me había prodigado Aleixandre. Y como verdadero y legítimo albacea espiritual de Vicente, «cuidó de mí» tras la muerte de este, porque sabía

²¹¹⁵ *Centón de Teatro* (Nieva, 2002d: 1996b) y *Centón de teatro 2* (Nieva, 2002d: 2002a).

—por privadas conversaciones— que yo había significado «algo» muy particular para aquel que, asimismo y por tanto tiempo, había cuidado y velado por él. Y fue Carlos el que me propuso para la Academia, y siempre que me encuentro con él, recibo un fraternal y tutelar estímulo, algo tan lleno de generosidad y de alegría que me conmueve hasta el fondo, ese fondo demasiado umbrío al que siempre hace llegar un rayo de luz (Nieva, 2002d: 325).

Durante su estancia en el país galo, como su entonces mujer, Genevieve *Ginette* Escande, trabajaba en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Francia, se relacionaba con los profesores de la Universidad de la Sorbona y muchas gentes interesantes, por lo que el autor conoció a personas muy valiosas: los hispanitas Charles Aubrun y Marcel Bataillon, los escritores Roland Barthes o Georges Bataille, de quien ya ha dicho que le regaló un ejemplar de su *Historia del ojo* (estaba casi en las manos de Ginette la subvención de su famosa revista *Crithique*). Jacques Cousteau lo invitó a participar como dibujante en sus expediciones (Nieva, 2002d: 226). A Roland Barthes le dedica el dramaturgo unas páginas (Nieva, 2002d: 226-228). Marcel Bataillon iba a casa de Francisco Nieva y su esposa, Ginette Escande (Nieva, 2002d: 244-245). Cuando ya tenía acabadas sus primeras piezas teatrales en Francia, se le plantearon problemas prácticos: necesitaba mostrar lo que había hecho a cualquiera, pero ¿a quién? Con su mujer no podía contar, puesto que ni hablaba español ni quería. Marcel Bataillon o Charles Aubrun eran investigadores, científicos. Además, los tenía convencidos de su condición de pintor y hasta comenzaba ya a vender sus cuadros. Traducir aquello al francés hubiera sido desvirtuarlo, Marcel Bataillon se lo habría desaconsejado (Nieva, 2002d: 298). La ruptura de su matrimonio no significó sólo romper con su mujer, también dejó mucho más: se había ganado la confianza de Jean Jacquot y de André Veinstein, director de la Bibliothèque de l’Arsenal y otros *sorbonards* de prestigio y dejaba para siempre la posibilidad de su primera puesta en escena para un festival de teatro en la abadía de Royomont, puesto que Jean Jacquot, viendo sus disposiciones para lo escénico, había posibilitado, con la participación económica de la Universidad de la Sorbona y del Institut d’Etudes Hispaniques,

del que era director su amigo Charles Aubrun, que realizase el montaje, la versión, la dirección escenográfica, el vestuario y la iluminación de *Los dos ciegos*, de Juan de Timoneda, en francés (Nieva, 2002d: 300):

Ni el bueno de Jean Jacquot, ni Marcel Bataillon, ni Charles Aubrun, ni André Veinstein volvieron a tener noticias mías, y puede que ignorasen hasta su muerte que yo había de formar parte de aquel mismo teatro español en el que ellos investigaban con tanta agudeza y brillantez. Su Calderón, su Celestina, su Lazarillo y toda su fastuosa tradición iban a resonar en mí con un eco moderno (Nieva, 2002d: 303).

Aún en Francia, Hubert Juin, un poeta belga muy amigo de Julio Cortázar, le encargó al autor un libro sobre Francisco de Zurbarán para publicarlo. Aceptó porque no lo pagaban mal (Nieva, 2002d: 332). El manuscrito lo tradujo Robert Marrast. Su mujer, como estaba en continuo contacto con la gente de la Universidad de la Sorbona, comentó el proyecto con el resultado de que un profesor que preparaba un libro sobre ese mismo pintor se alteró. Quiso leer el manuscrito y ella se lo dio. El autor no era ya un desconocido, había publicado en las colecciones de Investigaciones Científicas algunos ensayos sobre teatro que gustaron. Su libro sobre Zurbarán se ganó el veto de las altas esferas. En compensación, le dieron un premio, una especie de accésit del Singer-Polignac a la creación artística de una «joven promesa» (Nieva, 2002d: 333).

A su regreso a España, eligió a sus amigos sin fallos. Eran mucho más «gran mundo» sin comparación, comenzando por Vicente Aleixandre, quien pronto se convertiría en premio Nobel, y tres futuros académicos, dos de los cuales serían asimismo premios Príncipe de Asturias: Carlos Bousoño, Francisco Brines y Claudio Rodríguez (Nieva, 2002d: 308). Carlos Bousoño le recordaba a Roland Barthes «en lo bueno que aquel tenía, como “descubridor” analítico de los resortes expresivos del hecho poético o literario». Opina el autor que Carlos Bousoño nunca recibió la respuesta universitaria y académica a nivel europeo de Roland Barthes. En España, los grandes reconocimientos oficiales y públicos

son como losas tumbales. En nuestro país, el verdadero reconocimiento viene de unos cuantos y de ahí no se puede pasar: «Encuentro ridículo quejarse» (Nieva, 2002d: 325).

La primera edición de *Es bueno no tener cabeza* la había costado él mismo y se la había mandado a toda la gente que importaba en teatro, en poesía o en literatura en general, recibiendo muchas cartas de felicitación. Guarda una generosa de Francisco Ruiz Ramón (Nieva, 2002d: 418). Pocas semanas después, llevaron la obra a París, a la Universidad de la Sorbona, para ilustrar unos coloquios entre autores españoles marginados por el sistema (Nieva, 2002d: 424), organizado para alumnos y profesores de literatura española, todo promovido por Ángel Berenguer (Nieva, 2002d: 424-425)²¹¹⁶. *Coronada y el toro* la escribió mientras contemplaba dormido a un amigo; esa imagen era como una prefiguración de la muerte, de la decadencia, la descomposición y la muerte:

Aquel casi terror que experimenté lo superé proyectándolo en distanciados efectos escénicos. Angélica Becker hizo posteriormente un agudo estudio sobre los extraños cambios de forma y de «género», con la misma fluidez de los sueños, que comportaba el desarrollo de la pieza y el curioso lenguaje escénico en que se organizaba; la ruptura con un teatro realista y el resultado filosófico y poético que arrojaba el conjunto en su levedad y rapidez (Nieva, 2002d: 426).

Sobre su adaptación de *Cassandra*, de Benito Pérez Galdós, escribió un estudio Andrés Amorós (Nieva, 2002d: 431)²¹¹⁷. Empezó como escenógrafo de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, y acabó como «autor de una extrañísima comedia, donde los elementos parateatrales hacen de ella una curiosidad —de la que se ha ocupado una estudiosa norteamericana, Phillis Zatlin— llamada *Sombra y quimera de Larra*. (*Representación alucinada de “No más mostrador”*.)» (Nieva, 2002d: 432). Escribe el dramaturgo de su versión: «Poco a poco, la comedia de Larra se convertía en una elegía romántica sobre su mundo. El estudio de la profesora norteamericana Phillis Zatlin, [*sic*] señala la extrema

²¹¹⁶ En la edición del teatro completo de Francisco Nieva (1991k), se recoge el dato de la representación en la Sorbona de París de *Es bueno no tener cabeza* en un encuentro con los autores españoles en 1971 (Nieva, 1991k, I: 16).

²¹¹⁷ «Tres *Casandras*: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva» (Amorós, 1980), reeditado parcialmente en Amorós (1983b).

libertad que denuncia este cambio de naturaleza en los personajes, en la anécdota y en un continuo estar fuera y dentro, no sólo de la comedia, sino del teatro y de la época. Una parateatralidad ejercida a varios niveles» (Nieva, 2002d: 433). Cuando *La carroza de plomo candente* se representó en la Universidad de Nueva York, le costó el puesto de lector a quien la montó, un yerno de José Hierro (Nieva, 2002d: 452). Vicente Aleixandre acudió con Carlos Bousoño a presenciar una de las primeras funciones de esa obra y felicitó a los actores con entusiasmo. Aquella satisfacción de Carlos Bousoño le abrió las puertas de la Real Academia Española (Nieva, 2002d: 458). Las críticas de *Delirio del amor hostil* fueron malísimas. Sólo le sorprendió una que apareció en *Blanco y Negro*, de Fernando Lázaro Carreter, «que hace poco ha dejado de ser providencial director de la Real Academia», quien daba extensas muestras de haber entendido la intención y el lenguaje de la obra y los elogiaba con toda independencia (Nieva, 2002d: 467). Hubo cervantistas que comprendieron su adaptación de *Los baños de Argel*, pero la crítica se escandalizó por aquel lujo ilustrativo sin saber que tenía un sentido, porque ellos creían que el teatro de Miguel de Cervantes era sobrio «como un arcón de roble, con cuatro esquinas bien definidas, o una mesa tocinera española»: «Luego, quien conozca, como Canavaggio —que luego he tratado en la Academia—, el teatro de Cervantes sabe que *Los baños* es más justo dramáticamente hacerlo como yo lo hice que no como esperaban esos caballeros, que de seguro no habrán leído recientemente esas obras y si las repasaron después de ver la representación, tampoco adivinaron nada» (Nieva, 2002d: 485). Cree que *La señora Tártara*, un texto denso, es una de sus comedias más logradas, adscrita con razón al neorromanticismo-surrealismo de Teatro de Farsa y Calamidad, donde él quería dar ese tono divergente del que ofrecía en el Teatro Furioso, el cual se expresaba más bien bajo una forma de manifiesto pregonado (Nieva, 2002d: 508). Escribe de los días de la composición en Roma de esta pieza:

En el ensayo que, como prólogo a mis obras completas, hizo Carlos Bousoño, incluso en su discurso de mi recepción en la Academia, no deja de subrayar con toda propiedad —sin haberle yo hecho confidencia alguna a este respecto— la dionisiaca intensidad de aquel período, incluso mi juego con ascuas del infierno. Digo que no fue necesario que yo le contara o le explicase nada, porque el poeta ve todo lo que es en el buco reflexivo del símbolo; la imagen material, en la que con muy pocas palabras lo descubre todo (Nieva, 2002d: 527).

Una hispanista norteamericana le comentó que le sorprendía mucho que una obra como *Coronada y el toro*, con ese aparato simbólico y tal tratamiento escatológico de la idea de Dios, se pudiera escribir, se estrenase en un gran teatro y tuviera un éxito popular. No sabía si se trataba de la envoltura espectacular; pero, en todo caso, algo así difícilmente se produciría en el resto de Europa y menos en América (Nieva, 2002d: 550). Francisco Rico, años después del estreno de su versión de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, programó en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander una conferencia y una exposición de fotografías sobre la obra del duque de Rivas, la cual tuvo muy en cuenta aquel montaje (Nieva, 2002d: 564). Debe el autor al profesor Francisco Peña, de la Universidad de Alcalá, una edición privada para estudiantes de una serie de piezas cortas «concebidas como ejercicios al principio de mi actividad literaria, y que guardan una cierta entidad e, incluso, el desarrollo feliz de algún tema de superior alcance», *Centón de teatro* (Nieva, 2002d: 580)²¹¹⁸. Escribe de *Corazón de arpía*: «sucede en el tiempo del turbio helenismo en que se escribió *El asno de oro*. Con mis ganas de “viajar” románticamente escribiendo, en busca de exotismos y de todavía fragantes antigüedades, era como si un viejo universitario hiciera este atrevido pastiche para entretener a sus estudiantes, esta *pochade* greco-manchega pasando por el recuerdo de don Juan Valera». Parecía que escribía para estudiantes de Oxford que no conocían a Juan Valera, pero se iba a estrenar en la sala Olimpia del barrio de Lavapiés, llamado Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Nieva, 2002d: 596). Encuentra muy curioso el dramaturgo que la relación de su personaje Cambicio, de *El baile de los ardientes*, con el poeta Giacomo Leopardi la adivinara, no sabe

²¹¹⁸ Véase la nota 2115.

cómo, un profesor de la Universidad de Alcalá, Francisco Peña, quien redactó una tesina y una versión acotada de la comedia, todo lo cual ilustra ahora una nueva edición de Espasa-Calpe²¹¹⁹. Le sorprende mucho esta adivinación, porque él cree no haber manifestado nada —aunque no se siente muy seguro—: «El caso es que la interpretación que le daba el profesor Peña me complació mucho por verdadera» (Nieva, 2002d: 609). *Pelo de tormenta* y *Nosferatu* le proporcionaron su éxito más contundente:

Tan brillante final, ha alentado a nuevos hispanistas a considerar en bloque toda mi obra, de un extremo a otro y sin distinción. Pero estas dos, llevadas a su realización material, hubieron de significar para mí la mayor recompensa que pueda recibir jamás un viejo caporal que ha luchado muy duramente. Desde el principio, puse tanto empeño como al final. La misma intensidad sin desfallecimiento y «colgado» del mismo sueño. Aquellas obras primerizas, que tan puerilmente me hicieron soñar con la victoria y el aplauso, estaban allí, convertidas en realidad táctil, bajo la caricia de los focos (Nieva, 2002d: 637)²¹²⁰.

Fernando Arrabal se manifiesta en su diario (Arrabal, 1994c) contrario a que las gentes del teatro modifiquen los originales de los dramaturgos. Esgrime en apoyo de su postura precedentes clásicos: Tolomeo II llegó a pagar por copiar los ejemplares oficiales de los libros de Sófocles, Eurípides y Esquilo para depositar las copias en la Biblioteca de Alejandría; y Licurgo había establecido en Atenas un ejemplar oficial para evitar que «la *intendencia*» modificase los originales. Sin embargo, un profesor de la Universidad de Bari, Luciano Canfora, asegura que las tragedias eran manipuladas a menudo a la hora de

²¹¹⁹ *La señora tártara. El baile de los ardientes*, edición de Juan Francisco Peña Martín (Nieva, 1996m).

²¹²⁰ En las memorias de Francisco Nieva (2002d) se reproducen dibujos del autor, como los de la cuarta página de la segunda tanda de ilustraciones, uno de Francisco Brines y otro de Carlos Bousoño, de hacia 1965. En la sexta página de esta tanda, también aparece una foto del acto de ingreso del autor en la Real Academia Española en 1986, conducido por Gregorio Salvador y Antonio Mingote. Asimismo se aprecia en una foto a Emilio García Gómez (Nieva, 2002d: 256-257). En la edición del teatro completo de Francisco Nieva (1991k), «Teatro inicial» y «Dos reóperas» van precedidos por un estudio de Angélica Becker, «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes» (Becker, 1991). Este prólogo sigue las teorías de Carlos Bousoño acerca de la expresión poética (Becker, 1991: 30). Al «Teatro Furioso» lo precede un estudio de Carlos Bousoño, «El teatro furioso de Francisco Nieva» (Bousoño, 1991). A este profesor le dedicó el dramaturgo su obra *Los españoles bajo tierra* (Nieva, 1991k, I: 469). Jesús Rubio Jiménez, en «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo» (Rubio Jiménez, 2003: 141), recuerda que presentó en Málaga su ensayo «La poética teatral de Francisco Nieva» (Rubio Jiménez, 2002). Aclara que escribió ese trabajo antes de la publicación de las memorias del dramaturgo (Nieva, 2002d). Anuncia: «La importancia de los elementos plásticos en su obra necesitan de un estudio pormenorizado que llevaré a cabo en otra ocasión» (Rubio Jiménez, 2003: 141, n. 3).

la representación como ocurre hoy (Arrabal, 1994c: 147)²¹²¹. También anota en su diario que el profesor Ángel Berenguer le afirmó que *Don Juan*, de Bob Wilson, era un plagio de *El gran ceremonial* (Arrabal, 1986c). Recuerda Fernando Arrabal que en los años setenta, en Nueva York, Bob Wilson le habló con entusiasmo de esa obra suya (Arrabal, 1994c: 251).

Jaime de Armiñán se muestra en su diario (Armiñán, 1994a) escéptico ante los beneficios de la erudición para los escritores, debido a una mala experiencia de la infancia con un anarquista conocedor de William Shakespeare: «He pensado muchas veces en el pobre Shakespeare y en la ignorancia en la que vivía sumido sobre su propia persona» (Armiñán, 1994a: 248-249).

6. LOS DRAMATURGOS COMO INTELLECTUALES

6.1. Los cafés y las tertulias

Juan Antonio Ríos Carratalá, al estudiar la escritura autobiográfica de los actores en *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (Ríos Carratalá, 2001a), recuerda que algunos «llegaron a ser propietarios de locales que pronto se convirtieron en punto de referencia para buena parte de sus compañeros» (Ríos Carratalá, 2001a: 121)²¹²².

Fernando Fernán-Gómez (1998a) informa de que vivió un tiempo con su abuela en una pensión encima de donde estuvo la cripta de la botillería de Pombo, en la que se reunía Ramón Gómez de la Serna (Fernán-Gómez, 1998a: 33). En una época, los cafés de los cómicos eran el Lion d'Or y La Maison Dorée, ambos en la calle de Alcalá, junto a la de Sevilla (Fernán-Gómez, 1998a: 263). La tertulia de la *Juventud Creadora*, a la que lo

²¹²¹ Salta a la vista la ironía.

²¹²² Debe de pensar en Oliver y Adolfo Marsillach.

llevó su amigo Francisco Loredó, antes de asentarse definitivamente en el café Gijón, estuvo también en el café Lepanto, junto al teatro Alcázar (Fernán-Gómez: 303).

Jaime de Armiñán (2000) menciona a un escritor y dibujante, Ricardo García, *K-Hito*, quien fue muchos años de la tertulia de su abuelo Luis (Armiñán, 2000: 45). Cuando terminó la Guerra Civil, a su abuelo no le quedaban más que la tertulia de Chicote y la Sociedad de Autores (Armiñán, 2000: 97). Describe el autor el San Sebastián de la guerra, que era casi un barrio de Madrid. Incluso Perico Chicote abrió un bar en la ciudad. Joyeros, modistas de fama y tenderos de lujo se establecieron en la Avenida y en el Bulevar, y en el café Choko tenía tertulia su abuelo Luis. Allí iban autores de teatro, periodistas, políticos, toreros, cómicos. A última hora, se incorporó Enrique Jardiel Poncela. Cuando acudía Concha Piquer, se acababa el mundo (Armiñán, 2000: 207). En la compañía teatral de su madre, conoció el autor a Fernando Fernán-Gómez: «Me parece que Fernando no se juntaba con los cómicos de la compañía de nuestras madres, ni iba a las tertulias habituales, y supongo que se arreglaba consigo mismo y con su independencia, cosa que ha hecho durante toda su vida» (Armiñán, 2000: 337-338). La tertulia de su abuelo Luis en Madrid empezó en el Café de Recoletos, pero lo cerraron. Se fue a otro, también lo cerraron y acabó en el Gran Café de Gijón (Armiñán, 2000: 345).

Francisco Nieva (2002d) menciona a Guillermo Heras. Lo conocía de mucho tiempo atrás, de cuando se reunían con Moisés Pérez Coterillo y Antonio de las Heras para confeccionar *Primer Acto* —en ausencia de José Monleón, quien andaba por América del Sur—. Se reunían en el Café Lyon, frente a Correos (Nieva, 2002d: 635).

Algo más añade en su diario Jaime de Armiñán (1994a) a lo ya dicho en las memorias (Armiñán, 2000). Recuerda que su abuelo vivía en los años cuarenta en el 33 del Paseo de Recoletos, entonces Avenida de Calvo Sotelo. Tuvo su tertulia en el Café Coso y, después, en el Café de Recoletos, también desaparecido, antes de recalar en el Gi-

jón²¹²³. El autor afirma que ya no hay tertulias en Madrid. Las explica como producto de una época en la que no había prisas, no había televisión. Cuenta lo que escuchaba de las tertulias (Armiñán, 1994a: 262). A la de su abuelo solían acudir Natalio Rivas, ministro de la Monarquía y escritor, y Luis Astrana Marín, cervantista y traductor de Shakespeare (Armiñán, 1994a: 262-263). Iban también Pepe y Antonio Bienvenida; el dramaturgo Joaquín Dicenta; a veces, el marqués de la Valdavia, eterno presidente de la Diputación de Madrid. También su padre (Armiñán, 1994a: 263).

6.2. Los dramaturgos y los escritores

6.2.1. *Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-ibídem, 1999)*

Fernando Fernán-Gómez (1998a) cuenta que almorzó con él y con Sergio Renán, invitados por este último²¹²⁴. Ni a Bioy ni al autor les gustaba la ópera, pero Renán quería montar una sobre una novela del primero (Fernán-Gómez, 1998a: 610 y 612). Acerca de la película *El sueño de los héroes*, de Sergio Renán, comenta el autor que está basada en «la fantástica —en todos los sentidos— novela de Bioy Casares. Mas, a pesar de ser autor con Borges de la ya clásica *Antología de la literatura fantástica*, no puede afirmarse que sea fantástica su escritura, aunque él la clasifique como de “ficción”: es no ya real, sino surreal (quitémosle el ismo)». Revela el autor que ha profundizado algo en la literatura de Bioy para preparar su personaje del brujo Taboada, «uno de los más seductores de mi carrera de actor» (Fernán-Gómez, 1998a: 611). Relata el almuerzo en el restaurante y retrata a Bioy, quien escucha la defensa de Renán sobre la belleza de la ópera «con ele-

²¹²³ Obsérvese la sutil discrepancia entre las memorias y el diario: en aquéllas, los cafés son el de Recoletos y luego otro (Armiñán, 2000: 345); en éste, primero fue el Coso y, más tarde, el de Recoletos (Armiñán, 1994a: 262).

²¹²⁴ Sergio Renán —nombre artístico de Samuel Kohan (Buenos Aires, 1928)—, actor, director de cine, teatro y ópera argentino.

gancia física y mental, con sonrisa irónica y seductora». El restaurante tiene unos ventanales desde los que se ve la calle, pero desde fuera no se ve a los comensales y los transeúntes, sobre todo las mujeres, utilizan el cristal como un espejo. Por eso se siente un personaje de Bioy: «No existo» (Fernán-Gómez, 1998a: 612).

Antonio Gala, normalmente no muy generoso con los retratos de los escritores que ha conocido, sí se entendió muy bien con Bioy Casares y cuenta alguna anécdota agradable con elogio incluido de éste hacia el autor (Gala, 2001b: 247).

6.2.2. *Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986)*

Antonio Gala hace un retrato no muy positivo del escritor argentino en una velada con él en casa de Fernando Quiñones. Borges, esa noche, «sacó su mostrador de bisutería» muy vista. Habló en contra del castellano, se sorprendió de que Manuel Machado tuviese un hermano poeta, elogió a Rafael Cansinos Assens como si nadie en España supiera de él, afirmó que había leído el *Quijote* en inglés antes que en español y que el *Quijote* español le había decepcionado. «Es decir, toda la murga que se le disculpa a un joven poeta, no a un maestro, que políticamente tan poco limpio estaba» (Gala, 2001b: 246-247).

6.2.3. *Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923-Siena, 1985)*

Francisco Nieva conoció a Carlos Edmundo de Ory en una exposición de pintores italianos cuya comisaria era Milena Milani (Nieva, 2002d: 46), amiga íntima de Alberto Moravia (Nieva, 2002d: 47). Milani tenía una relación que nunca le contó con Italo Calvino y una vez ella los presentó y cenaron los tres. El autor había leído hacía poco *El barón rampante*, el más bello relato que había oído jamás, y eso le sirvió para entablar conversación con el novelista italiano (Nieva, 2002d: 255).

Fernando Arrabal recuerda en su diario (1994c) que, en 1958, la Fundación Ford invitó durante seis meses a visitar los EE. UU. a «seis noveles que podían llegar al Nobel», entre los que él se encontraba. Uno fue Italo Calvino.

6.2.4. *Günter Grass (Dánzig, 1927)*

Fernando Arrabal recuerda en su diario (1994c) que, en 1958, la Fundación Ford invitó durante seis meses a visitar los EEUU a «seis noveles que podían llegar al Nobel», entre los que él se encontraba. Uno fue Günter Grass. Éste coincidió con Arrabal en todas las peticiones de liberación de Nelson Mandela, de presos antifranquistas, de víctimas de Pinochet, pero fue sordo para las del gulag, y, además, «con sus amigos se transformó en juez de nuestras conciencias» (Arrabal, 1994c: 175). A través de la radio, le pide que utilice su prestigio para liberar a los prisioneros políticos, varios de ellos escritores, que están en Cuba (Arrabal, 1994c: 176).

6.2.5. *Milan Kundera (Brno, 1929)*

Fernando Arrabal anota en su diario (Arrabal, 1994c) que recibe una carta de Kundera (Arrabal, 1994c: 34) y reflexiona sobre un artículo escrito por él (Arrabal, 1994c: 35). Muchos bohemios de Praga ningunean a Kundera, porque su éxito y su entereza frente a la dictadura son un vivo reproche para el antiguo colaborador sin talento y sin triunfos (Arrabal, 1994c: 203)²¹²⁵.

²¹²⁵ *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González*, de Arrabal (1993a), incluye al final «Cinco testimonios sobre Arrabal» (1993a: 99-111), los de Camilo José Cela, Vicente Aleixandre, Samuel Beckett, Milos Forman y Milan Kundera.

6.2.6. *Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994)*

Antonio Gala cuenta acerca de un viaje con el escritor uruguayo a Canarias (Gala, 2001b: 244).

6.2.7. *Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922-Caen, 2008)*

Fernando Arrabal reproduce una conversación Robbe-Grillet (Arrabal, 1994c: 234).

6.2.8. *Juan Rulfo (Jalisco, 1917-Ciudad de México, 1986)*

Antonio Gala cuenta una anécdota de Juan Rulfo, al que admirará siempre (Gala, 2001b: 246).

6.2.9. *Ernesto Sábato (Rojas, Argentina, 1911-Santos Lugares, Argentina, 2011)*

No es muy favorable la anécdota que Antonio Gala refiere de él (Gala, 2001b: 247).

Jaime de Armiñán anota en su diario (Armiñán, 1994a) que fue a casa del escritor argentino con el encargo de la posible adaptación de *El túnel* al cine. Al autor no le gustaba el tema, aunque sí la novela. Le habían advertido que Sábato era un hombre adusto, casi antipático, pero lo invitaron a cenar, no lo dejaban irse. Charlaron de todo (Armiñán, 1994a: 159). Sábato lo sedujo. Ahora ha sabido que está casi en la miseria y que nadie lo ayuda, ni el Estado ni sus compañeros. Lo considera un maestro, un hombre grande que merece vivir en un palacio (Armiñán, 1994a: 160). Finalmente, no filmó *El túnel* (Armiñán, 1994a: 160).

CONCLUSIONES

1. LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES Y LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

1.1. Sobre escritura autobiográfica en España

Frente al tópico de que no hay en España tradición de escritura autobiográfica, José Romera Castillo (1981: 50) ha puesto de manifiesto el notorio incremento tanto de obras literarias autobiográficas como del interés del público por su lectura, además del de la crítica por el estudio de este tipo de literatura (Romera, 1991: 170). En cuanto a la falta de atención crítica, Ángel G. Loureiro (1991c: 17) especifica que la autobiografía, como campo literario digno de estudio, constituye un fenómeno reciente en todo el mundo. En las últimas décadas, la autobiografía ha venido despertando un gran interés teórico en lugares como Francia y los Estados Unidos, países en los que se han publicado en ese período múltiples estudios (Loureiro, 1991c: 17-18).

1.2. La escritura autobiográfica española en el ámbito teatral

No faltan ejemplos de escritura autobiográfica en el ámbito teatral, como indican los catálogos de Barreiro Valencia (1983), Caballé (1995), Durán López (1997, 1999 y 2004) y Romera Castillo (2002b)²¹²⁶. En este campo, la labor crítica más destacada es la promovida y publicada por el SELITEN@T de la UNED —aparte de otros esfuerzos, como el del profesor de la Universidad de Alicante Juan Antonio Ríos Carratalá—. El XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) versó sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Las actas de dicho Seminario fueron publicadas al año siguiente (Romera, 2003d). Los estudios presentados en el Seminario conforman la base de nuestra tesis.

²¹²⁶ Muy interesante es para el tema Romera (2000). El trabajo de Romera (2002b) ha sido actualizado en Romera (2003c).

Concretamente, el de Olga Elwess Aguilar (2003c) —punto de partida de nuestro trabajo—, trata de demostrar que la práctica autobiográfica por parte de los dramaturgos es notable, esbozando un panorama de la misma en la segunda mitad del siglo XX del que hemos entresacado las obras que han sido objeto de nuestro estudio: *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán, de 1994 (Armiñán, 1994a); *La dudosa luz del día*, de Fernando Arrabal, de 1994 (Arrabal, 1994c); *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, de Fernando Fernán-Gómez, de 1998 (Fernán-Gómez, 1998a); *La dulce España*, de Jaime de Armiñán, de 2000 (Armiñán, 2000); *Ahora hablaré de mí*, de Antonio Gala, de 2000 (Gala, 2001b); *Tan lejos, tan cerca*, de Adolfo Marsillach, de 1998 (Marsillach, 2001d); *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella, de 2001 (Boadella, 2001); y *Las cosas como fueron*, de Francisco Nieva, de 2002 (Nieva, 2002d). *La dudosa luz del día*, de Fernando Arrabal (1994c), y *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán (1994a), son diarios; el resto, memorias.

1.3. Escritos autobiográficos de dramaturgos españoles. Estudio comparativo

1.3.1. Marcas formales

1.3.1.1. La conciencia de género y la reflexión sobre el mismo: los dramaturgos ante su propia obra autobiográfica

Los autores que estudiamos son conscientes en un grado u otro de las peculiaridades del género elegido para sus obras. En cambio, la noción del género empleado que poseen estos autores no parece firme. Tienen conciencia de practicar un género literario determinado, asunto diferente es la concepción que tienen del mismo. Se aprecia una notable imprecisión, de la que ellos mismos se muestran conscientes y que se puede sobre-

llevar con agobio (Fernán-Gómez, 1998a) o con incertidumbre (Marsillach, 2001d; Gala, 2001b; Nieva, 2001d) y que permite a Arrabal (1994c) considerar su diario un ensayo. Los dos primeros autores son, precisamente, ejemplos de duda ante el género. Boadella no alude en su libro (Boadella, 2001) al género que practica, pero sí en su exposición posterior sobre su incursión autobiográfica ante un congreso universitario (Boadella, 2004a); y también en esas circunstancias se produjo la vacilación.

Fernán-Gómez (1998a), Marsillach (2001d) y Nieva (2002d) reflexionan en su propia obra sobre el carácter de la misma, especialmente y con más tino el primero. Marsillach (2001d), plenamente consciente de su actividad autobiográfica, escribe desde una perspectiva lúcida. Gala (2001b) sólo se lo plantea en el preámbulo y se retira de la cuestión. Jaime de Armiñán lo hace más en el diario (Armiñán, 1994a), pues en las memorias (Armiñán, 2000) atraen más su atención otros objetivos —como la inclusión de textos autobiográficos de sus padres o el testimonio de un tiempo convulso—.

El caso de Fernán-Gómez (1998a) constituye una auténtica excepción, ya que se plantea el problema de la escritura autobiográfica desde una perspectiva cercana a lo teórico, muy próxima a los métodos académicos, bordeando incluso de manera intuitiva conceptos como el de Lejeune (1994) del pacto autobiográfico —si bien él no lo llama pacto, sino compromiso—. Toma como base para su análisis un amplio corpus de obras autobiográficas que maneja profusamente en busca de respuestas para sus interrogantes. Que Boadella (2001) no se detenga en su libro a reflexionar sobre el género no significa que no tenga criterio propio, como ha dejado claro en *El rapto de Talía* (Boadella, 2000a) y en su intervención ante el congreso universitario ya mencionado (Boadella, 2004a). Fernán-Gómez (1998a), Marsillach (2001d), (Armiñán, 2000), Arrabal (1994c) y Armiñán (1994a) introducen en sus obras autobiografías y diarios de otros. Son lectores también, pues, y no sólo autores de literatura íntima.

El estudio de estos autores demuestra que ningún género autobiográfico se da en estado puro. Además de la frecuente mixtura entre autobiografía y memorias, se pueden observar otras combinaciones de subgéneros. En la obra de Fernán-Gómez (1998a), hallamos páginas que se dirían propias de un diario, hasta que finalmente incorpora un verdadero diario. En la obra de Marsillach (2001d) hay también aproximaciones al diario íntimo. En Arrabal (1994c) y (Armiñán, 1994a), al tratarse de diarios, encontramos lo contrario: ofrecen interesantes muestras de autobiografismo.

1.3.1.2. La motivación autobiográfica

En opinión de May (1982: 46), casi todas las autobiografías exponen los motivos que impulsan al autobiógrafo a escribir, y también en casi todas se revela en la lectura lo insuficiente de esa exposición. Para Fernán-Gómez (1998a), recordar la vida evita que ésta se parezca a una muerte. Marsillach (2001d), mediante la ironía, evita dar un motivo serio para escribir, pero niega haber escrito el libro por un afán de revancha. Gala (2001b) aspira a una conversación íntima con el lector. Se adivina en Armiñán (2000) la necesidad de que no caigan en saco roto los escritos autobiográficos de sus padres, importantes testimonios de época. Boadella (2001) se muestra a sí mismo en la necesidad de ordenar en unas páginas sus recuerdos. Al principio, en la dedicatoria, declara que escribió el libro para que sus hijos se enterasen de quién ha sido su padre. Otras razones han sido aducidas en declaraciones periodísticas y en su exposición ante el congreso universitario (Boadella, 2004a). Nieva (2002d) exorciza sus demonios personales. Lo más parecido a una motivación autobiográfica en Arrabal (1994c) lo encontramos en el poema introductorio. (Armiñán, 1994a) escribe el diario de rodaje de una película.

1.3.1.3. La memoria y sus auxiliares

La memoria juega un papel no pequeño en la construcción de los textos autobiográficos de los autores que estudiamos. Fernán-Gómez (1998a) se queja con frecuencia de las limitaciones de su memoria. No elude la cuestión de los perniciosos efectos del tiempo sobre ella, los afronta abiertamente. Adopta una postura ética ante los problemas de la memoria. Prefiere ser sincero. A veces reconoce que le falla. Fernán-Gómez (1998a) utiliza para su trabajo notas que ha tomado a lo largo de su vida. Incluso recurre a la ayuda de una documentalista. En la «Nota final» de la obra, indica el autor los materiales ajenos utilizados. Marsillach (2001d) manifiesta de vez en cuando su escasa confianza en la memoria. Marsillach (2001d) y Boadella (2001) revelan sus fuentes bibliográficas. Las del segundo se hallan reunidas en el archivo de Els Joglars. Nieva (2002d) se apoya en la sucesión de sus estrenos. Armiñán (2000) cuenta con los preciosos documentos familiares.

1.3.1.4. Otras voces, otros textos

Aunque la literatura autobiográfica se presenta como la expresión de un yo que es al mismo tiempo el tema central de la obra, su propia naturaleza como reconstrucción de una trayectoria vital le imprime una condición plural. El autor recurre a toda clase de fuentes e incluye todo tipo de materiales. Hay, por tanto, un efecto polifónico en estas obras, puesto que se prestan sus páginas a diferentes voces y se toman materiales de distintas procedencias, sobre todo de medios de comunicación. Interesa mucho este aspecto de la intertextualidad por la presencia en estas obras de diferentes textos —de los propios autores o de otros—. También se emiten juicios y reflexiones sobre obras autobiográficas ajenas, con lo que los autores refuerzan su conciencia de autobiógrafos mirándose en el

espejo del mismo género que practican. En el libro de Fernán-Gómez (1998a), puesto que se trata de una obra ampliada en años posteriores, el añadido de 1998 convierte la parte original en materia de análisis y comentario por parte del autor y otras personas. Se establece así un juego cervantino cercano al de la segunda parte del *Quijote*. Marsillach (2001d) narra el viaje a Los Ángeles para asistir a la ceremonia de entrega de los premios Oscar e informa de que se trata de un diario escrito en el instante. Armiñán (2000 y 1994a) edita fragmentados los escritos autobiográficos de sus padres. También acude Boadella (2001) al género epistolar. En el epílogo de la obra, el actor más antiguo de Els Joglars les lee páginas de las memorias de Boadella a un grupo de jóvenes estudiantes que están de visita. La relación epistolar tiene presencia asimismo en el diario de Arrabal (1994c), quien se interesa, además, por la actividad biográfica, incluyendo la que lo toma a él como personaje.

1.3.1.5. El orden narrativo

May explica que la mayor parte de las autobiografías tradicionales están escritas según un orden cronológico (May, 1982: 86). Pero advierte que, incluso en los autobiógrafos clásicos, los cuales tienen conciencia de atenerse en su narración al orden cronológico, se observa frecuentemente una tentación irresistible a ceder a la asociación de ideas y a la digresión (May, 1982: 81). El rechazo que se advierte hacia el orden cronológico se explica porque la adhesión a la realidad hace la narración autobiográfica tan discontinua que ésta se vuelve ininteligible (May, 1982: 86). El tiempo de la narración de las memorias de Fernán-Gómez (1998a) comienza *in extrema res*. A partir de aquí, mediante una asociación de ideas, emprende el recuento de su vida. En los primeros capítulos, el orden cronológico no es rígido, sigue el autor una mezcla de este orden con el asociacionista. Tiene necesidad de anticiparse para referir lo que vendrá luego. La anticipación tiene más

sentido al comienzo de la obra, mientras que el *flashback* se impone conforme la narración va avanzando. La obra de Marsillach (2001d) se basa en el orden cronológico para la ordenación de su relato, pero el autor encuentra constantes dificultades para respetarlo escrupulosamente. El trasiego resulta mucho más evidente en los primeros capítulos de la obra. Gala (2001b) escribe unas memorias temáticas, lo que le concede una gran libertad en muchos sentidos. Boadella (2001) sigue un orden cronológico, a pesar de que comienza por su propia muerte. En su caso, al igual que ocurre con Marsillach (2001d), el orden cronológico se combina con el asociacionista, lo que se observa cuando nos muestra cómo han influido algunos episodios y detalles de su infancia en sus montajes teatrales de adulto. También aquí, como en Marsillach (2001d), la infancia se presta más al asociacionismo, puesto que queda por delante más recorrido pendiente. Nieva (2002d) divide su obra en una primera parte más autobiográfica, que gira en torno a su formación, y una segunda más memorialística, centrada en sus estrenos. Por último, Arrabal (1994c) y (Armiñán, 1994a), al tratarse de diarios, abarcan un período vital sensiblemente menor al de una autobiografía —unos meses solamente—, aunque recurren igualmente a la asociación de ideas.

1.3.1.6. La voz narrativa

Lo más original de las obras aquí estudiadas es, sin duda, el desdoblamiento narrativo en la de Boadella (2001). En ella, se alternan dos voces en este cometido: una, en primera persona, corresponde al personaje del Bufón; otra, en tercera persona, a un narrador sin identificar. El narrador, cuando habla en tercera persona, se refiere al Bufón; en cambio, el Bufón, cuando habla en primera persona, se refiere a sí mismo. De esta forma, el personaje del Bufón escribe unas memorias y el narrador una biografía. Ambas voces se diferencian tipográficamente. Para Lejeune (1994), la autobiografía, tal como se practi-

ca hoy en día, le debe mucho al modelo biográfico y también, sin duda, a la novela, tanto en lo que se refiere a sus aspectos más tradicionales como a sus investigaciones más recientes. El uso alternativo de la tercera y de la primera persona es un sistema de oscilación y de indecisión que permite eludir lo que cada una de las dos presentaciones tiene inevitablemente de artificial o de parcial. Armiñán (2000) cede la voz a sus padres, concediéndoles hasta capítulos enteros de su libro.

1.3.1.7. Las digresiones

Los autores estudiados no se limitan a seguir el relato más o menos lineal de sus vidas: las digresiones y las reflexiones parecen ingredientes consustanciales a este tipo de obras. Podríamos definir en este terreno a Fernán-Gómez (1998a) como un autobiógrafo discreto que domina muy bien el arte de dosificar las digresiones, que suelen ser moderadas y pertinentes. Marsillach (2001d) se deja llevar fácilmente en cualquier oportunidad que le permita extenderse sobre algún tema de interés cercano a su profesión o relacionado con su persona y sus inquietudes vitales. La extensión de sus digresiones varía: las hay desde muy largas hasta muy breves. Gala (2001b) y Nieva (2002d) disertan de todo sin tapujos. Una clasificación idéntica a la hecha con Marsillach (2001d) podría aplicarse a la vena reflexiva de Boadella (2001). Las obras de Arrabal (1994c) y Armiñán (1994a), al tratarse de diarios, disponen de una mayor libertad para la asociación de ideas, la cual los autores no desaprovechan en absoluto. Cualquier pretexto les resulta válido para exponer su pensamiento.

1.3.1.8. Tópicos autobiográficos

A) La sinceridad

No podemos saber si son totalmente sinceros estos autores, pero sí podemos fijarnos en la importancia que le conceden a la sinceridad. Según May (1982), el de la sinceridad puede ser un final al que nos dirijamos; pero en el dominio autobiográfico, como en cualquier otro, alcanzarlo no es fácil. Esta conclusión constituye todo un lugar común, el eterno reproche de los críticos de la autobiografía. Fernán-Gómez (1998a) se impone a sí mismo un código ético al escribir sus memorias, aunque sin ingenuidades, reconociendo las limitaciones con las que se va a enfrentar en su empresa. El autor que más complejidad demuestra en este sentido es Marsillach (2001d). Fiel a una verdad suya propia, alude a ella cuando se define con relación a otros libros autobiográficos. Gala (2001b) evita el problema recurriendo al orden temático, pero al final acaba sincerándose cuando siente la necesidad. Armiñán (2000) ofrece un relato muy testimonial. Igualmente, la sinceridad ha merecido algún comentario por parte de Boadella, si bien fuera de la obra (Boadella, 2004a).

B) El autorretrato

Fernán-Gómez (1998a) sencillamente evita el autorretrato. En las pocas incursiones que realiza en ese terreno utiliza el humor, a veces cáustico. Marsillach (2001d) sí hace frecuentes paradas en el terreno de la autodefinición y no tiene ningún inconveniente en proporcionar una imagen de sí mismo desmitificadora o poco heroica. El título de la obra de Gala (2001b), *Ahora hablaré de mí*, lo dice todo; los capítulos llevan títulos que responden a la fórmula «El tema del capítulo y yo». Armiñán (2000) parece más interesado en retratar a sus mayores ya desaparecidos, entre los cuales él representa el papel de

niño travieso. En Boadella (2001), tiene interés a este respecto el juego de voces narrativas con que construye sus memorias, ya que tiene por evidente ventaja disfrazar de descripción objetiva lo que no es sino un autorretrato. Singular impresión, cuando menos, causa al lector el autorretrato que Arrabal (1994c) hace de sí mismo a lo largo de su diario.

C) La autojustificación

May (1982) sostiene que, en la carrera de su autor, la autobiografía no sólo representa la obra de madurez, sino la empresa suprema que justifica todo lo que precede. Los autores que estudiamos no quedan libres de esta necesidad de utilizar de vez en cuando la escritura autobiográfica para autojustificarse. Pocas páginas y energías dedica Fernán-Gómez (1998a) a esta tarea, pero Marsillach (2001d) se exculpa a sí mismo profesionalmente cuando lo cree necesario. Gala (2001b) se queja con frecuencia. Armiñán se hace perdonar con gracia sus diabluras infantiles (2000). Boadella (2001) no es una excepción en este sentido. Nieva (2002d) expía sus culpas. May (1982) opina que la necesidad que siente el autobiógrafo de hacerse su propia apología es más urgente cuando alguien siente que ha sido calumniado, como en el caso de Arrabal (1994c).

D) La autocrítica

No eluden estos autores la autocrítica, tanto en lo referente a su profesión como a lo personal. Un elemento interesante lo constituye la aparición de alguien imaginario que interpela críticamente al autor en un diálogo también supuesto. Este recurso lo presenta Fernán-Gómez (1998a: 73). A veces, la autocrítica se expresa con crudeza, como en el caso de Marsillach (2001d: 198). Gala (2001b) no la rehúye. Sin embargo, es Boadella (2001) el autor en el que con más abundancia encontramos tal postura. En su caso, esta es

una de las ventajas que presenta el juego de personalidades: el narrador puede ser crítico con el Bufón. Igualmente, como en el caso de Marsillach (2001d), las autocríticas se deslizan del terreno profesional al personal. La relación de Nieva (2002d) con su interlocutor imaginario daría para toda una obra teatral. Arrabal (1994c) parece el menos propenso a la actitud autocrítica.

E) La confesión

May (1982) sostiene que el modelo de san Agustín, reforzado por el de Rousseau, explica que sus seguidores continuaran en sus obras la tradición de las confesiones vergonzosas. También los autores analizados aquí muestran sentimientos muy propios de las confesiones públicas, como la autoinculpación y el arrepentimiento, con lo que conllevan de humillación pública. Fernán-Gómez (1998a) se muestra dispuesto en sus memorias a exponer lo menos positivo o lo poco presentable, siendo lo más destacado el secreto de su nacimiento, que, sin embargo, no revela. Marsillach (2001d) se muestra proclive a esta actitud llamándola por su propio nombre. No obstante, se percibe claramente la diferencia de grado que hay entre unas confesiones y otras: van desde el arrepentimiento y el bochorno al escepticismo acerca de su utilidad. Gala (2001b) recurre a ella cuando es preciso. Jaime de Armiñán (2000) no oculta sus andanzas de pequeño emperador. En el singular caso de Boadella (2001), el desdoblamiento narrativo le evitaría librarse de la confesión, haciendo aparecer toda la culpa o todo lo negativo a la manera de críticas del narrador al Bufón. Y así es en algunos casos. No obstante, los pasajes del Bufón no sólo no están exentos de la confesión, sino que son los que cargan con la mayor parte de la tarea, lo que podría demostrar la íntima relación entre la actitud autobiográfica y el arrepentimiento público. Nieva (2002d) se acoge al santo patrón de Hipona para no dejar piedra por levantar. Que la confesión es inherente a la actividad autobiográfica, lo demuestra

el caso de Arrabal (1994c), un autor tan poco inclinado al reconocimiento oprobioso y que, además, escribe un diario, no una autobiografía propiamente dicha. También se deja llevar por esta tendencia, aunque en menor proporción que los otros.

F) La infancia y la iniciación

Para May (1982), la razón fundamental que explica el interés y el placer que nos produce leer las autobiografías de los otros estriba en que la narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud la de reflejar también, aunque de otra manera, la nuestra. Entre los muchos temas autobiográficos que se prestan a este fenómeno, el recuerdo de infancia y de adolescencia, sin duda, se configura más espontáneamente. El instinto del autobiógrafo armoniza entonces con el gusto del lector. Fernán-Gómez (1982) habla abiertamente del paraíso que constituyen el mundo de la infancia y el verano. En Marsillach (2001d) se reproducen los esquemas de los relatos de la infancia y la iniciación —el despertar a la vida, el descubrimiento del sexo—. Gala (2001b), que no se lo propone, acaba transparentando que su iniciación a la edad adulta fue un camino de espinas. Armignán (2000) de la impresión de ser un privilegiado que estuvo de niño y adolescente donde había que estar —los despachos y cenáculos de la República, las capitales franquistas durante la guerra, el París de la liberación— y salió indemne para contarlo. Boadella (2001) introduce claramente desde el principio la cuestión social en el relato de sus orígenes. Poco dado se muestra Arrabal (1994c) a la rememoración de su infancia y el subgénero que practica tampoco la propicia, aunque las pocas pistas que da nos han permitido tirar del hilo que conduce a la tragedia.

1.3.1.9. Poses de papel: la ideología

A) La política

Es ésta una cuestión esencial para la creación literaria y artística. Los autores objeto de nuestro estudio confirman hasta qué punto se trata de una cuestión sensible. Sus obras ponen de manifiesto de manera reveladora lo complicado de las relaciones entre los artistas o los intelectuales y las ideologías y el poder político de su tiempo —y más en unos períodos convulsos como los que les tocaron en suerte a ellos—. El diagrama de sus posturas políticas oscila entre la sinceridad y el cálculo personal, entre la veracidad y la pose interesada, entre la defensa y el ataque.

Fernán-Gómez (1998a), anarquista en el armario, destaca por la franqueza con que se expresa. Su caso constituye un ejemplo de asunción de contradicciones y de exposición a los vaivenes de la situación política, pero con momentos de lucidez que también pueden ser interpretados como gestos de oportunismo; aunque nosotros consideramos que se trata de un escéptico con un concepto pesimista del ser humano que no cree en la política y que puede incluso que la despreciara.

Hay una cuestión que afecta de manera fundamental a estos dramaturgos en situación de publicar sus recuerdos: por motivos de edad, hicieron su carrera, o gran parte de ella, durante el régimen franquista. Algunos se encuentran indiscutiblemente en las antípodas del mismo o simplemente fuera de su órbita; pero otros, como Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez, fueron escritores o profesionales de éxito —actores, directores, cineastas—en esos decenios, incluso adquirieron entonces la condición de famosos. Esto condiciona sus trayectorias —y, por tanto, el relato que hacen de las mismas— en la medida en que los coloca ante la delicada tesitura de explicar tal éxito durante un régimen con el que no se identificaban ni política ni moralmente. Se ha ocupado de tal cuestión

Juan Antonio Ríos Carratalá (2000b y 2001a). Concluye este crítico que sus diferencias ideológicas con la realidad circundante las relegaron a la vida privada. Como mucho, asoman en su trabajo. No hicieron entonces una labor de oposición ni pretenden luego en sus memorias hacerse pasar por héroes, pero, de alguna forma, se manifiesta en su labor profesional esa diferencia ideológica. Fernán-Gómez (1998a) aborda esta cuestión con ironía. Marsillach (2001d) hace un esfuerzo considerable a lo largo de sus memorias por presentarse a sí mismo como hombre progresista y de izquierdas, pero no deja de ser consciente de que sus manifestaciones ideológicas pueden prestarse a interpretaciones.

Un aspecto muy interesante es la relación entre la conciencia política y la actividad teatral, y muy especialmente durante el franquismo, época en la que se imponía la necesidad de un teatro de urgencia. Pocas referencias hace Fernán-Gómez (1998a) a la intencionalidad política en su actividad teatral, pero algunas hay. Mucha más premeditación encontramos en la obra de Marsillach (2001d). Gala (2001b) no duda en explicarnos lo cerca que estuvo de convertirse en el segundo Lorca. La carrera artística de Boadella (2001) —nacido en un ambiente familiar antifranquista— y hasta su vida personal se vieron marcadas por los hechos desencadenados por el montaje de *La torna*, episodio clave que sirve de medida para comprender su evolución ideológica. Los acontecimientos que se sucedieron generaron una gran polémica y el autor se ganó una dura crítica hacia su persona en el ambiente cultural y progresista de la época. De aquí arranca una actitud contraria del autor hacia ese mismo ambiente crítico con él, hasta el punto de que esta actitud despectiva hacia el izquierdismo y la progresía, dura y ácida, rayana a veces en el insulto, es una constante de sus memorias. Nieva (2002d) consiguió abrirse paso profesionalmente en el tardofranquismo, aunque no se apuntó al carro vencedor de la izquierda en 1982 y se vio castigado por ello. Armiñán (1994a) deja clara su adscripción a la izquierda no comunista.

Las de Marsillach (2001d), Gala (2001b) y Boadella (2001) ofrecen un interés añadido por mostrarnos un importante testimonio: el primero fue colaborador del PSOE; el segundo, casi un consejero áulico antes de la decepción del referéndum de la OTAN en 1986; y el tercero, militante activo del mismo en una época clave en la trayectoria de esa fuerza política y en la historia del país, aunque luego salió rebotado. Fernán-Gómez (1998a) es más crítico con el comunismo que con el socialismo, pero también con éste. Marsillach (2001d) no oculta su filiación política durante la democracia, aunque desde el primer momento parece interesado en dejar claro que nunca ha llegado a militar en sentido estricto en el partido con el que comulga ideológicamente. Marsillach (2001d), durante el franquismo, había sido compañero de viaje del Partido Comunista. En Boadella (2001), el comunismo sólo da lugar a unas alusiones mediante las que se distancia de esa ideología. Nieva (2002d) lo desdeña con conocimiento de causa, pues residió y trabajó en el Berlín Oriental. Arrabal (1994c), quien rechaza los totalitarismos en general, al que critica por extenso en su diario es al comunista.

B) El regionalismo y los nacionalismos

Si por algo destaca el «argentino» Fernán-Gómez es por su madrileñismo. Marsillach y Boadella comparten el mismo origen barcelonés y sus memorias son un documento valioso para el conocimiento de la realidad catalana, aunque en el segundo la cuestión resulta mucho más conflictiva que en el primero. Gala (2001b) hace gala de su andalucismo, a veces barroco y recargado. Al igual que en sus manifestaciones más estrictamente políticas, también en esta cuestión encontramos un Boadella antes y otro después de *La torna*, el cual repudia vehementemente los posicionamientos de sus inicios y sus orígenes ideológicos.

1.3.2. Marcas estilísticas

1.3.2.1. Autobiografía y literatura

Uno de los aspectos más importantes de las autobiografías como género es el de la literariedad de las producciones que normalmente se etiquetan como tales. Para Juan Antonio Ríos Carratalá, en la mayoría de los casos los lectores «no son conscientes de estar ante obras que se pueden catalogar como literarias tal y como en repetidas ocasiones han indicado los teóricos de la literatura» (Ríos, 2001a). Por lo que se refiere a los escritores objeto de este estudio, podemos afirmar que la calidad de sus obras sobrepasa con mucho el nivel que generalmente se espera encontrar en este tipo de escritos. Casi todos ellos han conocido el éxito también como dramaturgos —más puntual, más continuadamente— además de en otras facetas. Han sido muy valoradas las memorias de Fernán-Gómez (1998a) y Marsillach (2001d). No han pasado desapercibidas las de Armiñán (2000). Hay consenso entre la crítica a la hora de conceder importancia en las memorias de Boadella (2001) a su juego de voces y de personas narrativas. Las de Nieva (2002d) han sido consideradas en su justa medida. Dejamos aparte a Fernando Arrabal (1994c), figura bastante consagrada de las letras hispánicas.

1.3.2.2. La conciencia literaria

Muy interesante resulta el tema de la consideración que los propios autores se merecen a sí mismos como escritores. Fernán-Gómez (1998a) nos muestra el proceso de su iniciación en la creación literaria y ofrece datos interesantes acerca de sus obras más conocidas. Marsillach (2001d) se queja de que no se le haya considerado escritor, pues íntimamente él sí quería considerarse a sí mismo como tal. Gala (2001b) exhibe músculo con los episodios de su éxito. Nieva (2002d) se abrió camino como escritor a veces sintiéndolo-

se otra persona. El líder de Els Joglars es autor de algún libro anterior al que comentamos (Boadella, 2000a) y después ha seguido publicando. El interés de Arrabal (1994c) a este respecto no es tanto su condición de literato, que no se discute, sino la oportunidad que su diario ofrece para conocer las interioridades de su trabajo. Armiñán (1994a) pronto se pasó al cine con armas y bagaje.

1.3.2.3. La composición

Para Juan Antonio Ríos Carratalá (2001a), la mayoría de las autobiografías de actores no pasan de ser más que una acumulación de anécdotas y detalles ordenados cronológicamente: «Esta circunstancia no se produce en los casos de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach».

1.3.2.4. El estilo

Fernán-Gómez (1998a) demuestra ya su voluntad de estilo en los títulos de los capítulos, muchos de los cuales son ejemplos de libro de texto del uso de figuras retóricas. Sus memorias están escritas con muy buen estilo y con dominio del lenguaje literario. Las incuestionables cualidades literarias de Marsillach (2001d) se dejan apreciar en las caracterizaciones rápidas y veloces que hace de algunas de las personas a las que menciona. El estilo literario de estos autores ha sido elogiado por la crítica. Gala (2001b) hace alarde de oficio. Armiñán (1994a y 2000) deja páginas dignas de recuerdo. Boadella (2001) demuestra algo más que capacidad. El ingenio de Arrabal (1994c) chisporrotea, como de costumbre.

1.3.2.5. El diálogo

Para May (1982), el diálogo tiene por objetivo principal en la autobiografía hacer más dinámica la narración, es decir, más dramática. Fernán-Gómez (1998a) hace un uso frecuente del diálogo con diversas variantes. Marsillach (2001d) es el autor que más recurre a esta forma elocutiva. Gala (2001b) exhibe maestría con la vivacidad de sus certeros coloquios. Aunque en Boadella (2001) también hay presencia de diálogo, lo más frecuente es que las intervenciones de los personajes o las réplicas, incluidas las suyas, estén absorbidas por el discurso narrativo, ya sea en la forma del estilo directo o del indirecto. Nieva (2002d) tiende más al monólogo y a la introspección. Arrabal (1994c), en su diario, también anota conversaciones mantenidas a lo largo de las jornadas de las que va dejando constancia.

1.3.2.6. La comunicación con el lector

Los autores son conscientes de la repercusión de sus libros. Saben que los escriben para publicarlos y que se van a leer, hasta el punto de que la recepción condiciona la escritura. En Fernán-Gómez (1998a), el recurso de dirigirse a los lectores adquiere un aire clásico de sabor cervantino en particular. Marsillach (2001d) se dirige también con mucha frecuencia a los lectores. Gala (2001b) enfoca desde el principio su libro como una conversación íntima con el lector. Nieva (2002d) siente, ante todo, la necesidad de explicarse. Sin embargo, Boadella (2001) y Arrabal (1994c) guardan una prudente distancia.

1.3.2.7. El humor y la ironía

May se pregunta por qué los autobiógrafos nos invitan a sonreír ante la narración de acontecimientos que en su momento no les resultaron cómicos: probablemente para

distanciarse de ellos mediante la ironía (May, 1982). La crítica ha resaltado el empleo acertado de este ingrediente en nuestros autores. En manos de Fernán-Gómez (1998a), se convierte en un arma inteligente. También utiliza el humor tomándose a sí mismo como objeto. En la contraportada de la obra de Marsillach (2001d), se nos anuncia que éste nos cuenta su «vida pública y privada» con «gran sentido del humor». El lector no se sentirá defraudado ante tal promesa. Gala (2001b) puede llegar a provocar hilaridad. En Boadella (2001), la ironía y el humor no están ausentes en absoluto, pero se manifiestan más en el terreno del contenido y en el relato de su vida y de su trabajo. Nieva (2002d) y Arrabal (1994c) se toman más en serio a sí mismos. El segundo limita la presencia del humor en su diario a alguna anécdota no muy ventajosa para él y a los chistes que incluye en sus anotaciones.

1.3.2.8. El culturalismo

Fernán-Gómez (1998a) aprovecha la oportunidad que le brindan los títulos de los capítulos para expresar su postura ante la escritura, su punto de vista, su mundo personal, su estética. Abundan las referencias culturales a lo largo de sus memorias. Marsillach (2001d) imprime a las suyas un barniz culturalista presente también en los títulos de algunos capítulos que contienen citas y alusiones literarias. (Gala, 2001b) mantiene el culturalismo a raya, lo exhibe en una dosis justa. En Nieva (2002d) llega a alcanzar proporciones descomunales, pero nunca resulta innecesario ni producto de una pose. Sin embargo, el dramaturgo que sobresale con mucho en este aspecto es Arrabal (1994c). Carandell (1994) ha podido comentar que, en su obra, el autor «compone un cultísimo mosaico que no sólo ofrece bellos dioramas literarios, sino que resulta instructivo y no pierde nunca la dimensión moral arrabalina». La abrumadora lista de autores y artistas mencionados o citados en el diario, hizo aconsejable la inclusión en la edición de un índice.

1.3.3. *Marcas temáticas*

En el nivel temático, las obras de estos autores presentan un interés indudable por diversos motivos. Los temas que tratan abarcan un amplio espectro: desde el testimonio del tiempo que les ha tocado vivir a su relación con el teatro —el aspecto que más interés ofrece en sí mismo para el objeto de nuestro estudio— y otros espectáculos, artes y oficios relacionados en mayor o menor grado con él, pasando por la repercusión pública de su trabajo y su condición de intelectuales.

1.3.3.1. Contextos: el testimonio y el memorialismo

Para May (1982), el término *testimonio* debe entenderse como la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos, aun cuando la intención no sea escribir un documento histórico. La irrupción de la historia en la autobiografía se destaca sobre todo durante los períodos de crisis políticas o militares. Es este el caso del siglo XX español, con su larga cadena de acontecimientos singularísimos. Sólo Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Marsillach, Jaime de Armiñán y Francisco Nieva vivieron la contienda. Antonio Gala es un niño de la guerra. Albert Boadella vino al mundo en la posguerra. No obstante, las resonancias de tales hechos histórico son también claramente visibles en las obras de estos dos últimos, que, incluso, llegaron a verse vitalmente condicionados por ellos. Aunque Fernando Arrabal ya había nacido para entonces, su corta edad le impidió ser consciente del momento, aunque la tragedia lo acompañaría siempre.

Fernán-Gómez (1998a) hace algunas referencias al período de la monarquía de Alfonso XIII. En la primera página de sus memorias, evoca la proclamación de la II República. Relata con detalle dónde le sorprendió el estallido de la guerra y comienza así un

relato pormenorizado y lleno de interés sobre la contienda y sus efectos. Un caso particular de esta reconstrucción de los años de la guerra lo constituye el de los recuerdos que originaron su obra teatral *Las bicicletas son para el verano*, los cuales recupera para sus memorias. Un interés directo tienen para nuestro estudio los testimonios que Fernán-Gómez facilita de la vida teatral del Madrid de la guerra. Marsillach (2001d) reflexiona sobre la influencia de este conflicto en su infancia con una postura imparcial. (Armiñán, 2000) ofrece un impactante relato de la II República y de la Guerra Civil españolas desde los ojos de un niño, pero con la ventaja de esgrimir los escritos autobiográficos de su padre, político republicano y periodista del bando franquista. En Gala (2001b) y Boadella (2001), las referencias a la contienda son indirectas y posteriores, más relacionadas con sus consecuencias. Arrabal (1994c) alude en ocasiones en su diario al triste destino de su padre.

Los años cuarenta y cincuenta fueron una losa para casi todos de la que no cabe sentir nostalgia (Ríos, 2001: 105). Presenta Fernán-Gómez (1998a) la dictadura de Franco como una pesada carga sobre la espalda de los españoles de su generación que los condicionó absolutamente. El autor se muestra muy atento a las consecuencias de la posguerra sobre la vida diaria del país y ofrece datos importantes sobre los efectos que el régimen dictatorial tuvo en la profesión teatral y cinematográfica. También resulta interesante el panorama que traza Fernán-Gómez del ambiente cultural durante el franquismo. Marsillach (2001d) habla de la dureza de la época, aunque combinada con su firme voluntad de supervivencia. El régimen dictatorial juega un papel importante en su obra como hilo conductor en el período en que coincide con su trayectoria vital. Nos presenta la represión sexual y otros detalles de la vida cotidiana. Gala (2001b) no tiene por objeto la recreación de su infancia, pero su firme oposición al régimen se vuelve temeraria. Boadella (2001), aparte del ambiente familiar antifranquista en el que creció, sólo proporciona algunos

detalles aislados, pero impagables, como los relacionados con el sindicato vertical del espectáculo. Nieva (2002d) se marchó de España sintiendo que aquí se malograba y volvió en el tardofranquismo. Arrabal (1994c) sólo incluye en su diario un par de referencias a la dictadura como régimen.

El camino que han recorrido estos autores no siempre ha sido el del éxito: Boadella y Arrabal han compartido las experiencias de la cárcel —en ambos casos por hacer uso de la libertad de expresión— y el exilio, forzoso en el primero, voluntario en el segundo. Por motivos de edad, Marsillach (2001d) y Arrabal (1994c) no pudieron sufrir la represión que siguió inmediatamente a la guerra civil, pues eran niños entonces, pero ambos comparten el dolor por el padre que sí fue víctima de esa represión; aunque, en el caso de Marsillach (2001d), no pase de ser un sentimiento lo que en Arrabal (1994c) reviste caracteres de tragedia. Lo que vieron de pequeños Armiñán (2000) y Nieva (2002d) los dejó marcados para siempre. Dedicó Fernán-Gómez (1998a) de vez en cuando algunas rápidas pinceladas a los derrotados. Su solidaridad con las víctimas de la represión franquista no queda en mera simpatía, tuvo consecuencias personales para él. Marsillach (2001d), aparte de su padre y de las ejecuciones de 1975, sólo se ocupa de algunos personajes perseguidos por el régimen de Franco. Arrabal sólo incorpora a su diario (Arrabal, 1994c) algunas alusiones a su padre y poco más.

La censura aparece como la auténtica bestia negra del franquismo para los artistas, los profesionales del espectáculo y los creadores en general. Ésta llega a condicionar profundamente el teatro que se hace. Los inevitables encontronazos de Fernán-Gómez (1998a) con este obstáculo en su actividad profesional, de los que deja constancia, se refieren tanto al cine como al teatro. El poder de la censura se manifiesta doblemente en el fenómeno de la autocensura. Marsillach (2001d) es quien trata más por extenso este tema, que convierte en una constante a lo largo de sus memorias —a veces con intención excul-

patoria por haber transigido con ella—. Gala (2001b) la vivió como un tormento y Nieva (2002d) como una castración. Pocas referencias a la censura franquista hace Boadella (2001), quien tuvo sus mayores problemas ya en la transición a la democracia con *La tor-na*.

1.3.3.2. Los dramaturgos y el teatro

La dedicación teatral de los autores permite un acercamiento a través de su obra, en ocasiones con profundidad, al mundo complejo de la escena desde ángulos distintos y complementarios.

A) La formación de los dramaturgos

1) La iniciación teatral

El primer espectáculo que menciona Fernán-Gómez (1998a) es el ceremonial eclesiástico. Por otro lado, tener una madre actriz le hizo vivir la realidad teatral desde dentro ya de niño y asumirla como un hecho natural. También tuvo un teatro de juguete, el Teatro de los Niños de Seix Barral. Marsillach (2001d: 83) se inició como actor en su infancia en el Colegio de los Hermanos Maristas. Gala (2001b) recuerda las actuaciones de Enrique Rambal. Armiñán (2000) tuvo una madre actriz —Carmita Oliver, compañera de fatigas de la de Fernán-Gómez, Carola— y una abuela, Carmen Cobeña, digna de la implacable mirada de María Guerrero. Boadella (2001) ejerció de monaguillo en su infancia y relaciona la liturgia con el teatro. Las representaciones en el fuego del campamento eran las formas más arcaicas de espectáculo. Considera Els Joglars una prolongación adulta de su golfa pandilla infantil. Nieva (2002d) oía hablar de pequeño del Teatro Real de Madrid y de mayor lo inauguró tras su restauración. Casi todos jugaron con marionetas o teatrinos

infantiles y Arrabal (1994c) no constituye una excepción, como recordó en su película *Viva la muerte* (1970).

2) El aprendizaje teatral

Fernán-Gómez (1998a) acudió por consejo materno a estudiar declamación en una escuela de Arte Dramático de la CNT. Marsillach (2001d), quien accedió a la profesión también mediante el meritoriaje, emplea una sección de sus memorias a tratar el tema de la formación. Armiñán (2000) aporta el testimonio autobiográfico de su madre de cómo aprendía su profesión una actriz de tradición familiar en las primeras décadas del siglo XX. Boadella (2001) pasó del Instituto del Teatro de Barcelona al Centre Dramatique de l'Est de Estrasburgo. Ninguna de las dos escuelas le merece una opinión positiva.

B) Teatro y literatura: una relación compleja

Dos posturas radicalmente opuestas y una intermedia presentan nuestros autores ante el tema de si el teatro es o no literatura. Fernán-Gómez (1998a) no se pronuncia sobre el asunto, pero Marsillach (2001d) representa el caso intermedio entre los dos extremos. Se puede apreciar en él una evolución que lo lleva desde su tradicionalismo inicial a posiciones actuales, aunque más como consecuencia de las dificultades encontradas en su trabajo que como resultado de un planteamiento teórico. Marsillach (2001d) adopta el modelo ideal de dramaturgo implicado en el proceso de la puesta en escena de una obra teatral, alguien que vive el teatro por dentro. Gala (2001b) encarna la figura de un dramaturgo tradicional. Decepcionado, dejó el teatro por extenuación. A Armiñán (2000), el éxito teatral le abrió las puertas del cine y de la televisión. Nieva (2002d) se duele como hombre de teatro de la veneración por los textos literarios y como dramaturgo se queja de la dirección escénica ajena, hasta el punto de tener que ocuparse él mismo de la puesta en

escena de algunos de sus montajes. Mucho más radical resulta Boadella (2001) en esta cuestión. Su trayectoria profesional parte del mimo y se va acercando poco a poco al texto, sin llegar a practicar del todo las fórmulas más convencionales. Radicalmente contraria a la postura de Boadella (2001) es la de Arrabal (1994c), dramaturgo de enorme éxito internacional, quien también se deja ver alejado de la posición más moderada en este tema de Marsillach (2001d). Incluso emplea un término para denominar a todos aquellos agentes teatrales que no son el autor: la «intendencia».

C) El teatro clásico

Fernán-Gómez (1998a) se plantea la recitación de los versos del teatro clásico español como un problema para la profesión teatral en España. Marsillach (2001d) deja constancia en sus memorias de su relación con el teatro clásico a lo largo de su dilatada trayectoria, que culmina en esta faceta con la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. También se planteó el tema de la declamación del texto clásico español, entre otros problemas técnicos relacionados con su puesta en escena. Pero más lo afectó la cuestión de la adaptación de los textos, que lo enfrentó a algún profesor universitario y a la crítica. Armiñán (2000) ofrece el testimonio de cómo su madre aprendió a declamar. Boadella (2001) no ha tenido un constante o frecuente trato profesional con el teatro clásico español, aunque aparecen en sus memorias unas esporádicas apreciaciones que demuestran una disposición favorable hacia él. Nieva (2002d), gran conocedor del teatro clásico, en el que encuentra muchas veces las raíces de los planteamientos vanguardistas, se muestra más posibilista ante la cuestión del verso. Arrabal (1994c) recurre al teatro clásico español para encontrar precedentes de su disconformidad con el protagonismo de las gentes del teatro frente a los dramaturgos.

D) El teatro extranjero

Una primera conclusión es que la comparación del teatro español con el de allende nuestras fronteras arroja un saldo desfavorable para el nuestro. Fernán-Gómez (1998a) se muestra acomplejado ante algunas representaciones francesas; aunque, después, su pesimismo se demostró algo exagerado, porque fructificó la escuela de directores de Luis Escobar y los demás. Marsillach (2001d) se interesa tanto por autores clásicos —Molière o William Shakespeare— como por experiencias vanguardistas del tipo del Living Theatre. Armiñán (2000) fue testigo del teatro extranjero que se representaba por estos pagos. Aragón (2003b) ha escrito de Boadella (2001) con toda propiedad que «su espíritu crítico apenas deja títere con cabeza entre los grandes del teatro europeo que tuvo ocasión de conocer». Nieva (2002d) demuestra sus profundos conocimientos sobre el tema. Arrabal (1994c) se muestra reacio en su diario a hablar de un teatro que no sea el suyo propio.

1.3.3.3. Los dramaturgos polifacéticos

El estudio de la obra autobiográfica de estos autores demuestra que rara vez las gentes del teatro desempeñan un único cometido, sobre todo si son profesionales. En sus memorias dejan constancia de sus actividades como adaptadores, docentes —Boadella y Nieva— y empresarios —Fernán-Gómez, Marsillach, Nieva—.

A) Los dramaturgos y otros teatreros

Uno de los puntos de mayor interés de estas obras lo constituye la amplia información que ofrecen —a veces un tanto dispersa y desordenada— sobre todos los aspectos tan diversos de la vida teatral y de sus protagonistas.

1) Los empresarios teatrales

Los dramaturgos incluyen en sus memorias algunas noticias sobre los empresarios teatrales. En ocasiones, éstos juegan un papel más destacado en la creación teatral de lo que en principio cabría esperarse, como es el caso de Tirso Escudero con Enrique Jardiel Poncela o el de Justo Alonso con el propio Marsillach, a quien impulsó a escribir *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Marsillach, 2003d).

2) Los directores de escena

Se sorprende Ríos (2001) de la escasez de referencias al papel de los directores de escena y de cine que se da en las autobiografías que estudia. A algunos directores, Fernán-Gómez (1998a) los presenta con cierto detenimiento, pero otros son mencionados prácticamente de pasada. Marsillach (2001d) aporta en este sentido informaciones más o menos conocidas o auténticamente valiosas, pero también aprovecha sus memorias para mostrar su arrepentimiento por su proceder con sus colegas o elogiarlos. Gala (2001b) y Nieva (2002d) ponen en su justo sitio la emotiva figura de José Luis Alonso Mañes, de trágico final —que inspiró *Noche de Reyes sin Shakespeare*, de Marsillach—. Armiñán (2000) recupera del olvido la figura de un director escénico, su propio abuelo, Federico Oliver. Boadella (2001) menciona a algunos directores con los que mantiene una buena relación y a otros cuyo trabajo desea denostar. Arrabal (1994c) loa a los directores: su teatro ha tenido y tiene la suerte de ser representado por poetas de la dirección escénica. Resalta el trabajo de algunos de ellos. Sin embargo, el autor no siempre se muestra tan encantador con ellos.

3) Los actores

Fernán-Gómez (1998a) conoció desde niño el ambiente teatral. Por eso dedica abundantes páginas a los cómicos. Lógicamente, la actriz que mayor protagonismo adquiere en la obra es su madre, Carola Fernán-Gómez. Resulta interesante la descripción que, de forma fragmentada, hace a lo largo del libro de la vida del actor en la época de ella. Especial valor tiene el panorama que dibuja Fernán-Gómez (1998a) de la profesión a partir del estallido de la Guerra Civil. Marsillach (2001d) reflexiona acerca de sus compañeros de profesión en bastantes páginas de sus memorias, a veces para desmitificar la profesión. También niega la existencia de «método». Igual que Fernán-Gómez (1998a), Marsillach (2001d) se preocupa de presentarnos a algunos de sus compañeros de profesión. Particular interés presenta la relación de Marsillach (2001d) con los actores que interpretan su propio teatro. Gala (2001b) parece emular al principio la relación que mantuvo Lorca con algunas de sus actrices, aunque poco a poco la decepción con el ambiente lo va venciendo. Armiñán (2000) nos ofrece el testimonio escrito de una actriz, su propia madre, Carmita Oliver, y nos aproxima a la figura de su abuela, doña Carmen Cobeña. Boadella (2001) les dedica un par de páginas a los actores, pero su relación directa con el colectivo se canaliza a través del grupo Els Joglars.

4) Los escenógrafos

Fernán-Gómez (1998a) se deja llevar por la nostalgia cuando evoca la escenografía de antes de la guerra y Marsillach (2001d) se queja de la moda de la aparatosidad escenográfica que cundió en un momento en el teatro español. El escenógrafo favorito de Marsillach (2001d) y Gala (2001b) parece haber sido otro de nuestros autores: Nieva (2002d). Arrabal (1994c) alude alguna vez a la escenografía de sus montajes.

5) Los adaptadores

Fernán-Gómez (1998a) y Marsillach (2001d) aportan información valiosa acerca de una labor teatral que normalmente pasa desapercibida: la adaptación. No siempre las referencias son directas, pero se infiere en algunos casos que ha debido haber un trabajo de esta índole antes de la representación, como es el caso del repertorio de la compañía de Enrique Rambal que recuerdan Fernán-Gómez (1998a) o Gala (2001b). Marsillach (2001d) no sólo menciona a los adaptadores con los que trabaja, sino que también nos expone las vicisitudes de su trabajo con ellos. Gala (2001b) y Armiñán (2000) han sido adaptadores. El de Nieva (2002d) constituye un caso completamente excepcional que ha requerido un atento examen. Arrabal (1994c) deja constancia de algunas adaptaciones de sus obras.

1.3.3.4. Los dramaturgos y la actividad teatral

También son de sumo interés las informaciones que aportan estas obras sobre otros componentes de la actividad teatral, como las giras y los festivales, incluso los plagios. Boadella (2001) se adentra en el terreno de la actividad teatral en la España autonómica poniendo en relación el tema con los avatares de su compañía a partir de *La torna*. Asimismo, es el autor que más se ocupa de sus adversarios y quien tiene una relación más complicada con ellos, dados los conflictos con el ambiente teatral y cultural catalán que surgieron a raíz de los sucesos de *La torna*. En cuanto al beneficio económico, Fernán-Gómez (1998a) es el único de los autores que estudiamos que hace alusiones directas a él dentro de su interés por el éxito y la fortuna abiertamente expuesto en sus memorias. No obstante, de gran valor son las páginas que Fernán-Gómez (1998a) dedica al teatro

alternativo al de las salas comerciales cuando se ocupa de su colaboración en la creación del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura.

1.3.3.5. Los dramaturgos por sí mismos

Uno de los puntos de máximo interés de estas obras lo conforman las revelaciones e informaciones de los autores acerca de su propia obra dramática. Para Elwess (2003), estas obras llegan a convertirse en ocasiones en verdaderas poéticas. Por un lado, no son raras las interferencias entre las obras de unos y de otros. En un mundillo tan gremial y cerrado sobre sí mismo como el teatral —y más en un panorama cultural como el español de la posguerra—, resulta lógico que sus miembros hayan desarrollado sus vidas en paralelo y que sus caminos se hayan entrecruzado ocasionalmente o con frecuencia. Un caso especial lo encontramos en los dramaturgos desconocidos y olvidados de los que tenemos noticia gracias a estas obras, como ocurre con los respectivos abuelos de Fernán-Gómez (1998a), de Marsillach (2001d) y de Armiñán (2000).

1.3.3.6. Los dramaturgos y la recepción

Como personajes públicos, y dada la repercusión social de su trabajo, la relación de los autores que estudiamos con los medios de comunicación es constante y suelen dar abundante cuenta de ella, tanto en los casos de acogida favorable como desfavorable —en este caso, hay necesidad de desagravio—. La difícilísima relación con la crítica llega a presentar en algún momento en estos autores un cariz inquietante. No ocurre así, desde luego, con Fernán-Gómez (1998a), quien no se muestra sañudo con ella, sino más bien ponderado. Ciertamente algunas veces la acusa de sus fracasos, pero otras incluso se presenta como amigo de algunos críticos. A lo sumo, expresa su desdén o su herida sensibilidad. Marsillach (2001d) recurre al sentido del humor a la hora de afrontar el problema.

No le han faltado los juicios favorables, aunque el autor resalta más los otros. Los críticos posan desfavorablemente en sus memorias. Gala (2001b) alcanzó una fama considerable como dramaturgo, con enorme éxitos de público, pero la crítica no lo salvó. Armiñán (2000) nos trae testimonios de este tema en la primera mitad del siglo XX. No carece Boadella (2001) de valoraciones positivas de su labor. Sin embargo, su relación con la crítica, cuando se vuelve conflictiva, adquiere un tinte francamente preocupante, hasta el punto de que, en algunos casos, el enfrentamiento ha degenerado en una enconada polémica. Además, el autor, decido partidario de la venganza escénica, incluye a los críticos teatrales como personajes de sus montajes. Para Nieva (2002d) la crítica y el éxito de público se convierten en auténticos quebraderos de cabeza. La actitud del diarista Arrabal (1994c) difiere gran cosa en este tema de la de los memorialistas. Salvo alguna referencia positiva, el resto oscila entre su interés personal y el enfrentamiento. Reconoce, como no podía ser menos, la importancia de la crítica teatral.

También la crítica universitaria tiene su presencia en estas obras. En el caso de Marsillach (2001d), la relación ha tenido ribetes de polémica a cuenta de las adaptaciones de los textos teatrales clásicos. Boadella (2001) se muestra iconoclasta en este sentido. Tampoco falta la inevitable relación de premios obtenidos, aunque no muy completa. Las alusiones a ellos se introducen mediante variados pretextos.

1.3.4. Vetas autobiográficas en la obra literaria de los dramaturgos del corpus

Una cuestión importante es la del carácter autobiográfico de la obra literaria de estos autores. Fernán-Gómez (1998a) la admite abiertamente. Marsillach (2001d) revela el origen de algunas de sus obras. Aunque Boadella (2001) rechaza la interpretación psicoanalítica de sus obras, no obstante, encontramos bastantes datos que nos obligan a pensar

de otra manera. Pocas claves de su obra expone Arrabal (1994c) en su diario, pero tampoco faltan los hilos que conducen a su máximo condicionante: el sacrificio de su padre.

2. CONCLUSIÓN PERSONAL

2.1. Recapitulación

El profesor Dr. D. José Romera Castillo ideó la presente tesis doctoral para demostrar la idoneidad y la pertinencia de estudiar la escritura autobiográfica de los dramaturgos españoles actuales como fuente bibliográfica para la reconstrucción de la vida teatral española del siglo XX. Esperamos no haber defraudado tan altas expectativas.

Nos asistía al principio de la tarea el convencimiento de lo acertado de la visión del profesor José Romera Castillo y nos sumamos entusiásticamente al proyecto, no sin cierta extrañeza por tan generosa confianza para con su alumno. En la conclusión del recorrido, no podemos sino admirarnos de la clarividencia del profesor José Romera Castillo, fruto también de su profundo conocimiento de esas dos líneas de trabajo —no las únicas, pero sí las que confluyen aquí— del grupo de investigación que él dirige, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (SELITEN@T): una, la investigación del teatro español, tanto escrito como representado, especialmente en su vertiente de reconstrucción de la vida teatral; otra, el estudio de la escritura autobiográfica. El SELITEN@T se ha convertido así, gracias a la lúcida dirección del profesor José Romera Castillo y a la contribución de una cada vez más nutrida nómina de miembros y colaboradores, en un foco de innovación y actualización a la vanguardia de los estudios filológicos en el ámbito hispánico. Este trabajo se sitúa justo en la intersección entre ambos senderos.

Los dramaturgos autobiógrafos elegidos se seleccionaron finalmente por su proximidad generacional y por su actualidad: Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), Francisco Nieva (1924), Jaime de Armiñán (1927), Adolfo Marsillach (1928-2002), Fernando Arrabal (1932), Antonio Gala (1936) y Albert Boadella (1943) —en adelante, «los autores»—. Nacidos todos, pues, en la primera mitad del siglo XX y vivos y en activo en el momento de emprender la tarea²¹²⁷.

2.2. Recuento y evaluación de objetivos y metodología

2.2.1. Objetivos

De los objetivos iniciales ya expresados, ha resultado lo siguiente:

1. Se ha inventariado toda la escritura autobiográfica producida por los autores en el apartado «Otros textos (auto)biográficos de los autores del corpus».

2. Se ha realizado un exhaustivo estudio comparativo de las obras de los autores relacionadas a continuación —en adelante, «las obras»—:

2.1. *El tiempo amarillo*, de Fernando Fernán-Gómez (1998).

2.2. *Tan lejos, tan cerca*, de Adolfo Marsillach (2001).

2.3. *Ahora hablaré de mí*, de Antonio Gala (2001).

2.4. *La dulce España*, de Jaime de Armiñán (2000).

2.5. *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella (2001).

2.6. *Las cosas como fueron*, de Francisco Nieva (2002).

2.7. *La dudosa luz del día*, de Fernando Arrabal (1994).

2.8. *Diario en blanco y negro*, de Jaime de Armiñán (1994).

²¹²⁷ Al menos, en su fase de trabajo para el Curso de Doctorado de la UNED sobre lo autobiográfico en la literatura española, dirigido por el profesor José Romera Castillo.

3. Se ha inventariado la producción periodística de los autores editada en libros recopilatorios, en el apartado «Los artículos periodísticos», y se ha llevado a cabo una aproximación considerable a la no recopilada.

4. Se ha estudiado la edición de las obras aplicando el concepto de «pacto autobiográfico», de Philippe Lejeune, en el apartado «La escritura autobiográfica y la edición».

5. Se ha estudiado la importancia de los textos autorreferenciales para el conocimiento de la obras de los autores en el apartado «Textos autorreferenciales» —«La tradición autorreferencial en la producción teatral» y «Textos autorreferenciales para obras no teatrales»—.

6. Se ha contribuido a sistematizar los rasgos formales, estructurales y temáticos propios de la escritura autobiográfica en general a través del análisis metódico de estas obras en particular.

7. Se ha inventariado toda la producción dramática de los autores en el apartado «Obra dramática».

8. Se ha estudiado la condición no exclusivamente dramática de la producción literaria de los autores en el apartado «Obra no dramática».

9. Se ha demostrado la importancia del testimonio autobiográfico para el conocimiento de la etapa histórica de la crisis española del siglo XX (II República y sus antecedentes, Guerra Civil, Dictadura y transición a la democracia) en el capítulo «Marcas temáticas», apartado «Contextos: el testimonio y el memorialismo».

10. Se ha demostrado la importante presencia de componentes autobiográficos en la obra literaria de un autor vanguardista como Fernando Arrabal (1932) en el apartado «El drama familiar de los Arrabal Terán».

11. Se ha demostrado la importancia de la escritura autobiográfica como fuente bibliográfica para el estudio de la formación de la personalidad de dramaturgos, en particular, y de escritores, en general, en el apartado «Los dramaturgos y el teatro».

12. Se ha demostrado en el apartado «Los dramaturgos polifacéticos» la condición de hombres de teatro, y no sólo de dramaturgos, de la mayoría de los autores.

13. Se ha estudiado la sutil y compleja gradación que presenta el fenómeno de la intertextualidad en la obra de Francisco Nieva en el apartado «La intertextualidad en Francisco Nieva».

14. El análisis de los textos autorreferenciales ha resultado clave en el estudio, en el apartado «Nieva, adaptador de sí mismo», de la génesis de la producción dramática del autor y en el de las relaciones entre su obra dramática y la novelística.

15. Se ha demostrado la importancia del testimonio autobiográfico para el conocimiento de la realidad teatral española en el capítulo «Marcas temáticas».

16. Se ha estudiado la relación entre la literatura, el teatro y otros medios de comunicación de masas en el apartado «Los dramaturgos y otros oficios conexos».

17. Se ha contribuido a la historia del teatro español en el apartado «Los dramaturgos por sí mismos».

18. Se ha estudiado la recepción del fenómeno teatral en el apartado «Los dramaturgos y la recepción».

19. Se ha demostrado la importancia del testimonio autobiográfico para el conocimiento de los mecanismos del funcionamiento de la actividad literaria en todos sus aspectos, incluido el de la dinámica de los ambientes literarios, en el apartado «Los dramaturgos como intelectuales».

20. La bibliografía de cada uno de los autores es la más completa que existe en la actualidad: «Apéndice I: Bibliografía de los autores» y apartado «Autobiografía y literatura» («Obra dramática» y «Obra no dramática»).

21. La producción audiovisual de cada uno de los autores es la más completa que existe en la actualidad: «Apéndice II: Producción audiovisual de los autores».

2.2.2. Metodología

En cuanto a la metodología empleada:

1. El tratamiento que se le ha dado a la producción crítica generada por la labor de los autores —como dramaturgos, como autobiógrafos, como profesionales— responde al concepto de «historia y crítica». Por eso se ha tenido tan en cuenta a los estudiosos: se los ha dejado expresarse.

2. Esta tesis adopta también la forma de analectas de los textos autobiográficos de los autores por motivos obvios:

2.1. Cuando, por ejemplo, la madre de Jaime de Armiñán, la actriz Carmita Oliver, describe de su puño y letra a la gran María Guerrero, no tiene sentido que nosotros digamos que la madre de Jaime de Armiñán describe de su puño y letra a María Guerrero, la que tiene valor en sí misma es la descripción que ella hace.

2.2. Al trabajar con escritura autobiográfica, no sólo tiene valor lo que los autobiógrafos cuentan, sino cómo lo cuentan: sus descripciones, su recreación de las conversaciones, la pasión o el sentimiento que al autobiógrafo le produce lo que cuenta —que se observa en su estilo y en su expresión—.

2.3. No se ha elaborado la tesis pensando en que vaya a ser leída de cabo a rabo como una novela, aspiramos más bien a que se la tome como una obra de consulta en la que el estudioso busque el tema que le interese. Por ello, se apreciarán reiteraciones entre

unos apartados y otros: en cada caso, el punto de vista se enfoca hacia el tema concreto del mismo.

2.3. Resultados

La experiencia de estudiar la escritura autobiográfica de los dramaturgos españoles actuales nos ha enseñado que tienen mucha razón el profesor José Romera Castillo y el SELITEN@T, dirigido por él, en sus enfoques.

Por un lado, efectivamente, la escritura autobiográfica se confirma como una fuente de información. El autor que más parte al principio de su libro de una concepción cercana al simple anecdótico es Antonio Gala; pero, en pocas páginas, acaba cayendo de pleno en la órbita de ese sistema estelar doble que forman, en perfecta combinación gravitatoria, la autobiografía y las memorias, alrededor del cual giran como planetas los otros subgéneros²¹²⁸. Estas obras quedan muy lejos del autobombo que algunos de estos mismos autores censuran. Además, estudiamos aquí y examinamos con detenimiento lo que otros desdeñan a la ligera con la etiqueta de *paratextos* —lo que aquí hemos dado en llamar «la tradición autorreferencial» en la producción teatral y la no teatral—.

Nos asiste la convicción de que no se puede despiezar la obra de los autores en aras de una pretendida y equivocada pureza en la tarea filológica. Para estudiar a estos personajes tan completos sin desmembrarlos, sin descuartizarlos, hay que considerar, fuera de prejuicios estériles y contraproducentes parcelaciones, su mundo esférico y complejo: literatura, articulismo, teatro, televisión, cine, radio. Estos personajes son o han sido

²¹²⁸ Algunos autores deberían continuar sus memorias: las de Albert Boadella alcanzan hasta la mitad de los años ochenta del siglo pasado y las de Jaime de Armiñán se interrumpen con el final de la II Guerra Mundial. Albert Boadella tendría mucho que contar: su resistencia primero y después su salida de Cataluña, su trabajo en Madrid como gestor teatral, su cesión de la dirección de Els Joglars. Jaime de Armiñán termina la suyas con dieciocho años, casi nada: es decir, toda su vida profesional queda por contar. Antonio Gala ha renunciado públicamente a redactar su autobiografía.

escritores, articulistas, actores, directores de cine, profesionales de la radio y la televisión, figuras públicas —comunicadores, diría alguien hoy—. No todos lo son todo —y no al mismo tiempo ni a la vez—, pero todos esos ingredientes los conforman, los configuran²¹²⁹. ¿Cómo estudiar a un Fernando Fernán-Gómez fijándonos sólo en sus creaciones literarias y dejando aparte sus películas, sus estrenos teatrales, sus series de televisión, lo que aquí englobamos bajo el marbete de «producciones audiovisuales»? Ni siquiera podríamos con Antonio Gala o con Fernando Arrabal, tenidos principalmente por literatos. Obsérvese al respecto el alcance de una de los daguerrotipos que revela nuestra investigación, el de lo intercambiable de las ideas: lo mismo sirven para una novela que para una obra de teatro, una película o una serie de televisión²¹³⁰. ¿Nos hemos preguntado si basta para vivir —o sobrevivir— uno sólo de los múltiples oficios que nuestros personajes han desempeñado?

Esta es una de las ventajas de la Semiótica, que aporta el marco teórico apropiado que facilita estudiarlos en su compleja integridad. Si se repasa la relación de seminarios

²¹²⁹ El hecho de que algunos de estos personajes haya publicado libros, incluso de creación, sin sentirse del todo literatos —el novelista Adolfo Marsillach, el ensayista Albert Boadella—, o que hayan hecho vida de escritores, confirma la ya de sobra conocida importancia que en el negocio editorial adquiere la repercusión pública. Ésta, precisamente, ha motivado también que se los haya invitado a publicar sus memorias. No esperemos que el dragón no escupa fuego: forma parte de su naturaleza.

²¹³⁰ *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez, empezó como proyecto de guion cinematográfico, surgido de una idea propuesta por Jaime de Armiñán para ser escrita al alimón; luego, se concibió con éxito como serial radiofónico para RNE; después, pasó a ser novela; y, de ahí, saltó a la gran pantalla en forma de laureada película, la cual, andando el tiempo, conocería una versión teatral. *El mar y el tiempo*, también de Fernando Fernán-Gómez, empezó primero como un guion para una frustrada serie de televisión —imposible de realizar por la situación política del régimen de Franco—, después fue novela, finalmente se hizo serie de televisión y, por último, acabó como película. El argumento de la obra de teatro *La coartada*, asimismo de Fernando Fernán-Gómez, sirvió además para su novela *La cruz y el lirio dorado*. Otra narración suya, *Oro y hambre*, trata de las aventuras de Lucas Maraña, protagonista también de su obra teatral *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. *Extraño anuncio*, de Adolfo Marsillach, primero cobró forma de relato antes de convertirse en obra teatral. *Se vende ático*, también de Adolfo Marsillach, empezó como guion para una serie de televisión, *Recuerda cuando*, y luego adquirió la consistencia de novela y de obra de teatro. Jaime de Armiñán publicó una versión novelística de *Juncal*, su serie de televisión. A Francisco Nieva, su novela *Oceánida* —desarrollo argumental basado en los personajes de una anterior pieza dramática breve, *El maravilloso catarro de Lord Bashaville*— le proporcionó el argumento de *¡Viva el estupor!*, una obra de teatro calificada por él como «comedia televisiva».

internaciones del SELITEN@T y sus títulos —teatro y prensa, teatro y audiovisuales, etcétera— se comprobará que todo son aciertos del grupo de investigación que dirige el profesor José Romera Castillo. Aparte de la relación entre el mundo audiovisual y la literatura, en la prensa hay literatura, en la prensa y en la literatura hay autobiografismo y en el autobiografismo hay literatura²¹³¹. Las relaciones con el teatro musical son importantes en nuestros autores, desde Adolfo Marsillach y la zarzuela a Francisco Nieva, director de espectáculos operísticos, pasando por un Albert Boadella *exjoglar*.

Una sorpresa de nuestra investigación provino del lado menos previsible. Se consideró necesario revisar a fondo —examinándola con detalle y detenimiento— la bibliografía de los autores por un doble motivo: para comprobar si en verdad eran escritores, o sólo autobiógrafos ocasionales, y para encontrar todo lo que de carácter autobiográfico pudieran haber publicado²¹³². Estos dos objetivos confluyeron y han arrojado el resultado de una bibliografía completísima, que este trabajo ofrece²¹³³. La sorpresa a la que me refería, doble, procede de la luz puesta sobre el asunto: hay más escritura autobiográfica de lo que en principio pueda parecer en un artista de nuestro tiempo y, en todos los casos, son más escritores, y no sólo de teatro, de lo que cabía sospechar en algunos —incluidos Adolfo Marsillach, quien ha publicado hasta novela, o Fernando Fernán-Gómez, poeta en el catálogo de alguna colección de prestigio—. Otros hallazgos inesperados fueron la profunda huella que en la obra de Fernando Arrabal ha impreso su tragedia familiar y la sutil y complicada gradación de la intertextualidad en la obra de Francisco Nieva, que abarca

²¹³¹ Albert Boadella se decidió a escribir sus memorias al leer *La vida secreta de Salvador Dalí*, del pintor de Figueras: sospechamos la relación de esa lectura con su obra *Daaalí*, lo que demostraría la importancia de la escritura autobiográfica para la producción teatral, al igual que ocurre con la cinematográfica.

²¹³² Hubo que repasar a los siete. No parecía una forma muy seria de proceder plantearse examinar a Adolfo Marsillach, por ejemplo, pero no a Fernando Arrabal o a Antonio Gala, por su condición de consagrados.

²¹³³ Y que aún no consideramos totalmente exhaustiva. Si no se ha podido completar más, ha sido porque, por motivos administrativos, había que concluir. Con todo y con eso, la razón burocrática ha venido aquí en auxilio del doctorando, pues los protagonistas del estudio, octogenarios algunos o algo más —Francisco Nieva nonagenario—, siguen en activo y no cesan de programar eventos y de publicar.

toda la gama del espectro cromático del arco iris: desde la simple referencia cultural a la versión libre y la adaptación de obras ajenas.

2.4. El problema de la verdad

Al principio de la tarea, se nos antojaba que habría que salvar la barrera del problema de la verdad, la gran losa que pesa sobre la escritura autobiográfica: ¿quién nos asegura que es cierto todo lo que cuenta el autobiógrafo?, ¿quién garantiza que unas memorias dicen la verdad y no nos hallamos ante un relato de ficción —en el mejor de los casos—? No ha ocurrido así en absoluto, no ha habido nada de eso. Los autores aportan una mina de información para la reconstrucción de la vida teatral —si bien con despistes, imprecisiones, vacilaciones—. Al confrontar los diferentes puntos de vista, su cotejo provoca un resultado asombroso. El problema de la falsedad que pueda haber aquí resulta irrelevante para el objeto del trabajo, dada la cantidad de impresiones y noticias que se acumulan. Es tanto lo que tienen que decir sobre la realidad —desde su perspectiva, obviamente—, sobre lo que todo el mundo sabe o puede saber que ocurrió, sobre lo que ha trascendido, en definitiva, que apenas les da tiempo a fabular. No es que no fantaseen, es que la realidad los supera ampliamente; hasta los abrume, incluso los aplasta. Solo con esfuerzo logran dar buena cuenta de su versión de lo consabido, apenas quedan páginas para nada más. El porcentaje de invención que puedan haber encerrado los autores en sus libros —mínimo desde este punto de vista—, no afecta al resultado del estudio.

Convivir tan continuadamente con el problema del género literario, que incide tan de lleno en la escritura autobiográfica²¹³⁴, nos ha llevado a comprender algunas cuestiones que bien podrían conducir a una reconsideración en nuestro entendimiento de la cuestión.

²¹³⁴ Y también a la literatura de viajes, objeto de otro Curso de Doctorado, parejo al de lo autobiográfico, que seguimos al mismo tiempo en la UNED, impartido éste por la profesora Dr.^a D.^a Ana María Freire López.

Nos gustaría aportar nuestro granito de arena con lo que hemos averiguado en esta investigación.

Ha resultado curiosa de contemplar la retahíla de malabarismos a los que los críticos recurren para sortear el problema de la verdad en la escritura autobiográfica: se echa mano de la ficcionalidad, de la autoficcionalidad; se señalan con el dedo los pliegues de la narración, las dobleces de la voz narrativa, etcétera, etcétera. A veces, hay quien expresa claramente la necesidad de una comprobación de la veracidad del relato que estudia o, simplemente, se cuestiona la sinceridad del autobiógrafo con mayor o menor grado de acidez. Podríamos haber recolectado un variopinto florilegio con las contorsiones para esquivar y sortear el escollo, para decir, en definitiva: «No nos lo podemos creer todo, no nos lo creemos todo y, sin embargo, lo estudiamos».

Como hemos dicho, al comienzo pensábamos que iba a costar grandes dificultades averiguar qué había de verdad y de falso en los relatos autobiográficos de los autores, se nos hacía cuesta arriba la tarea de comprobar la certidumbre de lo que contaban. La experiencia nos ha llevado por otros derroteros: el problema de la verdad, en realidad, no juega un gran papel en este tipo de estudios. No exageramos si decimos que, como mucho, el cotejo con la realidad supondría un diez por ciento del trabajo. Lo importante no es quién tiene razón, sino en qué quiere tenerla. Pongamos un ejemplo: cuando uno de estos dramaturgos acusa a otro de plagio, lo relevante es que el incidente se produjo. Si hubo alguna vez amistad entre ambos, ésta se resintió por ello irremediablemente. Luego el conflicto existió, puesto que los dos, al menos, se refieren a él. ¿Quién dice la verdad? No somos jueces, como tampoco somos parte. No se trata de utilizar las afirmaciones de los autobiógrafos a la manera de pruebas periciales o a modo de testimonios en un juicio. No va a haber ningún juicio. No sentenciamos: estudiamos, observamos y anotamos.

La escritura autobiográfica ha sido desdeñada como fuente de estudio por error: al hacerla girar en torno al problema de la verdad, la hemos desencajado. No se trata de tomarla como fuente de datos históricos, suponiendo alegremente que tal cosa ocurrió de una manera determinada porque fulano o mengano así lo recogen en sus memorias. Desde nuestro punto de vista, la clave de la tarea se encuentra en otra parte, el eje se halla en un lugar distinto y la hace girar con diferente rotación. Trataremos de explicarnos.

Una moderna y modélica cantera de gramáticos, encabezada por el profesor y académico Ignacio Bosque, ha hecho posible la *Nueva gramática de la lengua española*, de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, en sus varias versiones y tamaños. Gracias a esta excelente hornada, comprendemos mejor algunos enigmáticos comportamientos sintácticos de nuestro idioma. Consideremos las siguientes oraciones: *Los vecinos están en casa porque es temprano todavía* y *Los vecinos están en casa, porque hay luz en la ventana*. Ambas son enunciados formados por oraciones complejas, ambas contienen una oración subordinada causal y ambas son diferentes. Obsérvese que, en la segunda, de construcción disjunta —a diferencia de la primera, de construcción conjunta—, aparece una coma. La oración subordinada causal contrae en el primer enunciado la función de complemento circunstancial y, por consiguiente, forma parte del predicado, mientras que la segunda contrae la de complemento oracional y no forma parte del predicado. La primera es una causal del enunciado; la segunda, una causal de la enunciación. En el primer enunciado, el que sea temprano se aduce como motivo para que los vecinos estén en casa: la oración subordinada es la causa del enunciado. En la segunda, el que haya luz en la ventana no es la causa de que los vecinos estén en casa, sino la causa de que yo diga que los vecinos están en casa: la oración subordinada es la causa de la enunciación. Desde el punto de vista semántico, ambas proposiciones pueden ser verdaderas o falsas. En la primera, los vecinos pueden o no estar en casa y del tema de

la verdad debería ocuparse aquél a quien le corresponda. En la segunda, los vecinos pueden estar o no en casa, pero lo que nos llama la atención es que se diga que se ha visto luz en la ventana. Igual ocurre con las oraciones subordinadas condicionales, finales y concesivas. Y algo semejante sucede con la escritura autobiográfica: obedece a una poética de la enunciación, no a una poética del enunciado. Es esta una idea que nos gustaría desarrollar en algún momento.

Para explicarlo con un ejemplo literario, cuando los filólogos estudian la escritura autorreferencial como fuente bibliográfica, se parecen más a los detectives de novela negra o policíaca. Recuérdese que, especialmente en esta última, un tópico consiste en aislar a todos los presentes alrededor del escenario del crimen para interrogarlos y encontrar al asesino. Es el caso de la obra de teatro probablemente más representada de la historia: *La ratonera*, de Agatha Christie. No de otro modo procedió Hércules Poirot en *Asesinato en el Orient Express*: escuchó el relato de cada pasajero del tren y llegó a dos conclusiones, una la convincente; otra, la conveniente. No hubo juicio ni condena. Los estudiosos de la literatura cuentan a menudo con las narraciones de los testigos, pero no las aprovechan ni se molestan en cotejarlas.

Otra virtud de estas obras que hemos comprobado: ofrecen un camino para la investigación, un plan de trabajo, una ruta certera. Unos datos llevan a otros, unas referencias conducen a otros autores publicaciones, y el edificio se va alzando con sus interconexiones, sus pliegues, sus esquinas, su luminosidad y sus sombras. Procediendo de tal modo, investigando desde el suelo el terreno que se pisa, se va trazando un mapa del relieve²¹³⁵. No de otra forma se redactan hoy los diccionarios de la lengua —como el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, o el *Dic-*

²¹³⁵ Mucho más veraz, desde luego, que el plano de la Tierra Media que el hijo de J. R. R. Tolkien y editor suyo, Christopher, elaboró para preceder al texto de la edición de *El señor de los anillos*, luego ampliado para la publicación póstuma de *El Silmarillion*, imitado sin rubor por George Martin en *Juego de tronos*.

cionario combinatorio del español contemporáneo, dirigido por Ignacio Bosque— y hasta la *Nueva gramática de la lengua española*, ya mencionada, sino de nueva planta, partiendo de los datos reales de infinidad de fuentes escritas.

2.5. ¿Se cierra el telón?

Como siempre, queda mucho por hacer. Si la investigación nos ha mostrado algo, ha sido el campo que queda por cubrir. Ni que decir tiene que se puede seguir mejorando la relaciones bibliográfica y de producción audiovisual aquí incluidas de los autores que estudiamos. En materia bibliográfica, especialmente las de Fernando Arrabal y Antonio Gala, particularmente productivos. Una conclusión de nuestra investigación es la de la importancia del guion: creemos que se debería reconsiderar y repensar como género literario.

También hemos descubierto en Antonio Gala un perfil claro de escritor romántico —tal vez se trate del último romántico, una idea que creemos poder demostrar—, por su sensibilidad hacia la religión —en el sentido que le daba Françoise-René de Chateaubriand en *El genio del cristianismo*—, hacia el regionalismo y hacia el *volkgeist* hegeliano. También por su concepto apasionado de la escritura rayano con la improvisación, el cual le proporciona aciertos y desaciertos —acordes y desacordes, como en la película de Woody Allen—, un entender la escritura literaria como una exaltación del yo. A lo anterior se añade su alienación personal, la conciencia de su propia marginalidad individual y de su imposibilidad de realización personal en una sociedad que, sin embargo, le ha brindado el éxito —él podría considerar que a costa de un gran sacrificio—. Todos ellos constituyen los rasgos prototípicos de un escritor romántico.

En cuanto al ámbito digital, cuando comenzamos nuestra labor, Internet se nos aparecía a la manera de un auxiliar: nos ofrecía ayuda, nos proporcionaba datos, espe-

cialmente los más recónditos sobre la producción audiovisual de los autores. Pero la web ha crecido exponencialmente: cuando empezamos, buscábamos en ella referencias de alguna adaptación teatral hecha para la televisión por algunos de los autores; ahora, en la búsqueda de resultados aparece la propia producción. Los archivos audiovisuales se están subiendo a Internet. Aparte de la digitalización de los fondos de la televisión y la radio públicas, basta introducir los nombres de nuestros autores en Youtube y se comprobará la mina de oro: películas, programas televisivos, series, documentales, entrevistas... Las bases de datos que hemos acabado consultando, como IMDb —a lo largo de estos años hemos pasado del CD-ROM con la enciclopedia Microsoft Encarta a la Wikipedia de libre consulta—, se hallan en construcción.

Anna Caballé calculaba en unos 40.000 los artículos periodísticos escritos por Francisco Umbral. Nuestros autores suman miles también: han sido figuras públicas durante décadas y eso acarrea una enorme repercusión mediática. No sólo producen—o los han producido, en el caso de los fallecidos— artículos²¹³⁶, también son objeto de ellos, así como de noticias, entrevistas, reportajes, crónicas, críticas, etcétera²¹³⁷. Si con los artículos hablaríamos de miles de referencias —entre propios y ajenos, incluyendo críticas y ecos de los estrenos—, en el plano audiovisual hablamos de cientos de producciones en archivos audiovisuales y *podcasts*.

Se ha demostrado aquí también la validez de la escritura autobiográfica para estudiar la crisis española del siglo XX: el ciclo formado por la Guerra Civil española y sus antecedentes —entre ellos la nada baladí II República española— y sus consecuencias —

²¹³⁶ Ahora mismo, Antonio Gala continúa publicando su colaboración diaria para su columna *La Tronera* en *El Mundo*.

²¹³⁷ Unos periódicos cuentan con mejor sistema de archivo digital que otros. Por eso hay descompensación en este sentido en los hipervínculos incluidos en nuestra Bibliografía. El del diario *El País* destaca, con diferencia, como el mejor: los textos aparecen en cuanto se introduce su título en el buscador Google. Pero, incluso ahí, no todos; mayormente los de la edición normal, menos los de los suplementos. En el caso de la mayoría de las publicaciones, ha habido que limitarse a listar el buscador en la Webgrafía.

de las cuales, la Dictadura de Franco no parece la menos importante—. Las experiencias del padre de Jaime de Armiñán como gobernador civil de la II República, aportadas con tanta veneración por su hijo —en concreto en la etapa de Córdoba, provincia de Niceto Alcalá-Zamora—, aportan una visión de la situación más esclarecedora que numerosos libros históricos. Jaime de Armiñán, a través de su padre, nos transmite lo que ocurría en los despachos y Fernando Fernán-Gómez lo que sucedía en las calles. Fernando Arrabal lo que tenía lugar en su familia, Francisco Nieva lo que pasaba al otro lado de una tapia medianera de su casa en el pueblo, Albert Boadella cómo lo cazaban los uniformados, Adolfo Marsillach y Antonio Gala cómo se pisaban las alfombras del tardofranquismo. De hecho, en la historiografía, ya se ensayó el concepto de historia oral. Creemos que, con la escritura autobiográfica, se podría intentar un proyecto de investigación de la crisis española del siglo XX a través de la escritura (auto)biográfica, como hemos ensayado aquí en el capítulo correspondiente, que sería mucho más ambicioso aún que una historia oral, pues nos referimos a un desasosegante contubernio de literatura, autobiografía, filología e historia.

2.6. Para terminar: un poco más de autobiografía

Autobiografía y teatro, un emparejamiento con tanto *charme* que sólo puede causarnos fascinación. Permítanme que emule a los autores.

Fernando Fernán-Gómez pasó por Granada de gira con *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, y yo asistí a la representación. Un compañero de clase, que se marchaba a estudiar al curso siguiente a la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, nos anunció que aparecería de figurante en la representación y, efectivamente, así fue. A Adolfo Marsillach lo vi actuar en Granada, en el teatro Isabel la Católica, en la gira de la segunda versión de *El Tartufo*, de Molière, cuya escenografía me impresionó —sin

que fuera yo consciente entonces de que la firmaba Francisco Nieva—, y, mucho más tarde, en el teatro Lope de Vega de Sevilla, en su adaptación de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee —su última interpretación de un personaje en una obra—, en un inquietante duelo interpretativo con Nuria Espert. Presencié un recital poético de Antonio Gala en el Hospital Real, rectorado de la Universidad de Granada, y se me quedaron grabados los primeros versos de uno de sus *Sonetos de la Zubia*: «Árabe de Granada tú, y romano / yo de Córdoba, no nos engañemos». Entre los ejemplares de mi temprana colección particular de ediciones teatrales de la editorial Escélicer, se contó desde muy pronto la pieza dramática *El último tranvía*, de un tal Jaime de Armiñán, la cual aguardó el momento de su lectura callada y discretamente, como hoy sabemos por nuestro estudio que se conduce su autor. Un «moderno» de provincias muy bien informado nos avisó a unos jóvenes aficionados al teatro de que Francisco Nieva impartiría una conferencia en La Madraza. Naturalmente, asistimos. Allí le oí hablar ya de su ruptura con madame Escande y pude comprobar por mí mismo su pesadumbre. Al terminar, no es que nos acercáramos a hablar con él, él se acercó a hablar con nosotros. En una conferencia de Fernando Arrabal en Granada, en el Palacio de las Columnas, antigua Facultad de Filosofía y Letras y hoy Facultad de Traductores e Intérpretes, presentado por el profesor D. Antonio Sánchez Trigueros, le pregunté su opinión sobre Harold Pinter sin saber yo entonces que éste llegaría al Nobel, un galardón por el que el dramaturgo melillense ha demostrado no sentir aversión. Recuerdo mi genuino desconcierto y mi desasosiego cuando contemplé estupefacto la representación por Els Joglars del *Olympic Man Movement*, de Albert Boadella. Tras la escena del atentado, uno de los actores disparó al público con una pistola y yo perdí momentáneamente la noción de la realidad.

Poco podía imaginar yo entonces que acabaría citándolos a ellos para estudiarlos a todos juntos en esta reunión que espero que no los desagrade, al menos en su totalidad.

Si os ha gustado, aplaudid.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A., P. (1996). «Homenajes de Festivales de Madrid a Antonio Buero y José Tamayo, y en Barcelona, a Adolfo Marsillach». *Primer Acto* 265, 51-52.

ABAD, J. (2007). «Un actor, un hombre». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 3.

ABELLÁN, J. (1979). «M-7 Catalònia de Els Joglars: ¿Demoler un belén?». *Pipirijaina* 10 [volumen revista] (septiembre-octubre), 55-57.

____ (1981). «Mort accidental d'un anarquista y Operació Ubú. El teatro feroz». *Pipirijaina* 18 (enero-febrero), 10-16.

____ (1987). «Reproches y seducciones». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 51-59.

____ (2002). *Els Joglars/Espais*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

ABIRACHED, R. (1964). «Deux mois de théâtre». *Etudes* 321 (juillet-août).

____ (1966). «Théâtre pour l'Avenir». *Le Nouvel Observateur* (29 de juni), 33.

____ (1967). «Le festin du Vendredi». *Le Nouvel Observateur* 125 (5-12 d'avril), 42.

ABOAL SANJURJO, M. I. (2000). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». *Monteagudo* 5, 209-213.

ABURTO GONZÁLEZ, N. (2012). «José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XX* [reseña]». *Anagnórisis. Revista de Información Teatral* 6 (diciembre), 185-191. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez\(185191\)reseña_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez(185191)reseña_n6.pdf) (consultada el 6 de julio de 2015).

ADAME, S. (1965). «Media hora antes. José Luis Alonso ha dirigido la obra más complicada de su vida, *El zapato de raso*, de Paul Claudel». *Pueblo* (28 de abril).

AGENCIAS (2007). «Pésame unánime en la cultura española». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 5.

AGGOR, K. (1998). «Evil and Cure: Francisco Nieva's *Nosferatu* and the Theatre of Cruelty». *Revista Hispánica Moderna* LI, 2 (diciembre), 391-405. <http://www.jstor.org/pss/30203531> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1999a). «Ceremony in Francisco Nieva's *La carroza de plomo candente*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XXV, 1 (spring), 36-41.

____ (1999b). «Francisco Nieva's *Pelo de tormenta* and the Politics of Eroticism». *Hispanófila* 127 [separata], 37-52.

____ (2000). «Francisco Nieva, Postmodern Playwright». *Hispanic Review*, LXVIII, 4 (autumn), 429-452. <http://www.jstor.org/pss/474806> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2006). *Francisco Nieva and postmodernist theatre*. Cardiff: University of Wales Press [trad. española en Aggor, 2009].

____ (2009). *Francisco Nieva y el teatro posmodernista*, Maria Roura-Mir (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos (Colección Arte, 177).

AGUADO, L. (1980). «Antonio Gala». *Hoja del Lunes* (17 de marzo), 36.

AGUILAR, A. (2007). «Soy artista y no estoy loco [entrevista con Fernando Arrabal]». *El País* (8 de julio), 53. http://elpais.com/diario/2007/07/08/revistaverano/1183845620_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

AGUILAR, C. (1986). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Shows* 5 (junio).

____ (1993). «Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 151-171. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

AGUILAR, C., y J. GENOVER (1996). *Las estrellas de nuestro cine*. Madrid: Alianza Editorial.

AGUIRRE, A. (1989). «500 años después, Cristóbal Colón desembarca en el Liceo de Barcelona». *El Diario Vasco* (24 de septiembre), 107.

AGUIRRE CARBALLEIRA, A. (2008a). «Fernando Fernán-Gómez». En *34 actores hablan de su oficio*, 207-218. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

_____ (2008b). «Jesús Agelet». En *34 actores hablan de su oficio*, 35-34. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

_____ (2008c). «Ramón Fontserè». En *34 actores hablan de su oficio*, 253-269. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

AKKAD GALEOTE, S., A. LLORENTE JAVALOYES Y B. MUÑOZ CÁLIZ (2001). «Bibliografía». En A. Marsillach, *Extraño anuncio*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 6), 91-103.

ALAMEDA, S. (1977). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El País Dominical* (5 de junio).

_____ (1990). «*La vida por delante* [crítica]». *El País Semanal* (1 de abril).

_____ (1993). «Antonio Gala... sonoro como el cristal». *El País Semanal* (25 de abril), 50-60.

ALBA, M.^a DEL M. (1992). «*La truhana*, de Gala, capa y espada». *ABC* (3 de octubre), 93 y 115.

ALBERCA, M. (1999). «En las fronteras de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.), 53-75. Jaén: Universidad de Jaén.

_____ (2007a). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

____ (2007b). «El boom autobiográfico en España». *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 3, 191-193.

ALBERTI, R. (1941). *La arboleda perdida (Libro primero de memorias) y otras prosas*. México: Séneca [reed. en Alberti, 1959, 1975 y 2002a].

____ (1959). *La arboleda perdida*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora [reed. en Alberti, 1975 y 2002a].

____ (1975). *La arboleda perdida (Libros I y II de Memorias)*. Barcelona: Seix Barral [reed. en Alberti, 2002a].

____ (1987). *La arboleda perdida (segunda parte). Memorias*. Barcelona: Seix Barral [reed. en Alberti, 2002b].

____ (1996). *La arboleda perdida (Quinto libro)*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik [reed. en Alberti, 2002c].

____ (2002a). *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza Editorial, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1998].

____ (2002b). *La arboleda perdida, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza Editorial, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1998].

____ (2002c). *La arboleda perdida, 3. Quinto libro (1988-1996)*. Madrid: Alianza Editorial, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1999].

ALCALÁ, N. (1954). «Manicomio, de Fernán-Gómez [crítica]». *Crítica* (30 de enero).

ALCOLEA, A. (2005). «Introducción». En A. Gala, *Anillos para una dama*, 9-66. Madrid: Bruño, 16.^a ed.º [1.^a ed.º 1991].

ALCOVER, N. (1978). «Arrabal quita las esposas a las flores: Oye, Patria, mi aflicción». *Razón y Fe: Revista Hispanoamericana de Cultura*, 105-111.

ALEIXANDRE, V. (1965). «Carta a Arrabal». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 11-12. Taurus: Madrid.

ALEMANY, L. y A. M.^a NIMO (2007). «Fin de viaje para el gran actor del siglo XX». *El Mundo* (22 de noviembre), 62.

ALMODÓVAR, P. (2007a). «Completo e irremplazable». *El Mundo* (22 de noviembre), 62.

____ (2007b). «Eterno Fernando». *Ideal* (22 de noviembre), 49.

A[LONSO], R. (1969-1970). «*El Tartufo*. Entrevistas a sus creadores: Adolfo Marsillach, que montó el espectáculo». *Yorick* 37 (diciembre-enero), 62 [reed. en A(lonso), 2003].

____ (2003). «*El Tartufo*. Entrevistas a sus creadores: Adolfo Marsillach, que montó el espectáculo». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 446-447. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

ALONSO, J. L. (1965). «Nota a un montaje». En P. Claudel, *El zapato de raso*, XIII-XV. Madrid: Editora Nacional.

ALONSO, R. (1968). «*Marat-Sade* en España. El equipo de cuerdos». *Yorick* 28, 40-42.

____ (1969-1970a). «*Tartufo*, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet». *Yorick* 37 (diciembre-enero), 60-62.

____ (1969-1970b). «*Tartufo*. Entrevistas a sus creadores». *Yorick* 37 (diciembre-enero), 61-62.

ALONSO DE SANTOS, J. L. (1984a). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernán-Gómez». *ABC* (29 de enero).

____ (1984b). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernán-Gómez». *Diario 16* (29 de enero).

____ (1987). «Fernando Fernán-Gómez: Un actor en busca del ser humano». *Primer Acto* 220, 7-9.

____ (2001). «Prólogo». En F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte*, 5-7. Barcelona: Bibliotex.

ALONSO MÁÑEZ, J. L. (1965). «Nota a un montaje». En P. Claudel, *El zapato de raso*, XIII-XV. Madrid: Editora Nacional.

ALPUENTE, M. (1996). «La novela de Madrid [reseña de *La Puerta del Sol*]». *El País* (10 de julio). http://elpais.com/diario/1996/07/10/madrid/836997855_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

ALTARES, P. (1989). «Teatro en democracia». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 7-14. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

ALTHUSSER, L. (1995). *El porvenir es largo*. Barcelona: Destino.

ALTOZANO, M. (2007). «El supremo resta credibilidad al testimonio de los dos médicos que cuestionaron las pruebas contra Puig Antich». *El País* (18 de julio), 16. http://elpais.com/diario/2007/07/18/espana/1184709608_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

ÁLVAREZ, C. (1977). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Alcázar* (7 de mayo).

ÁLVAREZ, C. L. (1976). «Primera aparición del Teatro Furioso». *Blanco y Negro* (8 de mayo), 56-57.

____ (1984). «Fernando Fernán-Gómez, actor español». *Liberación* (7 de diciembre).

ÁLVAREZ, R., *El Brujo* (2007). «Júpiter es inmortal». *El País* (22 de noviembre), 54. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686004_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

ÁLVAREZ ANGULO, T. (1962). *Memorias de un hombre sin importancia (1878-1961)*. Madrid: Aguilar.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, S. (2004-2005). «Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Epos XX/XXI*, 478-480. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3151> (consultada el 15 de febrero de 2015).

ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1985). «Manuel Torre, una figura flamenca en TVE-1». *El País* (28 de febrero). http://elpais.com/diario/1985/02/28/radiotv/4783932-04_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

ÁLVARO, F. (1964). «Los verdes campos del Edén [crítica]». *El espectador y la crítica*, 176-184. Valladolid: edición del autor.

____ (1967). *El espectador y la crítica. El teatro en España, 1966*. Valladolid: Editorial Prensa Española (IX).

____ (1977). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1976*. Madrid: Editorial Prensa Española [Nieva, págs. 17-24 y 41-47].

____ (1983a). «*El cementerio de los pájaros* [crítica]». *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1982*, 59-63. Valladolid: edición del autor.

____ (1983b). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez». En *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1982)*, 30-36. Valladolid: edición del autor.

____ (1985). «Exégesis crítica dialogada de la obra *Cinematógrafo Nacional*, adaptación de Adolfo Marsillach». En *El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1984)*, 73-77. Valladolid: edición del autor.

AMARY, C. (1969). «Le jardin des délices». En F. Arrabal, *Théâtre VI*. Paris : Christian Bourgois.

AMAT, J. (2005). «Claves de la autobiografía». *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 2, 151-152.

AMBRA, RAFFAELLA DI (1977). «Entrevista a Fernando Arrabal». *Uomini e Libri: Periodico Bimestrale di Critica ed Informazione Letteraria* 74, 62-64.

AMELL, S. (2003). «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 119-129. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

AMESTOY EGUIGUREN, I. (1982a). «Hoy es la caverna todavía [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *Primer Acto* 185 (septiembre-octubre), 4-6.

____ (1982b). «*Las bicicletas son para el verano*. Aquella victoria a la que llamaron paz [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *Diario 16* (25 de abril), 37.

____ (2007). «Había llegado la victoria...». *El Mundo* (22 de noviembre), 63.

AMIEL, H. F. (1976). *Diario íntimo*. Madrid: Giner.

AMILIBIA, J. M. (1976). «Arrabal [entrevista]». *Pueblo* (10 de diciembre).

____ (1978). «Entrevista con Fernando Arrabal». *El Imparcial* (26 de mayo).

____ (1980). «Antonio Gala: “Sí he mantenido relaciones homosexuales”». *Gaceta Ilustrada* (2 de noviembre).

____ (1985). «Ebullición teatral a la vuelta del verano». *ABC* (11 de septiembre), 99.

____ (1995). «Fernán-Gómez [...]». *ABC* (23 de noviembre).

____ (1999). «Gala: “Colón fue judío”». *ABC* (28 de septiembre), 90.

AMILIBIA, J. M., y F. NAVARRO, YALE (1975). *El día que perdí... aquello*, Madrid: Sedmay.

AMOR DEL OLMO, R. (2006). «Introducción». En B. Pérez Galdós, *Bárbara. Casandra. Celia en los infiernos*, 9-148. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 591).

AMORÓS, A. (1979). «Fernando Fernán-Gómez». *Ya* (21 de enero).

____ (1980). «Tres *Casandras*: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva». En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, 69-102. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria [reed. parcialmente en Amorós, 1983b].

____ (1982a). «Diario hablado cultural (Gala y Nieva)». *Los Cuadernos del Norte* III, 12, 16-19.

____ (1982b). «Introducción». En A. Gala, *Charlas con Troylo*, 9-30. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 85), 8.ª ed.º [1.ª ed.º 1981; reed. con variantes en Amorós, 1993d y 1998].

____ (1983a). «Antonio Gala». En *Diario cultural*, 35-37. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 111).

____ (1983b). «*Casandra*, de Galdós a Francisco Nieva». En B. Pérez Galdós, *Casandra*, versión de Francisco Nieva, 7-25. Madrid: Ediciones MK (Escena, 40).

____ (1983c). «Con Paco Nieva, en Salamanca». En *Diario Cultural*, 155-162. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 111).

____ (1983d). «Escritores en la Zarzuela». En *Diario cultural*, Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 111), 13-17.

____ (1983e). «*Las bicicletas de Fernando*». En *Diario cultural*, 243-246. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 111).

____ (1983f). «Troylo». En *Diario cultural*, 29-33. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 111).

____ (1986). «Prólogo». En F. Nieva, *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, 9-45. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 146).

____ (1987a). «*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez [reseña]». *Ínsula* 491 (octubre), 19.

____ (1987b). «Introducción biográfica y crítica». En A. Gala, *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, 9-119. Madrid: Castalia.

____ (1987c). «La Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Ínsula* 485-486 (abril), 33.

____ (1993a). *Escritores ante la fiesta (de Antonio Machado a Antonio Gala)*. Madrid: Egartorre.

____ (1993b). «Fernando Arrabal». En *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, R. Gullón (dir.), vol. I, 95-96. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Diccionarios).

____ (1993c). «Francisco Nieva». En *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, R. Gullón (dir.), vol. II, 1104-1105. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Diccionarios).

____ (1993e). «Prólogo». En A. Gala, *Charlas con Troylo. Desde entonces*, 11-34. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.^a ed.^o [reed. en Amorós, 1998].

____ (1994). «El toro entreverado de *Coronada*». *Ínsula* 566 (febrero), 7-8.

____ (1998). «Prólogo». En A. Gala, *Charlas con Troylo*, XIII-XXXIII. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

AMORÓS, A., M. MAYORAL y F. NIEVA (1984). *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 14).

____ (1995). «Análisis de *La camisa*». *Teatro* 8, «Lauro Olmo» (diciembre).

ANDERSON, F. (1976). «From Protest to Resignation». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* II, 2 (Autumn), 29-32.

____ (1985). «Reseña de *Los verdes campos del Edén*, edición de Hazel Cazorla (1983)». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, XI, 1, 38.

ANDERSON, I. Z. (1972). «Some Aspects of Biblical Influence upon the Absurdist Theatre of Beckett, Gherderode and Arrabal». *Dissertations Abstracts International* 32, 6962A.

____ (1973). «From Tweedledum and Tweedledee to Zapo and Zepo [*Los soldados*]». *Romance Notes* XV, 2, 217-220 [trad. española en Anderson, 1979].

____ (1979). «De Tweedledum y Tweedledee a Zapo and Zepo». En *Fernando Arrabal*, 179-183. Á. y J. Berenguer (eds.), Madrid: Fundamentos (Espiral, 32).

ANGULO, J., y F. LLINÁS (1993a). «Entrevista a Fernando Fernán-Gómez». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 203-257. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ eds. (1993b). *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993c). «Introducción». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 9-11. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

ANÓNIMO (1998). «Presentación». En A. Gala, *Tetralogía de la libertad*, XI-XV. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

ANSON, L. M.^a (1998). «La cultura universal». *La Razón* (22 de noviembre), 3.

____ (2002). «Nieva [reseña de *Las cosas como fueron*]». *La Razón* (3 de abril), 3.

____ (2003). «Marsillach». En A. Marsillach, *Teatro completo*, P. M. VÍllora (ed.), 7-8. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

ANTEBI, E. (1968). «1969, l'année Arrabal». *Le Magazine Littéraire* 23.

ANTHROPOS (1991). «La autobiografía en la España contemporánea» 125.

ANTOLÍN, M. (1977). «Crónica del XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián». *Cinema* 2002 33 (noviembre).

____ (1980). «Cinco tenedores, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cinema* 2002 61-62 (marzo-abril).

ANTÓN, J. (1994). «Profesionales del teatro catalán niegan que se discriminen los espectáculos en castellano». *El País* (20 de agosto), 21. http://elpais.com/diario/1994/08/20/cultura/777333608_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1996). «Boadella da una nueva vuelta de tuerca a su obsesión por el pujolismo y sus consecuencias». *El País Semanal* (noviembre), 83-88.

____ (2005a). «Boadella vuelve a montar *La torna*, la obra que le costó un consejo de guerra». *El País* (5 de junio), 52. http://elpais.com/diario/2005/06/05/espectaculos/1117922402_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2005b). «Boadella ajusta cuentas con los militares». *El País-Cataluña* (2 de septiembre), 6. http://elpais.com/diario/2005/09/02/catalunya/1125623249_850215.html (consultada el 4 de enero de 2015).

____ (2006). «Albert Boadella opina que Don Quijote no podría ser catalán». *El País-Cataluña* (11 de enero), 8. http://elpais.com/diario/2006/01/11/catalunya/1136945254_850215.html (consultada el 4 de enero de 2015).

____ (2012a). «Más tijera en los escenarios catalanes». *El País* (25 de enero), 38. http://elpais.com/diario/2012/01/25/cultura/1327446001_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2012b). «El Lliure arremete contra el boicoteo a Carmen Machi». *El País* (5 de diciembre), 39.

APULEYO, L. (2012). *El asno de oro*, J. M.^a Royo (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 43).

ARAGÓN GONZÁLEZ, I. (2002). «*El cuento en la década de los noventa* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 11, 335-340. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-y-francisco-gutierrez-carbajo-eds-el-cuento-en-la-decada-de-los-noventa-actas-del-x-seminario-internacional-del-instituto-de-semiotica-literaria-teatral-y-nuevas-tecnologias-de-la-uned-madrid-visor-libros-uned-2001-742-pags> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2003a). «*Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* [reseña]». *Epos* XIX, 404-407. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10382> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2003b). «Los directores». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 257-283. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2004). «Reseña de Antonio Gala [Reseña]: *El caracol en el espejo*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 573-576. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14403>

____ (2004-2005). «*Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* [reseña]». *Epos* XX/XXI, 481-483. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10501> (consultada el 15 de febrero de 2015).

ARAGONÉS, J. E. (1960). «A la Nueva Ola». *La Estafeta Literaria* (15 de septiembre).

____ (1964). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». *La Estafeta Literaria* 248, 13.

____ (1966a). «Crítica de teatro de *El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala, en el teatro María Guerrero». *Hechos y dichos* 363 [reed. en Aragonés, 1966a].

____ (1966b). «Crítica de teatro de *El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala, en el teatro María Guerrero». *La Estafeta Literaria* 336, 15.

____ (1971). *Teatro español de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas (Temas Españoles, 520) [Gala, 77-80].

____ (1978). «Francisco Nieva. Castizo y surrealista». *La Estafeta Literaria* 630 (febrero).

____ (1980). «*Petra Regalada*, o el barroquismo teatral». *Nueva Estafeta*, 16, 119-121.

____ (1981a). «La muy literaria dramaturgia de Antonio Gala». *Nueva Estafeta*.

____ (1981b). «*Obras escogidas*, de Antonio Gala [reseña]». *Nueva Estafeta* 37, 102-105.

____ (1982). «Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *Nueva Estafeta* 42 (mayo), 117-120.

ARANDA, Q. (1995). «Boadella vuelve a la carga más provocador que nunca». *El Mundo* (11 de octubre).

ARANGUREN, B. (1984). «La solitaria solidaridad de un paisaje con figura». *Deia* (4 de diciembre).

ARATA, L. Ó. M. (1978). «Fernando Arrabal: The performance of Festive Play». *Dissertation Abstracts International* 39, 307A.

____ (1982). *The Festive Play of Fernando Arrabal*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

- ARCE, J. C. (1985). «Querrela teológica contra Els Joglars: también en Valencia». *El Público* 18 (mayo), 6.
- ____ (1986). «*Ojos de bosque*, romance para noches de estío». *El Público* 36, 19.
- ARCIENAGAS, G. (1962). «El surrealismo y Arrabal». *Mirador*.
- ARCONADA GARCÍA, A. (2001). *Concha Velasco: diario de una actriz*. Madrid: T & B Editores, 2.^a ed.º
- AREILZA, J. M.^a DE (1983). *Cuadernos de la transición*. Barcelona: Planeta (Espejo de España, 87), 2.^a ed.º
- ____ (1987). «Séneca político». En A. Gala, *Séneca o El beneficio de la duda*, 9-16. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 4).
- ARÉVALO, J. C. (1977). «“Arrecogíos” todos». *Cambio* 16 272, 71.
- ARGENTINA, I. (2001). *Imperio Argentina: Malena Clara*. Madrid: Temas de Hoy.
- ARIAS, I. (2007). «¡Viva el genio!». *El Mundo* (22 de noviembre), 63.
- ARIAS AISA, M.^a DEL M. (1982-1983). *Los artículos periodísticos de Antonio Gala* [memoria de licenciatura dirigida por la Dr.^a M.^a del P. Palomo]. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- ARISTÓFANES (2006). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, F. Rodríguez Adrados (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 74), 7.^a ed.º
- ARJONA, E. (1990). «Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*». *ABC* (12 de julio).
- ARMIÑÁN, J. DE (1954a). «*Amanece a cualquier hora*». *Teatro. Revista Internacional de la Escena* 12, 75-78.
- ____ (1954b). *Eva sin manzana*. Madrid: Alfil (Teatro, 103) [reed. en Armiñán, 2003].

- ____ (1955a). «Prólogo». En *Sinfonía acabada*, 7-13. Madrid: Alfil.
- ____ (1955b). *Sinfonía acabada*. Madrid: Alfil (Teatro, 127).
- ____ (1958a). *Biografía del circo*. Madrid: Escélicer (El David, 4) [reed. en Armiñán, 2014b].
- ____ (1958b). «Historia de Nuestro fantasma». En *Nuestro fantasma*, 7-20. Madrid: Alfil [reed. en Armiñán, 2005a].
- ____ (1958c). *Nuestro fantasma*. Madrid: Alfil (Teatro, 187) [reed. en Armiñán, 2005c].
- ____ (1959a). «Autocrítica». En E. de Filippo, *Con derecho a fantasma*, 5. San Sebastián: Alfil.
- ____ (1959b). *Café del Liceo*. San Sebastián: Alfil (Teatro, 204).
- ____ (1959c). «Final». En *Café del Liceo*, 88-95. San Sebastián: Alfil.
- ____ (1961a). «Autocrítica». En *Paso a nivel*, 5-6. Málaga: Alfil.
- ____ (1961b). *Paso a nivel*. Málaga: Alfil (Teatro, 299).
- ____ (1962). *Pisito de solteras*. Madrid: Alfil (Teatro, 356).
- ____ (1963a). *Academia de baile*. San Sebastián: Alfil (Teatro, 372).
- ____ (1963b). «Cinco años en TV». En *Guiones de televisión*, 13-23. Madrid: Rialp.
- ____ (1963c). «Cuatro guiones para gente bien». En *El personaje y su mundo*, 135-136. Barcelona: Aymá.
- ____ (1963d). «Dos monólogos y un diálogo». En *El personaje y su mundo*, 105-106. Barcelona: Aymá.
- ____ (1963e). *El personaje y su mundo*. Barcelona: Aymá (Voz-Imagen, 3).
- ____ (1963f). «El personaje y su mundo». En *El personaje y su mundo*, 9-10. Barcelona: Aymá.

- ____ (1963g). *Guiones de televisión*. Madrid: Rialp (Libros de Cine, 35).
- ____ (1963h). «La oficina». En *El personaje y su mundo*, 177. Barcelona: Aymá.
- ____ (1964a). «Autocrítica». En *La pareja*, 5. Ávila: Alfil.
- ____ (1964b). *La pareja*. Ávila: Alfil (Teatro, 420).
- ____ (1965a). *El arte de amar*. Ávila: Alfil (Teatro, 455).
- ____ (1965b). «“El arte de amar” tiene...». En *El arte de amar*, 5. Ávila: Alfil.
- ____ (1965c). *El último tranvía*. Madrid: Alfil (Teatro, 495).
- ____ (1966a). *Historias para televisión*. Madrid: TVE (Servicio de Formación de Televisión Española, 5).
- ____ (1966b). «Prólogo». En *Historias para televisión*, 9-12. Madrid: TVE.
- ____ (1966c). *Tiempo y hora*. Madrid: Alcalá (Laberinto de Varia Fortuna, 1).
- ____ (1966d). *Todas somos compañeros*. Madrid: Alfil (Teatro, 499).
- ____ (1968a). *Las doce caras de Juan*. Barcelona: Dima (Un Celemín de Vida, 8).
- ____ (1968b). *Una vez a la semana*. Cádiz: Alfil (Teatro, 597).
- ____ (1988). «Del 75 al 85: las difíciles condiciones». En *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, S. Amell y S. García Castañeda (eds.), 33-35. Madrid: Playor.
- ____ (1989). *Juncal*. Madrid: Espasa-Calpe (La Tauromaquia, 22).
- ____ (1990a). «Prólogo». En *Vidas perras*, 9-16. Madrid: Ediciones Tayo.
- ____ (1990b). *Vidas perras*. Madrid: Ediciones Tayo.
- ____ (1992). «Jaime de Armiñán». En *15 mensajes a Fernando Rey*, D. Galán (coord.), 11-13. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- ____ (1993a). *El cine de la flor*. Madrid: Nickel Odeon (Nickel Odeon Presenta, 4).
- ____ (1993b). «Final». En *El cine de la flor*, 282-283. Madrid: Nickel Odeon.

- ____ (1993c). «Prefacio». En *El cine de la flor*, 1-9. Madrid: Nickel Odeon.
- ____ (1994a). *Diario en blanco y negro*. Madrid: Nickel Odeon.
- ____ (1994b). «Un largo beso en el “que-bien-voy”». En VV. AA., *Trenes de cine*, 25-50. Madrid: Castalia.
- ____ (1996). «El cine de abogados es siempre fascinante». En G. de Luis (coord.), *Abogados de cine. Leyes y juicios en la pantalla*, 13-24. Madrid: Castalia.
- ____ (1997a). «De Carola a Berlín». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 134-136.
- ____ (1997b). *Los amantes encuadernados*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).
- ____ (1998). *Siete pesadillas*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).
- ____ (1999a). *La isla de los pájaros*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (1999b). «Nipper». En J. L. Borau (selec.), *Cuentos sin cámara*, 47-66. Madrid: Alfaguara.
- ____ (2000). *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*. Barcelona: Tusquets (Tiempo de Memoria, 9).
- ____ (2001a). *El personaje y su mundo: «El botijero»*. En VV. AA., *Jaime de Armiñán y su mundo*, 118-122. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ____ (2001b). *Galería de esposas: «La histérica»*. En VV. AA., *Jaime de Armiñán y su mundo*, 111-117. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ____ (2001c). «Prólogo de Armiñán». En A. Marsillach, *Extraño anuncio*, 13-24. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 6).
- ____ (2003a). «El guion de *Mi querida señorita*». En *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido*, C. Buezo Canalejo (ed.), 197-201. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 544).

____ (2003b). *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido*, C. Buezo Canalejo (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 544).

____ (2003c). *Los duendes jamás olvidan*. Barcelona: Belacqva.

____ (2004). «Las primeras imágenes». En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.^a Á. Hermsilla (eds.), 53-64. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 72).

____ (2005a). «Historia de *Nuestro fantasma*». En L. Delgado Benavente y J. de Armiñán, *Media hora antes. Nuestro fantasma*, M. F. Vieites (ed.), 209-296. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España (Premios Lope de Vega, 4).

____ (2005b). *Jaime de Armiñán. Antología de guiones*, E. Díez (ed.). Madrid: Universidad Camilo José Cela.

____ (2005c). «*Nuestro fantasma*». En L. Delgado Benavente y J. de Armiñán, *Media hora antes. Nuestro fantasma*, M. F. Vieites (ed.), 209-296. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España.

____ (2007). «La sinfonía del circo». *La Razón* (22 de noviembre), 26.

____ (2014a). «1958». En *Biografía del circo*, 7-8. Logroño: Pepitas de Calabaza, págs.

____ (2014b). *Biografía del circo*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

ARMIÑÁN ODRIOZOLA, J. M. DE Y L. DE (1930a). *Epistolario del Dictador: la figura del General Primo de Rivera, trazada por su propia mano*. Madrid: Javier Morata Editor.

____ (1930b). *Francia, el Dictador y el moro*. Madrid: Javier Morata Editor.

ARMIÑÁN ODRIOZOLA, L. DE (1924). *Por el camino azul. Viaje romántico novelesco*. Madrid: Raffer.

_____ (1933). *La República... ¿es esto? Del retablo revolucionario*. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas.

_____ (1953). *Vida y novela de un matador de toros. El Papa Negro*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ARMIÑÁN PÉREZ, L. DE (1941). *Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes Saavedra. Espejo doctrinal de infantes y de Caballeros*. Madrid: Ediciones Españolas.

ARMIÑO, M. (1985a). «Fando y Lis». *Cambio* 16 723 (octubre).

_____ (1985b). «Samarkanda [crítica]». *Cambio* 16 721 (23 de septiembre), 109.

_____ (1987a). «Albert Boadella. Los 25 años del hijo del trueno». *Cambio* 16 (marzo).

_____ (1987b). «Sin duda ni beneficio [crítica de *Séneca o el beneficio de la duda*]». *Cambio* 16 826 (28 de septiembre), 139.

_____ (1989). «Lo de más y lo de menos [crítica de *Carmen, Carmen*]». *Cambio* 16 (2 de enero).

ARNAIZ, J. (1985). «Antonio Gala: “Samarkanda es lo fascinante, el lugar donde el amor y la belleza se realizan”». *Diario* 16 (6 de septiembre).

ARNICHES, C. (1916). *La sobrina del cura*. Madrid: La Novela Corta.

ARRABAL, F. (1958a). «*Pique-nique en campagne*». *Les Lettres Nouvelles* (mars) [reed. en Arrabal, 1960g, 1961d, 1968i y 1970i].

_____ (1958b). *Théâtre I (Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures)*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1968h, y como *Le cimetière des voitures* en Arrabal, 1973e; reed. *Le cimetière des voitures* en Arrabal, 1968e, 1968h, 1973d y 1973e].

____ (1959). *Baal Babylone*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1969f, 1971a; reed. con el título *Viva la muerte* en Arrabal, 1971i].

____ (1960a). *Baal Babylon*. Berlin: Luchterhand.

____ (1960b). *Baal Babylon*. Milano: Lerici.

____ (1960c). *Baal Babylon*. New York: Grove Press.

____ (1960d). *Picnic on the Battlefield*, J. Hewitt (trad.). *Evergreen Review*, 4, 15, 76-90.

____ (1960e). «¿Se preocupa Vd. por los escritores?». *Estafeta Literaria* (17 de diciembre).

____ (1960f). *The Automobile Graveyard. The two executioners*, R. Howard (trad.). New York: Grove Press.

____ (1960g). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1961d, 1968i y 1970i; reed. *Guernica* en Arrabal, 1968d, 1970a y 1972e; reed. *Pique-nique en campagne* en Arrabal, 1961d, 1968i y 1970i; reed. *Le tricycle* en Arrabal, 1961d, 1968i y 1970i].

____ (1961a). *La Bicyclette du condamné*. In *Théâtre II*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1968i].

____ (1961b). *L'Enterrement de la Sardine*. Paris: Julliard.

____ (1961c). «Textes paniques». *La Brèche* 1 (septembre).

____ (1961d). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Julliard, 1.^a ed.^o [reed. en Arrabal, 1968i y 1970i; reed. *Guernica* en Arrabal, 1968d, 1970a y 1972e; reed. *Pique-nique en campagne* en Arrabal, 1968i y 1970i; reed. *Le tricycle* en Arrabal, 1968i y 1970i].

____ (1962a). «Cinco relatos en contrapunto a la obra pictórica de Gironella». *Índice* 159 (abril).

____ (1962b). «Cuentos en contrapunto a la obra pictórica de Gironella». *Snob* 2 (27 de junio).

____ (1962c). «Gironella». *Papeles de Son Armadans* LXXII (marzo).

____ (1962d). *I due Carnefici, Pic-nic, Orazione*. Milano: Lerici.

____ (1962e). *Plays, Vol. 1 (Orison, The Two Executioners, Fando and Lis, The Car Cemetery)*, B. Wright (trad.). London: Calder and Boyars.

____ (1962f). «Textes paniques». *La Brèche*, 1 (septembre).

____ (1963a). «En particular Buero Vallejo». *Agora* 79-82 (mayo-agosto).

____ (1963b). «*La Communion Solennelle*». *La Brèche* 4 [reed. en Arrabal, 1967k].

____ (1963c). *La pierre de la folie (livre panique)*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1970c].

____ (1963d). *L'enterrement de la sardine*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1970e].

____ (1963e). «*Oración*». *Primer Acto* 39 (enero), 46-48 [reed. en Arrabal, 1971j].

____ (1963f). «Relatos pánicos (teoría y práctica)». *Índice* 170 (marzo).

____ (1963g). *Swarzers Theater*. Berlin: Luchterhand.

____ (1963h). «Textos pánicos». *Índice* (febrero).

____ (1964a). *Automobil Kirkegaarden*. Copenhagen: Arena.

____ (1964b). *Die Nacht der Puppen*. Munich: Theater Kurtdesch.

____ (1964c). «Prosas». *El Rehilete* (febrero).

____ (1965a). *Cérémonie pour une chèvre sur un nuage*. Belgique: Dayly-Bul, vol. II [reed. en Arrabal, 1966c y 1967k].

____ (1965b). «Correspondencia de Fernando Arrabal con J[osé] M[onleón]». En *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 39-45. Madrid: Taurus (Primer Acto, 5).

____ (1965c). *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*. Madrid: Taurus (Primer Acto, 5) [reed. *El cementerio de automóviles* en diferentes versiones en Arrabal, 1965-1968, 1971j, 1984g, 2001c y 2002d; reed. *Ciugrena* como *Guernica* en Arrabal, 1986d; reed. *Los dos verdugos* en Arrabal, 1971j].

____ (1965d). «El hombre pánico». *Papeles de Son Armadans* CXIII (agosto) [reed. en Arrabal, 1965e].

____ (1965e). «El hombre pánico». En *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 27-37. Madrid: Taurus (Primer Acto, 5).

____ (1965f). «*El triciclo*». *Yorick. Revista de Teatro* (Biblioteca Teatral Yorick, 8) [reed. en Arrabal, 1966e, 1971e, 1977ñ y 2002e].

____ (1965g). *Fêtes et rites de la confusion*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1967c].

____ (1965h). «Le théâtre comme cérémonie panique». In *Théâtre IV*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1965i). «Renaissance du théâtre». In *Le Théâtre*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1965j). «Teatro pánico». *Última Hora* (18 de noviembre).

____ (1965k). *Théâtre III (Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné, Concert dans un œuf, Le Couronnement)*. Paris: Julliard [reed. en Arrabal, 1969t, y como *Le Grand Cérémonial* en Arrabal, 1970f; reed. *Le Couronnement* como *Le lai de Barabas* en Arrabal, 1969u].

____ (1965-1968). *El cementerio de automóviles*. Madrid: Escélicer (Primer Acto, 5) [reed. en diferentes versiones en Arrabal, 1971j, 1984g, 2001c y 2002d].

_____ (1966a). *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Madrid: Alfaguara [reed. en Arrabal, 1983b, 1984a y 1999a].

_____ (1966b). «*Ceremonia por un negro asesinado*». *Primer Acto* 74 (abril), 33-48.

_____ (1966c). *Cérémonie pour une chèvre sur un nuage*. La Louvière, Belgique: Daily Bull. (Los Paquetes Volantes) [reed. en Arrabal, 1967k].

_____ (1966d). «El hombre pánico: teoría y práctica». *Índice* 205.

_____ (1966e). *El triciclo*. Cádiz: Alfil (Teatro, 523) [reed. en Arrabal, 1971e, 1977ñ y 2002e].

_____ (1966f). «*Fando y Lis*». *Yorick. Revista de Teatro* [Biblioteca Teatral Yorick] 15 (mayo) [reed. en Arrabal, 1967c, 1971j, 1979g y 1986d].

_____ (1966g). «La piedra de la locura». *Índice* 205 [reed. en Arrabal, 1984j y 2000a].

_____ (1966h). «Siete relatos pánicos de F. Arrabal». *Ínsula* 232 (marzo).

_____ (1966i). «Sonetos pánicos». *Índice* 205.

_____ (1966j). *The Burial of the Sardina*. London: Calder and Boyars.

_____ (1966k). *Théâtre IV (Le couronnement, Concert dans un œuf)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1969u].

_____ (1966l). *Un nuage*. Belgique: Dayly-Bul.

_____ (1967a). «Biographie d'André Breton, poète». *Nouvelle Revue Française*, 29, 627-628 [trad. española en Arrabal, 1970m].

_____ (1967b). «*El laberinto*». *Revista Mundo Nuevo* 15 (septiembre) [reed. en Arrabal, 1977ñ, 1979g y 2002e].

_____ (1967c). *Fando y Lis*. Cádiz: Alfil (Teatro, 548) [reed. en Arrabal, 1971j, 1979g y 1986d].

____ (1967d). «Fernando Arrabal Ruiz, mon père». *Les Lettres Nouvelles* (octobre- novembre) [reed. en Arrabal, 1971l].

____ (1967e). *Fêtes et rites de la confusion*. Paris: Le Terrain Vague.

____ (1967f). *Huevo filosófico*. París: Panique.

____ (1967g). «Imágenes de la confusión (anti-aforismos: notas sobre un teatro pánico y no)». *Los Esteros*.

____ (1967h). «*La primera comunión*». *Los Esteros* [reed. en Arrabal, 1986h].

____ (1967i). «Les prisons d'Espagne». *Le Monde* (31 d'octobre).

____ (1967j). *Plays, Vol. 2 (Guernica, The Labyrinth, The Tricycle, Picnic on the Battlefield, The Condemned Man's Bicycle)*, B. Wright (trad.). London: Calder and Boyars [reed. con el título *Guernica and other Plays* en Arrabal, 1969l y 1985b].

____ (1967k). *Théâtre V (Théâtre panique: L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, La communion solennelle, Les amours impossibles, Une chèvre sur un nuage, La jeunesse illustrée, Dieu est-il devenu fou?, Strip-tease de la jalousie, Les quatre cubes)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1970j; reed. *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* en Arrabal, 1970d y 1971g].

____ (1968a). «Arrabal: Auto-Interview». *The Drama Review*, 13.1, 73-76.

____ (1968b). «Dos cartas y una aclaración de F. Arrabal». ABC (16 de enero).

____ (1968c). *First Communion*, M. Menedikt (trad.). En *Modern Spanish Theatre*, B. and G. E. Wellwarth (eds.), 309-317. New York: E. P. Dutton.

____ (1968d). *Guernica*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18) [reed. en Arrabal, 1970a y 1972e].

____ (1968e). *Le cimetière des voitures*. Christian Bourgois (Col. 10-18), Paris [reed. *Le cimetière des voitures* en Arrabal, 1968h, 1973d y 1973e].

- ____ (1968f). «*Solemn Communion. Striptease of Jealousy. Impossible Lovers*», B. Knapp (trad.). *The Drama Review* 13, 71-86.
- ____ (1968g). *Teatro selecto de Arrabal I*. Tokio: Shicocha.
- ____ (1968h). *Théâtre I (Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures)*. Paris: Christian Bourgois [reed. como *Le cimetière des voitures* en Arrabal, 1973e; reed. *Le cimetière des voitures* en Arrabal, 1973e].
- ____ (1968i). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Christian Bourgois, 2.^a ed.^o [reed. *Pique-nique en campagne* en Arrabal, 1970i; reed. *Le tricycle* en Arrabal, 1970i].
- ____ dir. (1968-1970). *Théâtre*.
- ____ (1969a). *Arrabal*. Darmstadt: Melzer.
- ____ (1969b). *Arrabal Drama and Theatre*. New York: State University of New York.
- ____ (1969c). *Arrabal Teatro I*. Milano: Milano Libri.
- ____ (1969d). *Arrabal Teatro II*. Milano: Milano Libri.
- ____ (1969e). *Arrabal Theatraal*. Amsterdam: Hettoneel.
- ____ (1969f). *Baal Babylone*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18) [reed. en Arrabal, 1971a; reed. con el título *Viva la muerte* en Arrabal, 1971i].
- ____ (1969g). «*Cholera, une histoire exemplaire, propos primates, insolents et objectifs*». *Entretiens sur les Lettres et les Arts* 27-28, 101-103.
- ____ (1969h). *Cien sonetos*. Berlín: Melzer Verlag, ed. bilingüe.
- ____ (1969i). *De Architect en de Keiser van Assyrië*. Amsterdam: Uitgeverij de Bezige Bij.
- ____ (1969j). *El cementerio de automóviles. El triciclo*. Atenas.

____ (1969k). *...Et ils passerent des menottes aux fleurs*. In *Théâtre de Guérilla (Théâtre VII)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1970k, 1971f y 1972d].

____ (1969l). *Guernica and other Plays*, B. Wright (trad.). New York: Grove Press [reed. en Arrabal, 1985b].

____ (1969m). *L'Aurore rouge et noire*. In *Revue Le Théâtre 1969, 1*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1969n, 1970k y 1971h].

____ (1969n). *L'Aurore rouge et noir*. In *Théâtre de Guérilla (Théâtre VII)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1970k y 1971h].

____ (1969ñ). *Les évêques se noient*. Claude Bernard.

____ (1969o). «Les obsessions de mon enfance». *Les nouvelles littéraires* 2161 (20 de février), 13.

____ (1969p). *Riten und Feste der Konfusion*. Stuttgart: Joseph Melzer.

____ (1969q). «Saura». *Catalogue de l'exposition*. Paris: Galerie Stadler.

____ (1969r). *Teatro selecto de Arrabal II*. Tokio: Shicocha.

____ (1969s). *The Architect and the Emperor of Assyria*, E. d'Harnoncourt and A. Shank (trads.). New York: Grove Press [reed. en Arrabal, 1970h].

____ (1969t). *Théâtre III (Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné)*. Paris: Christian Bourgois [reed. con el título *Le Grand Cérémonial* en Arrabal, 1970f].

____ (1969u). *Théâtre IV (Le lai de Barabas [Le Couronnement], Concert dans un œuf)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1969v). *Théâtre VI (Le jardin des délices, Bestialité érotique, Une tortue nommée Dostoïevski)*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1969x). *Théâtre VII (Théâtre de Guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'aurore rouge et noire)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1970k; reed. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs* en Arrabal, 1970k, 1971f y 1972d].

_____ (1970a). *Guernica*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18), 2.^a ed.^o [reed. en Arrabal, 1972e]

_____ (1970b). *La piedra de la locura*, M. Zleblina (trad.). Cracovia: Wydawnictwo Literckie.

_____ (1970c). *La pierre de la folie (livre panique)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

_____ (1970d). *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. Avant-scène 443* (15 de février) [reed. en Arrabal, 1971g].

_____ (1970e). *L'Enterrement de la Sardine*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 734).

_____ (1970f). *Le Grand Cérémonial*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

_____ (1970g). *Plays (The Grand Ceremonial, The Architect and the Emperor of Assyria). The Solemn Communion*, J. Benedetti and J. Calder (trads.). London: Calder and Boyars.

_____ (1970h). *The Architect and the Emperor of Assyria*, E. d'Harnoncourt and A. Shank (trads.). London: National Theatre.

_____ (1970i). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1970j). *Théâtre V. Théâtre panique (L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, La communion solennelle, Les Amours impossibles, Une chèvre sur un nuage, La Jeunesse illustrée, Dieu est-il devenu fou?, Strip-tease de la jalousie, Les quatre cubes)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

____ (1970k). *Théâtre VII (Théâtre de guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'Aurore rouge et noir)*. Paris: Christian Bourgois [reed. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs* en Arrabal, 1971f y 1972d; reed. *L'Aurore rouge et noir* en Arrabal, 1971h].

____ (1970l). *Théâtre VIII (Deus opéras paniques: Ars Amandi et Dieu tenté par les mathématiques [Orchestration Théâtrale])*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1970m). «Vida de André Breton, poeta». En VV. AA., *La revolución surrealista a través de André Breton*. Caracas: Monte Ávila Editores.

____ (1971a). *Carta al general Franco*. París: Anonyme Anarchiste Pop. [reed. en Arrabal, 1971b, 1972f, 1973b, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a].

____ (1971b). *Carta al general Franco*. París: Christian Bourgois, ed. bilingüe [reed. en Arrabal, 1972f, 1973b, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a].

____ (1971c). *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*. Berlín: Kiepenheuer & Witsch.

____ (1971d). *El gran ceremonial*. Tokio.

____ (1971e). *El triciclo*. Madrid: Alfil, 3.^a ed.^o (Teatro, 523) [1.^a ed.^o 1966; reed. en Arrabal, 1977ñ y 2002e].

____ (1971f). *...Et ils passerent des menottes aux fleurs*. In *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christiane Bourgois (Col. 10-18, 634-635) [reed. en Arrabal, 1972d].

____ (1971g). *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christiane Bourgois (Col. 10-18, 634-635).

____ (1971h). *L'Aurore rouge et noire*. In *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christiane Bourgois (Col. 10-18, 634-635).

____ (1971i). «Notas sobre un teatro pánico y no». *Primer Acto* 139 (diciembre).

_____ (1971j). *Teatro I (El cementerio de automóviles, Los dos verdugos, Fando y Lis y Oración)*. París: Christian Bourgois.

_____ (1971k). *Viva la muerte* [guion]. *L'Avant-Scène* 116 (Juillet).

_____ (1971l). *Viva la muerte (Baal Babylone)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 349).

_____ (1972a). *Baal Babylon*. Amsterdam: Ed. De Bezige Bis.

_____ (1972b). *Babylone Guder*. Oslo: Tiden Norsk.

_____ (1972c). *Bella ciao ou La Guerre de Mille Ans*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1972d). *...Et ils passerent des menottes aux fleurs*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1972e). *Guernica*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 920).

_____ (1972f). *Lettre au Général Franco / Carta al general Franco*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 703), ed. bilingüe francés-español [reed. en Arrabal, 1972; reed. en español en Arrabal, 1973b, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a].

_____ (1972g). *Lettre au Général Franco / Carta al general Franco*. Paris: Union Générale d'Éditions, ed. bilingüe francés-español [reed. en español en Arrabal, 1972d, 1973b, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a].

_____ (1972h). *Que fais-tu Otero, perdu dans les galeries?* Triangle.

_____ (1972i). «Si usted quiere destruir a un hombre, enséñele ajedrez». *Lecturas Dominicales* (24 de septiembre).

_____ (1972j). «Temoigner dignement (*Y pusieron esposas a las flores*)». *Les Nouvelles Littéraires* 2354 (6 d'octobre), 16.

_____ (1972k). *Théâtre de guérilla*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1972l). *Théâtre IX (Le ciel et la merde et La grande revue du XX^{ème} siècle)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1972m). *Théâtre X (Bella Ciao, La guerre de mille ans)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1972n). *Viva la muerte (Baal Babilonia)*. Estocolmo: A. B. Thul.

____ (1973a). *And They Put Handcuffs on the Flowers*, C. Marowitz (trad.). New York: Grove Press.

____ (1973b). *Carta al general Franco*. Buenos Aires: Granica [reed. en Arrabal, 1976e, 1978c, 1998a y 2011a].

____ (1973c). «Carta de Fernando Arrabal». *Primer Acto* 153 (febrero).

____ (1973d). *Le cimetière des voitures*. Milano: Ghisetti E. Corvi [reed. en Arrabal, 1973e].

____ (1973e). *Le cimetière des voitures*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 735).

____ (1973f). *Le New-York d'Arrabal*. Paris: Ballard.

____ (1973g). *Le Panique*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

____ (1973h). *Pismo Generalu Franku*. Belgrado: Nezavisno Izdanje.

____ (1973i). *Viva la muerte*. Buenos Aires: Ed. de la Flor [reed. en Arrabal, 1984ñ; reed. con el título *Baal Babilonia* en Arrabal, 1977c, 1983c, 1984b y 2005a].

____ (1973j). *Viva la muerte*. Helsinki: Werner Söderström Gsakeyhtiön.

____ (1974a). *Antología teatral de Arrabal*. Tokio: Scikuma.

____ (1974b). *Ceremonia por una cabra sobre una nube*. En *El teatro y su crítica*, 341-345. Málaga: Universidad de Málaga (Curso Superior de Filología) [reed. en Arrabal, 1986h].

____ (1974c). *En la cuerda o La balada del tren fantasma*. París: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1977h].

____ (1974d). *Fando y Lis*. Tokio.

____ (1974e). *Garden of Delights*, H. Gary Bishop and T. Bishop (trads.). New York: Grove Press.

____ (1974f). *Sur Fischer: Initiation aux échecs*. Monaco: Du Rocher [reed. como *Fischer, le roi maudit* en Arrabal, 1988d].

____ (1974g). *Sur le fil o La ballade du train fantôme*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1974h). *Teatro escogido n.º 12*. Tokio.

____ (1975a). *Carta ao General Franco*. Primorosa: Assirio & Alkin.

____ (1975b). «Carta de Arrabal». *Triunfo* (6 de febrero).

____ (1975c). «*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo II*, 1, T1-T28 [reed. en Arrabal, 1984g, 1991a, 1991b y 2002d].

____ (1975d). «Je ne fêterai pas cette mort». *Le Monde* (22 de novembre) [trad. esp. en Arrabal, 2011d].

____ (1975e). «La alienación franquista». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo II*, 1, 9-10.

____ (1975f). *Jeunes barbares d'aujourd'hui*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1975g). *La marcha real*. En *Literatura española del último exilio*, A. Ferrea y L. Ortega (eds.), 16-24. New York: Gordian Press.

____ (1975h). «Le nouveau “nouveau théâtre”». *Le Figaro* (14 de mai).

____ (1975i). *Le pollen de souvenirs*. Paris.

____ (1975j). «Le tête de mort en acier». *Libération* (23 d'octobre).

____ (1975k). «Le nouveau nouveau théâtre». *Le Figaro* (14 de mai).

____ (1975l). «Les détenus de Carabanchel». *Le Monde* (10 de février).

____ (1975m). «Les prisons espagnoles». *Libération* (29 de septembre).

____ (1975n). *L'Odeur de sainteté*. Yves Rivière.

- ____ (1975ñ). «Sa longue terreur». *Le Point* (27 d'octobre).
- ____ (1976a). «Arrabal escribe al Rey». *El País Semanal* (28 de noviembre).
- ____ (1976b). *Auf dem Seil. Die Ballade Vom Ceisterug*. Munich: Theater Kurt Desch GMBH.
- ____ (1976c). *Brev till General Franco*. Lund: Bo Gavefors Bokförlag.
- ____ (1976d). *Brief an Franco*. Leipzig: Philipp Rellamjun.
- ____ (1976e). *Carta al general Franco*. Noce: Babilonia [reed. en Arrabal, 1978c, 1998a y 2011a].
- ____ (1976f). «Con perdón». *Cambio 16* (4 de octubre).
- ____ (1976g). «Cuando seas huevo, comerás padres». *Cambio 16* (24 de noviembre).
- ____ (1976h). *La torre de Babel (Oye, Patria, mi aflicción)*, vol. XI. Paris: Christian Bourgois, ed. bilingüe.
- ____ (1976i). «L'entropie et ses ravages». In *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois.
- ____ (1976j). «Le nouveau "nouveau théâtre"». In *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois, 7-10.
- ____ (1976k). *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. São-Paulo: Desta.
- ____ (1976l). *Plays, Vol. 2 (Guernica, The Labyrinth, The Tricycle, Picnic on the Battlefield, The Condemned Man's Bicycle)*, B. Wright (trad.). London: Calder and Boyars.
- ____ (1976m). *The Tricycle*, D. Herzberger. *Modern International Drama* 9.2., 65-91.

____ (1976n). *Théâtre X (Bella Ciao ou La guerre de mille ans, Sur le fil ou Balade du train fantôme, Jeunes barbares d'aujourd'hui)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1976ñ). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1978e y 1979h].

____ (1977a). «Antecrítica a *Cementerio de automóviles*». *El País* (15 de abril). http://elpais.com/diario/1977/04/15/cultura/229903212_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1977b). «Autocrítica de *Oye, patria, mi aflicción*, de Arrabal». *El País* (28 de mayo). http://elpais.com/diario/1977/05/28/cultura/233618411_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (1977c). *Baal Babilonia*, Á. Berenguer (ed.). Madrid: Cupsa [reed. en Arrabal, 1983c, 1984b y 2005a; reed. con el título *Viva la muerte* en Arrabal, 1984ñ].

____ (1977d). «Cuatro sonetos». *Siesta* (julio).

____ (1977e). «Declaración de F. Arrabal en [...] el Aeropuerto de Barajas [...]». En *Arrabal en el banquillo*. París: Frente Libertario.

____ (1977f). «*El Arquitecto y el Emperador de Asiria* [corrección]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo III*, 1, 6 y 7.

____ (1977g). «El martirio de la alfombra». *El País Semanal* (9 de enero).

____ (1977h). «*En la cuerda floja (Balada del tren fantasma)*». *Pipirijaina* [volumen textos], 4 (segunda época).

____ (1977i). «Estoy amargado». *Diario 16* (26 de abril).

____ (1977j). «Justificación del derecho de Pernada». *La Hoja del Lunes* [de Madrid] (23 de mayo).

____ (1977k). «La palabra vuelve al teatro». *Triunfo* (enero).

____ (1977l). «Los ceniceros esquizofrénicos». *La Hoja del Lunes* [de Madrid] (30 de mayo).

____ (1977m). «¿Murió el Quijote vendiendo churros y cantando la parrala?». *Reporter 1* (24-30 de mayo).

____ (1977n). «Ni vencerán ni convencerán». *Diario 16* (25 de mayo).

____ (1977ñ). *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*. Á. Berenguer (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 63) [reed. las tres piezas en Arrabal, 1979g; reed. el volumen en Arrabal, 2002e].

____ (1977o). «Queridos Marsillach y Prada». *Opinión* (23 y 29 de abril) [reed. en Arrabal, 1977p].

____ (1977p). «Queridos Marsillach y Prada». En *Arrabal en el banquillo*. París: Frente Libertario.

____ (1977q). «Salud, amigos». En *El cementerio de automóviles* [programa de mano], J. Monleón (ed.), 10-11. Madrid: Producción Corral de Comedias.

____ (1977r). «Salud, amigos». *El País* (10 de abril), 15 [reed. en Arrabal, 1977q].

____ (1977s). «Taquilleros de todos los países, uníos». *Cambio 16* (12 de junio).

____ (1977t). *Teatro escogido*. Tokio: Shicocha.

____ (1977u). *Teatro escogido*, M. Kim (trad.). Corea.

____ (1978a). *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo*. Barcelona: Ediciones Actuales.

____ (1978b). *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo*. París: Christian Bourgois, ed. bilingüe [reed. en Arrabal, 1978a].

____ (1978c). *Carta al general Franco*. Barcelona: Ediciones Actuales [reed. en Arrabal, 1998a y 2011a].

_____ (1978d). *Lettre aux communistes espagnols. Songe et mensonge de l'eurocommunisme*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

_____ (1978e). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le mont de Vénus, La gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Arrabal, 1979h].

_____ (1979a). *Irreverencias de un anarquista divino*. París.

_____ (1979b). *La piedra filosofal*. París.

_____ (1979c). «Les prisons espagnoles». *Libération* (23 d'octobre).

_____ (1979d). *Lettera ai Militanti Comunisti Espagnoli*. Catania: Pellicanolibri.

_____ (1979e). «Monumental hazaña de la historia». *Cambio 16* (6 de mayo) [reed. en Arrabal, 1981b: 210].

_____ (1979f). «¿Sovietización de la cultura española?». *El País* (2 de noviembre). http://elpais.com/diario/1979/11/02/opinion/310345208_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014) [reed. en Arrabal, 1981: 210-214].

_____ (1979g). *Teatro completo. Volumen I (Pic-Nic, El triciclo, Fando y Lis, Ceremonia por un negro asesinado, El laberinto, Los dos verdugos, Oración y El cementerio de automóviles)*, Á. Berenguer Castellary (ed.). Madrid: Cupsa.

_____ (1979h). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le mont de Vénus, La gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

_____ (1979i). *Théâtre XII (Théâtre bouffe: Vole-moi un petit milliard, Ouverture orangoutan, Punkel Punk et Colegram)*. Paris: Christian Bourgois.

_____ (1980a). *Cinco sonetos de cinco aguafuertes*. París.

_____ (1980b). *El espejo mutilado*. París.

_____ (1980c). *Théâtre XIII (Mon doux royaume saccagé [Inquisition], Le roi de Sodome, Le Ciel et la Merde II, L'Enterrement de la sardine)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1981a). «Almendros amargos». *El País* (28 de marzo). http://elpais.com/diario/1981/03/28/opinion/354582007_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (1981b). *Carta a los comunistas españoles y otras cartas (a Franco, al Rey, a Valladares)*. Murcia: Godoy (Menor, 2).

____ (1981c). «Los mandarines y la noche de los cirios». *Diario 16* (10 de marzo) [reed. en Arrabal, 1981b: 224-225].

____ (1981d). *On the Tightrope or Ballad of the Phantom Train*, A. S. Gordon (trad.). Columbia: Ph. D. Co Dissertation.

____ (1981e). «Persecución y suplicios de un poeta cubano». *El País* (20 de enero) [reed. en Arrabal, 1981b: 222-224].

____ (1981f). *Teatro escogido II*, M. Kim (trad.). Seúl: Yu-Lim.

____ (1981g). *Teatro escogido III*, M. Kim (trad.). Seúl: Yu-Lim.

____ (1981h). *Teatro escogido III*. Tokio: Shicocha.

____ (1981i). *Viva la muerte*. Zagreb: August Cesare.

____ (1982a). *A Torre ferida pelo Raio*. Lisboa: Inquirito.

____ (1982b). *El gran ceremoniale*. Catania: Pelicanolibri.

____ (1982c). *Inquisición*, Á. Berenguer (ed.). Granada: Editorial Don Quijote (Los Libros de Maese Pedro, 1).

____ (1982d). *Poemas*. París.

____ (1982e). *Théâtre XIV (L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare, Lève-toi et rêve)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1982f). *Viva la muerte*. Heidelberg: Wunderhorn.

____ (1983a). «1984», *Carta a Fidel Castro*. Madrid: Playor (Biblioteca Cubana Contemporánea) [reed. en Arrabal, 1984f].

____ (1983b). *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 573) [reed. en Arrabal, 1984a y 1999a].

____ (1983c). *Baal Babilonia*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 202) [reed. en Arrabal, 1984b y 2005a; reed. con el título *Viva la muerte* en Arrabal, 1984ñ].

____ (1983d). *Echecs et mythe*. Paris: Payot.

____ (1983e). «El nuevo nuevo teatro». *Cuadernos de Aldeeu* 1 (enero), 11-16.

____ (1983f). *El rey de Sodoma*. Madrid: Ediciones MK (Colección Escena, 38).

____ (1983g). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Arrabal, 1987c, 1990c y 2001e].

____ (1983h). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 570) [reed. en Arrabal, 1983g, 1987c, 1990c y 2001e].

____ (1983i). *La Tour prend garde*. Paris: Grasset.

____ (1984a). *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Barcelona: Orbis (Grandes Autores del Siglo XX) [reed. en Arrabal, 1999a].

____ (1984b). *Baal Babilonia*. Barcelona: Seix Barral [reed. en Arrabal, 2005a; reed. con el título *Viva la muerte* en Arrabal, 1984ñ].

____ (1984c). *Brev til Fidel Castro*. Oslo: Aventura.

____ (1984d). *Brev til Fidel Castro*. Värnamo: Askelin & Hägglund.

____ (1984e). *Carta a Fidel Castro*, M. Kim (trad.). Seúl: Yu Lim.

____ (1984f). *Carta a Fidel Castro*. Méjico: Diana.

____ (1984g). *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, D. Taylor (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 198) [reed. *El cementerio de automóviles* en diferentes versiones en Arrabal, 2001c y 2002d; reed. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* en Arrabal, 1991a, 1991b y 2002d; reed. el volumen en Arrabal, 2002d].

____ (1984h). *El entierro de la sardina*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 581).

____ (1984i). *Im Schatten Der Roten Inquisition*. Berlín: Karin Kramer.

____ (1984j). *La piedra de la locura*, F. Torres Monreal (ed.). Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 577) [reed. en Arrabal, 2000a].

____ (1984k). *Lettera a Fidel Castro*. Milano: Spirali.

____ (1984l). *Lettre à Fidel Castro*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1984m). *Théâtre XV (Les délices de la chair, La ville dont le prince était une princesse)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1984n). *...Y pondrán esposas a las flores*, P. L. Podol (ed.). Salamanca: Almar (Almar-Teatro, 9).

____ (1984ñ). *Viva la muerte*. Buenos Aires: Ed. de la Flor [reed. con el título *Baal Babilonia* en Arrabal, 2005a].

____ (1985a). *Crónicas de ajedrez*. Barcelona: Alta Fulla.

____ (1985b). *Guernica and other Plays*, B. Wright (trad.). New York: Grove Press, 2.^a ed.^o

____ (1985c). *Humbles paradis*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1985d). *La piedra iluminada*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 592), [reed. en Arrabal, 2003d].

____ (1985e). *La Reverdie*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1985f). *Mis humildes paraísos*, F. Torres Monreal (ed.). Barcelona: Destino [reed. en Arrabal, 2005g].

____ (1985g). *Teatro escogido IV*. Tokio: Shchocha.

____ (1985h). *Tormentos y delicias de la carne. Homenaje a «La conjura de los necios» de John Kennedy Toole*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 227).

- ____ (1986a). *Conversation avec Baltazar (dialogue Arrabal / Butor)*. Á l'Ecart.
- ____ (1986b). *Devoirs des vacances*. Paris: Galilée.
- ____ (1986c). *El gran ceremonial*. En *Teatro pánico*, F. Torres Monreal (ed.), 85-180. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 258).
- ____ (1986d). *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1160).
- ____ (1986e). *Hohe Türme Trifft der Blitz*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 2.^a ed.º [1.^a ed.º 1986].
- ____ (1986f). *La vierge rouge*. Paris: Acropole.
- ____ (1986g). *Sept lettres à Baltazar*. Á l'Ecart.
- ____ (1986h). *Teatro pánico (El gran ceremonial, Los cuatro cubos, La primera comunión, Los amores imposibles, Strip-tease de los celos, la juventud ilustrada, Una cabra sobre una nube, ¿Se ha vuelto Dios loco?)*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 258).
- ____ (1986i). *Théâtre XVI (Bréviaire d'amour d'un haltérophile, Apokalyptica, La charge des centaures)*. Paris: Christian Bourgois.
- ____ (1987a). *A Virgem Vermelha*. Lisboa: Dom Quixote [reed. en Arrabal, 1988a].
- ____ (1987b). *Je suis un rat d'égout*. Ferdor.
- ____ (1987c). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 256), [reed. en Arrabal, 1990c y 2001e].
- ____ (1987d). *La virgen roja*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- ____ (1987e). *Rêves d'insecte*. La Pierre d'Alun.

____ (1987f). *Teatro bufo Róbame un billoncito, Apertura orangután, Punk y Punk y Colegram*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 18).

____ (1987g). *The Compass Stone*. New York: Grove Press, 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1987].

____ (1988a). *A Virgem Vermelha*. Botafogo: Nova Fronteira.

____ (1988b). *Chien, peau, fée, puce*. Paris.

____ (1988c). *Der Architect un der Kaiser von Assyrien*. Berlin: Kalter Scheiss.

____ (1988d). *Fischer, le roi maudit*. Luxemburg: Phi.

____ (1988e). *La hija de King Kong*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).

____ (1988g). *La fille de King-Kong*. Paris: Acropole.

____ (1988g). *La traversée de l'Empire*. Vendôme: Actes Sud Papiers.

____ (1988h). *La travesía del imperio*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Editorial Burdeos.

____ (1988i). *Le matin des amours*. Paris: Christiani.

____ (1988j). *Minuit*. Hambourg: Keeser.

____ (1988k). *Mitos em Xeque*. Rio de Janeiro: Globo.

____ (1988l). *Sa corolle noire*. Paris: A. Biren.

____ (1988m). *Théâtre XVII (Les cucarachas de Yale, Une pucelle pour un gorille, The red Madonna, La traversée de l'Empire)*. Vendôme: Actes Sud Papiers.

____ (1988n). *The Tower Struck by Lightning*. New York: Viking.

____ (1988ñ). *Tofamiliarín*. Paris: Falla.

____ (1989a). «Introducción». En F. de Silva, *La Segunda Celestina*. C. Baranda (ed.), Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 284).

____ (1989b). *Le crâne du peintre*. La Garonne.

- ____ (1990a). *Die Rote Jungfrau*. Göttingen: Steidl.
- ____ (1990b). *La extravagante cruzada de un castrado enamorado*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- ____ (1990c). *La torre herida por el rayo*. En VV. AA., *Premios Nadal 13*, 505-736. Barcelona: Destino-Planeta [reed. en Arrabal, 2001e].
- ____ (1990d). *L'extravagante croisade d'un castrat amoureux*. Paris: Ramsay.
- ____ (1990e). *Théâtre XVIII (La nuit est aussi un soleil, Roues d'infortune ou Jeunes barbares d'aujourd'hui)*. Vendôme: Actes Sud Papiers.
- ____ (1991a). *El Arquitecto y el emperador de Asiria*. En *Antología del teatro español contemporáneo*. Madrid-Méjico: Ministerio de Cultura-Consejo Nacional Cultura y Artes de Méjico [reed. en Arrabal, 1991b y 2002d].
- ____ (1991b). *El Arquitecto y el emperador de Asiria*, M.^a del C. de Lucas Vallejo (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Teatro) [reed. en Arrabal, 2002d].
- ____ (1991c). *El Greco*. Barcelona: Destino.
- ____ (1991d). *El Greco*. London-New York: Calder and Boyar- Grove Press / Viking Run [reed. en Arrabal, 1991e, 1991f y 1991g].
- ____ (1991e). *El Greco*. Milano: Spirali [reed. en Arrabal, 1991f y 1991g].
- ____ (1991f). *El Greco*. Paris: Flohic [reed. en Arrabal, 1991g].
- ____ (1991g). *El Greco*. Steidl: Kiepenheuer & Witsch.
- ____ (1992a). «Como lirio entre espinas». *Barcarola* 40.
- ____ (1992b). *Fêtes et défaites sur l'échiquier*. Paris: Ed. L'Archipel.
- ____ (1992c). *Goya / Dalí*. Milano: Spirali Vel, Studio di Val Cervo.
- ____ (1992d). *Sueños de insectos*. Huelva.

- ____ (1993a). *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).
- ____ (1993b). *Genios y figuras*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 308).
- ____ (1993c). *Liberté couleur de Femme ou Adieu Babylone!* [guion]. Mortemart: Rugerie.
- ____ (1993d). *The red Virgin*. New York-London: Penguin Books.
- ____ (1994a). *El mono o Enganchado al caballo*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos).
- ____ (1994b). *Goya y Dalí*. Milano: Spirale.
- ____ (1994c). *La dudosa luz del día*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).
- ____ (1994d). «Las manzanas del Samaritano. Conversaciones con Ionesco». *La Vuelta* 210 (mayo).
- ____ (1994e). *Les Arrabeaux d'Avignon. Caprices. Cannibales*. Avignon: Médiathèque Ceccano.
- ____ (1995). *Carta al Rey de España*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).
- ____ (1996a). «Debenedetti. A l'ombre de sa fureur». *Catálogo de la exposición de escultura de Debenedetti, París, abril-mayo de 1996*. Paris: Galerie Mantoux-Gignac.
- ____ (1996b). «La silla turca y el sudor del miedo». En J. Dion, *Culture antique et fanatisme*. Nancy: ADRA.
- ____ (1996c). *Un esclave nommé Cervantes*. Paris: Plon.
- ____ (1996d). *Un esclavo llamado Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Biografías).
- ____ (1997a). «¡A la rica carne de parado! (Cuento pánico)». En *Diez poemas pánicos y un cuento*, 31-43. Rute: CajaSur Publicaciones / Ánfora Nova (Colección Ánfora Nova. Separatas, 3).

____ (1997b). «Bebiendo en calaveras». En F. Arrabal, *Teatro completo*, F. Torres Monreal (ed.), vol. I, XIII-XVI. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3) [reed. en Arrabal, 2009b].

____ (1997c). *Beauté inversée*. Paris.

____ (1997d). *Diez poemas pánicos y un cuento*. Rute: CajaSur Publicaciones / Ánfora Nova (Colección Ánfora Nova. Separatas, 3).

____ (1997e). *La frénétique du spasme*. Paris: Flohic.

____ (1997f). *Teatro completo*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3), 2 vols. [reed. en Arrabal, 2009e].

____ (1998a). «Carta al general Franco». En *Ceremonia por un teniente abandonado*, 215-234. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa) [reed. en Arrabal, 2011a].

____ (1998b). *Ceremonia por un teniente abandonado*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).

____ (1998c). *Diccionario pánico —jaculatorias y arrabalescos—*, P. Hernández (ed.). Bruselas: Ediciones de Escritores Españoles en el Extranjero [reed. en Arrabal, 2007b].

____ (1999a). *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 7).

____ (1999b). «Bestialidad erótica», F. Torres Monreal y M. Grau (eds.). *Art Teatral* 8 [reed. en Arrabal, 2001a].

____ (1999c). «Carta de amor». *Las Puertas del Drama* -1 (verano), 30.

____ (1999d). *Cartas a Baltazar*, F. Torres Monreal (trad.) Murcia: Editum.

____ (1999e). *Jorge Luis Borges: una vida de poesía*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

____ (1999f). «¡Surrealistas!». En VV. AA., *Visiones de Fernando Arrabal*, 82-101. Valencia: Generalitat Valenciana.

____ (2000a). *La piedra de la locura*, F. Torres Monreal (ed.). Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 19).

____ (2000b). *Levitación*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).

____ (2001a). «Bestialidad erótica». *Art Teatral* 15, 17-23.

____ (2001b). *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. Estreno: *Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (autumn) [reed. en Arrabal, 2002a, 2002b, 2003b y 2004b].

____ (2001c). *El cementerio de automóviles*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Sarastro, 1) [reed. en diferente versión en Arrabal, 2002d].

____ (2001d). «En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos». *El Mundo* (7 de enero) [reed. en Arrabal, 2003c].

____ (2001e). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Bibliotex (Las Mejores Novelas en Castellano del Siglo XX, 78).

____ (2002a). *Carta de amor («Como un suplicio chino»)*. Á. Berenguer (ed.). Madrid: Universidad de Alcalá (Revista Teatro. Colección Textos / Teatro, 6) [reed. en Arrabal, 2002b, 2003b y 2004b].

____ (2002b). *Carta de amor (como un suplicio chino)...Y pusieron esposas a las flores*. Hondarribia: Hiru (Skene, 34) [reed. *Carta de amor* en Arrabal, 2003b y 2004b].

____ (2002c). *Claudiel y Kafka*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Sarastro, 5).

____ (2002d). *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, D. Taylor (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 198), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1984].

____ (2002e). *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, Á. Berenguer (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 63), 21.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (2003a). *Carta a Stalin*. Madrid: La Esfera de los Libros.

____ (2003b). *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Sarastro, 4), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 2002; reed. en Arrabal, 2004b].

____ (2003c). «En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos». En *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, 45-71. Zaragoza: Libros del Innombrable (Sarastro, 4), 2.^a ed.^o

____ (2003d). *La matarife en el invernadero*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 44).

____ (2004a). «Autocrítica». En *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. *Vuela hacia Cecilia*, 15-16. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2004b). *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. *Vuela hacia Cecilia*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatroautor, 145).

____ (2005a). *Baal Babilonia*. Á. Berenguer (ed.). Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 49).

____ (2005b). *Carta de amor. Testo spagnolo a fronte*. Roma: Datanews.

____ (2005c). «Dos notas finales de Fernando Arrabal». En *Baal Babilonia*, Á. Berenguer (ed.), 111-113. Zaragoza: Libros del Innombrable.

____ (2005d). *Dos sainetes*. León: Everest (Punto de Encuentro), 2.^a ed.^o

____ (2005e). *¡Houellebecq!* Madrid: Hijos de Muley-Rubio.

____ (2005f). «Los diamantes de Lucy». En *Dos sainetes*, 5-7. León: Everest, 2.^a ed.^o

____ (2005g). *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar*. Murcia: Nausícaä (La Rosa Profunda, 2).

- ____ (2007a). *Como un paraíso de locos*. Barcelona: Bruguera (Narrativa).
- ____ (2007b). *Diccionario pánico*, R. Herrero (ed.). Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 62).
- ____ (2008). «Mi psicoanalista (yo) y yo». En *La regla de juego. Testimonios de encuentros con el psicoanálisis*, B.-H. Lévy y J.-A. Miller (eds.). Madrid: Gredos.
- ____ (2009a). «Arrabal, en Cannes». *El País* (4 de junio), 30. http://elpais.com/diario/2009/06/04/opinion/1244066408_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).
- ____ (2009b). «“Bebiendo en calaveras” (Prefacio al *Teatro completo*)». En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. I, XI-XIII. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- ____ (2009c). «Elegía por un desconocido». *El País* (1 de noviembre), 50. http://elpais.com/diario/2009/11/01/necrologicas/1257030001_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).
- ____ (2009d). *Faustbal Now Redux*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- ____ (2009e). *Teatro completo de Fernando Arrabal*. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2 vols.
- ____ (2010). «Arrabal junto al cielo». *Las Puertas del Drama* 38, 4-6. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf> (consultada el 5 de enero de 2015).
- ____ (2011a). *Carta al general Franco*. Barcelona: Diario Público (Literatura Prohibida, 10).
- ____ (2011b). «Diálogo entre profeta y anarquista». *El Mundo-Magazine* 634 (20 de noviembre), 27.
- ____ (2011c). «Final. “Dos familias” por Fernando Arrabal». En *Sueños pánicos de unas noches de verano*, 59-64. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

____ (2011d). «No celebraré la muerte de Franco». En *Carta al general Franco*, 85-87. Barcelona: Diario Público (Literatura Prohibida, 10).

____ (2011e). «Preámbulo a esta edición». En *Carta al general Franco*, 9-11. Barcelona: Diario Público (Literatura Prohibida, 10).

____ (2011f). «Prefacio por Fernando Arrabal». En *Sueños pánicos de unas noches de verano*, 7-19. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

____ (2011g) *Sueños pánicos de unas noches de verano*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

____ (2012a). *Carta a los Reyes Magos*. Madrid: Rey Lear (Snack de Rey Lear).

____ (2012b). *Intimidad (mujer)*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

____ (2014). *El impromptu tórrido del Kremlin: Stalin y Wittgenstein*. Madrid: Antígona (Teatro, 41).

____ (2015a). *Las cartas de Arrabal*. Madrid: Reino de Cordelia.

____ (2015b). *Mi idolatrada violadora*. Madrid: Antígona.

____ (2015c). «Pero ¿dónde diablos cae Trocadero?». *El País* (2 de mayo), 27. http://elpais.com/elpais/2015/04/29/opinion/1430333763_437584.html (consultada el 3 de mayo de 2015).

____ (2015d). *Pingüinas*. Madrid: Teatro Español.

ARRABAL, F., and L. RIESE (1977). «Le Nouveau (nouveau théâtre)». *Modern Drama* 20, 215-217 [trad. esp. en Arrabal, 1983e].

ARRABAL, F., et R. TOPOR (1986). *Pour les timbrés et les affranchis*. Bruxelles.

ARRABAL, F., e D. SEVRAIN²¹³⁸ (1972). *I Panici*. Catania: Pellicanolibri.

²¹³⁸ Seudónimo de Luce Moreau.

ARRIBAS, A. (1978). «Arrabal, toda su obra prohibida por Franco». *Ajoblanco* (22 de abril).

ARROITA-JÁUREGUI, M. (1975). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *Arriba* (5 de febrero).

____ (1977a). «Fernando Fernán-Gómez, de Jardiel al premio de Berlín». *Arriba* (7 de julio).

____ (1977b). «Un tema histórico [crítica de *Mi hija Hildegart*]». *Arriba* (29 de septiembre).

ARROYO, J. (1965). «El teatro de F. Arrabal». *Yorick* 8 (octubre).

ARROYO, J. (1985a). «Casi un drama calderoniano». *Ya* (28 de abril).

____ (1985b). «La moral del individualismo a ultranza». *Ya* (11 de septiembre), 22.

ASENSIO, M. (1996). *Vida y secretos de Antonio Gala*. Madrid: HTX Ediciones de la Revista *Heterodoxia*.

ASLAN, O. (1970). «*Le Cimetière des Voitures*: un spectacle de Víctor García à partir de quatre pièces d'Arrabal». In *Les Voies de la Création Théâtrale*, J. Jacquot (ed.), vol. I, 309-340. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

____ (1977). «Arrabal-García». En *El cementerio de automóviles* [programa de mano], J. Monleón (ed.), 16-17. Madrid: Producción Corral de Comedias.

ASQUERINO, M. (1987). *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés, 4.^a ed.^o

ASTORGA, A. (1992). «Gala achaca la grave crisis del teatro al Estado». *ABC* (1 de julio), 58.

____ (2002). «Fernando Fernán-Gómez, actor, escritor y académico». *ABC* (10 de marzo), 76-77.

____ (2007). «Muere Fernando Fernán-Gómez, el tiempo ya es amarillo». *ABC* (22 de noviembre), 64-65.

ASZYK-BANGS, U. (1995). «Francisco Nieva: En busca de la teatralidad total». En *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, A. de Toro y W. Floeck (eds.), 243-273. Kassel: Reichenberger [reed. en Aszyk-Bangs, 1997].

____ (1997). «Francisco Nieva: En busca de la teatralidad total». En *El Mundo del Español*. Warsaw: Instituto Cervantes.

____ (2005). «*El manuscrito encontrado en Zaragoza*: recreación e intertextualidad». En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barrajon Muñoz (dir.), 181-198. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

ATTOUN, L. (1974). «Un miroir aux reflets glaçants». *Les Nouvelles Littéraires* 2427 (1 d'avril), 21.

AUB, M. (1967). «*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*». *México* (mayo).

____ (1971). *La gallina ciega*. *Diario español*. México: Joaquín Mortiz [reed. en Aub, 1995 y 2003].

____ (1995). *La gallina ciega*. *Diario español*. Barcelona: Alba Editorial [reed. en Aub, 2003].

____ (1998). *Diarios (1939-1972)*, M. Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba Editorial.

____ (2003a). *La gallina ciega*. *Diario español*, M. Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba Editorial, 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1995].

____ (2003b). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, M. Aznar Soler (ed.). Sevilla: Renacimiento.

AUBRUN, C. V. (1967a). «*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*». In F. Arrabal, *Théâtre IV*. Paris: Christian Bourgois [reed. en Aubrun, 1967b].

____ (1967b). «*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*». Paris: programa de mano del Théâtre Montparnasse (avril).

AUDOIN, J. (1967). «Avec Arrabal pour un théâtre libre». *Pourquoi?* (mars).

AVILÉS, P. (1977). «Antonio Gala: solitario, solidario». *Arriba Cultural* (27 de enero).

AVRIL (1994).

AYANZ, M. (2005). «Francisco Nieva: “Cuando voy al teatro salgo confundido”». *La Razón* (3 de febrero).

AYESA, G. (1978). *Joglars: una història*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

AYGUALS DE IZCO, W. (1847). *María, la hija de un jornalero*. Madrid: Imprenta de D. W. Ayguals de Izco.

AZANCOT, N. (2007). «Antonio Gala: “Cualquier pedestal es sospechoso. Conviene andar a pie y no quedarse inmóvil para ser venerado”». *El Mundo-El Cultural* (1 de marzo). http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=19865 (consultada el 6 de enero de 2015).

AZAÑA, M. (1981). *Memorias políticas y de guerra*. Madrid: Afrodisio Aguado.

AZCONA, R., y J. ESTELRICH (1976). *El anacoreta*. Madrid: Sedmay (7.º Arte, 9), 7-18.

AZCUE CASTILLÓN, V. (2007). «Pero... ¿dónde está la obra? *En un lugar de Manhattan* y el concepto de teatro de Cervantes». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 255-265. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

AZEGLIO, M. DE (1919-1920). *Mis recuerdos: memorias*. Barcelona: Calpe, 3 vols.

AZNAR SOLER, M., ed. (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

AZNAR SOLER, M., y J. R. LÓPEZ GARCÍA (2003). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, VII-XLIV. Barcelona: Vicens Vives (Clásicos Hispánicos, 17), 6.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1996].

AZNAR ZUBIGARAY, M. (1940). *Historia militar de la guerra de España (1936-1939)*. Madrid: Idea.

AZÚA, F. (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona: Pamiela.

AZURMENDI, I. (2007a). «Adolfo Marsillach (1928-2002)». En *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen III (1915-2000)*, J. Saura (coord.) 105-106. Madrid: Fundamentos (Arte, 156).

_____ (2007b). «Fernando Fernán Gómez (1921-)». En *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen III (1915-2000)*, J. Saura (coord.), 29. Madrid: Fundamentos (Arte, 156).

BACALL, L. (1985). *Lauren Bacall por sí misma*. Barcelona: Salvat Editores.

BADIOU, M. (1986). «El Teatre Lliure cumple diez años. Hablan algunos que pasaron. Albert Boadella: evitar el mausoleo». *Cuadernos El Público* 10 (enero), 39-41.

_____ (1987). «Boadella sin Joglars». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 69-74.

_____ (1995). *Teatre en viu (1977-1982)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

BAGET-HERMS, J. M.^a (1973). «Nuevas producciones cinematográficas de TVE [crítica de *Juan Soldado*]». *Imagen y Sonido* 124 (octubre).

_____ (1974). «TV: Los diez mejores programas de 1973 [crítica de *Juan Soldado*]». *Imagen y Sonido* 128 (febrero).

____ (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back Ediciones.

BAIGNERES, C. (1966). «*Le Grand Cérémonial*». *Le Figaro* (26 du mars).

BALAGUÉ, C. (1977). «*Mi hija Hildegart, de Fernán-Gómez [crítica]*». *Dirigido por...* 47 (agosto).

BALANZÀ i PRIMS, A. (2006). *Boadella & Cía: els intents de crear un partit espanyolista a Catalunya*. Badalona: Ara Llibres.

BALEDÓN, L. A., y F. LLINÁS. (1970). «Filmografía». *Nuestro cine* 94 (febrero).

BALÍN, M. (2008). «“Lo poco que sé se lo debo a Fernando Fernán-Gómez, maestro de actores”». *Ideal* (23 de noviembre), 74.

BALLESTEROS, J. R. (2004-2005). «Arrabal itifálico o el escándalo de la poesía sin metáfora». *Los Papeles Mojados de Río Seco* 7, 31-32.

BALMAS, E. (1971). *Modernità è tradizione nell'avanguardia teatrale contemporanea*. Padua: Libreria Ed. Universitaria.

BANY, P.-S. (1981a). «Games and Dreams in the Drama and prose of Fernando Arrabal». *Dissertation Abstract International* 42, 1655A-1656A.

____ (1981b). *Games and Dreams in the Drama and prose of Fernando Arrabal*, tesis doctoral. Miami: Universidad de Miami.

BARBERO REVIEJO, T. (1999). «*Cicle de teatre a Granollers* (Puesta en escena del teatro histórico desde 1975 hasta hoy)». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 567-582. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ (2004). «El teatro catalán a través de la cartelera de *La Vanguardia* (1990-2003)». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 297-331. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

BARCAROLA (1992) 40.

BARCHINO, M. (2005). «Las memorias de Francisco Nieva». En VV. AA., *Francisco Nieva*, J. M.^a Barraji3n Mu3oz (dir.), 67-86. Madrid: Editorial Complutense (Comp3s de Letras).

BARDEM, J. A. (2002). *Y todav3a sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B (Memorama).

BARDEM, P. (2005). «La Bardem, una vida». *El Pa3s Semanal* (3 de abril), 57-64. http://elpais.com/diario/2005/04/03/eps/1112509612_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BAREA, P. (1978). «*La Torna*». *Pipirijaina* 6 [volumen revista] (enero-febrero), 3.

____ (1999). «Gernika y *El Guernica* en el teatro». En *Teatro hist3rico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Guti3rrez Carbajo (eds.), 583-594. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filol3gica Hispana, 42).

____ (2007). «Hombre de teatro total». *Ideal* (23 de noviembre), 59.

BAROJA, P. (1982). *Memorias*. Madrid: Caro Raggio.

____ (2001). *El 3rbol de la ciencia*, P. Caro Baroja (ed.). Madrid: C3tedra (Letras Hisp3nicas, 225), 17.^a ed.^o

BARRAJ3N MU3OZ, J. M.^a (1987a). «La concepci3n teatral de Francisco Nieva». *Primer Acto* 219 (mayo-agosto), 70-79.

____ (1987b). *La po3tica de Francisco Nieva*. Ciudad Real: Diputaci3n Provincial de Ciudad Real (Biblioteca de Temas y Autores Manchegos, 43).

____ (1987c). «Trilogía italiana». *Cuadernos El Público*, «Viaje al teatro de Francisco Nieva», 21, 63-70.

____ (1988). «Introducción». En F. Nieva, *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, 9-102. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 286).

____ (1991). «Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres». En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 585-602. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1994a). «Bibliografía esencial de Francisco Nieva». *Ínsula* 566 (febrero), 17-18.

____ (1994b). «Sobre la clasificación del teatro de Francisco Nieva». *Ínsula* 566 (febrero), 5-6.

____ (1997). «El teatro inicial de Francisco Nieva». En *Dos pastiches de juventud*, 9-23. Ciudad Real: Ñaque Editora (Serie Literatura), 2.ª ed.º

____ (2002). «Presentación». En F. Nieva, *Centón de teatro 2*, J. F. Peña Martín (ed.), 7-9. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

____, dir. (2005a). *Francisco Nieva*. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

____ (2005b). «Oceánida: Francisco Nieva y la autobiografía moral». En *Francisco Nieva*, J. M.ª Barrajón Muñoz (ed.), 37-54. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

____ (2007a). «Introducción». En F. Nieva, *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*, 5-19. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Teatro, 1).

____ (2007b). «Introducción [al volumen *Teatro*]». En F. Nieva, *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), XLV-LXXX. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

BARRAL, C. (1994). *Años de penitencia*. Barcelona: Plaza & Janés.

BARREIRO BORDONABA, J. (1999). *Marisol frente a Pepa Flores*. Barcelona: Plaza & Janés.

BARREIRO BORDONABA, J., S. MONTIEL y P. M. VÍLLORA (2003). *Memorias: vivir es un placer*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.

BARREIRO VALENCIA, J. L. (1983). «Memorias y autobiografías españolas». *Castilla* 5, 7-22.

BARRENA, B. (2005). «Sin dar el peso». *El País* (3 de septiembre), 35. http://el-pais.com/diario/2005/09/03/espectaculos/1125698406_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BARRERA BENÍTEZ, M. (2007). «Sancho y Quijote en el teatro de Fernando Fernán-Gómez». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 19 (julio-diciembre), 9-25.

____ (2008). *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Editorial Fundamentos (Colección Arte, 172).

BARTOMEUS, A. (1976). *Els autors del teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial.

____ (1987). «La obra». En VV. AA., *Mester de juglaría. Els Joglars / 25 años*, 47-166. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Ediciones Península.

BASANTA, Á., y Á. L. LOUREIRO (1996). «La autobiografía desde 1975». *Ínsula* 589-590 (enero-febrero), 9-11.

BASTIANES, M.^a (2013). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *Cálamo. FASPE Lengua y Literatura Españolas* 61 (abril-junio), 80-82.

BASTIDE, F.-R. (1969). «Le Jardin des délices». *Les Nouvelles Littéraires* 2427 (13 d'octubre).

____ (1971). *Au théâtre certains soirs*. Paris: Du Seuil.

BATIGNE, S. (1968). «La nudité, le coït et la tortue». *Le Théâtre Amateur* (Mars).

BATLLE CAMINAL, J. (1989). «Crónicas del actor». *El País* (20 de enero). http://elpais.com/diario/1989/01/20/radiotv/601254003_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BAYÓN, M. (1979). «Llovet-Marsillach: *Tartufo* bis o de cómo Jesús Suevos se lo pipa». *Pipirijaina* 11, 39-41.

____ (1982a). «Las bicicletas serán para el otoño». *Cambio* 16 549 (junio).

____ (1982b). «Música y lágrimas [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». *Cambio* 16 560 (20 de septiembre), 102-103.

____ (1983). «El Madrid sitiado». *Cambio* 16 612 (agosto).

____ (1984). «Las ilusiones perdidas». *Cambio* 16 634 (enero).

____ (1987). «Titirrituales». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 67-68.

____ (1989). «Cómicos al asalto de la tele». *El Público* 64 (enero), 4-6.

BEAUMOND, I. (2007). «Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 16, 581-585. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26036> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2008). «Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI [reseña]». *Epos* XXIV, 446-448. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos-2008-24-5270> (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2009). «Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18, 439-443. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/anlisis-de-espectculos-teatrales-resea--20002006-jos->

[romera-castillo-ed-madrid-visor-libros-2007-567-pgs-0/](#) (consultada el 15 de junio de 2015).

BECKER, A. (1971a). «Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor “antiguo”». *Cuadernos Hispanoamericanos* 253-254 (enero-febrero), 260-269.

_____ (1971b). «Nieva insólito». *Primer Acto* 132 (mayo), 61.

_____ (1971c). «Un teatro de la sorpresa». *Primer Acto* 132 (mayo), 62-64.

_____ (1972). «Teatro absurdo y teatro postabsurdo». *Humboldt* 47.

_____ (1991). «El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes». En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 15-73. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

_____ (2005). «Documentación: Francisco Nieva en Alemania». En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barrajón Muñoz (dir.), 267-271. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

BECKER, H. (1981). «Das Grobe, weltumspranmende Gelächter Aus einem Gespräch Arrabals». In *Bireef an General Franco*. Berlin: Kramer.

BECKMANN, H. (1969). «Arrabal Konfusionen Riten und Feste der Konfusion». *Zeitwende* 40, XX, 563-564.

BEJARANO, F. (1982). «Brillante estreno de *Las bicicletas son para el verano*». *Diario 16* (25 de abril), 37.

BELATEGUI, O. L. (2006a). «[Fernán-Gómez:] Me arrepiento de no haber sabido expresar mi cariño a la gente que he querido». *Ideal* (15 de diciembre), 50-51 [reed. en Belategui, 2007a].

_____ (2006b). «Una fábula mágica y cotidiana». *Ideal* (15 de diciembre), 50-51.

_____ (2007a). «[Fernán-Gómez:] Me arrepiento de no haber sabido expresar mi cariño a la gente que he querido». *Ideal* (22 de noviembre), 49.

____ (2007b). «Muere Fernán-Gómez, el cascarrabias genial». *Ideal* (22 de noviembre), 48-49.

BELINCHÓN, G. (2011a). «Jackie Cooper, actor con ocho décadas de carrera». *El País* (6 de mayo), 56. http://elpais.com/diario/2011/05/06/necrologicas/13046328-02_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2011b). «Más de un centenar de socios exige la refundación de la SGAE». *El País* (8 de julio), 37. http://elpais.com/diario/2011/07/08/cultura/1310076006_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BELINCHON, M. A., coord. (1998). *Els Joglars: 35 anys (1962-1997)*. València: Universitat de València.

BELL, W., *et alii*. (1979). «Els Joglars: truth and consequences». *Canadian Theatre Review* 22 (spring), 43-47.

BEL MALLEN, J. (1977). «Fernando Fernán-Gómez premio al mejor actor en Berlín». *Noticiero Universal* (27 de julio).

BELLAS, R. (1982). «Las bicicletas son para el verano, Fernando Fernán-Gómez». *Reseña* 139 (julio-agosto), 24-25.

____ (1987). «Séneca o el beneficio de la duda. A gritos... una dramaturgia». *Reseña* 178, 23-24.

BELTRÁN, P. (1988). «Fernando Fernán-Gómez». En C. F. Heredero, *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, 111. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

BENACH, J.-A. (1992). «El pícaro sabio de Fernán-Gómez». *La Vanguardia* (24 de enero).

BENEDETTI, J.-M. DE (2001). *La ecuación del fuego*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados).

BENHOLDT-THOMSEM, U.-C. (1971). «Fernando Arrabal». In D. Lange-Wolf, *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, 729-748. Stuttgart: Droner.

BENOIT, R.-W. (1975). «The Grotesque in the Theatre of Fernando Arrabal». *Dissertation Abstract International* 36, 3747A.

BERASÁTEGUI, B. (1978). «Francisco Nieva y el lenguaje teatral». *ABC* (22 de enero), 28.

____ (1980). «Antonio Gala, sólo la palabra». *ABC-Sábado Cultura* (22 de noviembre).

BERCOFF, A. (1967). «Arrabal en liberté». *Jeune Afrique* (30 de Juillet).

BERENGUER, Á. y J. (1977). *Cahiers du silence: Arrabal*. Paris: Kesselring²¹³⁹.

____ (1979a). «Crono-biografía de Fernando Arrabal». En *Fernando Arrabal*, Á. y J. Berenguer (eds.), 11-30. Madrid: Fundamentos.

____ eds. (1979b). *Fernando Arrabal*. Madrid: Fundamentos (Espiral, 32).

BERENGUER, J. (1978). *Bibliographie d'Arrabal*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

BERENGUER CASTELLARY, Á. (1967). «Dos ausencias en el teatro español contemporáneo: Arrabal y Pedroló». *El Mortero*.

____ (1971). «Entretiene avec Arrabal à Censier». *U.E.R. d'Etudes Ibériques de Paris* III (5 de Juin) [reed. en Berenguer Castellary, 1977a].

____ (1973a). «La segunda película de Arrabal». *Triunfo* (diciembre).

____ (1973b). «Los dos verdugos». *El Teatro y su Crítica*.

____ (1977a). *L'exil et la cérémonie (Le premier théâtre d'Arrabal)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10/18, 1128).

²¹³⁹ Colección de documentos, fotografías, dibujos...

____ (1977b). «Teatro primero de Arrabal». En *El cementerio de automóviles* [programa de mano], J. Monleón (ed.), 12-15. Madrid: Producción Corral de Comedias.

____ (1979a). «Entrevista con Arrabal en Saratoga Springs». En *Fernando Arrabal*, Á. y J. Berenguer (eds.), 31-89. Madrid: Fundamentos.

____ (1979b). «Preliminar. Para conocer a Arrabal». En F. Arrabal, *Teatro completo. Volumen I*, 7-53. Madrid: Cupsa.

____ (1980). «El primer teatro de Fernando Arrabal». En *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, F. Rico (dir.) y D. Ynduráin (ed.), 632-638. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1981). «De inquisidores y marginales: Notas de dramaturgia para *Inquisición* de Arrabal». *Nueva Estafeta* 36, 39-46.

____ (1982). «De inquisidores y marginales. Notas de Dramaturgia para *Inquisición*». En F. Arrabal, *Inquisición*, 7-30. Granada: Editorial Don Quijote.

____ (1983a). «Obra dramática de Arrabal». En F. Arrabal, *El rey de Sodoma*, 5-8. Madrid: Ediciones MK.

____ (1983b). «Preliminar». En F. Arrabal, *Baal Babilonia*, 7-31. Barcelona: Destino.

____ (1984). «Entrevista de Fernando Arrabal, por Ángel Berenguer». En *Teatro europeo de los años 80*, 11-38. Barcelona: Laia (Divergencias).

____ (1993). «Las reglas del juego». En F. Arrabal, *Genios y figuras*, 9-19. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 308).

____ (2001). «Prólogo». En F. Arrabal, *La torre herida por el rayo*, 5-8. Barcelona: Bibliotex.

____ (2002a). «Elegía para una madre ausente». En F. Arrabal, *Carta de amor* («*Como un suplicio chino*»), 7-16. Madrid: Universidad de Alcalá.

____ (2002b). «Fernando Arrabal: el cine y la televisión». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 201-204. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

____ (2002c). «Fernando Arrabal. Premio Nacional de Teatro 2001». *Las Puertas del Drama* 9 (invierno), 32.

____ (2002d). «Introducción». En F. Arrabal, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, 11-124. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 63), 21.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (2004a). «Dos monólogos de Arrabal». En F. Arrabal, *Carta de amor (Como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*, 7-12. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2004b). «Teatro, la Revista de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 25-34. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

____ (2005). «Introducción». En F. Arrabal, *Baal Babilonia*, VII-XXXVIII. Zaragoza: Libros del Innombrable.

____ (2006). «Motivos y estrategias: La censura como motivo y las estrategias de los autores como respuestas». En B. Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, XV-XXIII. Madrid: Federación Universitaria Española (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 10). <http://www.bertamuñoz.es/exedientes/indice.html> (consultada el 15 de febrero de 2015).

BERGMAN, I., y A. BURGESS (1983). *Ingrid Bergman: mi vida*. Barcelona: Planeta.

BERGOSA, F. (1966). «Solo de Arrabal». *La Estafeta Literaria* (17 de diciembre).

____ (1968a). «A vueltas con Arrabal». *Pueblo* (24 de febrero).

____ (1968b). «Los intelectuales y Arrabal». *Pueblo* (15 de enero).

BERNAL, E. (1978). «Arrabal ríe el último». *Cambio* 16 341, 100.

BERNAL, M., y V. SUNYOL (1997). *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla*. Vic: Universitat de Vic-Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Dossier Pedagògic, 9).

BENET I JORNET, J. M. (1989). *Història del virtuos cavaller tirant lo blanc*. Barcelona: Edicions 62.

BERTONCINI, I. F. (1976-1977). *Arrabal, auteur de théâtre et de cinéma*, memoria. Padova: Universidad dei Studi de Padova.

BESAS, P. (1984). «Review of *Las bicicletas son para el verano*». *Variety* (8 of February), 20.

____ (1986a). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Variety* 325/1 (29 de October).

____ (1986b). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Variety* 323/5 (28 of may).

BESTEIRO, J. M.^a (1983). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Dunia* (29 de junio).

BEURTON, J. (1965). «Requiem pour une sirène». *Bulletin de la Croix-Rouge* (Octobre).

BEVITT, R.-S. (1966). *Fernando Arrabal, Toward a theatre of images*, tesis doctoral. San Francisco: University of San Francisco.

BIGELOW, G. (1990). «*El humor en la obra de Arrabal*, de María Steen [reseña]». *Revista de Estudios Hispánicos* 24.2.

BILBATÚA, M. (1973). «En torno a la dramaturgia española actual». En L. Riaza, F. Nieva y J. A. Hormigón, *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las*

meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes, 5-23. Madrid: Edicusa (Libros de Teatro, 37).

____ (1978). «Arrabal: el asalto del castillo». *Cuadernos para el diálogo* 267.

BILLINGTON, M. (1967). «Exuberant assault on senses [*El laberinto*]». *The Times* (19 of January).

BLAJOT, J. (1964). «*Los verdes campos del Edén* [reseña y crítica]». *Reseña* 1 (febrero), 127-129.

BLANCO, M.^a R. (1979-1980). *Introducción a Fernando Arrabal*, memoria. Catania: Universidad de Catania.

BLANCO ÁLVARO, C. (2003). «Albert Boadella. Aristófanes con barretina». En *Entrevistas*, 167-176. Valladolid: Ámbito Ediciones (Alarife, 10).

BLANCO VILA, L. (1969). «España entre dos guitarras». *Ya* (21 de diciembre).

BO, L. (1967a). «Spettacolo-scandalo di Arrabal a Parigi [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Corriere della Sera* (18 marzo).

____ (1967b). «Teatro scovolto dal *Cimitero* di Arrabal». *Corriere della Sera* (22 dicembre).

BOADELLA, A. (1967). «Festival Internacional de Mimo en Zurich. Els Joglars representó a España». *Yorick* 24, 11.

____ (1969-1970). «La imagen y la expresión corporal». *Yorick* 37 (diciembre-enero), 13-15.

____ (1977). «*La torna*». *Pipirijaina*, «*La torna de Els Joglars*» 8 y 9 [volumen textos] (septiembre), 45-65 [reed. en Boadella, 2002c].

____ (1982). «*Olympic Man Movement. Mitin presentado por Els Joglars*». *Pipirijaina*, «*Olympic Man Movement. Mitin presentado por Els Joglars*» 21 [versión textos] (marzo), 76-107.

____ (1984). «Monólogo a unos jóvenes actores» (dirigido a los alumnos de un curso para actores de postgrado del Instituto de Teatro de Madrid) (julio). <http://www.cer-vantesvirtual.com/obra/monologo-a-unos-jovenes-actores--0/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1985a). «Els Joglars, 23 años, mayoría de edad». *Cuadernos El Público* 4 (mayo), 70-71.

____ (1985b). *M·7 Catalònia i Operació Ubú*, Francesc Castells (ed.). Barcelona: Edicions 62 (Cara i Creu, 46).

____ (1987). «Pròleg». En L. Racionero y A. Bartomeus Font, *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*. Barcelona: Edicions 62, 11-44.

____ (1988). «En busca de la provocación». *Círculo 2. Suplemento de Actualidad Cultural* 6 (abril-mayo-junio).

____ (1989a). «¡Cuidado colegas!». *El Público* 64 (enero).

____ (1989b). «Scrittura e scena parola di dramaturgo. Albert Boadella». *Teatro in Europa* 6.

____ (1991). «Prólogo». En Ramón de España, *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos*, 7-11. Barcelona: Ediciones B, 1.ª reimp.

____ (1992). «La casa del bricolaje». *La Vanguardia* (2 de diciembre). <http://www.elsjoglars.com>

____ (1993). *Columbi lapsus*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 21).

____ (1994a). «El arte de actuar». En *Anuario de El País 1994*, 264. Madrid: PRISA.

____ (1994b). «*El Nacional*». *Escena* 9 (marzo).

____ (1994c). *Teledium*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 37).

____ (1995a). «La tradición perdida». *ABC-Cultural* (1 de septiembre).

____ (1995b). «Una liberación». *Academia. Revista de Cine Español* (julio).

____ (1995c). *Yo tengo un tío en América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro, 61).

____ (1999). *El Nacional*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro, 100).

____ (2000a). *El rapto de Talía*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo (Círculo Cuadrado).

____ (2000b). «Los creadores». En C. Espinosa, *Lo que opina el otro: algunos apuntes sobre la crítica teatral*, 117-121. Cincinnati (Ohio): Término Editorial.

____ (2001). *Memorias de un bufón*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy), 3.^a ed.^o [reed. en Boadella, 2004d].

____ (2002a). *Albert Boadella 1: La torna, M-7 Catalònia, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

____ (2002b). «La creación dramática entre el ágora y el oráculo». *Contrastes (Revista Cultural)* 22, «Conocimiento e invención» (junio-julio), 12-23 [reed. en Boadella, 2003d].

____ (2002c). *La torna*. En *Albert Boadella 1: La torna, M-7 Catalònia, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*, 31-143. Barcelona: Diputació de Barcelona.

____ (2002d). «Mirando la arena desde el escenario». En VV. AA., *Reflexiones sobre José Tomás*, 45-78. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2002e). «Prólogo». En R. de España, *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos* 7-11. Madrid: Ediciones Irreverentes.

____ (2002f). «Text inclòs en el programa de mà que esdevé una de les peces fonamentals de l'acusació». En A. Boadella, *Albert Boadella 1. La torna. M·7 Catalònia. Teledeum. Columbi lapsus. Yo tengo un tío en América. El Nacional*, 33-34. Barcelona: Diputació de Barcelona.

____ (2003a). «El sumario», X. Boada (adap.). En A. Boadella, *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!*, 39-161. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2003b). «Epílogo». En A. Boadella, *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!*, 163-174. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2003c). *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!* Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2003d). «La creación dramática entre el ágora y el oráculo». En *Actas del Congreso Conocimiento e Invención (Valencia, 6-8 marzo de 2002)*, 11-22. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

____ (2003e). «Prólogo». En A. Boadella, *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia!*, 9-38. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2004a). «Autobiografía y psicoanálisis gratuito». En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.^a Á. Hermsilla (eds.), 65-79. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 72).

____ (2004b). «Barcelona-Dalí» (Conferencia en el Instituto Cervantes de Londres dentro del ciclo *Visionario urbano: Dalí y Barcelona*) (29 de enero). <http://londres.cervantes.es/favicon.ico> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2004c). *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

____ (2004d). *Memorias de un bufón*. Barcelona: Espasa-Calpe (Booket, 9057).

____ (2005). «Crimen de Estado». http://www.elsjoglars.com/produccion.php?id-Pag=latorna2_2 (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2006a). «Don Quijote y Boadella. De la Mancha a Manhattan» (Diálogo de J. M. Micó y A. Boadella en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el curso *Del texto dramático al texto escénico. Diálogos sobre literatura y teatro* del Institut d'Humanitats con la colaboración del Teatre Lliure) (20 de febrero). http://www.elsjoglars.com/companyia/textos_boadella/teatro/El-Quijote-y-Boadella.pdf (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2006b). *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla. Daaalí*, M. Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 584).

____ (2007a). *Adiós a Cataluña. Crónica de amor y de guerra*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy), 2.ª ed.º

____ (2007b). «A favor o en contra». En J. M.ª de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, vol. VI. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2010). «¿Quién es el autor?». *Las Puertas del Drama* 38, 7-11. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf> (consultada el 5 de enero de 2015).

____ (2011a). *Controversia del toro y el torero. La cena*, M. Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 691).

____ (2011b). *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, M. Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 690).

____ (2012). *Diarios de un francotirador. Mis desayunos con ella*. Barcelona: Espasa Libros.

BOADELLA, A., A. ONETTI, J. SANCHIS SINISTERRA y A. SOLANO (2000). *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*. Ciudad Real: Ñaque (Serie Teoría, 5).

BOADELLA, A., y F. SÁNCHEZ DRAGÓ (2010). *Dios los cría... y ellos hablan de sexo, drogas, España, corrupción...*, J. Ruiz Portella (ed.). Barcelona: Planeta (áltera).

BOCK, H. B. (1971). «Das Paradies als Holle [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *N. N.* (12. November).

BOEKENKAMP, W. (1967). «Ein Architekt fritft einen Kaiser». *Frankfurter Allgemeine* (13. April).

____ (1968). «Schrott und Schock [*El cementerio de automóviles*]». *Frankfurter Allgemeine* (10. Februar).

BOIX ANGELATS, J. (1985). «Albert Boadella destapa su tambor del Bruch». *El Público* 26 (noviembre), 4.

____ (1987a). «La carrera internacional de Els Joglars». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 45-49.

____ (1987b). «Tormentos y delicias de la carne». *El Público* 41 (febrero).

BOLETÍN DE LA UNIDAD DE ESTUDIOS BIOGRÁFICOS (1996). 1.

____ (1997). 2.

____ (1998). 3.

____ (1999). 4.

____ (2001). 5.

BONET MOJICA, L. (1986). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *La Vanguardia* (8 de noviembre).

BONO, F. (2005). «El silencio roto del falso polaco». *El País-Comunidad Valenciana* (5 de marzo), 8. http://elpais.com/diario/2005/03/05/cvalenciana/1110053893_85-0215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BONO MARTÍNEZ, J. (1991). «Presentación». En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 7. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

BOO TOMÁS, S. (2012). «José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* [reseña]». *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6, 152-159. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo-tomas\(152-159\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo-tomas(152-159)resena_n6.pdf) (consultada el 6 de julio de 2015).

BORAU, J. L., dir. (1998). *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza Editorial.

BORRÁS BERTRIU, R. (1971). *Los que hicimos la guerra*. Nauta: Barcelona.

BOSCH, I. (1984). «Bicicletas con soda». *Contracampo* 35 (primavera), 28-31.

BOUSOÑO, C. (1986). «Francisco Nieva, el más alto estilo». *El País* (19 de abril), 28 http://elpais.com/diario/1986/04/19/cultura/514245602_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015) [reed. en Bousoño, 1990b].

____ (1990a). «Contestación al discurso de ingreso de Francisco Nieva en la Real Academia Española». En F. Nieva, *Esencia y paradigma del «género chico»*. *Discurso leído en abril de 1990, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Francisco Nieva y contestación del Excmo. Sr. Don Carlos Bousoño*, 33-52. Madrid: Real Academia Española-Comunidad de Madrid.

____ (1990b). «Un nuevo dramaturgo en la Academia. Francisco Nieva, el más alto estilo». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (coords.), 70-74. Madrid: Comunidad de Madrid.

____ (1991). «El teatro furioso de Francisco Nieva». En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. I, 261-288. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

BOUYER, M. (1965). «Entretien avec Arrabal». *Les Langues Modernes* 2 (mars-avril).

____ (1966). «Entrevista de Arrabal». *La Estafeta Literaria* 359.

BOYERO, C. (2007). «Más que un hombre, todo un género». *El País* (22 de noviembre), 53. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686003_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

BRASÓ, E. (1969). «*El extraño viaje*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Fotogramas* 1094 (3 de octubre).

____ (2002). *Conversaciones con Fernán-Gómez*. Madrid: Espasa-Calpe (Libros Ilustrados).

BRAVO, J. (1986). «El dramaturgo Francisco Nieva es, desde ayer, miembro de la Real Academia Española». *ABC* (18 de abril), 57.

____ (1989). «*Cristóbal Colón* de Antonio Gala, con música de Balada comienza hoy su singladura musical en el Liceo». *ABC* (24 de septiembre), 151.

BRAVO CELA, B. (1999). «Tan lejos, tan cerca (Adolfo Marsillach)». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, 141-145.

BRAVO VILLASANTE, C. (1967). «Principales corrientes del teatro español del siglo XIX». *Cuadernos Hispanoamericanos* 263-264, 550-559.

BRAUCOURT, G. (1971a). «L'âne et la flute». *Les Nouvelles Littéraires* 2280 (4 de Juin), 31.

____ (1971b). «Phantasmes en chair, en os, et en images. Ionesco (*La Vase*) et Arrabal (*J'irai comme un cheval fou*)». *Les Nouvelles Littéraires* 2280 (4 de Juin), 31.

BROAD, Y.-S. (1979). «Arrabal: the Permutations of Panic Ceremony». *Dissertation Abstract International* 39, 5540A.

____ (1985). «Filling in a Disparate Structure: Arrabal's Panic Theatre». In *National Symposium on Hispanic Theatre*, A. Franco (ed.), 79-84. Iowa: University of N. Iowa.

BROWN, E.-G. (1984). «Arrabal's *Viva la muerte!*: From Novel to Filmscript». *Literature Film Quarterly* 12.2, 136-141.

BRU ROURA (1985). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *La vanguardia* (23 de junio).

BUCKENHAM, J. (2005). «Els Joglars and *Ubú President*». En *50th Anniversary Conference of the Association of hispanists of Great Britain and Ireland in Valencia*, 835-844. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport (Biblioteca Valenciana).

BUENAFUENTE, A. (2011). «Embocadero. Extracto de la entrevista de Andreu Buenafuente a Fernando Arrabal en su programa. 04/03/2009». En F. Arrabal, *Sueños pánicos de unas noches de verano*, 21-25. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

BUENDÍA, E. (1980). «*Petra Regalada*: el retorno de Antonio Gala». *Pipirijaina* 13 (marzo-abril), 24-25.

BUERO VALLEJO, A., y A. GALA (1977). *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, Á. Custodio y Á. Cardona de Gibert (eds.). Tarragona: Ediciones Tarraco (Arbolí, 5).

BUEZO CANALEJO, C. (2002). «Jaime de Armiñán y los medios de comunicación social como difusores de ideas reformistas». *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 20 (13 de marzo). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/arminan.html> (consultada el 28 de diciembre de 2014) [reed. en Buezo, 2003c].

____ (2003a). «Introducción». En J. de Armiñán, *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido*, 9-94. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 544).

____ (2003b). «Jaime de Armiñán y la memoria teatral: *La dulce España*». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 401-412. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2003c). «Jaime de Armiñán y los medios de comunicación social como difusores de ideas reformistas». En J. de Armiñán, *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido*, C. Buezo Canalejo (ed.), 23-28. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 544).

BULLRICH, S. (1968). «Una revolución teatral en París [*El cementerio de automóviles*]». *La Nación* (7 de abril).

BURGET i ARDIACA (1986). «La figa, la fava i la falla de Boadella». *El País* (15 de agosto).

____ (1989). «Qui té la clau del TNC—Albert Boadella, la rehòstia!». *Escena* (diciembre), 4-7.

____ (1995). «Els Joglars». *La Vanguardia-Revista* (23 de abril), 42-45.

BURGOS, A. (2004). *Juanito Valderrama: mi España querida*. Madrid: La Esfera de los Libros.

C., J. (1984). «Al actor Fernando Fernán-Gómez le sienta bien el aire profesional». *Ya* (22 de agosto).

C., M. J. (1959). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Ya* (9 de octubre).

C., P. (2010). «Son palabras intolerantes incluso como tema literario». *El Público* (31 de octubre), 47.

CABAL, F. (1982a). «Albert Boadella, un bufón con vocación universal». *Primer Acto* 193 (marzo-abril), 15-23.

____ (1982b). «En defensa del trabajo en equipo. Entrevista con José Carlos Plaza». *Primer Acto* 195 (septiembre-octubre), 7-20.

____ (2005). «*Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars* de Enrique Herreras [reseña]». *Las puertas del drama* 24 (otoño), 42-43.

CABAL, F., y J. L. ALONSO DE SANTOS (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos (Colección Arte).

CABALLÉ, A. (1991). «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 143-169.

_____ (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.

_____ (2001). «Habitar la infancia». *El País-Babelia* (27 de enero), 14.

_____ (2002). «Las serpientes y la vida». *ABC-Cultural* (28 de abril) [reed. en Caballé, 2003a].

_____ (2003a). «Las serpientes y la vida». *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 1, 146-147.

_____ (2003b). «Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romeira Castillo (ed.), 159-170. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

CABALLERO, A. (1982). «Las bicicletas son para el verano». *Crítica* 698 (septiembre-octubre), 46.

CABEZÓN, L. A., coord. (1997). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

CAGIGAO, J. L., ed. (1982). *España 1975-1980. Conflictos y logros de la democracia*. Madrid: Porrúa.

CALDER, J. (1967). «In Connection with Samuel Beckett». In *Becket at 60: A Festschrift*. London: Calder and Boyars.

CALERO FERNÁNDEZ, M.^a M. (1988). *Amor y muerte: aproximación al estudio de tres obras dramáticas de Antonio Gala: «Los verdes campos del Edén», «La vieja se-*

ñorita del Paraíso», «Samarkanda» [memoria de licenciatura dirigida por el Dr. F.º To-var]. Lleida: Universitat de Lleida.

CALLE, T. (2000a). *Ésta es la cuestión (Memorias de un actor)*. Murcia: Universidad de Murcia.

____ (2000b). «Fernando Fernán-Gómez. El hombre y el actor». *AGR. Colección de Arte* 5, 42-59.

____ (2001). «Nuestros actores. Adolfo Marsillach». *Actores. Revista de la Unión de Actores* 61.

CALTAGIRONE, V.-M. (1979). «Religious Demythologization in Fernando Arrabal's *El laberinto*». *Dissertation Abstract International* 40, 2660A.

CAMAMIS, G. (1977). *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 264).

____ (1980). «Las costumbres de Argel». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 52-58. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

CAMP, A. (1966). «Actualités théâtrales». *L'Avant Scène* 357 (15 de mai).

CAMPANELLA, H. (1980). «Sacudo a una sociedad inhumana». *El Socialista* (24 al 30 de septiembre).

CANALS, E. (1978a). «Albert Boadella se halla enfermo en la cárcel Modelo». *El País* (26 de enero). http://elpais.com/diario/1978/01/26/sociedad/254617208_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1978b). «Hoy se conocerá la petición del fiscal contra Boadella». *El País* (17 de enero). http://elpais.com/diario/1978/01/17/sociedad/253839606_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1978c). «El fiscal pide cuatro años de reclusión para Albert Boadella». *El País* (18 de enero). http://elpais.com/diario/1978/01/18/sociedad/253926004_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1979). «Boadella detenido y encarcelado». *El País* (23 de marzo). http://elpais.com/diario/1979/03/23/espana/290991629_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CANO, J. L. (1964). «Antonio Gala». *Ínsula* 207, 4.

CANSINOS, M.^a V. (1989). «Francisco Nieva». *El Socialista* (31 de marzo) [reed. en Cansinos, 1990].

____ (1990). «Francisco Nieva». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, 84-87. Madrid: Comunidad de Madrid.

CANTALAPIEDRA, R. (2011). «Manolo Otero, la voz más seductora de los setenta». *El País* (3 de junio), 54. http://elpais.com/diario/2011/06/03/necrologicas/130705-2002_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F. (1991). *El teatro español de 1960 a 1975: estudio socio-económico*. Kassel: Reichenberger.

____ (1997a). «*El jardín de las delicias*». En F. Cantalapedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel: Reichenberger.

____ (1997b). «En una noche oscura o *El gran ceremonial*». En F. Cantalapedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel: Reichenberger.

____ (1997c). «Introducción a *Concierto en un huevo*». En F. Cantalapedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel: Reichenberger.

____ (1997d). «Teatro pánico: *La primera comunión*». En F. Cantalapiedra Erosstarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel: Reichenberger.

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F., y F. TORRES MONREAL (1997). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.

CANTERO, L. (1982). «Antonio Gala: “Soy homosexual pero no ejerzo”». *Interviú* (5 de mayo).

CAÑIZAL DE LA FUENTE, L. (1980). «Antonio Gala transplanta una situación de *La Regenta*». *Ínsula* 406 (septiembre), 3 y 14.

CAPDEVIELLE, E. (1985). *Estudio temático del teatro de Antonio Gala: el juego, la guerra, la religión y el amor* [memoria de licenciatura inédita]. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

CAPILLA, R. (1986). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (6 de noviembre).

CAPMANY, M. A. (1965). «Els Joglars: l'art del silenci i l'engrescament». *Serra d'Or*, 145-146.

____ (1974). *Tirant lo Blanc*. Valencia: Gorg [reed. en Capmany, 1980].

____ (1980). *Tirant lo Blanc*. Valencia: Eliseu Climent.

CARANDELL, L. (1989). «Estrictamente personal, Antonio Gala». *El País Semanal* (8 de enero), 16.

____ (1994). «Los arrabalescos de Fernando Arrabal». *El País-Babelia* (26 de noviembre), 10.

____ (1995). «Experto en amores [reseña de *Se vende ático*]». *El País-Babelia* (21 de octubre), 8.

CARASA, J. (1979). «La muerte de Antonio Gala: historia de una noticia que no sucedió». *Sábado Gráfico* (2 a 8 de mayo), 18-19.

CARBALLO-ABENGÓZAR, M. (2003). «El cuento en la década de los noventa [reseña]». *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2, 282-283.

CARDONA, J. H. (1961). «Fando y Lis». *Universal* (noviembre).

CAROL, M. (1984). «“Además de cargarse a Carrero, se me han cargado a mí”». *El País* (26 de febrero). http://elpais.com/diario/1984/02/26/espana/446598004_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CARRANCO, R., y D. GARCÍA (2012). «Carreras por las cloacas». *El País-Domingo* (19 de agosto), 10-11. http://politica.elpais.com/politica/2012/08/17/actualidad/1345213433_483727.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CARRASCOSA PULIDO, J. L. (1985). «Antonio Gala (Entrevista)». *Nación Andaluza*, 71-80.

CARRILLO, M. (2001). *Sobre la vida y el escenario*. Madrid: Martínez Roca Ediciones.

CARRIZO COUTO, R. (2008). «Houellebecq y Baricco llevan su cine a Lorcarno». *El País* (11 de agosto), 5. http://elpais.com/diario/2008/08/11/revistaverano/121847-1706_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CARRÓN, C. D. (2007). «Muere Fernando Fernán-Gómez, genio y figura». *La Razón* (22 de noviembre), 48.

CASA, F. P. (1979). «Theatre after Franco: The first Reaction». *Hispanófila* 66, 109-122.

CASANOVA, F. (1950). «Leer teatro y novela [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *La Gaceta Regional* (23 de mayo).

CASANOVA, G. (1973). *Memorias*. Madrid: Mediterráneo-Agedime, 2.^a ed.º

CASAS, Q. (1986). «La memoria de los comediantes [crítica de *El viaje a ninguna parte*]». *Dirigido por...* 140 (octubre).

CASONA, A. (1964). «El último premio Calderón de la Barca. Carta a Antonio Gala». *Primer Acto* 51, 29-30.

____ (1970). «Carta de Alejandro Casona a Antonio Gala con ocasión de las cien representaciones de *Los verdes campos del Edén*». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 41-43. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13) [reed. en Casona, 1991].

____ (1991). «6 autores para una crónica del teatro español. Carta a Antonio Gala». *Primer Acto* 238 (marzo-abril), 14-15 [separata].

CASSANELLI, R. (1982). «*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*» de Arrabal. *La dimensión dramática en su aspecto cósmico-cíclico*, memoria. Illinois: University of Illinois.

____ (1991). *El cosmos de Fernando Arrabal: Lo cósmico-cíclico en El arquitecto y el emperador de Asiria*. Nueva York: Peter Lang.

CASTANEDA, C. (2002). *Las enseñanzas de don Juan, una forma yanqui de conocimiento*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2.^a ed.^o, 3.^a reimp.

CASTELLANO, K. (1986). «Hacerse pasar por Fernando Fernán-Gómez». *Fotogramas* (junio).

CASTILLA, A. (1995). «Fernán-Gómez asume que *La Puerta del Sol* es una obra galdosiana». *El País* (23 de noviembre). http://elpais.com/diario/1995/11/23/cultura/817-081203_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CASTILLO, J. DEL (2011). «Jaime de Armiñán Oliver y Álvaro de Armiñán Santonja [entrevista]». *Magazine* (7 de agosto), 19.

CASTILLO, M.^a Á. (1995a). «Del amor, la Puerta del Sol y otros demonios». *Ya* (8 de diciembre).

____ (1995b). «Me hubiera gustado... [entrevista con Fernán-Gómez]». *Ya* (23 de noviembre).

CASTRO, A. (1989). «Enredos de amor y otros equívocos de Fernando Arrabal». *El Público* 69.

CASTRO, A. (1974). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez] y filmografía». En *Cine español en el banquillo*, 145-160. Valencia: Fernando Torres.

____ (1981). «Entrevista [con Fernando Arrabal]». *Dirigido por...* 79 (enero), 50-57.

____ (1985). «Entrevista con Jaime de Armiñán». *Dirigido por...*, 131 (diciembre), 48-53.

____ (1986). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cine Nuevo* (diciembre).

____ (1989a). «El regreso del exilio [crítica de *El mar y el tiempo*]». *Dirigido por...* 173 (octubre).

____ (1989b). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Dirigido por...* 173 (octubre).

CASTRO DE PAZ, J. L. (2007). «Cardando el pelo de la dehesa o la radical modernidad costumbrista de Fernando Fernán-Gómez». *Cahiers du Cinéma-España* 7 (diciembre), 78-79.

____ (2010). *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen / Cineastas).

CASTRO DE PAZ, J. L., H. PAZ OTERO Y F. GÓMEZ BECERRO (2015). «*El malvado Carabel*: impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de

la Guerra Civil». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 241-257.
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/el-malvado-carabel-impronta-de-wenceslao-fernandez-florez-en-el-cine-antes-y-despues-de-la-guerra-civil/> (consultada el 15 de junio de 2015).

CATALÀ, G. (1995). «Barcelona. Arranque de temporada». *Primer Acto* 261 (noviembre-diciembre), 106-108.

CATALÁN DEVS, J. (1976). «El maldito Arrabal en su destierro». *Posible* (9-15 de diciembre).

CATELLI, N. (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CAUCIO, I. (1988-1989). *¿Por qué corres, Ulises?* [memoria de licenciatura]. Lovaina: Instituto Libre Marie Haps, Universidad Católica de Lovaina.

CAZORLA, H. (1978). «Antonio Gala y la desmitificación de España: Los valores alegóricos de *Anillos para una dama*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* IV, 2 (Autumn), 13-15.

____ (1983a). «Introducción». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén*, 13-35. Salamanca: Almar.

____ (1983b). «*Noviembre y un poco de yerba. Petra Regalada* (Ed. de P. Zatlin-Boring, 1981) [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* IX, 5-6.

____ (1985a). «*El veredicto de Antonio Gala: un “anti-auto” de nuestro tiempo*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 1 (spring), 4-5.

____ (1985b). «*Trilogía de la libertad* (Ed. de Carmen Díaz Castañón, 1983) [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 1, 37-38.

____ (1986a). «Antonio Gala, ¿un vanguardista arrepentido?». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XII, 2, 25-28.

____ (1986b). «El retorno de Ulises: Dos enfoques contemporáneos del mito en el teatro de Buero Vallejo y Antonio Gala». *Hispanófila* 97, 43-51.

____ (1987). «*El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, de Fausto Díaz Padilla, Universidad de Oviedo, 1985 [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XIII, 2, 26-35.

____ (1992). «El libreto de *Cristóbal Colón* de Antonio Gala: dramatización histórico-alegórica de un viaje humano». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XVIII, 2, 27-30.

____ (1994). «La tradición pasional andaluza en *Carmen Carmen* de Antonio Gala». En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, J. P. Gabriele (ed.), 143-150. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana (Teoría y Práctica del Teatro, 2).

____ (1995). «La trayectoria teatral de Antonio Gala». En *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, A. de Toro y W. Floeck (eds.), 275-292. Kassel: Reichenberger.

____ (1999). «Cárceles de la conciencia y fugas pasionales: Espacios psíquicos en dos estrenos recientes de Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala (*Las trampas del azar* y *Los bellos durmientes*)». En *Entre actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, M. T. Halsey y P. Zatlín Boring (eds.), 185-193. University Park PA: Estreno.

CEBOLLADA, P. (1977a). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Ya* (11 de mayo).

____ (1977b). «*Mi hija Hildegart*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Pueblo* (28 de septiembre).

____ (1986). «*El malvado Carabel*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Ya* (30 de junio).

CEDENA GALLARDO, E. (2004). *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CELA, C. J. (1984). «Un cómico a la antigua usanza [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Interviú* (3 de octubre).

____ (1986). *Pisando la dudosa luz del día*. Barcelona: Lumen.

____ (2005). «Postfacio». En F. Arrabal, *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar*, 101-102. Murcia: Nausícaä.

CELLI, R. (1989). *Il romanzo di Arrabal*. Milano: Lingue.

CENDRÓS, T. (2005). «Manuel Huerga dice que *Salvador* salda una deuda con los últimos luchadores antifranquistas». *El País-Cataluña* (5 de julio), 8. http://elpais.com/diario/2005/07/05/catalunya/1120525656_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CENTENO, E. (1985a). «Condenado el doctor Libermann». *Liberación* (enero) [reed. en Centeno, 1996h].

____ (1985b). «El corte de mangas de Albert Boadella». *Liberación* (20 de enero) [reed. en Centeno, 1996k].

____ (1985c). «Entrevista con Fernando Arrabal, “un viejo pánico”». *Liberación* (7 de febrero) [reed. Centeno, 1996m].

____ (1986a). «Calderón, más cerca». *5 días* (29 de octubre) [reed. en Centeno, 1996g].

____ (1986b). «El loco amor de Lope». *5 días* (19 de noviembre) [reed. en Centeno, 1996l].

____ (1987). «La elocuencia como moral». *5 días* (17 de septiembre) [reed. en Centeno, 1996r].

____ (1988a). «La fantasía romántica de Nieva». *5 días* (1 de marzo) [reed. en Centeno, 1996t].

____ (1988b). «Un musical con brillo». *5 días* (10 de octubre) [reed. en Centeno, 1996ab].

____ (1989). «Una sátira mitológica». *5 días* (6 de febrero) [reed. en Centeno, 1996ac].

____ (1990). «La paloma despistada». *Diario 16* (23 de noviembre) [reed. en Centeno, 1996v].

____ (1991). «La mentira de cada día». *Diario 16* (17 de enero) [reed. en Centeno, 1996u].

____ (1992a). «Conquista cañí». *Diario 16* (1 de febrero) [reed. en Centeno, 1996i].

____ (1992b). «De fiesta con Cervantes». *Diario 16* (24 de septiembre) [reed. en Centeno, 1996j].

____ (1992c). «Formidable *Lazarillo*». *Diario 16* (28 de abril) [reed. en Centeno, 1996o].

____ (1992d). «Francisco Nieva, autor teatral». *Diario 16* (14 de junio) [reed. en Centeno, 1996q].

____ (1992e). «La España hambrienta». *Diario 16* (28 de septiembre).

____ (1992f). «La terrible pesadilla de Nieva». *Diario 16* (20 de noviembre) [reed. en Centeno, 1996w].

____ (1992g). «*La Truhana*». *Diario 16* (10 de octubre) [reed. en Centeno, 1996x].

____ (1993). «Nosferatu». *Diario 16* (26 de agosto) [reed. en Centeno, 1996y].

____ (1994a). «Antonio Gala, el predicador». *Diario 16* (23 de septiembre) [reed. en Centeno, 1996].

____ (1994b). «Tirso, brillante y divertido». *Diario 16* (17 de abril) [reed. en Centeno, 1996].

____ (1994c). «Un canto al teatro». *Diario 16* (20 de enero) [reed. en Centeno, 1996aa].

____ (1995). «Aquel gran paso de Marsillach». *Diario 16* (22 de enero) [reed. en Centeno, 1996f].

____ (1996a). «Adolfo Marsillach». En *La escena española actual*, 177-178. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996b). «Adolfo Marsillach». En *La escena española actual*, 345-354. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996c). «Albert Boadella». En *La escena española actual*, 251-258. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996d). «Antonio Gala». En *La escena española actual*, 163-166. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996e). «Antonio Gala, el predicador». En *La escena española actual*, 165-166. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996f). «Aquel gran paso de Marsillach». En *La escena española actual*, 353-354. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996g). «Calderón, más cerca». En *La escena española actual*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1), 346-348.

____ (1996h). «Condenado el doctor Libermann». En *La escena española actual*, 253-254. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996i). «Conquista cañí». En *La escena española actual*, 255-257. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996j). «De fiesta con Cervantes». En *La escena española actual*, 350-351. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996k). «El corte de mangas de Albert Boadella». En *La escena española actual*, 252. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996l). «El loco amor de Lope». En *La escena española actual*, 348-350. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996m). «Entrevista con Fernando Arrabal, “un viejo pánico”». En *La escena española actual*, 130-134. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996n). «Fernando Arrabal». En *La escena española actual*, 130-134. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996ñ). «Fernando Fernán-Gómez». En *La escena española actual*, 159-160. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996o). «Formidable “Lazarillo”». En *La escena española actual*, 159-160. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996p). «Francisco Nieva». En *La escena española actual*, 194-201. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996q). «Francisco Nieva, autor teatral». En *La escena española actual*, 195-196. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996r). «La elocuencia como moral». En *La escena española actual*, 270-271. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996s). *La escena española actual*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996t). «La fantasía romántica de Nieva». En *La escena española actual*, 196-198. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996u). «La mentira de cada día». En *La escena española actual*, 177-178. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996v). «La paloma despistada». En *La escena española actual*, 254-255. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996w). «La terrible pesadilla de Nieva». En *La escena española actual*, 199-200. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996x). «*La Truhana*». En *La escena española actual*, 164-165. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996y). «Nosferatu». En *La escena española actual*, 200-201. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996z). «Tirso, brillante y divertido». En *La escena española actual*, 351-353. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996aa). «Un canto al teatro». En *La escena española actual*, 257-258. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996ab). «Un musical con brillo». En *La escena española actual*, 163-164. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1996ac). «Una sátira mitológica». En *La escena española actual*, 198-199. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro. Crónicas, 1).

____ (1999). «Enrique Centeno conversa con Adolfo Marsillach». En VV. AA., *El director teatral y la puesta en escena*. Madrid: Fundación Pro-RESAD.

CEREZALES, M. (1986). «Fernando Fernán-Gómez retrata la picaresca en el cine». *Ya* (25 de junio).

CERVANTES, M. DE (1980a). «Del autor al público». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 28-29. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980c). *Los baños de Argel. Adaptación y dramaturgia de Francisco Nieva. Música de Tomás Marco*. En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 119-207. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

CERVIÑO, M. (2007a). «Adiós a un grande del cine, la escena y la literatura». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 2.

____ (2007b). «Maestro de las letras, el cine y la escena». *La Opinión de Granada* (22 de noviembre), 46-47.

CHABRIER, H. (1967). «Arrabal, au théâtre son nom rime avec scandale». *Arts* 80 (avril).

CHALON, J. (1964). «Arrabal: “Je suis un auteur panique”». *Le Figaro Littéraire* 942 (7 de mai).

____ (1973). «Arrabal». *Vogue Hommes* (Mars).

CHAMBRILLON, P. (1967). «Happening flamboyant». *Valeurs Actuelles* (26 de Janvier).

____ (1968). «*Le cimetière des voitures*». *Valeurs Actuelles* (28 de décembre).

CHAPLIN, C. (1930). *Mis andanzas por Europa*. Madrid: Cénit.

____ (1995). *Mi autobiografía*. Barcelona: Debate.

CHARRIERE, C. (1967). «Arrabal devant les juges: verdict dans la Semaine». *Combat* (27 de septembre).

CHAUDE DE SILANS, C. (1984). «Prologue». Dans *Arrabal sur Fischer*. Paris: Editions du Rocher.

CHECA PUERTA, J. E. (2013). «José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* [reseña]». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*

3. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_18 (consultada el 6 de julio de 2015).

CHESNEAU, A. (1974). «La notion de “sème dormant”». *Semiotica* XI, 335-345.

____ (1975). *Sémiotique du théâtre de F. Arrabal*, memoria. Toronto: Université de Toronto.

____ (1979). *Décors et décorum: Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal*. Sherbrooke, Québec: Editions Naaman.

CHESNEAU, A., y Á. BERENGUER (1978). *Entretiens avec Arrabal: Plaidoyer pour une différence*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

CHESTERTON, G. K. (2003). *Autobiografía*. Barcelona: El Acanalado.

CIA, B. (1996). «Un tribunal reconoce el derecho a consultar fuentes militares». *El País* (29 de noviembre). http://elpais.com/diario/1996/11/29/sociedad/849222015_85-0215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CIFRA (1977). «Encarcelado el director del grupo Els Joglars». *El País* (17 de diciembre). http://elpais.com/diario/1977/12/17/cultura/251161209_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CIRICI, A. (1982). «Reflexió sobre Els Joglars». En *Vint Anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

CLAUDEL, P. (1965a). *El zapato de raso*, versión de A. Gala. Madrid: Alfil (Teatro, 480) [reed. en Claudel, 1965b y 1992].

____ (1965b). *El zapato de raso*, versión de A. Gala. Madrid: Editora Nacional (Obras del Teatro Español) [reed. en Claudel, 1992].

____ (1992). *El zapato de raso*, versión de A. Gala. Madrid: Ediciones Encuentro (Creación Literaria, 14).

CLEMENTE, J.-C. (1969). «Adolfo Marsillach». En *Hablando en Madrid*, Barcelona: Grijalbo (Norte), 69-79.

CLEMENTS, R. J. (1968). «European Literary Scene». *Saturday Review* (3 of February).

CLURMAN, H. (1967). «Theatre in Europe II». *The Nation* (3 of July).

COBOS, J. (1997). «El vendedor de naranjas». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 202-204.

COBOS, J., et alii (1997). «Nickel Odeon entrevista a Fernando Fernán-Gómez». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 40-97.

COCA, C. (2007). «Un obrero de las palabras». *Ideal* (22 de noviembre), 50.

____ (2013). «El mutis de una mujer libre». *Ideal* (28 de febrero), 59.

COCA, J. (1981). «Albert Boadella, el dit a l'ull». *Serra d'Or*, 77-83.

____ (1983). «Preparar la escena». *El País Semanal* (16 de octubre), 75-78.

COE, R.-N. et C. PILLON (1968). «Les anarchistes de droite: Ionesco, Beckett, Genêt, Arrabal». *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault* 67 (septembre), 99-125.

COHN, R. (1971-1972). «Théâtre de guérilla». *The French Review* 45, 182-184.

COLLADO, J. (2000). «He recuperado mi piel. Entrevista a Adolfo Marsillach, actor». *Primer acto* 283, 28-34.

COLLELL, J. (1985a). *El Viacrucis de Teledeum*. Barcelona: El Llamp.

____ (1985b). «Teatro y queso fresco». *Cuadernos El Público* 29.

____ (2012a). «“Teresa de Jesús también quiso ser artista” [entrevista con Concha Velasco]». *Magazine* (8 de enero), 18-23.

____ (2012b). «“Un actor necesita tanto el cerebro como la emoción” [entrevista con Nuria Espert]». *Magazine* (22 de enero), 19-23.

COLÓN, C. (2007). «¡Un carácter!». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 4.

COLPISA y J. L. TAPIA (2007). «Emotiva despedida a Fernán-Gómez con la voz de Morente». *Ideal* (24 de noviembre), 54.

COMINGES, J. DE (1980). «La imperfecta casada [crítica de *Cinco tenedores*]». *Noticiero Universal* (13 de marzo).

COMPANY, E. (1994). «El último garrote». *El País* (3 de marzo). http://elpais.com/diario/1994/03/03/espana/762649211_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

COMPANY RAMÓN, J. M. (1993). «Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 119-130. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.

COMPÁS DE LETRAS (1992). «En torno al yo» 1.

CONSTENLA, T. (2011). «Cincuenta años de irreverencias». *El País* (27 de agosto), 47. http://elpais.com/diario/2011/08/27/revistaverano/1314396006_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2013). «300 años escribiendo con buena letra». *El País* (3 de agosto), 36-37. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/02/actualidad/1375466002_507597.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CONTE, R. (2002). «Volver de las vanguardias». *El País-Babelia* (11 de mayo), 7.

CONTRACAMPO (1984). «Dossier Fernando Fernán-Gómez» 35 (primavera), 6-82.

CORBALÁN, P. (1966). «Ha llegado Arrabal». *Noticiero Universal* (16 de agosto).

_____ (1982a). «*El cementerio de los pájaros*. Símbolos para españoles». *Informaciones* (21 de septiembre), 19.

_____ (1982b). «Fernán-Gómez: inolvidable». *Hoja del Lunes de Madrid* (6 de noviembre).

_____ (1982c). «Fernán-Gómez: *Las bicicletas son para el verano*». *Hoja del Lunes de Madrid* (3 de mayo).

_____ (1983). «El escritor Fernán-Gómez». *Hoja del Lunes de Madrid* (21 de febrero).

CORBERÓ, S. (1977). «El increíble juego de la crueldad». *La Hoja del Lunes* (28 de noviembre).

CÓRDOBA, S. (1955). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *ABC* (6 de febrero).

CORNAGO BERNAL, Ó. (1999). «Teatro histórico y renovación teatral: el camino hacia la polifonía escénica». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 537-549. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

_____ (2000a). «Adolfo Marsillach y Fabià Puigserver: *Canta, gallo acorralado* (1973), de Sean O'Casey». En *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, 212-213. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 44).

_____ (2000b). «Adolfo Marsillach y Fabià Puigserver: *La señorita Julia* (1973), de August Strindberg». En *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, 81-83. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 44).

____ (2000c). «Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: *Marat-Sade* (1968), de Peter Weiss». En *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, 77-81. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 44).

____ (2001a). «Adolfo Marsillach y Emilio Burgos: *La cornada* (1960), de Alfonso Sastre». En *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, 302-304. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

____ (2001b). «Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: *Después de la caída* (1965), de Arthur Miller, y *Biografía* (1969), de Max Frisch». En *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, 501-506. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

____ (2001c). «Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: *El Tartufo* (1969), de Molière». En *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, 624-627. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

____ (2004). «Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (las estrategias del Bufón)». En *Teatro y sociedad en la España actual*, W. Floeck y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 209-222. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag (Teoría y Práctica del Teatro, 13).

CORNAGO BERNAL, Ó., y A. GAGO RODÓ (1997). «Montajes de teatro clásico». *Edad de Oro*, 16, 319-325.

CORONA, I. (2000). «Mercado, posmodernismo y literatura: aproximaciones a la novela histórica». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* XIII.2, 109-114.

CORRAL, E. DEL, *VIRIATO* (1963). «En busca de lo televisivo». En J. de Armiñán, *Guiones de televisión*, 25-31. Madrid: Rialp.

CORRAL, P. (1988). «Antonio Gala reforzará en el 92 el papel europeísta de Sevilla y Barcelona». *ABC* (8 de junio), 51.

_____ (1990). «Antonio Gala: “El éxito sienta muy bien, pero soy indiferente a la opinión ajena”». *ABC* (22 de noviembre), 52.

CORREAL, F. (2011). «Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor y dramaturgo: “Aquí llega lo americano todo de segunda mano». *Granada Hoy* (22 de mayo), 76.

CORREDOR MATHEOS, J. (1963). «Antonio Buero Vallejo». *La Prensa* (24 de agosto).

CORRES, L. (1970). *La lingüística de Arrabal*, memoria. México: Universidad de México.

CORROTO, P. (2007). «Yo fui un cómico». *Público* (22 de noviembre), 4-5.

CORTÉS, B. (1994). «Músicas y bufones». *Cartelera Turia* (14 de marzo).

CORTÉS-CAVANILLES, J. (1970). «Antonio Gala, el benjamín de los comediógrafos». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 64-71. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1994). «El cronotopo de La pasión turca de Antonio Gala». *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de de Formación del Profesorado de Albacete* 8, 35-44.

_____ (1997a). «*Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* [reseña]». *Epos* XIII, 536-539. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos-1997-13-5110> (consultada el 6 de julio de 2015).

_____ (1997b). «*La novela histórica a finales del siglo XX* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6, 439-445. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-->

[4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_48.html](http://html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_48.html) (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1998). «*Literatura y multimedia* [reseña]». *Epos* XIV, 711-712. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10093> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1999). «*Biografías literarias (1975-1997)* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 367-371. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_40.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2000). «*Teatro histórico (1975-1978). Textos y representaciones* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 643-648. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_45.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2001). «*Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10, 509-513. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_48.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2003). «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 421-436. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

CORTINA, A. (2002). *Por una ética del consumo*. Madrid: Taurus.

CORVIN, M. (1963). *Le Théâtre nouveau en France*. Paris: PUF [Arrabal, 80-82].

COTARELO, E. (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 767-769. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/teatro-espanol-entre-dos-siglos-a-examen-madrid-verbum-2011-409-pags-resena> (consultada el 7 de febrero de 2015).

CREESE, R. (1977). «Tom O'Horgan's *The Architect and the Emperor of Assyria*». *The Drama Review* 21.2, 6-78.

CRESCIONI NEGGERS, G. (1976). «Antonio Gala: Dramaturgo poeta [entrevista]». *La Estafeta Literaria* 586, 8-10.

CRESPILLO, M. (1997). «*La novela histórica a finales del siglo XX* [reseña]». *Analecta Malacitana* XX.2, 791-792.

CRESPO, P. (1977). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (6 de mayo).

_____ (1984). «*Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chávarri». *ABC* (26 de enero), 57.

_____ (1986). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Época* (3 de noviembre).

_____ (1987). *Jaime de Armiñán. «Los amores marginales»*. Madrid: Festival Internacional de Cine Iberoamericano de Huelva.

CRESPO REDONDO, I. (2002). *De Fuster a Pla amb camí de tornada*. Gandía: CEIC Alfons el Vell.

CRIADO COSTA, J. (1979). «Cuatro personajes del teatro de Antonio Gala». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 100, 181-185.

CRONI (1966). «Arrabal, ese tremendo desconocido». *Yorick* (mayo).

CRUZ, J. (2002a). «Marsillach». *El País* (6 de julio), 40. http://elpais.com/diario/2002/07/06/espectaculos/1025906401_850215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

____ (2002b). «Tan cerca». *El País* (26 de enero). http://elpais.com/diario/2002/01/26/cultura/1011999607_850215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

____ (2004). «Rafael Álvarez, *El Brujo*. Un juglar en escena». *El País Semanal* (26 de septiembre), 10-18.

____ (2006). «Mercedes Lezcano. La luz de la sombra». *El País Semanal* (8 de octubre), 14-20.

____ (2007). «Pesimista certero y dubitativo». *El País* (22 de noviembre), 55. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686008_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2008). «“Siento como si tuviera un pacto con mi padre”». *El País* (16 de enero). http://elpais.com/diario/2008/01/16/ultima/1200438003_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2009a). «Concha Velasco». *El País Semanal* (19 de julio), 30-36.

____ (2009b). «Soy cosmopolita, pero me sorprende como los de pueblo [entrevista con F. Nieva]». *El País* (3 de marzo), 59. http://elpais.com/diario/2009/03/03/ultima/1236034802_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2011a). «“Hacer teatro en radio es abrir erizos”». *El País* (29 de junio), 56. http://elpais.com/diario/2011/06/29/ultima/1309298402_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2011b). «Toda tú eres una errata». *El País-Domingo* (11 de septiembre), 11. http://elpais.com/diario/2011/09/11/domingo/1315711833_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2013). «María Asquerino, la mujer que miraba». *El País* (1 de marzo), 56. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362044458_665927.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CRUZ, R. DE LA (1996). *Sainetes*, J. M. Sala Valldaura (ed.). Barcelona: Crítica.

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO (1989). «Música y teatro» 3.

____ (1996). «Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» 9.

CUADERNOS EL PÚBLICO (1987a). «Viaje al teatro de Francisco Nieva» 21 (febrero).

CUADERNOS EL PÚBLICO (1987b). «Els Joglars 25 años y un día» 29 (diciembre).

CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO (1966). «Teatro español» (junio).

CUÉ, C. E. (2006). «Ellos no olvidan». *El País-Domingo* (23 de julio), 1-4.

CUÉLLAR, M. (2012). «“En las últimas elecciones voté al Partido Popular y me arrepiento”». *El País* (25 de agosto), 34. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/24/actualidad/1345838149_434674.html (consultada el 2 de junio de 2015).

CUENCA, L. A. DE (2005). «Sobre Nieva y su primo mentiroso». En *De Gilgamesh a Francisco Nieva. Un itinerario fantástico*, 109-113. Madrid: Ediciones Irreverentes (Rara Avis, 5).

____ (2006). «Prólogo: Cuentos y cuentos». En VV. AA., *Antología del relato español*, 5-12. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Narrativa, 46), 3.ª ed.º

CUESTA, V. (1976). «Teatro y ruptura». *Pipirijaina* 1, 2-13.

CUETO, J. (1983). «Prólogo». En A. Gala, *En propia mano*, 11-23. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.ª ed.º [reed. en Cueto, 1999].

____ (1999). «Prólogo». En A. Gala, *En propia mano*, XIII-XXIII. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

CULLELL, P. (2003). *Què direu de mi. Jordi Pujol vist pels seus contemporanis*. Barcelona: Planeta.

CURTISS, T. Q. (1967a). «Arrabal's Cimetière». *The Herald Tribune* (29 of December).

____ (1967b). «Explosion of ideas marks Arrabal play presented in Paris [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *The New York Times* (1 of January).

____ (1969). «Fantasy fills Arrabal's play in Paris». *The New York Times* (1 of November).

____ (1975). «Arrabal's Lates-Paris's Best [*En la cuerda floja*]». *The International Herald Tribune* (25 of September).

CUSTODIO, Á., y Á. CARDONA DE GIBERT (1977a). «Antonio Gala: Acercamiento a su obra literaria». En A. Buero Vallejo y A. Gala, *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, 141-151. Tarragona: Ediciones Tarraco.

____ (1977b). «Estudio de *Los buenos días perdidos*». En A. Buero Vallejo y A. Gala, *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, 153-167. Tarragona: Ediciones Tarraco.

____ (1977c). «Panorama: el teatro español contemporáneo». En A. Buero Vallejo y A. Gala, *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, 13-25. Tarragona: Ediciones Tarraco.

CUYPERS, M. (1984). *Arrabal et son théâtre*, memoria. Liège: Université de Liège.

DAETWYLER, J.-J. (1975). *Arrabal*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.

DALÍ, S. (1994). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Empúries.

DAM, I. «Offer eller boddel? [*El gran ceremonial*]». *B. T.* (17 de enero de 1968).

DANERI, C. (1984). «Ingenuidad, perversión [crítica de *El extraño viaje*]». *Contracampo* 35 (primavera), 18-21.

DEBAECQUE, A. (1966). «Nous jouons notre avenir: Arrabal, Cousin, Gatti». *Les nouvelles Littéraires* (16 de Juni).

_____ (1967). «L'architecte et l'empereur d'Assyrie». *Tréteaux* 67 (avril).

DEL ARCO (1985). «Fernando Fernán-Gómez. Semblanza». *La Vanguardia* (21 de enero).

DELGADO, F. (1975). «Francisco Nieva, un dramaturgo en el silencio». *Ínsula* 343 (junio), 4.

_____ (2015). «En otro sueño». *El País* (7 de enero), 38.

DELGADO, M.^a (2004). «Opera and Theatre in Barcelona: Catalan Veterans, Spanish Stars and International Visitors». *Western European Stages* vol. 16, 2 (august), 49-58.

_____ (2005a). «María Delgado in Barcelona». *Contemporary Theatre Review* (june-july-august), 35-37.

_____ (2005b). «María Delgado in Madrid». *Contemporary Theatre Review* (june-july-august), 33-35.

DELGADO BENAVENTE, L., y J. DE ARMIÑÁN (2005). *Media hora antes. Nuestro fantasma*, M. F. Vieites (ed.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España (Premios Lope de Vega, 4).

DELGADO MUNDEN, P. (2007). «Luis María Delgado». *El País* (18 de julio). http://elpais.com/diario/2007/07/18/opinion/1184709610_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

DELIGIA, I. (1968). «Poesia e verità d'Arrabal». *Rinascita* (9 febbraio).

DELONG-TONNELLI, B.-J. (1971). «Bicycles and Balloons in Arrabal's Dramatic Structure». *Modern Drama* 14, 205-209.

DELPECH, B.-P. (1966). «*Le Grand Cérémonial*». *Le Monde* (26 de mars).

DEMONTÉ, L. (2011). «*El teatro de humor en los inicios del siglo XXI [reseña]*». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 641-643. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-ed-el-teatro-de-humor-en-los-inicios-del-siglo-xxi-madrid-visor-libros-2010> (consultada el 6 de julio de 2015).

DEVESA, D., y A. POTES (1993a). «Bibliografía». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 277-289. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993b). «Filmografía». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 261-275. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

DIAGO, N. (1986). «Boadella ha descobert la Mediterrània». *Cartelera Turia* (26 de diciembre).

____ (1993). «Teatro independiente y autor teatral». En J. L. Sirera y M. Vilanova, *Les arrels del teatre valencià actual*. Vila-real: Ajuntament de Vila-real.

____ (1996). «La escritura dramática finisecular: de islas y archipiélagos». *Islas*. Valencia: Universitat de València (Teatro Siglo XX).

DÍAZ, J.-W. (1969). «Theatre and Theories of Fernando Arrabal». *Kentucky Romance Quarterly* 16, 143-154.

DÍAZ, L. (1992). *Madrid: Tabernas, botillerías y cafés, 1476-1991*. Madrid: Espasa-Calpe.

DÍAZ CASTAÑÓN, C. (1982). «Acercamiento al teatro político de Antonio Gala». *Los Cuadernos del Norte* III, 12 (marzo-abril), 26-39.

____ (1983). «Estudio preliminar». En A. Gala, *Trilogía de la libertad. Petra Regalada. La vieja señorita del Paraíso. El cementerio de los pájaros*, 9-73. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 121).

____ (1984). «El teatro de Antonio Gala: veinte años después». *Cuadernos Hispanoamericanos* 407 (mayo), 48-72.

____ (1985). «Prólogo». En A. Gala, *Samarkanda. El Hotelito*, 9-28. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 144).

____ (1993). «Introducción». En A. Gala, *El águila bicéfala. Textos de amor*, 9-38. Madrid: Espasa-Calpe, 14.^a ed.^o [reed. en Díaz, 1994b].

____ (1994a). «Introducción». En A. Gala, *Andaluz*, 9-43. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral).

____ (1994b). «Introducción». En A. Gala, *El águila bicéfala. Textos de amor*, 7-43. Barcelona: Círculo de Lectores.

DÍAZ PADILLA, F. (1981). «Prólogo». En A. Gala, *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), VII-CLV. Madrid: Aguilar.

____ (1985a). *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

____ (1985b). *El teatro de Antonio Gala*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Álvaro Galmés de Fuentes. Oviedo: Universidad de Oviedo.

____ (1985c). «Las expresiones coloquiales de ruego y mandato en el teatro de Antonio Gala». En *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. I, 131-147. Madrid: Gredos.

DÍAZ PARDO, F. (2004). «El cuento en la década de los noventa [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.1, 353-356.

DÍAZ PÉREZ, E. (2015). «Querido diario». *El Mundo-Cultura* (31 de mayo), 56. <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/31/556a22ca268e3e1d228b4575.html> (consultada el 20 de junio de 2015).

DÍAZ SANDE, J. R. (1982a). «*El cementerio de los pájaros*, esa angustia difícil de la libertad». *Reseña*, XVIII, 140 (septiembre-octubre), 22-23 [reed. en Díaz Sande, 1986 y 1996].

_____ (1982b). «José Carlos Plaza logra el triunfo de lo normal». *Reseña* 139 (julio-agosto).

_____ (1986). «*El cementerio de los pájaros*, esa angustia difícil de la libertad». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 400-403. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Díaz Sande, 1996].

_____ (1996). «*El cementerio de los pájaros*, esa angustia difícil de la libertad». En J. Romera Castillo, 161-165. *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, Madrid: UNED.

DIEGO, P., y M.^a DEL M. GRANDÍO (2014). «Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* vol. 20, n.º especial, 105-120. <http://www.erevistas.csic.es/favicon.ico> (consultada el 3 de febrero de 2015).

DIETRICH, G. (1974). «Francisco Nieva (1927)». En *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo (Fundamentos).

DIETZ, B. (1976). «El largo secuestro de un dramaturgo». *Cuadernos Hispanoamericanos* 309 (marzo) [reed. en Dietz, 1990].

_____ (1990). «El largo secuestro de un dramaturgo». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), Madrid: Comunidad de Madrid, 54-58.

DÍEZ, E. (2004). «*Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* [reseña]». *Libros (Mesa de Redacción)*, 190-195.

____ (2010). «*Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2, 309-311 / 689-693.

DÍEZ, G. (1979). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario 16* (26 de enero).

DÍEZ-CRESPO, M. (1982a). «*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala». *El Alcázar* (22 de septiembre), 30.

____ (1982b). «*Las bicicletas son para el verano*, en el Español». *El Alcázar* (27 de abril), 33.

____ (1985). «*Samarkanda* [crítica]». *El Alcázar* (11 de septiembre), 29.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2003). «*Teatro y memoria en la España del siglo XX* de José Romera Castillo [reseña]». *Las Puertas del Drama* 15 (verano), 40-42. <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *La Opinión* (30 de agosto), 38.

DÍEZ MÉNGUEZ, I. C. (2008). «La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 403-415. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

DÍEZ MÉNGUEZ, I. C., L. LÓPEZ SÁNCHEZ y M. BLÁZQUEZ GARCÍA (2006). «Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 427-491. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

DÍEZ SOLANO, L. (1976). «El ballet de F. Arrabal». *Gaceta Ilustrada* (7 de noviembre).

DOMENECH, M. (1975). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *Film Guía* 9 (agosto-septiembre).

DOMÉNECH, R. (1963a). «Antonio Gala, premio Calderón de la Barca, 1963 [entrevista]». *Primer Acto* 46, 50-51.

_____ (1963b). «Para una visión didáctica del teatro contemporáneo». *Primer Acto* 48, 15-20.

_____ (1964). «Los verdes campos del Edén [reseña]». *Primer Acto* 49, 52-54 [reed. en Doménech, 1970].

_____ (1966a). «Crítica de *El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala, en el María Guerrero». *Cuadernos Hispanoamericanos* 196, 153-155.

_____ (1966b). «*El sol en el hormiguero* [reseña]». *Primer Acto* 73, 47-48.

_____ (1966c). «Notas sobre teatro». *Cuadernos Hispanoamericanos* LXVI, 152-157.

_____ (1970). «Los verdes campos del Edén [crítica]». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 97-102. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

_____ (1974a). «El teatro desde 1936». En *Historia de la literatura española. Siglo XX*, J. M.^a Díez Borque (ed.), vol. III, 468. Madrid: Guadiana, [reed. en Doménech, 1988b].

_____ (1974b). «El teatro desde 1936». En *Historia de la literatura española. Siglo XX*, J. M.^a Díez Borque (ed.), vol. III, 473-476. Madrid: Guadiana [reed. en Doménech, 1988a].

____ (1988a). «Arrabal y su “teatro pánico”». En *Historia de la literatura española. Siglo XX*, vol. IV, 433-436. Madrid: Taurus, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1980].

____ (1988b). «El teatro desde 1936». En *Historia de la literatura española. Siglo XX*, J. M.^a Díez Borque (ed.), vol. IV, 391-440. Madrid: Taurus, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1980].

DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, A. (1984). *Memorias de un actor*. Madrid: Dyrsa.

DOMINGO, X. (1984). «Arrabal se querella». *Cambio* 16 636 (febrero).

DONAHUE, F. (1973). «Arrabal and Panic Theatre». *West Coast Review* 8.1, 35-43.

____ (1984). «Arrabal: Organic Playwright». *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 25, 187-200.

____ (1985). «En torno del teatro de Fernando Arrabal». *Cuadernos Americanos* 261, 106-116.

DONAHUE, T.-J. (1975). «Fernando Arrabal: His Panic Theory and Theatre and the Avant-garde». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 3, 101-113.

____ (1980). *The Theater of Fernando Arrabal. A Garden of Earthly Delights*. Nueva York: New York University Press.

____ (1994). «Artaud and Arrabal: The Aesthetics of the erotic». In *Antonin Artaud and the Modern Theatre*, G. Plunka (ed.), 222-236. Madison: Farleigh Dickinson University Press.

DONAIRE, G. (2011). «Jaén, en estado de gracia». *El País-Andalucía* (14 de abril), pág. 8. http://elpais.com/diario/2011/04/14/andalucia/1302733336_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

DONALD (1954). «*Manicomio*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (27 de enero).

____ (1955). «*El mensaje*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (21 de septiembre).

____ (1956). «*El malvado Carabel*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (16 de octubre).

____ (1958). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (16 de septiembre).

____ (1959). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (9 de octubre).

DORIAN, J. P. (1967). «Un chef-d'œuvre angoissant». *Nouveaux Jours* (15 d'avril).

DOWLING, J. (1977). «Teatro cómico y lo cómico en el teatro español de la posguerra». *Hispania* LX, 899-906.

DREWS, W. (1971). «Zeremonie dusterer Traume [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Frankfurter Allgemeine* (22. November).

DUBOSQUET LAIRYS, F. (1989). *Antonio Gala, un regard sur l'Espagne des années 80*, tesis doctoral inédita. Rennes: Université de Rennes 2.

____ (1990). «Antonio Gala, un regard sur l'Espagne des années 80». En *Nos années 80*. Bourgogne, Université de Bourgogne.

____ (1997). «Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 161-185. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-gala-el-concepto-de-fidelidad-en-un-intelectual/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2000). «Intelectual y prensa: Antonio Gala y El Independiente». En F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Historia y sociedad comparada y otros estudios. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, vol. IV, 318-328. Madrid: Castalia. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_037.pdf (consultada el 10 de mayo de 2015).

____ (2015). «La columna entre literatura y periodismo». En *Colloque International Imprensa, história e literatura: o jornalista /escritor*, 261-275. Rio de Janeiro-Brésil: Fundação Casa de Rui Barbosa. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3843091.pdf> (consultada el 10 de mayo de 2015).

DUFRESNE, N.-I. (1977). *Plays, sacrifices and the fêtes paniques: the genesis of Fernando Arrabal theatre*, memoria. California: University of Southern California.

____ (1978). «Play, Sacrifice and Fête panique: The Genesis of Fernando Arrabal's Theatre». *Dissertation Abstract International*, 38, 6111A-6112-A.

____ (1982). «Bacchanalia and Fête panique: Myth, Play and Sacrifice in Euripides and Arrabal». *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences* 26, 84-96.

____ (1985). «Toward a dramatic theory of play: Artaud, Arrabal and the Ludic Mode of Being». In P.-M. Hopkins y E.-M. Aycock, *Myths and Realities of Contemporary French Theatre: Comparative Views*, 181-191. Texas Tech Press: Lubbock.

DUGUÉ, F. (1866). *Salvator Rosa. Drame en 5 actes et 7 tableaux*. Paris: Librairie Dramatique.

DULTZ, M. (1971). «Zwischen Alptraum und Posse [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *AZ* (12. November).

DUMUR, G. (1965a). «Du plus riche au plus pauvre». *Le Nouvel Observateur* (21 de janvier).

____ (1965b). «Les enfants s'amuseent». *Le Nouvel Observateur* (20 d'octobre).

____ (1966). «Un noir divertissement». *Le Nouvel Observateur* (30 de mars).

____ (1967). «Beaucoup de bruit pour quelque chose». *Le Nouvel Observateur* (17 de janvier).

____ (1967 et 1968). «Le Christ des mécanos». *Le Nouvel Observateur* (27 de décembre et 2 de janvier).

____ (1972). «Horloges et pétards», «*Bella Ciao* ou la Guerre de Mille Ans d'Arrabal». *Le Nouvelle Observateur* (mars).

DUTOURD, J. (1967). «L'affaire Arrabal». *Nouvelles Littéraires* 2083 (3 de Août), pág. 2.

DURÁN LÓPEZ, F. (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.

____ (1999). «Adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, 73-89.

____ (2004). «Nuevas adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX (segunda serie)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 395-495. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevas-adiciones-al-catlogo-de-la-autobiografia-espaola-en-los-siglos-xviii-y-xix-segunda-serie-0/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

DUVIGNAUD, J. et R. LAGOUTTE (1974). *Le théâtre contemporain*. Paris: Larousse.

EDER, R. (1976). «Film: *Guernica* Arrabal's Civil War». *The New York Times* (May, 22).

EDWARDS, J. (2010). «*Electra*, electricidad». *El País* (19 de mayo), 35. http://el-pais.com/diario/2010/05/19/opinion/1274220004_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

EFE (2001). «Boadella: "Pujol debe agradecer pasar a la historia por Els Joglars"», *Diario de Noticias* (3 de septiembre). http://www.elsjoglars.com/publicacion_bibliografia.php?idPublicacio=memoriasbufonpress (consultada el 2 de enero de 2015).

____ (2006). «Boadella propugna que los actores sean unos inadaptados crónicos». *El País* (13 de julio), 52. <http://elpais.com/diario/2006/07/13/agenda/1152741601850215.html> (consultada el 4 de enero de 2015).

____ (2014). «Albert Boadella, premio *El ojo crítico* Especial 2014». *eldiario.es* (16 de diciembre). http://www.eldiario.es/cultura/Albert-Boadella-premio-critico-Especial_0_335617227.html (consultada el 27 de diciembre de 2014).

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (2003). «*Carmen Carmen* de Antonio Gala: *Pos-costumbrismo* y des-orientalización de los mitos andaluces». *Revista de Estudios Hispánicos* XXXVII, 1, 31-48.

EGIDO, L. G. (1984). «*Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chávarri». *Pueblo* (27 de enero), 28.

____ (1991). «*Fuera de juego*, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Independiente* (25 de septiembre).

EL PELO DE LA RANA (1997) 2 (enero).

ELÍAS, L. (2002). «El mètode del no-mètode». En A. Boadella, *Albert Boadella 1. La torna. M·7 Catalònia. Teledium. Columbi lapsus. Yo tengo un tío en América. El Nacional*, 5-30. Barcelona: Diputació de Barcelona [trad. en http://www.elsjoglars.com/publicacion_teatro.php?idPublicacio=latornaFRAG (consultada el 15 de febrero de 2015)].

ELOLA, J. (1996). «Radiografía. Adolfo Marsillach: “Soy soberbio, pero siempre intento corregirme”». *El País Semanal* (25 de febrero).

ELS JOGLARS (1978a). «El programa de *La Torna*». *Pipirijaina* 8-9 [volumen textos] (septiembre), 45.

____ (1978b). «¡Hola, amics! / ¡Hola, amigos!». *Pipirijaina* 7 [volumen revista] (junio), 1.

____ (2001). *La guerra de los 40 años*. Madrid: Espasa-Calpe.

ELU, A. (1982a). «Gala siguió nervioso y a retazos la presentación de su última obra en Bilbao». *El País* (10 de septiembre), 26 http://elpais.com/diario/1982/09/10/cultura/400456810_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015) [reed. en Elu, 1986a y 1996a].

____ (1982b). «Una ciudad “sin el temblor de la crisis del teatro”». *El País* (8 de septiembre), 27 http://elpais.com/diario/1982/09/08/cultura/400284003_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015) [reed. en Elu, 1986b y 1996b].

____ (1986a). «Gala siguió nervioso y a retazos la presentación de su última obra en Bilbao». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 387-388. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1966b].

____ (1986b). «Una ciudad “sin el temblor de la crisis del teatro”». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 385-387. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1996b].

____ (1996a). «Gala siguió nervioso y a retazos la presentación de su última obra en Bilbao». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 149-150. Madrid: UNED.

____ (1996b). «Una ciudad “sin el temblor de la crisis del teatro”». En J. Romera Castillo, 147-149. *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, Madrid: UNED.

ELWESS AGUILAR, O. (2002a). «*El cuento en la década de los noventa* [reseña]». *Epos*, XVIII, 558-560. <http://espacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Epos-2002-18-5110> (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2002b). «*Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX o las máscaras del yo en los textos dramáticos* [reseña]». *Revista ADE-Teatro* 93, 222.

____ (2003a). «*Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 709-711. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_62.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2003b). «*Las cosas como fueron. Memorias*». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 685-687. http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_57.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2003c). «Los dramaturgos». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 245-255. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

EMILI, E. (1973). *Teatro di Arrabal*. Trieste: Edizioni Umana.

EMRICH, W. (1979). «Arrabal, Un sie legen den Blumen Hadschellen an: Ein pornographischen Theaterstück». *Poetische Wirklichkeit. Studien zur Klassik und Moderne*. Wiesbaden: Athenaion.

ENGBERG, H. (1968). «Panich teater [*El gran ceremonial*]». *Politiken* (enero).

ENVIADO ESPECIAL. (1978). «Primer homenaje popular a Arrabal». *El País* (10 de diciembre). http://elpais.com/diario/1978/12/10/cultura/282092404_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

ERIKSSON, G. O. (1968). «Stort Artisteri i blixtrande Arrabal [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Dagens Nyheter* (16 de febrero).

ERISCHSEN, S. (1968). «Angsten og magtkampen [*El gran ceremonial*]». *Aktuelt* (enero).

ESCALONILLA, R. A. (2003). «Los actores». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 313-332. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

ESCARPANTER, J. A. (1984). «*El cementerio de los pájaros* [reseña]». *Anales de Literatura Española Contemporánea IX*, 310-312.

ESCOBAR, L. (2000). *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991)*. Madrid: Temas de Hoy.

ESCRIBANO ROYO, F. (2001). *Cuenta atrás: la historia de Salvador Puig Antich*. Barcelona: Península.

ESCUADERO, T. (1990). «Antonio Gala: la envidia de los dioses». *El Independiente. Dominical* (28 de octubre), 6-11.

ESPADA, A. (1999). «La compañía de Boadella última bajo la carpa del bosque de Pruit su épica daliniana». *El País* (2 de agosto). http://elpais.com/diario/1999/08/02/cultura/933544801_850215.html (consultada el 7 de junio de 2015).

____ (2002). «El bufón provocador». *El País Semanal* (6 de enero), 46-55.

____ (2003a). «Ramon Fontserè. Mapa de una cara». *El País Semanal* (23 de marzo), 42-47.

____ (2003b). «El polaco que nunca existió». *El País-Domingo* (5 de octubre), 10. http://elpais.com/diario/2003/10/05/domingo/1065325958_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2003c). «Franco según Boadella». *El País Semanal* (5 de octubre), 36-40.

____ (2004). «Fernando Fernán-Gómez. Vocación renacentista». *El País Semanal* (14 de marzo), 12-18.

ESPAÑA, A. DE (1958). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Radiocinema* 426 (20 de septiembre).

ESPAÑA, R. DE (1991). *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos*. Barcelona: Ediciones B (Dolce Vita, 25), 1.ª reimp. [reed. en España, 2002b]

____ (1998). «El Bufón (Albert Boadella)». En *Sospechosos habituales*, 205-207. Barcelona: Anagrama (Crónicas, 35).

____ (2002a). «Albert Boadella». En *Amigos y vecinos*, 34-37. Barcelona: Plaza & Janés.

____ (2002b). *Europa mon amour. Cómo despreciar a los europeos*. Madrid: Ediciones Irreverentes.

ESPEJO-SAAVEDRA, R. (1999). «La novela histórica a finales del siglo XX [reseña]». *Hispanic Review* 67, 277-279.

ESPERT, N. (1980). «Desde siempre se dice...». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 9. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

ESPERT, N., y M. ORDÓÑEZ (2002). *De aire y fuego: Memorias*. Madrid: Aguilar.

ESPINASSE, F. (1968). «Entretien avec Arrabal». *Plexus* 19 [reed. en Espinasse, 1969].

____ (1969). «Entretien avec Arrabal». In *Théâtre III (Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné)*, 7-22. Paris: Christian Bourgois.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (1987). «El vía crucis de *Teledium*». *El Público* 46-47 (julio-agosto), 80-82.

____ (2000). «Albert Boadella». En *Lo que opina el otro. Algunos apuntes sobre la crítica teatral*, 117-121. Cincinnati (Ohio): Término Editorial.

ESTEBAN, I. (2007). «Las mujeres del comediante». *Ideal* (22 de noviembre), 50.

ESTEBAN, R. (2011). «Pánico de Arrabal». *El Mundo-El Cultural* (8-14 de abril), 39.

ESSIF, L. (1994). «La hamaca como “objeto-espacio” social en *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal». En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, J. P. Gabriele (ed.), 135-142. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana (Teoría y Práctica del Teatro, 2).

ESSISSIMA, M.-Y. (2011). «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T». *Epos*, XXVII, 333-352.

ESSLIN, M. (1963). *Le théâtre de l'absurde*. Paris: Buchet Chastel [trad. cast. Esslin, 1966].

____ (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix-Barral.

ESTELLER, J. (1964). «Crítica de *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala, estrenada en el Teatro María Guerrero». *Aulas* 11, 41.

EUROPA PRESS (2007). «Las cadenas rinden homenaje al actor fallecido». *Ideal* (23 de noviembre), 74.

EVERGREEN REVIEW (1960). (November).

EYRE, P. (1982). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Interviú* (29 de septiembre).

F., F. (1966). «Premio del joven teatro a F. Arrabal». *Índice* 208.

FÀBREGAS, X. (1969). «Els Catalans. El Teatre». *Dolça Catalunya* 64.

____ (1972). «Un nou espectacle del Joglars: *Cruel Ubris*». *Serra d'Or* 123.

____ (1973). «Fernando Fernán-Gómez, en *do menor*». *Destino* (29 de septiembre).

____ (1977). «Els Joglars, un intent de lectura». *Avui* (11 de novembre) [trad. en Fàbregas, 1978a].

____ (1978a). «Els Joglars. Un intento de lectura». *Pipirijaina*, «La torna de Els Joglars», 8 y 9 [volumen textos] (septiembre), 36-40.

____ (1978b). «Els Joglars, una reflexió entorn de l'home mediterrani». *Serra d'Or* 30.

____ (1978c). «Teatro catalán: a la búsqueda de unas estructuras estables». En VV. AA., *El año literario español*, 149-156. Madrid: Castalia.

____ (1979). «Caça i captura de l'home mediterrani». *Serra d'Or* 243 (1 de desembre), 87-89.

____ (1980). «*Laetius* o el camino hacia el holocausto atómico». *Pipirijaina* 16 [volumen revista] (septiembre-octubre), 16-17.

____ (1982a). «Els Joglars: *Olympic Man Movement*: l'espectacle del mes». *Serra d'Or* 270 (1 de mars).

____ (1982b). «Els Joglars, vint anys de trajectòria». En *20 anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Monografies).

____ (1984a). «Catalunya de 15 a 15». *El Público* (7 de abril), pág. 22.

____ (1984b). «*Teledium*. Desde la óptica del monaguillo». *El Público* 4 (4 de enero), 5-7.

____ (1987). *Teatre en viu (1969-1972)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.

____ (1990). *Teatre en viu (1973-1976)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.

____ (1995). *Teatre en viu (1977-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.

FACIO, Á. (1966). «Notas al margen de un montaje pánico». *Primer Acto* 74.

FAGGI, V. (1960). «Una parabola di Arrabal». *Nuova Corente* 19.

FANCELLI, A. (2006). «Retrato del horror». *El País* (15 de septiembre), 57. http://elpais.com/diario/2006/09/15/cine/1158271205_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

FARMER, R. L. (1971). «Fernando Arrabal's Guerrilla Theatre». *Yale French Studies* 46, 155-166.

FAUSTO, G. (1976). «El “destape” de Gala: A España la veo muy mal y no soy pesimista [entrevista]». *Informaciones* (23 de mayo), 16.

FEGA (1970). «*Crimen imperfecto*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (30 de agosto).

FELDMAN, S. (1998). «National Theatre / National Identity: Els Joglars and the Question of Cultural Politics in Catalonia». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 25 (abril), 35-50.

____ (1999). «*Performance theory*: “Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars”». En *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos prácticos / prácticas textuales*, J. M.^a del Pino y F. la Rubia Prado (eds.), 169-189. Madrid: Visor (Literatura y Debate Crítico, 26) [reed. parcialmente en Feldman, Padilla y Gálvez (2000)].

FELDMAN, S., J. G. PADILLA y R. GÁLVEZ (2000). «Continuidad de la fiesta: Els Joglars, Comediants, La Fura del Baus, La Cuadra de Sevilla». En *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, F. Rico (dir.) y J. Gracia (ed.), 557-572. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

FELISCH, H. S. (1966). «Eine Weise um Liebe und Tod [*El gran ceremonial*]». *Suddentsche Zeitung* (15. Dezember).

FENGER, H. (1961). «Arrabal manden med picnic' en». *Information Fredag* (24 de febrero).

FENN, W. (1971). «Das Wunder von Nürnberg [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger* (19. November).

FERNÁN-GÓMEZ, F. (1946). «Sobre la naturalidad». *Cine Experimental* 7 (marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1993i].

_____ (1947a). «El camino de la fama». *Cinema* 36 (1 de octubre).

_____ (1947b). «Fernando nos habla de Fernán-Gómez y de los otros». *Cinema* 18 (1 de enero).

_____ (1947c). «La admiración infantil». *Cinema* 29 (1 de junio).

_____ (1947d). «Las dos fases del contrato de un actor». *Cinema* 21 (15 de febrero).

_____ (1947e). «Mi popularidad». *Cinema* (diciembre).

_____ (1947f). «Una peliculita sin pretensiones». *Cinema* 26 (15 de abril).

_____ (1948a). «La carestía de la vida». *Cinema* 44 (abril) [reed. en Fernán-Gómez, 1993h].

_____ (1948b). «*Pareja para la eternidad*». *Acanto*, 14 (febrero).

_____ (1952). «Diario de Cinecittà». *Revista Internacional de Cine* 6 y 7 (noviembre y diciembre), 63-66 y 62-65.

_____ (1954). *A Roma por algo*. Madrid: separata de *Poesía española* [reed. en Fernán-Gómez, 1982a y 2002e].

_____ (1955). «El actor de cine en España». *Cinema Universitario* 2 (cuarto trimestre) [reed. en Fernán-Gómez, 1993d].

_____ (1960). «Problemas del teatro español». *Primer Acto* 13 (abril-mayo), 3-7.

_____ (1961). *El vendedor de naranjas*. Madrid: Tebas (Narradores de Hoy, 1) [reed. en Fernán-Gómez, 1986h, 1994a y 1999b].

____ (1962). «Autocrítica [de *La venganza de don Mendo*]». *Primer Plano* 1115 (23 de febrero).

____ (1965). «El personaje se parece bastante a otro que duerme, entro otros muchos, dentro de mí». *Primer Acto* 69.

____ (1969). «Un débil grito». *Primer Acto* 105, 17.

____ (1972a). «El alcalde de Zalamea». *ABC* (10 de septiembre).

____ (1972b). «El teatro lleno». *ABC* (6 de abril).

____ (1972c). «Igualdad de derechos». *ABC* (10 de junio).

____ (1972d). «La casa por los aires». *ABC* (2 de junio).

____ (1972d). «La localización del gusto». *ABC* (12 de mayo).

____ (1975). «*La coartada*». *Tiempos de Historia* 8 (julio) [reed. en Fernán-Gómez, 1985f y 1987ah].

____ (1976). «Prólogo». En R. Azcona y J. Estelrich, *El anacoreta*, 7-18. Madrid: Sedmay (7.º Arte, 9) [reed. en Fernán-Gómez, 1995al].

____ (1977). «La voz de una minoría». *El País Semanal* (12 de junio).

____ (1978a). «¡Cultura, no!». *El País Semanal* (10 de septiembre).

____ (1978b). «El carácter crítico». *El País Semanal* (5 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1981a].

____ (1978c). «Hacienda somos todos». *El País Semanal* (3 de diciembre).

____ (1978d). «Juventud, primavera de la vida». *El País Semanal* (2 de julio).

____ (1978e). «La risa política». *El País Semanal* (12 de marzo).

____ (1978f). «Lo corto y lo largo». *El País Semanal* (11 de junio).

____ (1978g). «Los clásicos y el humor». *El País-Arte y Pensamiento* (31 de diciembre).

____ (1978h). «Lujuria y desenfreno de las actrices y los actores». *El País Semanal* (14 de mayo).

____ (1979a). «Los teatros vacíos». *ABC* (30 de septiembre).

____ (1979b). «Los trastos a la cabeza». *Interviú* (22 a 28 de febrero).

____ (1979c). «Misterios». *El País Semanal* (11 de febrero).

____ (1981a). «El carácter crítico». En M. Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, 85-87. Madrid: VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

____ (1981b). «El cine pobre de los ricos». *Fotogramas* 1645 (18 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1981c].

____ (1981c). «El cine pobre de los ricos». En M. Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, 83-84. Madrid: VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

____ (1981d). «El olvido y la memoria». *Triunfo* 3 (enero), 75-81 [reed. en Fernán-Gómez, 1987p y 2002g].

____ (1981e). «El retorno». En M. Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, 89. Madrid: VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

____ (1981f). «La canción». M. Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, 89. Madrid: VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

____ (1981g). «Servidumbre». *ABC* (20 de febrero).

____ (1982a). *A Roma por algo*. Madrid: Fernán-Gómez Arte y Ediciones [reed. en Fernán-Gómez, 2002e].

____ (1982b). «Desde las ventanas». *Triunfo* XXXVI, 15 (1 de enero), 49-52. <http://www.triunfodigital.com/resbcombinada.php?autor=Fernán%20Gómez,%20Fernando,%201921-2007&inicio=0&paso=10&orden=Titulo> (consultada el 18 de abril de 2015).

____ (1982c). «*Las bicicletas son para el verano*». *Primer Acto* 195 (septiembre-octubre), 21-72 [reed. en Fernán-Gómez, 1984j, 1986ñ, 1989p, 2003a, 2003b, 2006d, 2006e y 2012].

____ (1982d). «¿Qué fue de aquella gente?». *Tiempo de Historia* 92-93 (julio-agosto) [reed. en Fernán-Gómez, 2003c].

____ (1983a). «Los cómicos en el escenario español». *El País-Extraordinario* (17 de septiembre).

____ (1983b). «Prólogo». En I. Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, IX-XIII. Barcelona: Universidad de Barcelona [reed. en Fernán-Gómez, 1995ak].

____ (1984a). «Don Juan y la cuestión económica». *Diario 16* (26 de octubre).

____ (1984b). «Edad Media y Modernidad: la experiencia teatral» [inédita]. Santander: Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (21 de agosto).

____ (1984c). «Eduardo y la libertad». *Diario 16* (8 de noviembre).

____ (1984d). «El actor González». *Diario 16* (26 de julio).

____ (1984e). «El nombre del teatro». *ABC* (27 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1987o].

____ (1984f). «Garcí versus Calviño». *Diario 16* (2 de agosto).

____ (1984g). «*Good bye*, don Juan». *Diario 16* (1 de noviembre).

____ (1984h). «Huelga de ricos». *Diario 16* (12 de julio).

____ (1984i). «La vuelta del juglar». *Diario 16* (5 de julio).

____ (1984j). *Las bicicletas son para el verano*, E. Haro Tecglen (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 109) [reed. en Fernán-Gómez, 1986ñ, 1989p, 2003a, 2003b, 2006d, 2006e y 2012].

- ____ (1984k). «Lecturas digeridas». *Diario 16* (21 de septiembre).
- ____ (1984l). «Los comicuchos de la tele». *Diario 16* (17 de mayo).
- ____ (1984m). «Los dramas cómicos». *Diario 16* (26 de diciembre).
- ____ (1984n). «Periodismo». *Diario 16* (28 de junio).
- ____ (1984ñ). «Se acerca don Juan». *Diario 16* (18 de octubre).
- ____ (1984o). «Teledeum». *Diario 16* (15 de agosto).
- ____ (1984p). «Un viejo actor». *Diario 16* (23 de noviembre).
- ____ (1985a). «Alegato en favor del actor». *Diario 16* (20 de marzo).
- ____ (1985b). «Cine español en la URSS». *Diario 16* (30 de mayo).
- ____ (1985c). «El autor como peligro». *Diario 16* (12 de julio).
- ____ (1985d). «El director de cine». *Diario 16* (3 de mayo).
- ____ (1985e). *El viaje a ninguna parte*. Madrid: Debate (Literatura, 32) [reed. en Fernán-Gómez, 1987u, 1990g, 2001b, 2002h y 2006b].
- ____ (1985f). *La coartada. Los domingos, bacanal*, E. Haro Tecglen (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 140) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ah].
- ____ (1985g). «La intimidad y la imagen». *Diario 16* (19 de julio).
- ____ (1985h). «Nota final [a *La coartada*]». En *La coartada. Los domingos, bacanal*, E. Haro Tecglen (ed.), 123-124. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 140).
- ____ (1985i). «Nota final [a *Los domingos, bacanal*]». En *La coartada. Los domingos, bacanal*, E. Haro Tecglen (ed.), 211-212. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 140).
- ____ (1985j). «Público de teatro». *Diario 16* (11 de junio).
- ____ (1986a). «Agosto del 36». *El País Semanal* (31 de agosto) [reed. en Fernán-Gómez, 1987a].

____ (1986b). «Amor al cine». *El País Semanal* (16 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987b y 1995b].

____ (1986c). «Común, comunidad, comunismo». *El País Semanal* (26 de enero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987f].

____ (1986d). «Cuando esto acabe». *El País Semanal* (7 de septiembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987h].

____ (1986e). «Diciembre del 36». *El País Semanal* (28 de diciembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987i].

____ (1986f). «El dandy en la taberna». *Cinema 2001* 2 (noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987n, 1995ñ y 2002f].

____ (1986g). «El tiempo recordado». *El País Semanal* (4 de mayo) [reed. en Fernán-Gómez, 1987t].

____ (1986h). *El vendedor de naranjas*, J. Tébar (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 147) [reed. en Fernán-Gómez, 1994a y 1999b].

____ (1986i). «Experimentos teatrales». *El País Semanal* (21 de diciembre).

____ (1986j). «Filopolíticos». *El País Semanal* (6 de julio) [reed. en Fernán-Gómez, 1987aa].

____ (1986k). «La batalla de Madrid». *El País Semanal* (23 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ag].

____ (1986l). «La guerra y la vida». *El País Semanal* (19 de octubre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ai].

____ (1986m). «La incultura general». *El País Semanal* (9 de marzo).

____ (1986n). «La obra, el autor, el director». *El País Semanal* (5 de octubre).

____ (1986ñ). *Las bicicletas son para el verano*, E. Haro Tecglen (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 124), 4.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1984; reed. en Fernán-Gómez, 1989p, 2003a, 2003b, 2006d, 2006e y 2012].

____ (1986o). «Los atracos de Lenin». *El País Semanal* (30 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ao].

____ (1986p). «Los viajes a cualquier parte». *El País Semanal* (27 de abril) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ar].

____ (1986q). «Mi amigo el autor novel». *El País Semanal* (11 de mayo).

____ (1986r). «Noviembre del 36». *El País Semanal* (9 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ba].

____ (1986s). «Octubre del 36». *El País Semanal* (12 de octubre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987bb].

____ (1986t). «Prohibida la historia». *El País Semanal* (19 de enero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987bf].

____ (1986u). «Septiembre del 36». *El País Semanal* (21 de septiembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1987bi].

____ (1986v). «Un vago, un voto». *El País Semanal* (23 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987bj].

____ (1987a). «Agosto del 36». En *Impresiones y depresiones*, 14-16. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987b). «Amor al cine». En *Impresiones y depresiones*. Barcelona: Planeta (Documento, 227), 129-131 [reed. en Fernán-Gómez, 1995b].

____ (1987c). «Artículos». *El País Semanal* (9 de agosto).

____ (1987d). «Borges y el tiempo recobrado». *El País Semanal* (13 de septiembre).

____ (1987e). «Cine infantil». En *El actor y los demás*, 153-157. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 1995c y 2002b].

____ (1987f). «Común, comunidad, comunismo». En *Impresiones y depresiones*, 71-73. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987g). «Corto viaje a la URSS». En *El actor y los demás*, 75-108. Barcelona: Laia.

____ (1987h). «Cuando esto acabe». En *Impresiones y depresiones*, 16-18. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987i). «Diciembre del 36». En *Impresiones y depresiones*, 30-32. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987j). *El actor y los demás*. Barcelona: Laia.

____ (1987k). «El actor y los demás». En *El actor y los demás*, 29-51. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 2002d].

____ (1987l). «El cine californiano». *El País Semanal* (21 de junio) [reed. en Fernán-Gómez, 1987m y 1995m].

____ (1987m). «El cine californiano». En *Impresiones y depresiones*, 133-135. Barcelona: Planeta (Documento, 227) [reed. en Fernán-Gómez, 1995m].

____ (1987n). «El dandy en la taberna». En *El actor y los demás*, 133-139. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 1995ñ y 2002f].

____ (1987ñ). *El mal amor*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos).

____ (1987o). «El nombre del teatro». En *El actor y los demás*, 165-169. Barcelona: Laia.

____ (1987p). «El olvido y la memoria (Autobiografía)». En *El actor y los demás*, 7-27. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 2002g].

____ (1987q). «El ripio de la hembra placentera». *El País Semanal* (18 de enero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987r].

____ (1987r). «El ripio de la hembra placentera». En *Impresiones y depresiones*, 159-161. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987s). «El teatro de variedades del Siglo de Oro». En *El actor y los demás*, 109-131. Barcelona: Laia.

____ (1987t). «El tiempo recordado». En *Impresiones y depresiones*, 167-169. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987u). *El viaje a ninguna parte*. Madrid: Debate (Literatura, 32), 3.ª ed.º [1.ª ed.º 1985; reed. en Fernán-Gómez, 1990g, 2001b, 2002h y 2006b].

____ (1987v). «Elegancia, lujo y distinción». *El País Semanal* (23 de agosto).

____ (1987w). «Elogio de la televisión». *El País Semanal* (5 de abril) [reed. en Fernán-Gómez, 1987x y 1995u].

____ (1987x). «Elogio de la televisión». En *Impresiones y depresiones*, 125-127. Barcelona: Planeta (Documento, 227) [reed. en Fernán-Gómez, 1995u].

____ (1987y). «Ficción y realidad». *El País Semanal* (15 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987z y 1995w].

____ (1987z). «Ficción y realidad». En *Impresiones y depresiones*, 123-125. Barcelona: Planeta (Documento, 227) [reed. en Fernán-Gómez, 1995w].

____ (1987aa). «Filopolíticos». En *Impresiones y depresiones*, 42-44. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987ab). «Folletín». *El País Semanal* (11 de enero).

____ (1987ac). «Hablar de dinero». *El País Semanal* (29 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1987ad].

____ (1987ad). «Hablar de dinero». En *Impresiones y depresiones*, 187-189. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987ae). «Hambre con música». *El País Semanal* (1 de marzo).

____ (1987af). *Impresiones y depresiones*. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987ag). «La batalla de Madrid». En *Impresiones y depresiones*, Barcelona: Planeta (Documento, 227), págs. 28-30.

____ (1987ah). *La coartada. Los domingos, bacanal*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (Colección Autores Españoles).

____ (1987ai). «La guerra y la vida». En *Impresiones y depresiones*, 23-25. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987aj). «La hoja blanca». *El País Semanal* (29 de noviembre).

____ (1987ak). «La jornada de trabajo del comisario Maigret». *El País Semanal* (15 de noviembre).

____ (1987al). «La televisión mala». En *El actor y los demás*, 147-151. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 1995ac].

____ (1987am). «La vanidad del actor». En *El actor y los demás*, 177-181. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 1995ad y 2002j].

____ (1987an). «Las juventudes del actor». *El País Semanal* (20 de septiembre).

____ (1987añ). «Lo erótico del poder». *El País Semanal* (12 de julio).

____ (1987ao). «Los atracos de Lenin». En *Impresiones y depresiones*, 53-55. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987ap). «Los autógrafos». En *El actor y los demás*, 171-175. Barcelona: Laia [reed. en Fernán-Gómez, 1995af y 2002k].

____ (1987aq). *Los ladrones*. Madrid: Anaya (Luna de Papel, 1), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1986].

____ (1987ar). «Los viajes a cualquier parte». En *Impresiones y depresiones*, 178-182. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987as). «Lujo». *El País Semanal* (22 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1987at].

____ (1987at). «Lujo». En *Impresiones y depresiones*, 97-99. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987au). «Melodrama». *El País Semanal* (4 de enero).

____ (1987av). «Memorias». *El País Semanal* (26 de abril) [reed. en Fernán-Gómez, 1987aw y 1995ag].

____ (1987aw). «Memorias». En *Impresiones y depresiones*, 147-149. Barcelona: Planeta (Documento, 227) [reed. en Fernán-Gómez, 1995ag].

____ (1987ax). «Nada más que un intérprete». *El País Semanal* (27 de septiembre).

____ (1987ay). «Nota previa». En *Impresiones y depresiones*, 9-10. Barcelona: Planeta.

____ (1987az). «Novelas». *El País Semanal* (2 de agosto).

____ (1987ba). «Noviembre del 36». En *Impresiones y depresiones*, 25-28. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987bb). «Octubre del 36». En *Impresiones y depresiones*, 21-23. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987bc). «Pobres y ricos». *El País Semanal* (25 de enero) [reed. en Fernán-Gómez, 1987bd].

____ (1987bd). «Pobres y ricos». En *Impresiones y depresiones*, 161-163. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987be). «Poetas». *El País Semanal* (3 de mayo).

____ (1987bf). «Prohibida la historia». En *Impresiones y depresiones*, 11-13. Barcelona: Planeta.

____ (1987bg). «Promoción». *El País Semanal* (6 de diciembre).

____ (1987bh). «Revistas y revistas». *El País Semanal* (22 de febrero).

____ (1987bi). «Septiembre del 36». En *Impresiones y depresiones*, 18-20. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1987bj). «Un vago, un voto». En *Impresiones y depresiones*, 33-35. Barcelona: Planeta (Documento, 227).

____ (1988a). «Cine, televisión, Europa». *El País Semanal* (20 de marzo).

____ (1988b). «Cómicos, bohemios, pícaros». *El País Semanal* (20 de noviembre).

____ (1988c). «El electorado inculto». *El País Semanal* (31 de enero).

____ (1988d). *El mar y el tiempo*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos) [reed. en Fernán-Gómez, 1992h].

____ (1988e). «Homenaje a la bohemia». *El País Semanal* (28 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1988f].

____ (1988f). «Homenaje a la bohemia». En C. F. Heredero, *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, 1-4. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

____ (1988g). «Interpretación de un personaje». *El País Semanal* (18 de septiembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1995x].

____ (1988h). «La amable entrevistadora y el actor huido». *El País Semanal* (3 de enero).

____ (1988i). «Maneras de leer». *El País Semanal* (12 de junio).

____ (1988j). «Negros». *El País Semanal* (4 de diciembre).

____ (1988k). «Realismo mágico». *El País Semanal* (6 de marzo).

- ____ (1988l). *Retal*. Madrid: Anaya (Luna de Papel).
- ____ (1988m). «Revolucionarios». *El País Semanal* (18 de diciembre).
- ____ (1989a). «A la luz del televisor». *El País Semanal* (2 de julio) [reed. en Fernán-Gómez, 1995a].
- ____ (1989b). «Celestina va de viaje». *El País Semanal* (24 de septiembre).
- ____ (1989c). «Comentario desde la ignorancia». *El País Semanal* (12 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1993a].
- ____ (1989d). «Cómo deben decirse los versos». *El País Semanal* (30 de abril).
- ____ (1989e). «Como la vida misma». *El País Semanal* (10 de diciembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1993b].
- ____ (1989f). «De mendigo a multimillonario». *El País Semanal* (21 de mayo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995h].
- ____ (1989g). «Desde la concha del apuntador». *El País Semanal* (22 de octubre).
- ____ (1989h). «El actor en el futuro cine europeo». *El País Semanal* (2 de abril).
- ____ (1989i). «El espacio audiovisual europeo». *El País Semanal* (22 de enero) [reed. en Fernán-Gómez, 1995p].
- ____ (1989j). «El teatro sin ideas». *El País Semanal* (7 de mayo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995s].
- ____ (1989k). «En busca del autor». *El País Semanal* (8 de octubre).
- ____ (1989l). «Espectáculos callejeros». *El País Semanal* (14 de mayo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995v].
- ____ (1989m). «Guerra de las pantallas». *El País Semanal* (11 de junio).
- ____ (1989n). «La guerra contra Franco». *El País Semanal* (17 de diciembre).
- ____ (1989ñ). «La pequeña pantalla». *El País Semanal* (16 de abril) [reed. en Fernán-Gómez, 1995z].

____ (1989o). «La religión de los géneros». *El País Semanal* (3 de diciembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1995ab].

____ (1989p). «*Las bicicletas son para el verano*». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 119-236. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II) [reed. en Fernán-Gómez, 2003a, 2003b, 2006d, 2006e y 2012].

____ (1989q). «Nuevo género literario». *El País Semanal* (25 de junio).

____ (1989r). «Páginas olvidadas y encontradas». *El País Semanal* (8 de enero).

____ (1989s). «Parábola del actor disoluto». *El País Semanal* (12 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995aj y 2007c].

____ (1989t). «Parábola del actor disoluto (y 2)». *El País Semanal* (16 de abril).

____ (1989u). «Por decir versos». *El País Semanal* (4 de junio).

____ (1989v). «Prehistoria de *Las bicicletas...*». VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 109-110. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1989w). «Prólogo». En J. de Armiñán, *Juncal*, 9-14. Madrid: Espasa-Calpe (La Tauromaquia, 22).

____ (1989x). «Risas». *El País Semanal* (26 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995an].

____ (1989y). «¿Tragedia, comedia, sainete?». *El País Semanal* (19 de noviembre) [reed. en Fernán-Gómez, 1995añ].

____ (1989z). «Unos pocos amigos verdaderos». *El País Semanal* (9 de abril), 4 [reed. en Fernán-Gómez, 1995ao].

____ (1990a). «Contra el poder y la gloria». *El País Semanal* (10 de junio).

_____ (1990b). «Cuando don Juan Tenorio regresó a Sevilla». *El País Semanal* (30 de septiembre).

_____ (1990c). «Desconfíe de las imitaciones». *El País Semanal* (22 de julio) [reed. en Fernán-Gómez, 1993c].

_____ (1990d). «El cine español viaja». *El País Semanal* [23 de diciembre] [reed. en Fernán-Gómez, 1995n].

_____ (1990e). «El final de algunas utopías». *El País Semanal* (25 de noviembre).

_____ (1990f). *El tiempo amarillo. Memorias 1921-1987*. Madrid: Debate (Literatura, 57), 2 vols. [reed. en Fernán-Gómez, 1995t, 1998a y 2006a].

_____ (1990g). *El viaje a ninguna parte*. Madrid: Debate (Literatura), 4.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1985; reed. en Fernán-Gómez, 2001b, 2002h y 2006b].

_____ (1990h). «La lectura interrumpida». *El País Semanal* (24 de junio) [reed. en Fernán-Gómez, 1995y].

_____ (1990i). «Relato: el tiempo amarillo». *El País Semanal* (8 de abril).

_____ (1990j). «Releer». *El País Semanal* (18 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1995am].

_____ (1990k). «Temas académicos». *El País Semanal* (11 de febrero).

_____ (1990l). «Texto y decorado». *El País Semanal* (8 de julio).

_____ (1991a). «Aplausos». *El País Semanal* (17 de febrero).

_____ (1991b). «Cuesta abajo». *ABC* (29 de diciembre).

_____ (1991c). «El cronista de sí mismo». *ABC* (13 de agosto).

_____ (1991d). «El principio del epílogo». *ABC* (7 de septiembre).

_____ (1991e). «Enamorados y rufianes». *ABC* (29 de noviembre).

_____ (1991f). «Los públicos». *El País Semanal* (20 de enero).

_____ (1991g). «Política indicativa». *ABC* (13 de octubre).

- ____ (1992a). «Algo más sobre el habla de los actores». *ABC* (11 de abril).
- ____ (1992b). «Aventuras y desventuras». *ABC* (25 de noviembre).
- ____ (1992c). «Diversión, cultura, gusto». *ABC* (15 de febrero) [reed. en Fernán-Gómez, 1995j].
- ____ (1992d). *El arte de desear*. Madrid: Temas de Hoy (Biblioteca Erótica, 20).
- ____ (1992e). «El encanto de los diccionarios». *ABC* (14 de junio).
- ____ (1992f). «El espejo del alma». *ABC* (4 de octubre).
- ____ (1992g). «El habla de los actores». *ABC* (20 de marzo).
- ____ (1992h). *El mar y el tiempo*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1992i). «El menosprecio de los honores». *ABC* (3 de mayo).
- ____ (1992j). «El novio de la vida». *ABC* (30 de octubre).
- ____ (1992k). «El paraíso sin recobrar». *ABC* (14 de agosto) [reed. en Fernán-Gómez, 1993f].
- ____ (1992l). «El trabajo inútil». *ABC* (10 de julio).
- ____ (1992m). «Fernando Fernán-Gómez». En *15 mensajes a Fernando Rey*, D. Galán (coord.), 20-21. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- ____ (1992n). «Gajes del oficio». *ABC* (27 de diciembre).
- ____ (1992ñ). *Historias de la picaresca*. Barcelona: Planeta (Memoria de la Historia, 26), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1989; reed. en Fernán-Gómez, 1996a].
- ____ (1992o). *Imagen de Madrid*. El País-Aguilar.
- ____ (1992p). «Lazarillo sube al escenario». *ABC* (17 de abril).
- ____ (1992q). «Monólogos». *ABC* (13 de septiembre).
- ____ (1992r). «Nota final». En *El arte de desear*, 237-238. Madrid: Temas de Hoy.
- ____ (1992s). «Posguerra». *ABC* (6 de diciembre).

____ (1992t). *Tejados de Madrid*. Madrid: Telefónica de España.

____ (1993a). «Comentario desde la ignorancia». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 185-187. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993b). «Como la vida misma». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 189-191. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993c). «Desconfíe de las imitaciones». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 193-195. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993d). «El actor de cine en España». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 183-184. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993e). *El ascensor de los borrachos*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Humor, 8), 4.^a ed.^o [reed. en Fernán-Gómez, 1995].

____ (1993f). «El paraíso sin recobrar». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 197-199. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993g). «Historia universal de la corrupción». *ABC* (17 de abril).

____ (1993h). «La carestía de la vida». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 179-181. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1993i). «Sobre la naturalidad». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 175-177. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

- ____ (1993j). «¿Te la digo, resalao?». *ABC* (31 de enero).
- ____ (1994a). *El vendedor de naranjas*. Madrid: Espasa-Calpe (Grandes de Bolsillo, 6) [reed. en Fernán-Gómez, 1999b].
- ____ (1994b). *Lazarillo de Tormes*. Valladolid: Castilla Ediciones (Campo de Marte, 4).
- ____ (1995a). «A la luz del televisor». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 227-229. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995b). «Amor al cine». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 107-108. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995c). «Audiovisuales». *ABC* (29 de marzo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995d].
- ____ (1995d). «Audiovisuales». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 18-20. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995e). «Cine infantil». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 114-116. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos) [reed. en Fernán-Gómez, 2002b].
- ____ (1995f). «Cine latino». *ABC* (5 de mayo) [reed. en Fernán-Gómez, 1995g].
- ____ (1995g). «Cine latino». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 20-23. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995h). «De mendigo a multimillonario». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 44-46. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995i). *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995j). «Diversión, cultura, gusto». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 245-247. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995k). «El actor en el proceso de creación audiovisual». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 220-226. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995l). *El ascensor de los borrachos*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Humor).

____ (1995m). «El cine californiano». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 97-99. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995n). «El cine español viaja». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 100-102. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995ñ). «El dandy en la taberna». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 253-257. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos) [reed. en Fernán-Gómez, 2002f].

____ (1995o). «El directivo». En *Cuentos de fútbol*, J. Valdano (selec.), 141-150. Madrid: Alfaguara (Extra).

____ (1995p). «El espacio audiovisual europeo». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 212-214. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995q). «El parlamento audiovisual (I)». *ABC* (24 de junio).

____ (1995r). «El parlamento audiovisual (II)». *ABC* (25 de junio).

____ (1995s). «El teatro sin ideas». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 165-167. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995t). *El tiempo amarillo: memorias (1921-1987)*. Madrid: Debate (Debate Bolsillo) [reed. en Fernán-Gómez, 1998a y 2006a].

____ (1995u). «Elogio de la televisión». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 206-208. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995v). «Espectáculos callejeros». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 73-75. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995w). «Ficción y realidad». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 230-232. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995x). «Interpretación de un personaje». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 168-170. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995y). «La lectura interrumpida». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 94-96. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995z). «La pequeña pantalla». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 209-211. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995aa). *La Puerta del Sol*. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral) [reed. en Fernán-Gómez, 1996b, 1998c y 2000d].

____ (1995ab). «La religión de los géneros». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 154-156. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995ac). «La televisión mala». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 242-244. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995ad). «La vanidad del actor». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 194-196. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos) [reed. en Fernán-Gómez, 2002j].

____ (1995ae). «Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 125-138. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995af). «Los autógrafos». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 197-199. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos) [reed. en Fernán-Gómez, 2002k].

____ (1995ag). «Memorias». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 261-263. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).

____ (1995ah). «No me esperen en abril». *Academia* 12 (octubre), 30-33.

- ____ (1995ai). «Nota final». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 285-286. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995aj). «Parábola del actor disoluto». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 62-64. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos) [reed. en Fernán-Gómez, 2007c].
- ____ (1995ak). «Prólogo a *Crítica cinematográfica española*». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 40-43. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995al). «Prólogo a *El anacoreta*». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 31-39. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995am). «Releer». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 236-238. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995an). «Risas». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 248-250. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995añ). «¿Tragedia, comedia, sainete?». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 156-158. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1995ao). «Unos pocos amigos verdaderos». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 258-260. Madrid: Espasa-Calpe (Textos Escogidos).
- ____ (1996a). *Historias de la picaresca*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- ____ (1996b). *La Puerta del Sol* [braille]. Madrid: ONCE [reed. en Fernán-Gómez, 1998c y 2000d].
- ____ (1996c). «María Luisa en ninguna parte». *ABC* (26 de mayo), 3.
- ____ (1997a). *¡Aquí sale hasta el apuntador!* Barcelona: Planeta [reed. en Fernán-Gómez, 2000e].
- ____ (1997b). *¡Stop! Novela de amor*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa) [reed. en Fernán-Gómez, 1998d].

____ (1998a). *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate (Literatura) [reed. en Fernán-Gómez, 2006a].

____ (1998b). *La cruz y el lirio dorado*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa) [reed. en Fernán-Gómez, 1999c y 2000b].

____ (1998c). *La Puerta del Sol*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa de Bolsillo) [reed. en Fernán-Gómez, 2002d].

____ (1998d). *¡Stop! Novela de amor*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa de Bolsillo).

____ (1999a). «Diario de una persona mayor en Hollywood (1999)». En *Nosotros, los mayores*, 121-195. Madrid: Temas de Hoy (Tiempo de Encuentro).

____ (1999b). *El vendedor de naranjas*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Bolsillo).

____ (1999c). *La cruz y el lirio dorado*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Bolsillo) [reed. en Fernán-Gómez, 2000b].

____ (1999d). *La escena, la calle y las nubes*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa) [reed. en Fernán-Gómez, 2000c].

____ (1999e). *Nosotros, los mayores*. Madrid: Temas de Hoy (Tiempo de Encuentro).

____ (1999f). «Nota final». En *Nosotros, los mayores*, 197. Madrid: Temas de Hoy.

____ (1999g). *Oro y hambre*. Barcelona: Muchnik Editores.

____ (1999h). «Una actriz que empieza». En J. L. Borau (selec.), 115-120. *Cuentos sin cámara*. Madrid: Alfaguara.

____ (2000a). *Aventura de la palabra en el siglo XX. Discurso de ingreso en la Real Academia Española el día 30 de enero de 2000*. Madrid: Real Academia Española.

____ (2000b). *La cruz y el lirio dorado*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Los Grandes Autores de la Narrativa Española Actual).

_____ (2000c). *La escena, la calle y las nubes*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa), 2.^a ed.º

_____ (2000d). *La Puerta del Sol*, S. Sanz Villanueva (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 506).

_____ (2000e). *Las anécdotas del teatro: ¡aquí sale hasta el apuntador!* Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.

_____ (2000f). *Los invasores del palacio*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 5).

_____ (2001a). *Capa y espada*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa), 2.^a ed.º

_____ (2001b). *El viaje a ninguna parte*. Barcelona: Bibliotex (Las Mejores Novelas en Castellano del Siglo XX, 50) [reed. en Fernán-Gómez, 2002h y 2006b].

_____ (2002a). «A Roma por algo». En *El canto es vuelo*, 45-67. Madrid: Visor Libros.

_____ (2002b). «Cine infantil». En *Puro teatro y algo más*, 131-135. Barcelona: Alba Editorial.

_____ (2002c). «Defensa del político embustero». En *Puro teatro y algo más*, 89-92. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

_____ (2002d). «El actor y los demás». En *Puro teatro y algo más*, 65-87. Barcelona: Alba Editorial.

_____ (2002e). *El canto es vuelo*. Madrid: Visor Libros.

_____ (2002f). «El dandy en la taberna». *Puro teatro y algo más*, 55-61. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

_____ (2002g). «El olvido y la memoria». En *Puro teatro y algo más*, 19-39. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2002h). *El viaje a ninguna parte*, J. A. Ríos Carratalá (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 530) [reed. en Fernán-Gómez, 2006b].

____ (2002i). «La competencia en el escenario». En *Puro teatro y algo más*, 161-164. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

____ (2002j). «La vanidad del actor». En *Puro teatro y algo más*, 151-155. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2002k). «Los autógrafos». En *Puro teatro y algo más*, 165-169. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2002l). «Negros y plagios». En *Puro teatro y algo más*, 171-174. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

____ (2002m). «Picarescas». En *Puro teatro y algo más*, 147-150. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2002n). *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

____ (2002ñ). «Sentimientos sin causa». En *Puro teatro y algo más*, 187-190. Barcelona: Alba Editorial (Artes Escénicas, 63).

____ (2002o). «Teatro de variedades del Siglo de Oro». En *Puro teatro y algo más*, 99-121. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2003a). *Las bicicletas son para el verano*, E. Haro Tecglen y L. Fernández Fernández (eds.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 109), 30.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1984; reed. en Fernán-Gómez, 2003b, 2006d, 2006e y 2012].

____ (2003b). *Las bicicletas son para el verano*, M. Aznar Soler y J. Ramón López García (eds.). Barcelona: Vicens Vives (Clásicos Hispánicos, 17), 6.^a reimp. [1.^a ed.^o 1996; reed. en Fernán-Gómez, 2006d, 2006e y 2012].

_____ (2003c). «¿Qué fue de aquella gente?». En *Las bicicletas son para el verano*, M. Aznar Soler y J. R. López García (eds.), 173-186. Barcelona: Vicens Vives (Clásicos Hispánicos, 17), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1996].

_____ (2004a). *El tiempo de los trenes*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).

_____ (2004b). *Morir cuerdo y vivir loco*, J. Rubio Jiménez (ed.). Zaragoza: Centro Dramático de Aragón.

_____ (2006a). «*El tiempo amarillo*». En *El viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*, 217-767. Barcelona: Península.

_____ (2006b). «*El viaje a ninguna parte*». En *El viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*, 13-215. Barcelona: Península.

_____ (2006c). *El viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*. Barcelona: Península.

_____ (2006d). *Las bicicletas son para el verano*. Barcelona: Teide (Biblioteca Teide, 11) [reed. en Fernán-Gómez, 2006e y 2012].

_____ (2006e). *Las bicicletas son para el verano*, E. Haro Tecglen y L. Fernández Fernández (eds.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 109), 36.ª ed.º [1.ª ed.º 1984; reed. en Fernán-Gómez, 2012].

_____ (2007a). «El Campo de las Calaveras». *ABC* (22 de noviembre), 3.

_____ (2007b). «“Mi cuerpo no ha querido”». *La Razón* (22 de noviembre), 52.

_____ (2007c). «Parábola del actor disoluto». En *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, F. Gutiérrez Carbajo y J. L. Martín Nogales (eds.), 133-135. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 599).

_____ (2008). «*Defensa de Sancho Panza*». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 20 (septiembre), 121-152.

_____ (2012). *Las bicicletas son para el verano*, F. Gutiérrez Carbajo (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 651), 4.ª ed.º [1.ª ed.º 2010].

____ (2014). «Consideraciones sobre la B». *El País* (1 de abril), 40.

FERNÁN-GÓMEZ, F., J. L. VALLE ITURRIAGA Y C. FERNÁNDEZ CUENCA (1952). «Polémica sobre el doblaje». *Revista Internacional del Cine* 1 (junio).

FERNÁNDEZ, C., y M.^a Á. HERMOSILLA, eds. (2004). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 72).

FERNÁNDEZ, D. (1968). «*Le cimetière des voitures*». *Preuves* (mars).

FERNÁNDEZ, J. (1991). «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX Y XX». *Anthropos*, «La autobiografía en la España contemporánea» 125, 20-23.

FERNÁNDEZ, L. M. (2005). «*Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* [reseña]». *Moenia* 10.

FERNÁNDEZ ARROYO, J. (1958). «Carta a Fernando». *Pleamar*.

FERNÁNDEZ CID, A. (1989a). «Ante el estreno de una ópera española. *Cristóbal Colón* de Antonio Gala y música de Leonardo Balada». *ABC* (21 de septiembre), 2.

____ (1989b). «*Cristóbal Colón*, muy ambicioso empeño lírico de Balada y Gala, Carreras y Caballé, en el brillantísimo espectáculo licista». *ABC* (25 de septiembre), 87.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1930). «Biografía». En Charlie Chaplin, *Mis andanzas por Europa*, 9-46. Madrid: Cénit.

____ (1958). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Ya* (16 de septiembre).

____ (1962). «La estupenda comicidad de Muñoz Seca [crítica de *La venganza de don Mendo*]». *Ya* (20 de febrero).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas*, J. Pérez Magallón (ed.). Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 90).

____ (2009). *La derrota de los pedantes*. Vigo: Trymar.

FERNÁNDEZ DÍAZ, D. F. (2013). «No más mostrador y la comedia moratiniana de la primera mitad del siglo XIX». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, págs. 399-412. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/no-mas-mostrador-y-la-comedia-moratiniana-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix/> (consultada el 15 de junio de 2015).

FERNÁNDEZ FERREIRO, F. (2000). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». En *Theatralia III*, J. G. Maestro (ed.), 483-488. Vigo: Universidade de Vigo.

FERNÁNDEZ LERA, A. (1985). «Nuevas tendencias escénicas. Doble desafío, Gabinete Liberman». *El Público* 17, 8-9.

____ (1988). «Don Juan sin burlas: viaje de ida y vuelta». *El Público* 61, 15-16.

FERNÁNDEZ MOLINA, A. (1999). *Poesías completas. I (1951-1972). II (1973-1990)*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados), 2 vols.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Á. (2010). «La eficacia de un emprendedor». *El País* (6 de noviembre), 44. http://elpais.com/diario/2010/11/06/necrologicas/12889980-01_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2007). «De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 16, 577-579. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=026035> (consultada el 6 de julio de 2015).

FERNÁNDEZ ROMERO, R. (1999). «Reconstruir vidas: la biografía literaria». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4 (septiembre), 157-159.

F[ÉRNÁNDEZ]-S[ANTOS], Á. (1970). «El Joc, por Els Joglars». *Primer Acto* 126-127, 47-48.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1964a). «*Las ratas suben a la ciudad*, de Emilio Romero». *Primer Acto* 59, 50-52.

____ (1964b). «*Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala». *Índice de Artes y Letras*, 19, 182, 29.

____ (1966). «Fracaso y triunfo de Antonio Gala». *Índice de Artes y Letras* 206, 38.

____ (1972a). «*Los buenos días perdidos* de Antonio Gala». *Ínsula* 313, 15.

____ (1972b). «Teatro y Alienación». *El Urogallo* 3, 14, 67-74.

____ (1973). «*Anillos para una dama*, de Antonio Gala». *Ínsula* 325, 15.

____ (1976). «Teatro: Al paso del tiempo». *Ínsula* 356-357, 30.

____ (1980a). «*El rayo colgado* [reseña]». *Cambio* 16 (3 de octubre).

____ (1980b). «*La Señora Tártara*». *Diario* 16 (diciembre) [reed. en Fernández Santos, 1989a].

____ (1982a). «*La vida alrededor: una ubre ordeñada*». *El País* (25 de marzo). http://elpais.com/diario/1982/03/25/radiotv/385858805_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1982b). «*La vida por delante, pesimismo en rosa*». *El País* (18 de marzo). http://elpais.com/diario/1982/03/18/radiotv/385254004_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1982c). «*Sólo para hombres, una comedia*». *El País* (1 de abril). http://elpais.com/diario/1982/04/01/radiotv/386460004_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1982d). «Un viaje libre hacia la risa negra [crítica de *El extraño viaje*]». *El País* (29 de abril). http://elpais.com/diario/1982/04/29/radiotv/388-879201_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1982e). «Yo la vi primero, una gran niñada». *El País* (20 de mayo). http://elpais.com/diario/1982/05/20/radiotv/390693604_850215.html (consultada el 5 de julio de 2015).

____ (1986a). «Grandes errores en una gran película [crítica de *Mambrú se fue a la guerra*]». *El País* (18 de mayo). http://elpais.com/diario/1986/05/18/cultura/5167512-14_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1986b). «Las carcajadas negras de Fernando Fernán-Gómez [crítica de *Mambrú se fue a la guerra*]». *El País* (16 de mayo).

____ (1989a). «*La Señora Tártara*». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 39-40. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1989b). «Un sainete trágico [crítica de *El mar y el tiempo*]». *El País* (30 de septiembre). http://elpais.com/diario/1989/09/30/cultura/62311-3203_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1991). «Arte y artificio [crítica de *Fuera de juego*]». *El País* (26 de septiembre). http://elpais.com/diario/1991/09/26/cultura/685836010_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1992a). «*El mundo sigue*, sin estrenarse». *El País* (22 de abril).

____ (1992b). «Introducción». En A. Gala, *Anillos para una dama*, 7-19. Barcelona: Júcar (Biblioteca Júcar de Teatro, 11), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1974].

____ (2001). «Gozosa luz negra». *El País* (21 de enero).

FERNÁNDEZ-SANTOS, Á., y J. MONLEÓN. (1968). «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro». *Primer Acto* 102, 20-29.

F[ERNÁNDEZ]-S[ANTOS], E. (1999). «Fernán-Gómez rechaza que la memoria sea un ejercicio de nostalgia». *El País* (20 de agosto). http://elpais.com/diario/1999/08/20/cultura/935100009_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

F[ERNÁNDEZ]-SANTOS, E., y R. TORRES (2007). «Un velatorio de puro teatro». *El País* (23 de noviembre), 52. http://elpais.com/diario/2007/11/23/cultura/119577-2403_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2007). «Muere el cómico total». *El País* (22 de noviembre), 52. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686001_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2011). «El actor José Luis Gómez, nuevo académico de la lengua». *El País* (2 de diciembre), 49. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/12/01/actualidad/13226940-18_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2013). «Palabra libre de perro». *El País* (22 de marzo), 43. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363872930_392819.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2014). «Regreso al tiempo del teatro». *El País* (23 de enero), 42. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/22/actualidad/1390418187_989735.html (consultada el 2 de junio de 2015).

FERNÁNDEZ TORRES, A. (1975). «Claroscuros de la temporada». *Reseña* 12, 8, 12-15.

____ (1978). «Oye, Patria, mi aflicción». *Ínsula* 380-381.

____ (1981a). «Aquí no pasa nada». *Pipirijaina*, 19-20, 30-37.

____ (1981b). «Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?, de Adolfo Marsillach. Una comedia muy bien traída». *Pipirijaina* 18, 42-43.

____ (1982a). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez. Estampa cotidiana de guerra». *Pipirijaina* 23 (julio), 49-51.

____ (1982b). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez». *Ínsula* 433 (diciembre), 15.

____ (1984). «Retrato de un autor inexistente». *Contracampo* 35 (primavera), 32-38.

____ (1985a). «*La coartada*, de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto». *Ínsula* 464-465, 25.

____ (1985b). «*Samarkanda* de Antonio Gala: Sólo queda el “mensaje”». *Ínsula* 468, 15.

____ (1987). «*El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca: el primer paso». *Ínsula* 482, 15.

____ (1997). «Antonio Buero Vallejo, José Tamayo, Adolfo Marsillach. Toda una vida». *Revista ADE-Teatro* 56-57, 137-138.

____ (2000). «Breves reflexiones sobre la evolución del “sistema teatral” español (1940-85)». *Revista ADE-Teatro* 82, 28-39.

FERNÁNDEZ TORRES, A., y M. PÉREZ COTERILLO (1985). «Escribir en España: Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la Transición». *Cuadernos El Público*, 3-14.

FERRADA, N. (1974). «Érase una vez un niño... llamado Antonio Gala». *Míster* (12 de julio), 8-10.

FERRÁN, J. (1983). «Hacia el teatro del absurdo en la posguerra: Arrabal y Pedrollo». *Cuadernos de Aldeeu* 1, 17-25.

FERRANDO, C. (1982). «Un “tejero” con faltas en la última obra de Antonio Gala». *Diario 16* (10 de septiembre), 35.

FERRANDO, R. (1996). «Boadella, *Ubú President* y la derecha valenciana». *La Cartelera de Levanta EMV* (15 de noviembre).

____ (1998). «Boadella en clave valenciana». *Levante EMV* (18 de octubre).

FERRAZ, G. (1959). «Uma peça de vanguardia [*Fando y Lis*]». *A Tribuna* (1 de noviembre).

FERREIRA, P. (1979). «Adolfo Marsillach en el dramático Centro Nacional (entrevista)». *Fotogramas* (23 de marzo).

FERRER, I. (2010). «Corneille, último miembro del movimiento CoBrA». *El País* (7 de noviembre), 43. http://elpais.com/diario/2010/09/07/necrologicas/1283810402_85-0215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

FERRERO, R. (1979). «Ensayando con Fernando Fernán-Gómez». *Pueblo* (14 de diciembre).

FERRI COLL, J. M.^a (1997). «Estructura del guión y creación humorística en *La vida por delante*». En *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión: 2º seminario*, J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.). Alicante: Universidad de Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/ff16f52a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 8 de febrero de 2015).

FEUSTLE JR., J. A. (1999). «*Literatura y multimedia* [reseña]». *Hispania* 82.1 (March), 108-109.

FIDALGO, F. (1988). «Luz de Gas. Antonio Gala». *El País* (23 de septiembre), 60.

FIESTAS, J. (1973). «*Anillos para una dama* [crítica]». *Gaceta Ilustrada* (16 de mayo), 59.

FIGUERO, J. (1989). «Fernando Fernán-Gómez, el último cómico». *El Europeo* (abril).

FILIPPO, E. DE (1959). *Con derecho a fantasma* (versión [de Jaime de Armiñán]). San Sebastián: Alfil (Teatro, 248).

FISCHER, S. L. (1997). «Fuenteovejuna on the rack: Interrogation of a Carnivalesque Theatre of Terror». *Hispanic Review* 65:1, 61-92.

____ (1998). «*Jolly Green Giants* or *Palace Devils*: Was Marsillach's Translation of Tirso's *Vergonzoso* or *Ingenioso* on Stage?». *RLA* 10:2, 570-579.

____ (2000). «Así que pasen cinco años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Anales de Literatura* 25:3, 765-820.

FLAQUER, J. A. (1985). «Fernán-Gómez repite como autor teatral con *La coartada*». *El Noticiero Universal*.

FLETCHER, J. (1978). «A Psychology Based on Antagonism: Ionesco, Pinter, Albee and Others». In R. Lamont, M. Friedman and H. Peyre, *The Two Faces of Ionesco*, 75-95. New York: Whitston.

FLOECK, W. (2001). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». *Iberoamericana* 1. 2, 250-254.

____ (2006). «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 185-209. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

FONDEVILA, S. (1987a). «Bye, bye Beethoven. Boadella revisa el pasado con rumbo al apocalipsis». *El Público* 49 (octubre), 45-48.

____ (1987b). «Una economía sin raíces». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 75-83.

____ (1989a). «Els Joglars: *Columbi Lapsus*. Albert Boadella en los sótanos del Vaticano». *El Público* 75 (diciembre), 4-6.

____ (1989b). «Boadella: “No hemos dejado de ser cristianos”». *El Público* 75 (diciembre).

____ (1992). «*Yo tengo un tío en América*, de Els Joglars: un descubrimiento de locos». *El Público* 89 (abril), 18-22.

FONS SASTRE, M. B. (2006). «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (propuestas escénicas y estrategias interpretativas)». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 533-547. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

FONT, Á. (2000). «Els Joglars. Albert Boadella». En *Empresaris de Catalunya*, 46-47. Barcelona: Equip Editor de «Personatges de Catalunya».

FONTSERÈ, R. (2002). *Tres pies al gato*. Barcelona: Muchnik Editores (Personalia, 25).

FORTIER-LEPINE, C. (1971). *Les rites insolites dans la dramaturgie d'Arrabal*, memoria. Montréal: Université de Montréal.

FOSTER, D.-W. (1983). «Ideological Ruptures in Manuel Galvez's *Historia de Arrabal: Linguistic o Conventions*». *Hispanic Journal* 4, 21-27.

FOUCHÉ, J. (1961). *Memorias*. Barcelona: Mateu.

FOUCHÉ, J. J. (1967). «Arrabalesque?». *Reforme* (11 de janvier).

FOX, M. (2006). «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 549-563. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

FOZ, X. (2003). *Sense embuts. Confessions d'un periodista*. Barcelona: Planeta.

FRADE, C. (2001). «Fernando Arrabal obtiene el Premio Nacional de Teatro». *El Mundo* (14 de noviembre). <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/11/14/anticuario/1005660029.html> (consultada el 29 de diciembre de 2014).

FRAILE, M. (1963-1964). «Crítica de *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala». *Ágora* 85-93, 50.

FRANCISCO, I. DE (1999). «¿Quién teme a Adolfo Marsillach?». *Leer* (julio-agosto), págs. 108-110 [reed. en Francisco, 2003].

____ (2001). «Al auténtico poder cultural le sobra convicción para vetarme». *El Mundo-El Cultural* (7 de febrero). <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Fernando-Arrabal/13283> (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (2003). «¿Quién teme a Adolfo Marsillach?». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 491-495. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

FRANCO, A. (1977). «Diálogo con un exiliado: F. Arrabal». *Ínsula* 366.

FRATALE, A. (2007). «*Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* [reseña]». *Epos* XXIII, 379-382. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos-2007-73FB4BAE-74D7-D716-5A5D-061E5B714324> (consultada el 12 de junio de 2015).

FREIXAS, R. (1982). «El eterno maldito. Fernando Fernán-Gómez». *Dirigido por...* 93 (mayo), 42-59.

____ (1986). «Fernando Fernán-Gómez: un hombre polifacético». *Dirigido por...* 132 (enero).

____ (1993). «Entre la convención y la insumisión». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 59-76. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

FRENKIS, L. M. (1970). *The theatre of Fernando Arrabal. A Garden of Delights*, memoria. Ohio: The Ohio State University.

FROIS, E. (1967). «On en apprend tous les tours... Arrabal: *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*». *Le Française dans le Monde* 52 (octubre-novembre).

FRUTOS, P. DE. (1989). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Panorama* (16 de octubre).

FUENTE, M. DE LA (1992). «Ninguna sociedad mediocre será capaz de sostener un teatro glorioso». *ABC* (27 de marzo), pág. 50.

FUERTES, G. (2003). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 388), 5.ª ed.º [1.ª ed.º 1995].

FURBANK, R. N. (1965). «*Fando et Lis*». *The Listener* LXX, 1806 (November 7).

GABACHO, P. (1988). «Albert Boadella». En *La creació del món: catorze directors catalans expliquen el seu teatre*, 89-151. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 24).

GAIMARI, F. (2010). «*El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 447-451. <http://www.cervantesvir-tual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-ed-el-personaje-teatral-la-mujer-en-las-dramaturgias-masculinas-en-los-inicios-del-siglo-xxi-madrid-visor-libros-2009--0/> (consultada el 15 de junio de 2015).

GALA, A. (1951a). «Advesperascit». *Alcaraván* 17 (junio), 11.

____ (1951b). «Agosto». *Alcaraván* 19 (agosto), 7.

____ (1951c). «Alma». *Alcaraván* 18 (julio), 7.

____ (1951d). «Betel». *Aljibe* I, 2 (diciembre), 5.

____ (1951e). «Desnudo». *Alcaraván* 18 (julio), 7.

- ____ (1951f). «El vaso». *Platero* I, 5 (mayo), 15.
- ____ (1951g). «El vaso (I-II-III-IV)». *Alcaraván* 16, 10-11.
- ____ (1951h). «Entretenimiento». *Rumbos* 51 (agosto).
- ____ (1951i). «Madre». *Aljibe* I, 1 (noviembre), 4-5.
- ____ (1951j). «Parábola del Pájaro Blanco». *Platero* I, 12 (diciembre), 10.
- ____ (1951k). «Recado». *Platero* I, 7 (julio), 14.
- ____ (1952a). «Elegía». *Platero* II, 15 (marzo), 16 [reed. en Gala, 1993].
- ____ (1952b). «Elegía mientras muero». *Alfoz* I, 2 (junio), 5.
- ____ (1952c). «Madre». *Arquero de poesía* 1, 4.
- ____ (1952d). «Poema del ultraje del cuerpo». *Aljibe* II, 3 (enero), 7 [reed. en Gala, 1953c].
- ____ (1952e). «Tarde». *Alcaraván* 20, 22.
- ____ (1953a). «Como una jadeante pedrería». *Platero* III, 21 (noviembre), 16 [reed. en Gala, 1993d].
- ____ (1953b). «Del amor». *Aljaba* III, 11-12 (julio-octubre), 7.
- ____ (1953c). «Poema al ultraje del cuerpo». *Arquero de Poesía*, 3 (3 de marzo).
- ____ (1953d). «Resurrección de los muertos». *Arquero de Poesía*, 3 (3 de marzo).
- ____ (1956). «A Córdoba». *Cántico* 11-12, 424-425.
- ____ (1960a). *Enemigo íntimo*. Madrid: Rialp (Adonais, CLXXV) [reed. en Gala, 1992d y 1997f].
- ____ (1960b). «Poema». *El Pájaro de Paja* 44-45 (mayo-julio), 9-10.
- ____ (1960c). «Poema». *La Caña Gris* 3-4, 44.
- ____ (1961a). «Poema». *El Pájaro de Paja* 53-56 (marzo-junio), 23.
- ____ (1961b). «Poema». *Los Cuadernos de Ágora* 53-56 (marzo-junio), 23.

____ (1962a). «El guerrero». *Los Cuadernos de Ágora* 71-72 (septiembre-octubre).

____ (1962b). «*La deshora*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 148 (abril).

____ (1963a). «Autocrítica de Antonio Gala [a *Los verdes campos del Edén*]». *ABC* (20 de diciembre), 89-90 [reed. en Gala, 1986d y 1996d].

____ (1963b). «*Meditación en Queronea*». *Cuadernos de Ágora* 79-82 (mayo-agosto), 36-37.

____ (1963c). «*Solsticio de invierno*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 159, 400-412.

____ (1964a). «Autocrítica». En *Los verdes campos del Edén*, 5. Ávila: Alfil (Teatro, 418) [reed. en Gala, 1965a, 1970b, 1981b, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c].

____ (1964b). «*La Compañía*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 170, 238-244.

____ (1964c). *Los verdes campos del Edén*. Ávila: Alfil (Teatro, 418) [reed. en Gala, 1965d, 1970d, 1981i, 1983k, 1986i, 1994g y 2005b].

____ (1964d). «*Los verdes campos del Edén*». *Primer Acto* 51, 31-53.

____ (1964e). «Un texto de Antonio Gala: Presentación de *Los verdes campos del Edén*». *Primer Acto* 51, 30 [reed. en Gala, 1986n y 1966j].

____ (1965a). «Autocrítica [a *Los verdes campos del Edén*]. En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, F. C. Sainz de Robles (ed.), 183. Madrid: Aguilar (Literaria) [reed. en Gala, 1970b, 1981b, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c].

____ (1965b). «Córdoba para vivir». En *La España de cada provincia*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo [reed. en Gala, 1993f].

____ (1965c). «¿Es ahora? ¿Es aquí?». *Cuadernos Hispanoamericanos* 186.

____ (1965d). *Los verdes campos del Edén*. En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, F. C. Sainz de Robles (ed.), 181-241. Madrid: Aguilar (Literaria) [reed. en Gala, 1970d, 1981i, 1983k, 1986i, 1994g y 2005b].

____ (1965e). *Los verdes campos del Edén*. Petrópolis (Brasil): Vozes (Diálogo da Ribalta, 8).

____ (1965f). «*Meditación en Queronea*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 183 (marzo), 504-513.

____ (1965g). «Mi versión de *El zapato de raso*». En P. Claudel, *El zapato de raso*, 5-6. Madrid: Alfil [reed. en Gala, 1965h].

____ (1965h). «Mi versión de *El zapato de raso*». En P. Claudel, *El zapato de raso*, V-VI. Madrid: Editora Nacional.

____ (1968a). «*Noviembre y un poco de yerba*». *Primer Acto* 94 (marzo), 19-45 [reed. en Gala, 1970c, 1981, 1981i y 1993r].

____ (1968b). *Píldora nupcial, Corazones y diamantes, El weekend de Andrómaca y Vieja se muere la alegría*. Cádiz: Alfil (Teatro, 595).

____ (1970a). «Apuntes sobre la problemática del teatro español. Ponencia para el I Congreso de Escritores, San Sebastián, septiembre de 1968». En *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 52-63. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1970b). «Autocrítica». En *Los verdes campos del Edén*, 7. Madrid: Alfil (Teatro, 418), 2.ª ed.º [1ª ed.º 1964; reed. en Gala, 1981b, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c].

____ (1970c). *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13) [reed. *El caracol en el espejo* en Gala, 1981i, 1999h y 2003a; reed. *El sol en el hormiguero* en Gala, 1981i, 1983e y 1999h; reed. *Noviembre y un poco de yerba* en Gala, 1981, 1981i y 1993r].

____ (1970d). *Los verdes campos del Edén*. Madrid: Alfil (Teatro, 418), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1964; reed. en Gala, 1981i, 1983k, 1986i, 1994g y 2005b].

____ (1970e). «Poema IX [de *Meditación en Queronea*]». *Litoral* 15-16 (noviembre), 30-31.

____ (1970f). «Poema XII [de *Meditación en Queronea*]». *Litoral* 15-16 (noviembre), 31-32.

____ (1972). «*Los buenos días perdidos*». *Primer Acto* 150 (noviembre), 31-57 [reed. en Gala, 1973b, 1977e, 1977f, 1981i, 1987a y 1994g].

____ (1973a). «Antonio Gala presenta *Anillos para una dama* en el Eslava». *ABC* (28 de septiembre), 93.

____ (1973b). *Los buenos días perdidos*. Madrid: Escélicer (Teatro, 743) [reed. en Gala, 1977e, 1977f, 1981i, 1987a y 1994g].

____ (1974a). *Anillos para una dama*, Á. Fernández Santos (ed.). Barcelona: Júcar (Biblioteca Júcar de Teatro, 11) [reed. en Gala, 1982a, 1987a, 1992a, 2001m, 2005a y 2005b].

____ (1974b). *Cantar del Santiago Paratodos*. Madrid: Ediciones MK (Colección Escena, 5).

____ (1975a). «Los ojos de Troylo». *Sábado Gráfico* (17 al 23 de septiembre).

____ (1975b). *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 1588) [reed. en Gala 1994g; reed. *Los verdes campos del Edén* en Gala, 1983k, 1986i y 2005b; reed. *Los buenos días perdidos* en Gala, 1977e, 1977f, 1981i y 1987a].

____ (1975c). *Vicente Vela*. Madrid: Rayuela (Cuadernos Rayuela 19, 8).

____ (1976a). *4 conmemoraciones*. Madrid: Adra.

____ (1976b). «¿Por qué corres, Ulises?». *Tiempo de Historia* II, 15, 79-101 [reed. en Gala, 1983j y 2001m].

____ (1976c). «Presentación». En *4 conmemoraciones*, 7-8. Madrid: Adra [reed. en Gala, 1999s].

____ (1976d). «Viudas». *Sábado Gráfico* (5 al 11 de mayo), 33. <http://www.euskomedia.org/PDFFondo/irujo/13012.pdf> (consultada el 28 de abril de 2015).

____ (1977a). «Ascender un género literario...». En *Texto y pretexto*, 11-12. Madrid: Sedmay Ediciones.

____ (1977b). «Juan Martín, “El Empecinado”», *Tiempo de Historia* III 26, 24-33.

____ (1977c). «La democracia». *Córdoba* (2 de noviembre) [reed. en Gala, 1993m].

____ (1977d). *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, E. Llovet (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30) [reed. en Gala, 1983j; reed. *Las cítaras colgadas de los árboles* en en Gala, 1999l y 2001m; reed. *¿Por qué corres, Ulises?* en Gala, 2001m].

____ (1977e). «Los buenos días perdidos». En A. Buero Vallejo y A. Gala, *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, Álvaro Custodio y Ángeles Cardona de Gibert (eds.), 169-241. Tarragona: Ediciones Tarraco [reed. en Gala, 1977f, 1981i, 1987a y 1994g].

____ (1977f). *Los buenos días perdidos*. En VV. AA., *Años difíciles. 3 testimonios del teatro español contemporáneo*, 209-284. Barcelona: Bruguera (Libro Amigo, 492) [reed. en Gala, 1981i, 1987a y 1994g].

____ (1977g). «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]». En A. Buero Vallejo y A. Gala, *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, Álvaro Custodio y An-

geles Cardona de Gibert (eds.), 171. Tarragona: Ediciones Tarraco [reed. en Gala, 1977h, 1981g, 1987b y 1994h].

____ (1977h). «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]». En VV. AA., *Años difíciles. 3 testimonios del teatro español contemporáneo*, 211. Barcelona: Bruguera (Libro Amigo, 492) [reed. en Gala, 1981g, 1987b y 1994h].

____ (1977i). *Texto y pretexto*. Madrid: Sedmay Ediciones.

____ (1978a). «Asunción andaluza». *Sábado Gráfico* (15 de abril) [reed. en Gala, 1993a].

____ (1978b). «Discurso de apertura del Congreso de Cultura Andaluza». *Nuevo LP* (marzo) [reed. en Gala, 1993j].

____ (1978c). «El teatro que viene». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* IV, 1 (Spring), 4-5.

____ (1978d). «La Merced: un ejemplo». *Sábado Gráfico* (18 de febrero) [reed. en Gala, 1993ñ].

____ (1978e). «Prólogo». En *Un congreso de Cultura Andaluza*, Córdoba: Unión Editora Andaluza.

____ (1978f). *Teatro de hoy, teatro de mañana*. Almería: Ateneo de Almería.

____ (1979a). «La tahona». *Nueva Estafeta* 4.3.

____ (1979b). «Presentación del libro *Memoria del flamenco*, de Félix Grande». *Nueva Estafeta* 8, 49-51.

____ (1980a). «Corazón por tierra». *Cuadernos del Norte* 1, 1-2.

____ (1980b). «Mi bienvenida». *Axarquía* 1.10 (octubre).

____ (1980c). *Petra Regalada*. Madrid: Vox [reed. en Gala, 1981i, 1981o, 1983p, 1993r y 1998k].

____ (1980d). «*Petra Regalada es...*». En *Petra Regalada*, 7. Madrid: Vox (La Farsa, 9) [reed. en Gala, 1981n, 1981p, 1983n, 1993s y 1998h].

____ (1980e). «Respuesta a José Monleón». *Primer Acto* 184, 92-93.

____ (1981a). *11 sonetos de la Zulia*. Málaga: Jarazmín (Cuadernos de Poesía, 2) [ampliados en Gala, 1999u].

____ (1981b). «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 5. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1983a, 1986c, 1994b y 2005c].

____ (1981c). «En *La vieja señorita del Paraíso...*». En *La vieja señorita del Paraíso*, 5. Madrid: Ediciones MK (Colección Escena, 25) [reed. en Gala, 1981i, 1983f y 1998e].

____ (1981d). «Epílogo [a *¿Por qué corres, Ulises?*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 774. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1983h y 2001f].

____ (1981e). «La esperanza». *La Voz de Córdoba* (15 de mayo) [reed. en Gala, 1993n].

____ (1981f). *La vieja señorita del Paraíso*. Madrid: Ediciones MK (Colección Escena, 25) [reed. en Gala, 1981i, 1983p y 1998k].

____ (1981g). «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 353. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1987b y 1994h].

____ (1981h). *Noviembre y un poco de yerba*. *Petra regalada*, P. Zatlín Boring (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 150) [reed. en Gala, 1981i y 1993r].

____ (1981i). *Obras escogidas (Los verdes campos del Edén; El caracol en el espejo; El sol en el hormiguero; Noviembre y un poco de yerba; Spain's Strip-Tease; Los buenos días perdidos; Anillos para una dama; Las cítaras colgadas de los árboles;*

¡Suerte, campeón!; ¿Por qué corres, Ulises?; Petra Regalada; La vieja señorita del paraíso), F. Díaz Padilla (ed.). Madrid: Aguilar (Biblioteca de Autores Modernos).

____ (1981j). «Orientación para el montaje de esta pieza [*¡Suerte, campeón!*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 581. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 2000e].

____ (1981k). «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 433-434. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1987c, 1992g, 2001h, 2005i y 2005j].

____ (1981l). «Palabras del autor [para *La vieja señorita del Paraíso*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 855-856. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1983f y 1998e].

____ (1981m). «Palabras del autor [para *Las cítaras colgadas de los árboles*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 495-496. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1983i, 1999q y 2001i].

____ (1981n). «Palabras del autor [para *Petra Regalada*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 779. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1981p, 1983n, 1993s y 1998h].

____ (1981ñ). «Palabras del autor [para *¿Por qué corres, Ulises?*]». En *Obras escogidas*, F. Díaz Padilla (ed.), 691-694. Madrid: Aguilar [reed. en Gala, 1983c y 2001j].

____ (1981o). *Petra Regalada*. Madrid: Ediciones MK (Escena, 18), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1980; reed. en Gala, 1983p, 1993r y 1998k].

____ (1981p). «*Petra Regalada es...*». En *Petra Regalada*, 7. Madrid: Ediciones MK (Escena, 18), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1980; reed. en Gala, 1983n, 1993s y 1998h].

____ (1982a). *Anillos para una dama*. Madrid: Ediciones MK (Escena, 31), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1987a, 1992a, 2001m, 2005a y 2005b].

____ (1982b). «Antecrítica de Antonio Gala [a *El cementerio de los pájaros*]». *ABC* (17 de septiembre), 57 [reed. en Gala, 1982l, 1983ñ, 1986b, 1986m, 1966c y 1998i].

____ (1982c). «Cementerios». *El País Semanal* 296 (12 de diciembre), 110 [reed. en Gala, 1983b, 1986e, 1999a y 2008c].

____ (1982d). *Charlas con Troylo*, A. Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 85), 8.ª ed.º [1.ª ed.º 1981; reed. en Gala, 1993c, 1998b y 2008d].

____ (1982e). «El cementerio de los pájaros». *El País Semanal* 283 (12 de septiembre), 30 [reed. en Gala, 1983d, 1986f, 1999e, 2008j].

____ (1982f). *El cementerio de los pájaros*. Madrid: Ediciones MK (Escena, 34), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1983p, 1986i y 1998k].

____ (1982g). «La misma obra». *El País* (8 de septiembre), 27 [reed. en Gala, 1986g y 1966f].

____ (1982h). «Las doce uvas». En *Charlas con Troylo*, A. Amorós (ed.), 130-133. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 85), 8.ª ed.º [1.ª ed.º 1981; reed. en Gala, 1986h, 1993p, 1998f y 2008k].

____ (1982i). «Mes de difuntos». En *Charlas con Troylo*, A. Amorós (ed.), 106-109. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 85), 8.ª ed.º [1.ª ed.º 1981; reed. en Gala, 1986j, 1993q, 1998g y 2008n].

____ (1982j). «Mi 23 de febrero de 1981». *El País* [reed. en Gala, 1983l, 1989i, 2007b y 2008ñ].

____ (1982k). «Palabras del autor». En *Anillos para una dama*, 7-8. Madrid: Ediciones MK (Escena, 31), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1987c, 1992g, 2001h, 2005i y 2005j].

____ (1982l). «Siempre me fascinó...». En *El cementerio de los pájaros*, 7. Madrid: Ediciones MK (Escena, 34), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1983ñ, 1986b, 1986m, 1966c y 1998i].

____ (1983a). «Antecrítica». En *Los verdes campos del Edén*, H. Cazorla (ed.), 45. Salamanca: Almar [reed. en Gala, 1986c, 1994b y 2005c].

____ (1983b). «Cementerios». En *En propia mano*, J. Cueto (ed.), 419-422. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1986e, 1999a y 2008c].

____ (1983c). «“Copérnico”, uno de los más agudos...». En *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, E. Llovet (ed.), 123-127. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977; reed. en Gala, 2001j].

____ (1983d). «El cementerio de los pájaros». En *En propia mano*, J. Cueto (ed.), 365-368. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1986f, 1999e, 2008j].

____ (1983e). *El sol en el hormiguero*. Madrid: Ediciones MK (Escena, 42) [reed. en Gala, 1999h].

____ (1983f). «En *La vieja señorita del Paraíso...*». En *Trilogía de la libertad. Petra Regalada. La vieja señorita del Paraíso. El cementerio de los pájaros*, Carmen Díaz Castañón (ed.), 155. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 121) [reed. en Gala, 1998e].

____ (1983g). *En propia mano*, J. Cueto (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1983; reed. en Gala, 1999i y 2008i].

____ (1983h). «Epílogo [a *¿Por qué corres, Ulises?*]». En *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, E. Llovet (ed.), 211-212. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977; reed. en Gala, 2001f].

____ (1983i). «*Las cítaras colgadas de los árboles...*». En *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, E. Llovet (ed.), 33-34. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977; reed. en Gala, 1999q y 2001i].

____ (1983j). *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, E. Llovet (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977; reed.

Las cítaras colgadas de los árboles en Gala, 1999l y 2001m; reed. *¿Por qué corres, Ulises?* en Gala, 2001m].

_____ (1983k). *Los verdes campos del Edén*, H. Cazorla (ed.). Salamanca: Almar (Almar-Teatro, 8) [reed. en Gala, 1986i, 1994g y 2005b].

_____ (1983l). «Mi 23 de febrero de 1981». En *En propia mano*, J. Cueto (ed.), 274-277. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1999ñ, 2007b y 2008ñ].

_____ (1983m). «Mis dos anillos». En *En propia mano*, J. Cueto (ed.), 290-293. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1999o y 2008o].

_____ (1983n). «*Petra Regalada* es...». En *Trilogía de la libertad. Petra Regalada. La vieja señorita del Paraíso. El cementerio de los pájaros*, Carmen Díaz Castañón (ed.), 79. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 121) [reed. en Gala, 1993s y 1998h].

_____ (1983ñ). «Siempre me fascinó...». En *Trilogía de la libertad. Petra Regalada. La vieja señorita del Paraíso. El cementerio de los pájaros*, C. Díaz Castañón (ed.), 237. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 121) [reed. en Gala, 1986b, 1986m, 1966c y 1998i].

_____ (1983o). *The green fields of Eden*. En *Contemporary Spanish Theatre. The Social Comedies of the Sixties*, P. W. O'Connor (ed.). Alcobendas: Sociedad General Española de Librería.

_____ (1983p). *Trilogía de la libertad. Petra Regalada. La vieja señorita del Paraíso. El cementerio de los pájaros*, C. Díaz Castañón (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 121) [reed. *Petra Regalada* en Gala, 1993r y 1998k; reed. *La vieja señorita del Paraíso* en Gala, 1998k; reed. *El cementerio de los pájaros* en Gala, 1986i y 1998k].

____ (1983q). «Un trébol de cuatro hojas». En *En propia mano*, J. Cueto (ed.), 109-112. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 112), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1986ñ, 1999w y 2008s].

____ (1984a). «Bienestar de España». *El País Semanal* (7 de octubre) [reed. en Gala, 1991a y 2008a].

____ (1984b). «*El veredicto*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 407, 35-46 [reed. en Gala, 1985a].

____ (1984c). *Paisaje andaluz con figuras*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 2 vols.

____ (1984d). *Platero*. Cádiz: S. A. Hernández Guerrero.

____ (1984e). «Presentación». En F. Zueras, *El pintor Rafael Botí*, 7-9. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (Temas Andaluces, 8).

____ (1984f). «Tres sonetos». *Ínsula* 447 (febrero), 2.

____ (1985a). «*El veredicto*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 1 (spring), 6-12.

____ (1985b). «Lo que intenta contar *El Hotelito...*». En *Samarkanda. El Hotelito*, C. Díaz Castañón (ed.), 107. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 144).

____ (1985c). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 137-138), 2 vols. [reed. en Gala, 2000f].

____ (1985d). «Por primera vez...». En *Samarkanda. El Hotelito*, C. Díaz Castañón (ed.), 31. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 114) [reed. en Gala, 1986k].

____ (1985e). «¿Quién hablará de ti cuando en las altas...?». En «Muerte en el jardín», *El País Semanal* 439 (8 de septiembre), 46 [reed. en Gala, 1991e y 2008p].

____ (1985f). *Samarkanda. El Hotelito*, C. Díaz Castañón (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 144) [reed. *Samarkanda en Gala*, 1986l y 1999t; reed. *El Hotelito en Gala*, 1999g].

____ (1985g). «Soldadito español». *El País Semanal* (19 de mayo), 36. <http://www.march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/documento.asp?reg=r-13962> (consultada el 5 de julio de 2015) [reed. en *Gala*, 1991f y 2008r].

____ (1985h). *Testamento andaluz*. Madrid: ed. Artística [reed. en *Gala*, 1998j].

____ (1985i). «Vida e Historia». *El País Semanal* 421 (5 de mayo), 70 [reed. en *Gala*, 1991g y 2008t].

____ (1986a). «Anónimo florentino». *Barcarola* 20, 43-52.

____ (1986b). «Antecrítica de Antonio Gala [a *El cementerio de los pájaros*]». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 389-390. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en *Gala*, 1986m, 1966c y 1998i].

____ (1986c). «Autocrítica [a *Los verdes campos del Edén*]». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 121. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en *Gala*, 1994b y 2005c].

____ (1986d). «Autocrítica de Antonio Gala [a *Los verdes campos del Edén*]». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 379-380. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en *Gala*, 1996d].

____ (1986e). «Cementerios». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 370-374. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en *Gala*, 1999a y 2008c].

____ (1986f). «El cementerio de los pájaros». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 374-377. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1999e, 2008j].

____ (1986g). «La misma obra». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 383-385. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1966f].

____ (1986h). «Las doce uvas». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 344-347. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1993p, 1998f y 2008k].

____ (1986i). *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.). Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. *Los verdes campos del Edén* en Gala, 1994g y 2005b; reed. *El cementerio de los pájaros* en Gala, 1998k].

____ (1986j). «Mes de difuntos». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 341-344. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1993q, 1998g y 2008n].

____ (1986k). «Por primera vez...». En *Samarkanda*, 7. Madrid: Ediciones Antonio Machado (Colección Teatral de Autores Españoles, 3).

____ (1986l). *Samarkanda*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (Colección Teatral de Autores Españoles, 3) [reed. en Gala, 1999t].

____ (1986m). «Siempre me fascinó...». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 225. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1966c y 1998i].

____ (1986n). «Un texto de Antonio Gala: presentación de *Los verdes campos del Edén*». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo

(ed.), 380-381. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1966j].

____ (1986ñ). «Un trébol de cuatro hojas». En *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 357-360. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Gala, 1999w y 2008s].

____ (1987a). *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, A. Amorós (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 163) [reed. *Los buenos días perdidos* en Gala, 1994g; reed. *Anillos para una dama* en Gala, 1992a, 2001m, 2005a y 2005b].

____ (1987b). «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]». En *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, A. Amorós (ed.), 123. Madrid: Castalia [reed. en Gala, 1994h].

____ (1987c). «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]». En *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, A. Amorós (ed.), 199-200. Madrid: Castalia [reed. en Gala, 1992g, 2001h, 2005i y 2005j].

____ (1987d). «Palabras previas [a *Séneca o El beneficio de la duda*]». *El País* (12 de septiembre), http://elpais.com/diario/1987/09/12/cultura/558396002_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1987e). «Palabras previas». En *Séneca o El beneficio de la duda*, J. M.^a de Areilza y J. Sádaba (eds.), 47-51. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 4) [reed. en Gala, 1999q y 2001k].

____ (1987f). *Séneca o El beneficio de la duda*, J. M.^a de Areilza y J. Sádaba (eds.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 4) [reed. en Gala, 1999l y 2001m].

____ (1988a). «Cristóbal Colón». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* III. 6, 177-213 [reed. en Gala, 1989a y 1990b].

____ (1988b). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Planeta (Narrativa, 104) [reed. en Gala, 1989b, 1993h, 1999d y 2008g].

____ (1989a). *Cristóbal Colón. Ópera en dos actos. Música de Leonardo Balada*, 23-43. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario [reed. en Gala, 1990b].

____ (1989b). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Circulo de Lectores [reed. en Gala, 2008g].

____ (1990a). *Carmen Carmen*, J. Romera Castillo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 65), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1988; reed. en Gala, 2000j].

____ (1990b). *Cristóbal Colón*. J. Romera Castillo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 138) [reed. en Gala, 2000j].

____ (1990c). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos) [reed. en Gala, 1991d, 1992c, 1994d, 1995b, 1997b, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

____ (1990d). «Palabras previas». En *Carmen Carmen*, J. Romera Castillo (ed.), 45-46. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 65), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1988; reed. en Gala, 2000d].

____ (1990e). «Palabras previas». En *Cristóbal Colón*, J. Romera Castillo (ed.), 69-71. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 138) [reed. en Gala, 2000c].

____ (1991a). «Bienestar de España». En *Cuaderno de la Dama de Otoño*, 176-179. Barcelona: Planeta (Documento, 297), 3.ª ed.º [reed. en Gala, 2008a].

____ (1991b). *Cuaderno de la Dama de Otoño*. Barcelona: Planeta (Documento, 297), 3.ª ed.º [reed. en Gala, 2008f].

____ (1991c). «Dedicatoria». En *Cuaderno de la Dama de Otoño*, 9-11. Barcelona: Planeta, 3.ª ed.º [reed. en Gala, 2008h].

_____ (1991d). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 16.^a ed.º [1.^a ed.º 1990; reed. en Gala, 1992c, 1994d, 1995b, 1997b, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

_____ (1991e). «¿Quién hablará de ti cuando en las altas...?». En *Cuaderno de la Dama de Otoño*, «Muerte en el jardín», 331-334. Barcelona: Planeta (Documento, 297), 3.^a ed.º [reed. en Gala, 2008p].

_____ (1991f). «Soldadito español». En *Cuaderno de la Dama de Otoño*, 279-282. Barcelona: Planeta (Documento, 297), 3.^a ed.º [reed. en Gala, 2008r].

_____ (1991g). «Vida e Historia». En *Cuaderno de la Dama de Otoño*, 273-276. Barcelona: Planeta (Documento, 297), 3.^a ed.º [reed. en Gala, 2008t].

_____ (1992a). *Anillos para una dama*, Á. Fernández Santos (ed.). Barcelona: Júcar (Biblioteca Júcar de Teatro, 11), 10.^a ed.º [1.^a ed.º 1974; reed. en Gala, 2001m, 2005a y 2005b].

_____ (1992b). *Charlas con Troilo*. Círculo de Lectores.

_____ (1992c). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: RBA (Narrativa Actual, 6) [reed. en Gala, 1994d, 1995b, 1997b, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e, 2006a].

_____ (1992d). *Enemigo íntimo*. Madrid: Ediciones La Palma [reed. en Gala, 1997f].

_____ (1992e). *Granada de los Nazaríes*. Barcelona: Planeta (Ciudades en la Historia), 2.^a ed.º [reed. en Gala, 1995c y 2006b].

_____ (1992f). *La Truhana*, M. Pérez Coterillo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 285) [reed. en Gala, 2000j].

_____ (1992g). «Palabras del autor». En *Anillos para una dama*, Á. Fernández Santos (ed.), 23-24. Barcelona: Júcar (Biblioteca Júcar de Teatro, 11), 10.^a ed.º [1.^a ed.º 1974; reed. en Gala, 2001h, 2005i y 2005j].

____ (1993a). «Asunción andaluza». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 44-45. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993b). «Carta a los cordobeses habitantes de Córdoba». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 120-121. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993c). *Charlas con Troylo y Desde entonces*. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1998b; reed. de *Charlas con Troylo* en Gala, 2008d].

____ (1993d). «Como una jadeante pedrería». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 168-169. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993e). *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.). Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba [reed. en Gala, 1999c].

____ (1993f). «Córdoba para vivir». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 71-78. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993g). «De nuevo estoy en Andalucía». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 46-52. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993h). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Planeta (Documento, 327).

____ (1993i). «Desde entonces». En *Charlas con Troylo y Desde entonces*, 311-316. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.^a ed.^o [reed. en Gala, 1998c].

____ (1993j). «Discurso de apertura del Congreso de Cultura Andaluza». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 34-43. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993k). *El águila bicéfala. Textos de amor*, C. Díaz Castañón (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 14.^a ed.^o [reed. en Gala, 1994c].

____ (1993l). «Elegía». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 108-109. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993m). «La democracia». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 135. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993n). «La esperanza». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 142-143. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993ñ). «La Merced: un ejemplo». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 127-128. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993o). *La pasión turca*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos).

____ (1993p). «Las doce uvas». En *Charlas con Troylo y Desde entonces*, 127-129. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1998f y 2008k].

____ (1993q). «Mes de difuntos». En *Charlas con Troylo y Desde entonces*, 103-106. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1998g y 2008n].

____ (1993r). *Noviembre y un poco de yerba. Petra regalada*, P. Zatlín Boring (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 150), 5.ª ed.º [1.ª ed.º 1981; reed. *Petra Regalada* en Gala, 1998k].

____ (1993s). «*Petra Regalada* es...». En *Noviembre y un poco de yerba. Petra regalada*, P. Zatlín Boring (ed.), 185. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 150), 5.ª ed.º [reed. en Gala, 1998h].

____ (1993t). *Proas y troneras*. Madrid: Akal (La Tronera, 1).

____ (1993u). «Prólogo filial a un centenario». En *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 156-157. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993v). *Siete cuentos*. Madrid: Gabinete de Prensa y Comunicación (Veinte Duros, 1).

____ (1994a). *Andaluz*, C. Díaz Castañón (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral).

____ (1994b). «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]». En *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*, P. Zatlín Boring (ed.), 43. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 355), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1975; reed. en Gala, 2005c].

____ (1994c). *El águila bicéfala. Textos de amor*, C. Díaz Castañón (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores.

____ (1994d). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Grandes Éxitos Planeta, 3) [reed. en Gala, 1995b, 1997b, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e, 2006a].

____ (1994e). *La soledad sonora*. Barcelona: Planeta (Documento), 14.ª ed.º [1.ª ed.º 1991].

____ (1994f). *Los bellos durmientes*, I. Martínez Moreno (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 357) [reed. en Gala, 1995d y 1999t].

____ (1994g). *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*, P. Zatlín Boring (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 355), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1975; reed. *Los verdes campos del Edén* en Gala, 2005b].

____ (1994h). «Nota preliminar [a *Los buenos días perdidos*]». En *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*, P. Zatlín Boring (ed.), 119. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 355), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1975].

____ (1994i). «Nota previa». En *Los bellos durmientes*, I. Martínez Moreno (ed.), 53-54. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 357).

____ (1994j). *Poemas cordobeses*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba (Cuadernos de la Posada, 45).

- ____ (1995a). *Carta a los herederos*. Barcelona: Planeta (Documento).
- ____ (1995b). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Planeta Bolsillo. Literatura, 462), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 1997b, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e, 2006a].
- ____ (1995c). *Granada de los nazaríes*. Barcelona: Planeta (Planeta Bolsillo, 461), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1994; reed. en Gala, 2006b].
- ____ (1995d). *Los bellos durmientes*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro, 57) [reed. en Gala, 1999t].
- ____ (1995e). *Más allá del jardín*. Barcelona: Planeta, 6.ª ed.º [reed. en Gala, 2008m].
- ____ (1995f). *Si las piedras hablaran*. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.ª ed.º [reed. en Gala, 2004e].
- ____ (1996a). «A las ruinas de Medina Azahara». *Cuadernos de Viana, Patios de Poesía 2*.
- ____ (1996b). *A quien conmigo va*. Barcelona: Planeta (Planeta Bolsillo, 463).
- ____ (1996c). «Antecrítica de Antonio Gala [a *El cementerio de los pájaros*]». En J. Romera Castillo, 151-152. *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, Madrid: UNED [reed. en Gala, 1998i].
- ____ (1996d). «Autocrítica de Antonio Gala [a *Los verdes campos del Edén*]». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 118-119. Madrid: UNED,.
- ____ (1996e). *El don de la palabra*, I. Martínez Moreno (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral).
- ____ (1996f). «La misma obra». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 145-147. Madrid: UNED.

____ (1996g). *La regla de tres*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos) [reed. en Gala, 1996h].

____ (1996h). *La regla de tres*. Barcelona: Círculo de Lectores.

____ (1996i). *Troneras 1993-1996*. Madrid: Temas de Hoy.

____ (1996j). «[Un texto de Antonio Gala: Presentación de *Los verdes campos del Edén*]». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 119-120. Madrid: UNED.

____ (1997a). *Café cantante*, A. Peláez Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 409) [reed. en Gala, 1998k y 1999g].

____ (1997b). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Círculo de Lectores (Estrellas del Planeta) [reed. en Gala, 1997c, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

____ (1997c). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Colección Premio Planeta) [reed. en Gala, 1998d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

____ (1997d). «Nota previa». En *Café cantante*, A. Peláez Martín (ed.), 31-32. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 409) [reed. en Gala, 1998a].

____ (1997e). «Palabras previas». En *Poemas de amor*, P. Gimferrer (ed.), 9-13. Barcelona: Planeta.

____ (1997f). *Poemas de amor*, P. Gimferrer (ed.). Barcelona: Planeta.

____ (1998a). «*Café cantante* deseó...». En *Tetralogía de la libertad*, 261-262. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1998b). *Charlas con Troylo y Desde entonces*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008d].

____ (1998c). «Desde entonces». En *Charlas con Troylo*, 273-280. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1998d). *El manuscrito carmesí*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1998; reed. en Gala, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

____ (1998e). «En *La vieja señorita del Paraíso...*». En *Tetralogía de la libertad*, 87-88. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1998f). «Las doce uvas». En *Charlas con Troylo*, 93-95. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008k].

____ (1998g). «Mes de difuntos». En *Charlas con Troylo*, 69-72. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008n].

____ (1998h). «*Petra Regalada* es...». En *Tetralogía de la libertad*, 5-6. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1998i). «Siempre me fascinó ver...». En *Tetralogía de la libertad*, 175-176. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1998j). *Testamento andaluz*. Córdoba: CajaSur Publicaciones (Los Cuadernos de Sandua, 36).

____ (1998k). *Tetralogía de la libertad*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1999a). «Cementerios». En *En propia mano*, 381-384. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008c].

____ (1999b). *Cinco conmemoraciones*. Madrid: Espasa-Calpe (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1999c). *Córdoba de Gala*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala, 30).

____ (1999d). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala, 13).

____ (1999e). «El cementerio de los pájaros». En *En propia mano*, 331-334. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008j].

____ (1999f). *El corazón tardío*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1999g). *El Hotelito. Café cantante*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala, 19).

____ (1999h). *El sol en el hormiguero. El caracol en el espejo*. Barcelona: Planeta-De Agostini (Biblioteca Antonio Gala, 33) [reed. *El caracol en el espejo* en Gala, 2003a].

____ (1999i). *En propia mano*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008i].

____ (1999j). *Las afueras de Dios*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos) [reed. en Gala, 1999k].

____ (1999k). *Las afueras de Dios*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Narrativa Española Actual).

____ (1999l). *Las cítaras colgadas de los árboles. Séneca o El beneficio de la duda*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2001m].

____ (1999m). *Las manzanas del viernes*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 486).

____ (1999n). «Los rincones oscuros». En VV. AA., *27 narradores cordobeses*, 105-119. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

____ (1999ñ). «Mi 23 de febrero de 1981». En *En propia mano*, 243-246. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2007b y 2008ñ].

____ (1999o). «Mis dos anillos». En *En propia mano*, 259-262. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008o].

____ (1999p). «Palabras previas [a *Las cítaras colgadas de los árboles*]». En *Las cítaras colgadas de los árboles. Séneca o El beneficio de la duda*, 7-10. Barcelona: Planeta DeAgostini [reed. en Gala, 2001i].

____ (1999q). «Palabras previas [a *Séneca o El beneficio de la duda*]». En *Las cítaras colgadas de los árboles. Séneca o El beneficio de la duda*, 121-124. Barcelona: Planeta DeAgostini [reed. en Gala, 2001k].

____ (1999r). «Palabras previas de Antonio Gala». En J. Quintero y A. Gala, *En trece noches*, 17-19. Barcelona: Planeta (Documento).

____ (1999s). «Presentación». En *Cinco conmemoraciones*, XI-XII. Madrid: Espasa-Calpe (Biblioteca Antonio Gala).

____ (1999t). *Samarkanda. Los bellos durmientes*. Barcelona: Planeta-DeAgostini (Biblioteca Antonio Gala, 16).

____ (1999u). *Sonetos de la Zubia*. Barcelona: Planeta (Sus Mejores Poemas de Amor / Antonio Gala).

____ (1999v). *Tobías desangelado*. Barcelona: Planeta (Sus Mejores Poemas de Amor / Antonio Gala) [reed. como *El poema de Tobías desangelado* en Gala, 2005f y 2005g].

____ (1999w). «Un trébol de cuatro hojas». En *En propia mano*, 81-84. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2008s].

____ (2000a). «Advertencia». En A. Gala, *Paisaje con figuras*, 3. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000b). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Planeta (Documento), 6.^a ed.^o [reed. en Gala, 2001a y 2001b].

____ (2000c). «Apenas se acabó de conquistar Granada...». En *Teatro musical*, 123-124. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000d). «Más que ningún otro texto mío...». En *Teatro musical*, 177. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000e). «Orientación para el montaje de esta pieza [*¡Suerte, Campeón!*]». En *Teatro musical*, 3. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000f). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000g). «Presentación [a la primera serie]». En *Paisaje con figuras*, 5-8. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000h). «Presentación [a la segunda serie]». En *Paisaje con figuras*, 185-188. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2000i). «Prólogo». En *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Planeta (Documento), 6.^a ed.^o [reed. en Gala, 2001].

____ (2000j). *Teatro musical*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

____ (2001a). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Gala, 2001b].

____ (2001b). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Planeta (Booket, 9001), 2.^a ed.^o

____ (2001c). *El imposible olvido*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos) [reed. en Gala, 2001d].

____ (2001d). *El imposible olvido*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Los Grandes Autores de la Narrativa Española Actual).

____ (2001e). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Bibliotex (Las Mejores Novelas en Castellano del Siglo XX, 104 y 105), 2 vols. [reed. en Gala, 2002a, 2004b, 2005e y 2006a].

_____ (2001f). «Epílogo [a *¿Por qué corres, Ulises?*]». En *Teatro de la historia*, 185-186. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

_____ (2001g). «Mary Carrillo». En M. Carrillo, *Sobre la vida y el escenario*, 11-13. Barcelona: Martínez Roca.

_____ (2001h). «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]». En *Teatro de la historia*, 3-4. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala) [reed. en Gala, 2005i y 2005j].

_____ (2001i). «Palabras previas [a *Las cítaras colgadas de los árboles*]». En *Teatro de la historia*, 53-54. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

_____ (2001j). «Palabras previas [a *¿Por qué corres, Ulises?*]». En *Teatro de la historia*, 123-125. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

_____ (2001k). «Palabras previas [a *Séneca o El beneficio de la duda*]». En *Teatro de la historia*, 189-190. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

_____ (2001l). «Prólogo». En *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Planeta (Booket, 9001), 2.^a ed.^o

_____ (2001m). *Teatro de la historia*. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

_____ (2002a). *El manuscrito carmesí*. En G. Torrente Ballester, S. Puértolas y A. Gala, *Premios Planeta 1988-1990. Filomeno a mi pesar. Queda la noche. El manuscrito carmesí*, 527-1059. Barcelona: Planeta, 7.^a ed.^o [reed. en Gala, 2004b, 2005e y 2006a].

_____ (2002b). *Los invitados al jardín*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos), 5.^a ed.^o

_____ (2003a). *El caracol en el espejo*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 7).

____ (2003b). *El dueño de la herida*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos) [reed. en Gala, 2004a].

____ (2003c). *La casa sosegada*. Barcelona: Planeta (Booket, 5001) 2.ª ed.º [1.ª ed.º 2001].

____ (2003d). *Inés desabrochada*, A. Peláez (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 542).

____ (2003e). «Palabras previas [a *Inés desabrochada*]». En *Inés desabrochada*, A. Peláez (ed.), 3-4. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 542).

____ (2004a). *El dueño de la herida*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Los Grandes Autores de la Narrativa Actual).

____ (2004b). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Premio Planeta) [reed. en Gala, 2005e y 2006a].

____ (2004c). «Primeras palabras». En *Reflejos de una vida*, 7. Madrid: JdeJ Editores.

____ (2004d). *Reflejos de una vida*, J. de Juan y Peñalosa (selec.). Madrid: JdeJ Editores.

____ (2004e). *Si las piedras hablaran*. Barcelona: idea y creación editorial [sic] (Biblioteca de Autores Andaluces).

____ (2005a). *Anillos para una dama*, A. Alcolea (ed.). Madrid: Bruño (Anaquel, 3), 16.ª ed.º [1.ª ed.º 1991; reed. en Gala, 2005b].

____ (2005b). *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*, M. Rodríguez Cáceres (ed.). Madrid: Edaf (Biblioteca Edaf, 239), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 2001].

____ (2005c). «Antecrítica [a *Los verdes campos del Edén*]». En *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*, M. Rodríguez Cáceres (ed.), 63. Madrid: Edaf, 2.ª ed.º [1.ª ed.º 2001].

____ (2005d). *Cuaderno de amor de Antonio Gala*, I. Martínez Moreno (ed.). Madrid: La Esfera de los Libros (La Esfera de los Libros, 37).

____ (2005e). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos) [reed. en 2006a].

____ (2005f). *El poema de Tobías desangelado*. Barcelona: Círculo de Lectores.

____ (2005g). *El poema de Tobías desangelado*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos) [reed. en Gala, 2005f].

____ (2005h). «Nota de Antonio Gala». En *Cuaderno de amor de Antonio Gala*, I. Martínez Moreno (ed.), 9. Madrid: La Esfera de los Libros.

____ (2005i). «Palabras del autor». En *Anillos para una dama*, A. Alcolea (ed.), 69-70. Madrid: Bruño, 16.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1991; reed. en Gala, 2005j].

____ (2005j). «Palabras del autor [para *Anillos para una dama*]». En *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*, M. Rodríguez Cáceres (ed.), 149-150. Madrid: Edaf, 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 2001].

____ (2006a). *El manuscrito carmesí*. Barcelona: Planeta (Booket, 5001-9).

____ (2006b). *Granada de los Nazaríes*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara (Ciudades Andaluzas en la Historia).

____ (2006c). *La pasión turca*. Barcelona: Planeta (Booket, 5001-7).

____ (2007a). *El pedestal de las estatuas*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos).

____ (2007b). «Mi 23 de febrero de 1981». En *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, F. Gutiérrez Carbajo y J. L. Martín Nogales (eds.), 140-143. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 599) [reed. en Gala, 2008ñ].

____ (2008a). «Bienestar de España». En *Cosas nuestras*, 592-595. Barcelona: BackList (Selectos).

- ____ (2008b). *Calendario Antonio Gala 2009*. Barcelona: Scyla Editores.
- ____ (2008c). «Cementerios». En *Cosas nuestras*, 442-445. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008d). «Charlas con Troylo». En *Cosas nuestras*, 1-181. Barcelona: BackList.
- ____ (2008e). *Cosas nuestras*. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008f). «Cuaderno de la Dama de Otoño». En *Cosas nuestras*, 453-728. Barcelona: BackList.
- ____ (2008g). «Dedicado a Tobías». En *Cosas nuestras*, 729-962. Barcelona: BackList.
- ____ (2008h). «Dedicatoria». En *Cosas nuestras*, 455-457. Barcelona: BackList.
- ____ (2008i). «En propia mano». En *Cosas nuestras*, 183-451. Barcelona: BackList.
- ____ (2008j). «El cementerio de los pájaros». En *Cosas nuestras*, 408-410. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008k). «Las doce uvas». En *Cosas nuestras*, 64-66. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008l). *Los papeles del agua*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos).
- ____ (2008m). *Más allá del jardín*. Barcelona: Planeta (Booket, 5001-3).
- ____ (2008n). «Mes de difuntos». En *Cosas nuestras*, 48-50. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008ñ). «Mi 23 de febrero de 1981». En *Cosas nuestras*, 348-350. Barcelona: BackList (Selectos).
- ____ (2008o). «Mis dos anillos». En *Cosas nuestras*, 358-361. Barcelona: BackList (Selectos).

____ (2008p). «¿Quién hablará de ti cuando en las altas...?». En «Muerte en el jardín», *Cosas nuestras*, 720-722. Barcelona: BackList (Selectos).

____ (2008q). «Reencuentro». En *Cosas nuestras*, XVII-XVIII. Barcelona: BackList.

____ (2008r). «Soldadito español». En *Cosas nuestras*, 677-680. Barcelona: BackList (Selectos).

____ (2008s). «Un trébol de cuatro hojas». En *Cosas nuestras*, 239-241. Barcelona: BackList (Selectos).

____ (2008t). «Vida e Historia». En «Cuaderno de la Dama de Otoño», *Cosas nuestras*, Barcelona: BackList (Selectos), 672-674.

____ (2010). «Leer teatro». *Las Puertas del Drama* 38, 12-13. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf> (consultada el 5 de enero de 2015).

____ (2011a). «La tronera». *El Mundo* (13 de enero), 3.

____ (2011b). «Noticia de mí». *El Mundo* (5 de julio), 3.

____ (2012). *Quintaesencia de Antonio Gala*, I. Martínez Moreno (selec.). Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Iberoamericanos).

GALA, A., y J. M. CABALLERO BONALD. (1979). «Dos comentarios en torno a *Diario de una resurrección*». *Nueva Estafeta* 9-10, 111-114.

GALA, A., y M. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1997). *Córdoba, ciudad patrimonio de la humanidad de España*. Segovia: Artec Impresiones.

GALA, A., y M. GAHETE (2006). *Andalucía pueblo a pueblo, Córdoba*. Sevilla: Grupo Universitario 2000.

GALA, J. M.^a (1996). «Prólogo». En A. Gala, *Troneras 1993-1996*, IX-XIII. Madrid: Temas de Hoy.

GALÁN, D. (1981). «Memorias del cine español». *Tele-Radio*.

____ (1982). «La imagen heterodoxa de un pelirrojo extraño». *El País* (18 de febrero).

____ (1983a). «Aurora de sangre [crítica de *Mi hija Hildegart*]». *El País* (16 de diciembre). http://elpais.com/diario/1983/12/16/radiotv/440377201_850215.html (consultada el 1 de julio de 2015).

____ (1983b). «*La vida por delante*, el eterno pluriempleo». *El País* (21 de enero). http://elpais.com/diario/1983/01/21/radiotv/411951605_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1984a). «Fernando (apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo)». En *Fernando Fernán Gómez*, D. Galán y A. Llorens (eds.), 3-32. Valencia: Fundació Municipal de Cine y Fernando Torres.

____ (1984b). «*Las bicicletas son para el verano*. Vaivenes dramáticos». *El País* (26 de enero), 29. http://elpais.com/diario/1984/01/26/cultura/443919612_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1985). «El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez». *El País* (3 de marzo). http://elpais.com/diario/1985/03/03/cultura/478652408_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (1990). *Jaime de Armiñán*. Huesca: Festival Internacional de Cine de Huesca (Huesca de Cine, 1).

____ coord. (1992). *15 mensajes a Fernando Rey*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.

____ (1993). «Fernando Fernán-Gómez, el actor». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 131-138. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (1997). *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara (Alfaguara Extra).

____ (2004). «Las bicicletas son para el verano». *El País* (27 de febrero), 54. http://elpais.com/diario/2004/02/27/cine/1077836413_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2006a). «Ángel de Andrés, la sonrisa de un hombre bonachón». *El País* (8 de agosto), 56. http://elpais.com/diario/2006/08/08/agenda/1154988001_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

____ (2006b). «Se acabaron los secretos». *El País* (28 de julio), 48. http://elpais.com/diario/2006/07/28/cine/1154037605_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

____ (2007a). «Compañera Emma». *El País* (23 de noviembre), 64. http://elpais.com/diario/2007/11/23/cine/1195772406_850215.html (consultada el 4 de julio de 2015).

____ (2007b). «Ese señor pelirrojo y libre». *El País* (22 de noviembre), 55. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686007_850215.html (consultada el 4 de julio de 2015).

____ (2007c). «Luis María Delgado, cineasta». *El País* (15 de julio), 56. http://elpais.com/diario/2007/07/15/agenda/1184450401_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2007d). «Pedro Beltrán, el último bohemio». *El País* (10 de marzo), 62. http://elpais.com/diario/2007/03/10/agenda/1173481206_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2007e). «¿Por qué no han ido a verla?». *El País* (15 de junio), 72. http://elpais.com/diario/2007/06/15/cine/1181858415_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2007f). «Precisiones». *El País* (19 de julio). http://elpais.com/diario/2007/07/19/opinion/1184796010_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2007g). «Tambores de guerra». *El País* (12 de enero), 52. http://elpais.com/diario/2007/01/12/cine/1168556410_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2011). «El gran Bertolucci». *El País* (15 de abril), 43. http://elpais.com/diario/2011/04/15/cine/1302818408_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2012a). «Aurora Bautista, mito de una época del cine español». *El País* (29 de agosto), 37. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/27/actualidad/1346103536_24-0611.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2012b). «Luis Sanz, intuitivo productor cinematográfico». *El País* (27 de enero), 46. http://elpais.com/diario/2012/01/27/necrologicas/1327618801_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2013). «Amparo Rivelles: cine, teatro, luto». *El País* (8 de noviembre), 40. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383859802_817339.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2014). «Carmen de Lirio, la *vedette* que reinó en los años cincuenta». *El País* (7 de agosto), 40. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/actualidad/140724-7114_166273.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2015a). «Último acto de la actriz Amparo Baró». *El País* (30 de enero), 44. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/29/actualidad/1422544768_380407.html (consultada el 7 de febrero de 2015).

____ (2015b). «Muere Vicente Aranda, cineasta del amor, el sexo y la literatura». *El País* (27 de mayo), 27. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/26/actualidad/1432-626641_110137.html (consultada el 28 de mayo de 2015).

GALÁN, D., y A. LLORENS (1984). *Fernando Fernán Gómez*. Valencia: Fundación Municipal de Cine y Fernando Torres.

GALÁN, D., y F. LARA (1969). «Entrevista con Fernando Fernán-Gómez». *Triunfo* (5 de diciembre).

____ (1971). «Adolfo Marsillach: La decisión de no renunciar». *Triunfo* XXVI, 472 (19 de junio), 51-53. <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?año=XXVI&num=472&imagen=51&fecha=1971-06-19> (consultada el 23 de junio de 2015) [reed. en Galán y Lara, 1973b].

____ (1973a). *18 españoles de posguerra*, 29-42. Barcelona: Planeta (Biblioteca Universal Planeta, 46; Mosaico, 10).

____ (1973b). «Adolfo Marsillach: La decisión de no renunciar». En *18 españoles de posguerra*, 29-42. Barcelona: Planeta (Biblioteca Universal Planeta, 46; Mosaico, 10).

____ (1973c). «Fernando Fernán Gómez: Seriamente frívolo». En *18 españoles de posguerra*, 15-26. Barcelona: Planeta (Biblioteca Universal Planeta, 46; Mosaico, 10).

GALÁN, L. (2014). «“Me enfrenté a una sociedad y lo pagué”». *El País* (31 de agosto), 12. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/28/actualidad/1409242612_8943-25.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GALÁN FONT, E. (1982). «El camino de la libertad o *Petra Regalada*». *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 112, 438, 109-113.

____ (1989). «Francisco Nieva, un disidente teatral vigente en la escenografía española, entre la pantomima y el texto [reseña de *Corazón de arpía*]». *Ya* (3 de febrero), 36.

GALEOTA, R. (1979). «Il labirinti aperti di Fernando Arrabal». *Annali Istituto Universitario Orientale* 21, 469-497.

GALEY, M. (1972). «Ce que masquent des cris (*Y pusieron esposas a las flores*)». *Nouvelles Littéraires* 2446 (13 d'octobre), 19.

____ (1974). «Le trois Espagne(s) de Arrabal (*La balada del tren fantasma*)». *Nouvelles Littéraires* 2446 (12 d'août), 12.

GALINDO, C. (1985a). «Gustavo Pérez Puig dirige *El Hotelito*, de Gala». *ABC* (14 de diciembre), 75.

____ (1985b). «*La coartada*, nueva obra histórica de Fernán-Gómez». *ABC* (24 de abril).

____ (1991). «Vuelve *Los buenos días perdidos*, la galardonada obra de Antonio Gala». *ABC* (15 de febrero), 87.

____ (1992a). «Concha Velasco y Antonio Gala, unidos por *La Truhana*». *ABC* (2 de octubre), 92.

____ (1992b). «*La truhana*, una nueva aventura teatral de Concha Velasco y Antonio Gala». *ABC* (18 de julio), 99.

____ (1992c). «Rafael Álvarez, *El Brujo*, nuevamente pícaro». *ABC* (20 de noviembre).

____ (1992d). «La picaresca a través de las aventuras de Lucas Maraña». *ABC* (20 de noviembre).

GALLO, I. (2011). «La voraz tijera de la dictadura». *El País* (10 de julio), 65. http://elpais.com/diario/2011/07/10/radiotv/1310248803_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GALLO, P. G. DEL (2001). «Boadella: “Cataluña piensa tanto en el nacionalismo que con una nevada se colapsa”». *La Nueva España* (19 de diciembre).

GALTIGIRONE, V. M. (1989). *Religious demythologization in F. Arrabal's «El laberinto»*, memoria. Saint Louis: University of Saint Louis.

GALYMAN, C. (1968). «Arabesques d'Arrabal». *Tribune Socialiste* (25 de janvier).

GÁMEZ QUINTANA, M. (1981). *Charlas a... Gala. Andalucismo de abajo arriba*. Madrid: La Idea.

GAND (1972). «Cachez ce sein». *Pourquoi Pas* (20 de janvier).

GARCI, J. L. (1969). «Sobre el boom Fernán-Gómez». *Reseña* 30.

____ (1993). «Prólogo o ding-dong». En J. de Armiñán, *El cine de la flor*, XI-XVI. Madrid: Nickel Odeon.

____ (2007). «Grande de España». *ABC* (22 de noviembre), 68.

GARCÍA, C. (1981). *Teatro, hoy*. Madrid: Religión y Cultura.

____ (1989). «Carmen, Carmen de Antonio Gala». *Religión y Cultura* 168, 131-132.

____ (1992). *Estrenos teatrales en el Madrid de las últimas décadas*. Madrid: Grupo Libro 88.

G[ARCÍA], R., e I. L[AFONT] (2007). «Luto por un caballero del XIX». *El País* (22 de noviembre), 56. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686009_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GARCÍA, R. (2006). «Eduard Fernández. El actor sólido». *El País Semanal* (5 de noviembre), 56-60.

____ (2007). «“Sí quiero” del Congreso a la ley del cine». *El País* (23 de noviembre), 61. http://elpais.com/diario/2007/11/23/cine/1195772404_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

____ (2015). «Manuel Gutiérrez Aragón: “Tengo nostalgia de los actores”». *El País-Babelia* (7 de febrero), 20. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/04/babelia/1423050561_811121.html (consultada el 21 de febrero de 2015).

GARCÍA, R., y G. BELINCHÓN (2011). «Teddy Bautista se queda solo». *El País* (12 de julio), 37. http://elpais.com/diario/2011/07/12/cultura/1310421601_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T. (1999). «El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 409-416. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

GARCÍA BAENA, P. (2011). «Primera memoria del poeta [Gabriel Celaya]». *El Mundo-El Cultural* (18-24 de marzo), 9.

GARCÍA BERLANGA, L. (1963). «Presentación en blanco y negro». En J. de Armiñán, *El personaje y su mundo*, 7-8. Barcelona: Aymá.

GARCÍA BERTOLÍN, J. R. (1994a). «Boadella contra el dirigismo estético». *Cartelera Turia* (28 de febrero).

____ (1994b). «Dalí, Boadella, Fontserè, juego teatral entre provocadores y seductores». *Cartelera Turia* (28 de febrero).

____ (1996). «Els Joglars traen más catarsis teatral». *Cartelera Turia* (18 de febrero).

____ (1998a). «Homenaje de Els Joglars a Josep Pla». *Cartelera Turia* (12 de octubre).

____ (1998b). «*La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*. Particular homenaje de Els Joglars a Josep Pla». *Cartelera Turia* 1810 (12 de octubre).

GARCÍA CALERO, J. (1995). «Fernando Fernán-Gómez [...]». *ABC* (23 de noviembre).

GARCÍA CAMPOY, C. (1995). «Fernando Fernán-Gómez». *La Revista de El Mundo* (31 de diciembre).

GARCÍA CERRO, P. (2006). «Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003) [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2, 313/699-317/703.

GARCÍA DE DUEÑAS, J. (1969a). «El caso Fernán-Gómez, un autor devorado por el medio. Notas sobre una frustración asumida». *Informaciones. Las Artes y las Letras* (25 de septiembre).

_____ (1969b). «El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante». *Triunfo* (27 de septiembre).

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (2007). «Presentación». En F. Nieva, *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), XI-XIII. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

GARCÍA DELGADO, F. (1989). «El peligroso tema del amor». *El Faro de Vigo* (19 de febrero) [reed. en García Delgado, 1990].

_____ (1990). «El peligroso tema del amor». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 78-83. Madrid: Comunidad de Madrid.

GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1995). *Mis siete vidas*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA ESPINA, G. (1964). «Los Palomos, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (5 de noviembre).

_____ (1966). «*Ninette y un señor de Murcia*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (19 de enero).

G[ARCÍA] G[ALLO], B. (2011). «Rosa Díez *torea* en la plaza fetiche del PSOE». *El País* (4 de abril), 18. http://elpais.com/diario/2011/04/04/espana/1301868011_8502-15.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GARCÍA GARZÓN, J. I. (1986). «Francisco Nieva: la inmortalidad de los marginales». *ABC* (18 de abril), 60-61.

____ (1997). «Teatro total: *Pelo de tormenta*, furiosa e irónica reópera de Francisco Nieva». *ABC* (21 de marzo), 91.

____ (2007). «Puro teatro». *ABC* (22 de noviembre), 70.

____ (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *ABC-Cultural* (17 de marzo), 24.

GARCÍA GUTIÉRREZ, J. I. «Reflexiones sobre el arte pánico». *Reseña* 18 (1967).

GARCÍA JIMÉNEZ, S. (1981). «Y esposaron las flores». En F. Arrabal, *Carta a los comunistas españoles, a Franco, al Rey*. Murcia: Godoy.

GARCÍA LORENZO, L. (1970). «*El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba* (Antonio Gala. Ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1970 [reseña]». *Prohemio* I, 476-481.

____ (1975a). «Antonio Gala». En *El teatro español de hoy*, 143-144. Barcelona: Planeta.

____ (1975b). *El teatro español de hoy*, 141-143. Barcelona: Planeta.

____ (1975c). «Teatro y sociedad en la España de la posguerra». En *El teatro y su crítica: Reunión de Málaga de 1973*, 259-279. Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga.

____ (1978-1980). «El teatro español después de Franco (1976-1980)». *Segismundo* 27-32.

____ (1980). «El teatro». En *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, F. Rico (dir.) y D. Ynduráin (ed.), 556-570. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1980b). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: SGEL.

____ (2007). «La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 91-105. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

GARCÍA LORENZO, L., y M.^a F. VILCHES DE FRUTOS (1984). *La temporada teatral española 1983-1984* (Anejos de *Segismundo*, 11). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GARCÍA MARTÍN, J. L. (2000). «Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)». *El Mundo-El Cultural* (1 de noviembre), 14.

GARCÍA MOYA, C. (1980). «*Petra Regalada*, personaje de la imaginación». *Diario 16* (10 de febrero).

GARCÍA NIETO, J. (1985). «*El viaje a ninguna parte* [reseña]». *ABC* (16 de marzo).

____ (1990). «Reseña de *El tiempo amarillo* de Fernando Fernán-Gómez». *ABC Literario* (12 de mayo), III.

GARCÍA OSUNA, C. (1980a). «*El rayo colgado*, de Francisco Nieva». *El Imparcial* (25 de septiembre).

____ (1980b). «*La vieja señorita del Paraíso*, de Antonio Gala». *El Imparcial* (10 de noviembre), 20.

____ (1980c). «*Petra Regalada*, de Antonio Gala». *El Imparcial* (20 de febrero), 20.

GARCÍA-PASCUAL, R. (2006). *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Fundación Universitaria Española (Tesis Doctorales *Cum Laude*, 39).

____ (2006). «*Manuscrito encontrado en Zaragoza*, versión y perversión de Francisco Nieva». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 581-599. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

____ (2010). «Una escena por la igualdad. La temporada teatral 2007-2008 en el *Théâtre de l'Épée de Bois / Teatro espada de madera*: representaciones en París y en Madrid del ciclo de teatro de humor *Arrabal, un enfant de la guerre fratricide*». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 309-324. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

GARCÍA PAVÓN, F. (1965a). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». *Arriba* (21 de diciembre) [reed. en García Pavón, 1965b y 1970].

____ (1965b). En «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, F. C. Sainz de Robles (ed.), 185-187. Madrid: Aguilar (Literaria) [reed. en García Pavón, 1970].

____ (1966). «*El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala [crítica]». *Arriba* (11 de enero).

____ (1970). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 95-97. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1982a). «Llegó un autor nuevo y excepcional [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *Ya* (27 de abril).

____ (1982b). «Un Gala sorpresivo en el arranque de la temporada madrileña». *Ya* (19 de septiembre), 39 [reed. en García Pavón, 1986 y 1996].

____ (1986). «Un Gala sorpresivo en el arranque de la temporada madrileña». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 392-394. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en García Pavón, 1996].

____ (1996). «Un Gala sorpresivo en el arranque de la temporada madrileña». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 154-156. Madrid: UNED.

GARCÍA PINTADO, Á. (1980). «Texto o no texto, ¿es esa la cuestión?». *Pipiri-jaina* 16 [volumen revista] (septiembre-octubre), 18-24.

GARCÍA PINTO, S. (1961). «Fando and Lis outstanding play». *The News USA* (November).

GARCÍA-POSADA, M. (1993). «Historia de la pasión. La novela de una relación trágica en el corazón de Turquía». *El País-Babelia* 86 (5 de junio), 8.

____ (1995a). «Una novela galdosiana [reseña de *La Puerta del Sol*]». *El País-Babelia* (25 de noviembre), 11.

____ (1995b). «Una pasión andaluza. Antonio Gala retrata a una mujer otoñal en *Más allá del jardín*». *El País-Babelia* 179 (25 de marzo), 11.

____ (1996). «Fernando Fernán-Gómez». *El País* (18 de mayo).

____ (2007). «Hiperrealismo». *ABC* (22 de noviembre), 70.

GARCÍA RICO, E. (1982a). «El idealismo de Antonio Gala [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». *Pueblo* (21 de septiembre), 6.

____ (1982b). «*Las bicicletas son para el verano* (memorable estreno en el Español de una obra de Fernán-Gómez)». *Pueblo* (27 de abril), 13.

GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (2001). «*Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* [reseña]». *Rassegna Iberistica* 71, 58-60.

____ (2003). *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. D. José Romera Castillo. Florencia: Alinea.

____ (2012a). «José Romera Castillo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_3 (consultada el 6 de julio de 2015).

____ (2012b). «José Romera Castillo (ed.), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* [reseña]». *EPOS XXVIII*, 484-487. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:Epos-2012-28-6170> (consultada el 6 de julio de 2015).

GARCÍA ROMÁN, F. (1976). «Entrevista con Arrabal». *Personas* (25 de diciembre).

GARCÍA SANCHIZ, F. (1938). *Más vale volando (En memoria del doncel Luis Felipe García Sanchiz y Ferragud y demás héroes adolescentes)*. San Sebastián: Editorial Española.

____ (1943). *Navarra*. Madrid: Aspas.

GARCÍA TEMPLADO, J. (1981). *Literatura de la posguerra: el teatro*. Madrid: Cíncel.

____ (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.

GARCÍA VERDUGO, J. (1993). «El teatro en España a través de sus colecciones teatrales». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XIX*, II, 3-4.

GARCÍA VIÑOLAS, P. (1962). «*La venganza de don Mendo*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Primer Plano* 1115 (23 de febrero).

GARIJO GALÁN, C. (1986). «Visión sociológica». *Córdoba-Cuadernos del Sur* (11 de diciembre), 24.

GATO, M. (1980). «Fernando Fernán-Gómez, un actor». *El Socialista* (11 de noviembre).

GAUTIER, J.-J. (1971). *Théâtre d'aujourd'hui*. Paris: Julliard.

GAUTIER, M.-L.-G. (1991). «Fernando Arrabal». In M. L. G. Gautier y M. Alvar, *Interviews with Spanish Writers*, 18-30. Elmwood Park: Dalkey Archive.

GAYTÁN DUQUE, J. (2008). «En un lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina». *Revista de Estudios Universitarios* 7 (junio-julio).

GEERTS, L. (1970). «Arrabal, kwaad, verward en brilgant». *Dietsche Waraude en Belfort* 115, 356-366.

GELI, C. (2011). «El arquero cumple un siglo». *El País* (5 de julio), 41. http://el-pais.com/diario/2011/07/05/cultura/1309816806_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GIL DE BIEDMA, J. (1979). «El retorno de *La Torna*». *El País* (12 de abril). [reed. en Gil de Biedma, 1980].

____ (1980). «El retorno de *La Torna*». En J. Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, 263-266. Barcelona: Crítica (Lecturas de Filología).

GIL DE MURO, E. T. (1984). «Las bicicletas son para el verano». *Reseña* 149, 31.

____ (1987). «Mambrú se fue a la guerra, de Fernán-Gómez [crítica]». En Equipo Reseña, *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine*, 205. Bilbao: Mensajero.

GILA CUESTA, M. (1976). *Un poco de nada*. Barcelona: Planeta.

____ (1995). *Y entonces nació yo. Memorias para desmemoriados*. Madrid: Temas de Hoy.

____ (1998). *Memorias de un exilio. Argentina mon amour*. Madrid: Temas de Hoy.

GILBERT, L. (1965). «Arrabal». *L'Omnipraticien français* (31 de mayo).

GILLE, B. (1970). *Arrabal*. Paris: Editions Pierre Séghers (Col. Théâtre de tous les Temps).

GIMENO, P. (1979). «Fernando Fernán-Gómez, o la personalidad de un hombre de cine». *Información* (1 de abril).

GIMFERRER, P. (1994a). «Prólogo». En F. Nieva, *El viaje a Pantaélica*, 5-7. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. en Gimferrer, 1994b, 2000 y 2007c].

____ (1994b). «Prólogo». En F. Nieva, *El viaje a Pantaélica*, 11-13. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Gimferrer, 2000 y 2007c].

____ (1997). «Prólogo». En A. Gala, *Poemas de amor*, 5-8. Barcelona: Planeta.

____ (2000). «Prólogo». En F. Nieva, *El viaje a Pantaélica*, 5-7. Barcelona: Planeta DeAgostini (Los Grandes Autores de la Narrativa Española Actual) [reed. en Gimferrer, 2007c].

____ (2005). «Prologal». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 16 (enero-junio), 89-90 [reed. en Gimferrer, 2007a].

____ (2007a). «Prologal». En F. Nieva, *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1673-1674. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007b). «Prólogo». En F. Nieva, *Obra completa. II. Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), XI-XVI. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007c). «Prólogo [a *El viaje a Pantaélica*]». En F. Nieva, *Obra completa. II. Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 95-97. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

GINART, B. (2005a). «Boadella revisita *La torna* desde un geriátrico». *El País* (24 de agosto), 33. http://elpais.com/diario/2005/08/24/revistaverano/1124834402_850215.html (consultada el 5 de enero de 2015).

____ (2005b). «Los actores del montaje de *La torna*, de Els Joglars, reivindican la autoría colectiva del espectáculo». *El País* (27 de julio), 33. http://elpais.com/diario/2005/07/27/espectaculos/1122415203_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).

GIRONELLA, J. M. (1963). «Prólogo». En A. Marsillach, *Silencio... ¡vivimos!*, 7-12. Barcelona: Aymá (Actualidad, 1).

____ (1979). *100 españoles y Franco*. Barcelona: Planeta.

GISBERT, J. M. (1979). «El vientre de Els Joglars fecundo sigue». *Pipirijaina* 11 [volumen revista] (noviembre-diciembre), 49-51.

GLAZE, L. S. (1986). «Reseña: *Las bicicletas son para el verano*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* XI, II, 3, 420-422.

GLIBOTA, A. (1993). *Arrabal Espace*. Paris: PAC.

____ (1994). *Arrabal Espace*. Paris: Studio di Val Cervo.

GODARD, C. (1967a). «Arrabal triomphe». *Nouvelles Littéraires* (14 de décembre).

____ (1967b). «Le mystère Arrabal». *Nouvelles Littéraires* (2 de mars).

____ (1969). «Arrabal». *Nouvelles Littéraires* 2190 (11 de septembre), 11.

____ (1975). «La Guerre d'Arrabal». *Le Monde* (26 de février).

GODARD, J. R. (1960). «Arrabal enfant terrorist». *The Village Voice* (11 of May).

GOETHE, J. W. VON (1956). *Viaje por Italia seguido de otros escritos sobre Italia*, M. Scholz Rich (ed.). Barcelona: Iberia, 2 vols. [reed. *Viaje por Italia* en Goethe, 2001].

____ (1999). *Poesía y verdad: de mi vida*. Barcelona: Alba, 2.^a reimp.

____ (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra (Letras Universales, 313).

- ____ (2001). *Viaje a Italia*, Manuel Scholz Rich (trad.). Barcelona: Ediciones B.
- ____ (2005). *La serpiente verde y otros cuentos maravillosos*, J. Leonart i Maragal (trad.). Barcelona: Obelisco.
- GOIMARD, J. (1967). «Deux pièces d'Arrabal». *Fiction* (juin).
- GOLDEN, L. P. (1989). *The novels of Fernando Arrabal*. New York: Rutgers.
- GOLDSBOROUGH, J. (1967a). «Arrabal ponders his Spanish Auto-da-fe». *The Herald Tribune* (November 23).
- ____ (1967b). «One Act of Defiance now drama in Spain». *The New York Times* (July 31).
- GOLIGORSKY, E. (2002). *Por amor a Cataluña. Con el nacionalismo en la piqueta*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones (Del Viento Terral, 28).
- GÓMEZ, A. V. (2007). «Versátil y profundo». *El Mundo* (22 de noviembre), 66.
- GÓMEZ, M.^a A. (1996). *Del escenario a la pantalla: la dinámica de la adaptación en el teatro y cine españoles*, tesis doctoral dirigida por P. Zatlín Boring. Rutgers: The State University of New Jersey.
- GÓMEZ, R. (1991). «Una memoria que persiste, *Los buenos días perdidos* de Antonio Gala». *El Público* 84, 52-54.
- GÓMEZ, R. G. (2011). «El radioteatro vuelve a la SER». *El País* (18 de julio), 53. http://elpais.com/diario/2011/07/18/radiotv/1310940001_850215.html (consultada el 2 de junio de 2015).
- GÓMEZ BRAVO, G. (2014). *Puig Antich. La transición inacabada*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1930). *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*. Madrid: Cosmópolis.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1957). *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi «Automoribundia»*. Alcoy: Marfil [reed. en Gómez de la Serna, 2003a].

____ (1998). *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, I. Zlotescu (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

____ (2003a). *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi Automoribundia*. En *Obras completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, I. Zlotescu (ed.), 745-919. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

____ (2003b). *Obras completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, I. Zlotescu (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

____ (2005a). «*El barrio de Doña Benita*». En *El novelista*, D. Ródenas (ed.), 86-88. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2005b). *El novelista*, D. Ródenas (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 557).

GÓMEZ GARCÍA, M. (1997a). «Adolfo Marsillach». En *Diccionario del teatro*, 520. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997b). «Albert Boadella». En *Diccionario del teatro*, 106. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997c). «Antonio Gala». En *Diccionario del teatro*, 336-337. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997d). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997e). «Fernando Arrabal». En *Diccionario del teatro*, 60. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997f). «Fernando Fernán-Gómez». En *Diccionario del teatro*, 309. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997g). «Francisco Nieva». En *Diccionario del teatro*, 592-593. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

____ (1997h). «Jaime de Armiñán». En *Diccionario del teatro*, 57. Madrid: Akal (Akal / Diccionarios, 14).

GÓMEZ MESA, L. (1959). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Arriba* (10 de octubre).

GÓMEZ SANTOS, M. (1962). «Fernando Fernán-Gómez cuenta su vida». *Pueblo* (10-14 de julio).

GÓMEZ TELLO (1956). «*El malvado Carabel*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Primer Plano* 836 (21 de octubre).

____ (1959). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Primer Plano* 992 (18 de octubre).

GÓMEZ URZAIZ, B. «Amores cetáceos». *El País-El Viajero* (21 de noviembre de 2014), 6. http://elviajero.elpais.com/elviajero/2014/11/20/actualidad/1416486553_54-2822.html (consultada el 9 de junio de 2015).

GÓNGORA, L. DE (2002). *Fábula de Polifemo y Galatea*, A. A. Parker (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 171).

GONZÁLEZ, A. (1980). «Introducción». En F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, 9-81. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 119).

GONZÁLEZ, A. (2007). «Fernando y el tiempo». *Público* (22 de noviembre), 5.

GONZÁLEZ, B. A. (1991). «The Civil War at a Distance: Space and the Language of Desire in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán-Gómez». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 12, 71-83.

GONZÁLEZ, F. (1978). «Arrabal en la torre de marfil». *Triunfo* 805.

GONZÁLEZ, F. (1971). «Prefacio». En F. Arrabal, *Teatro I*. París: Christiane Bourgois.

G[ONZÁLEZ] BEDOYA, J. (2013). «María Asquerino, la existencialista en Boccaccio». *El País* (8 de marzo), 49. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/08/actualidad/1362698514_687016.html (consultada el 9 de junio de 2015).

GONZÁLEZ BERMEJO, E. (1977). «Entrevista con Arrabal». *Cuadernos para el Diálogo* (5-11 de marzo).

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1931). *Baudelaire*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando [reed. en González-Ruano, 1958 y 2008].

_____ (1958). *Baudelaire*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 1285) [reed. en González-Ruano, 2008].

_____ (1970). *Diario íntimo (1951-1965)*. Madrid: Taurus [reed. en González-Ruano, 2004a].

_____ (1979). *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid: Giner (Recuerdos y Memorias, 12) [reed. en González-Ruano, 2004b].

_____ (2004a). *Diario íntimo (1951-1965)*. Madrid: Visor Libros (Letras Madrileñas Contemporáneas, 12).

_____ (2004b). *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento.

_____ (2008). *Baudelaire*. Barcelona: Planeta (Backlist).

GONZÁLEZ RUIZ, N. (1963). «Los verdes campos del Edén [crítica]». *Ya* (21 de diciembre).

GONZÁLEZ-SINDE, Á. (2007). «El hombre perfecto». *El País Semanal* (28 de enero), 44-45.

GONZALO, L. (1967). «*Mayores con reparos*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cinestudio* 54 (febrero).

GOÑI, J. (1985). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario 16* (10 de febrero).

____ (1993). «Con la prisa de los ríos. Una antología de textos de Antonio Gala sobre el amor». *El País-Babelia* 86 (5 de junio), 8.

____ (1997). «El hijo de Carola quiere ser Salgari». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 186-188.

GORLÉE, D. L. (1988a). «Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén*, *El cementerio de los pájaros*. Edición de José Romera Castillo [reseña]». *Epos* IV, 485-487. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:Epos-1988-04-5010> (consultada el 15 de junio de 2015) [reed. en Gorlée, 1989a].

____ (1988b). «La pajarera simbólica de Antonio Gala». En *Investigaciones Semióticas II: lo teatral y lo cotidiano*, ed. Asociación Española de Semiótica, vol. II, 235-249. Oviedo: Universidad de Oviedo.

____ (1989a). «Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén*, *El cementerio de los pájaros*. Edición de José Romera Castillo [reseña]». *Ínsula* 505, 26-27.

____ (1989b). «Dos textos de Antonio Gala: Juntos, pero no revueltos». *Ínsula* 505, 26.

GORNA-URBANSKA, K. (1984). *El concepto de teatro en la obra dramática de Francisco Nieva*, tesis de licenciatura inédita. Varsovia: Universidad de Varsovia [reed. parcialmente en Gorna-Urbanska, 1987].

____ (1987). «El concepto de teatro en la obra dramática de Francisco Nieva». *Cuadernos El Público*, «Viaje al teatro de Francisco Nieva», 21 (febrero), 21-61.

GORTARI, C. (1973). «*Sócrates*. Enrique Llovet». *Reseña* 61 (enero), 8-11.

____ (1975). «Malditamente consagrado: Francisco Nieva». *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 12.88, 14-16.

____ (1977). «Crítica de Madrid. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca». *Pipirijaina* 4, 61-62.

GOTTFRIEDSEN, U. (1966). «Sex-schocker [*El gran ceremonial*]», *Mitlog* (05. Dezember).

GOUHIER, H. (1967). «Théâtre populaire: le cas Arrabal». *La Table Ronde* 232 (mai).

GOYTISOLO, J. (1974). *Obra inglesa de Blanco White*. Barcelona: Seix-Barral [reed. en Goytisoló, 1999].

____ (1995). *Coto vedado*. Barcelona: Mondadori.

____ (1999). *Obra inglesa de Blanco White*. Madrid: Alfaguara, 1999.

GRACIA, J. (1997). «El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 2 (enero), 39-50.

____ (2000). «Teatro». En *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, F. Rico (dir.) y J. Gracia (ed.), 521-540. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (2001). «La virtud de la memoria». *ABC-Cultural* (13 de enero) 7-8. http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CMadrid%5CCultural%5C2001%5C200101%5C20010113%5C01E13-007.xml;id=0005398572 (consultada el 7 de enero de 2015).

GRACIA, J., y D. RÓDENAS (2011a). «Estado y cultura». En *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 235-242. Barcelona: Crítica.

____ (2011b). «Fernando Arrabal o el teatro desclasificado». En *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 506-508. Barcelona: Crítica.

____ (2011c). «Francisco Nieva, el dramaturgo aplazado». En *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 596-598. Barcelona: Crítica.

____ (2011d). *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 235-242. Barcelona: Crítica.

____ (2011e). «Para llenar las salas». En *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 637-641. Barcelona: Crítica.

____ (2011f). «Subversión de texto y teatro». En *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, J.-C. Máiner (dir.), 200-205. Barcelona: Crítica.

GRANA, M. C. (1987). «El arrabal: Un cronotopo intermedio en la fundación literaria de la ciudad». *Quaderni di Lingue e Letterature* 12, 117-132.

GRANADOS PALOMARES, V., ed. (2003). *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*. Madrid: UNED.

GRANDA, J. J. (1998). «Tres historias íntimas». *Minerva* 15 (enero).

____ (2005a). «A la manera de presentación». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 16 (enero-junio), 79-88.

____ (2005b). «Mi visión escénica de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Francisco Nieva». En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barraji3n Mu3oz (dir.), 199-215. Madrid: Editorial Complutense (Comp3s de Letras).

GREENE, K.-W. (1976). «The Theatre of Cruelty in Spain: Valle-Inclán, García Lorca and Arrabal». *Dissertation Abstract Internationals* 37, 1592A.

GREENE, R. (1978). «Arrabal's *The Architect and Emperor of Assyria*». *Romance Notes* 19, 2, 140-145.

GREENBAUN, F.-D. (1975). «The Dramatic World of Fernando Arrabal: Chance, Conflict and Confusion». *Dissertation Abstracts International* 36, 311A.

____ (1980). *An author in perspective*, memoria. New York: University of New York.

GREGORI, A. (2009a). «Alfonso Ungría». En *El cine español según sus directores*, 1037-1052. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009b). «Andrés Velasco». En *El cine español según sus directores*, 738-748. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009c). «Antonio del Real». En *El cine español según sus directores*, 1154-1163. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009d). «Antonio Hernández». En *El cine español según sus directores*, 1176-1183. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009e). «Arturo Ruiz Castillo». En *El cine español según sus directores*, 33-46. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009f). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009g). «Fernando Fernán Gómez. Entrevista». En *El cine español según sus directores*, 155-165. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009h). «Jaime Chávarri». En *El cine español según sus directores*, 965-980. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009i). «Jaime de Armiñán. Entrevista». En *El cine español según sus directores*, 351-361. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009j). «Javier Aguirre». En *El cine español según sus directores*, 655-683. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009k). «Jesús García de Dueñas». En *El cine español según sus directores*, 847-858. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009l). «Jesús Yagüe». En *El cine español según sus directores*, 790-805. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009m). «José Antonio Nieves Conde». En *El cine español según sus directores*, 61-75. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009n). «José Jara». En *El cine español según sus directores*, 877-880. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009ñ). «José Luis García Sánchez». En *El cine español según sus directores*, 891-904. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009o). «José María Forn». En *El cine español según sus directores*, 418-431. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009p). «José María Forqué». En *El cine español según sus directores*, 223-237. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009q). «Josefina Molina». En *El cine español según sus directores*, 775-783. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009r). «León Klimovsky». En *El cine español según sus directores*, 11-22. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009s). «Luis Lucia». En *El cine español según sus directores*, 93-104. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009t). «Luis María Delgado». En *El cine español según sus directores*, 338-350. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009u). «Manuel Gutiérrez Aragón». En *El cine español según sus directores*, 916-928. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009v). «Manuel Iborra». En *El cine español según sus directores*, 1164-1175. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009x). «Pedro Olea». En *El cine español según sus directores*, 806-826. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

____ (2009y). «Roberto Bodegas». En *El cine español según sus directores*, 598-608. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).

GRIECO, D. (1975). «La Spagna di Arrabal tra i Sassi di Matera [*Guernica*]». *L'Unità* (17 aprile).

GUARINOS, V. (2008). «Ninette, la de un señor de Murcia, por la calle Mayor. ¿Esto era el siglo XXI? ¿o habrá que dejarle tiempo?». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 133-150. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

GUARNER, J. L. (1968). «Abecedario del cine español». *Nuestro cine* 77-78 (noviembre-diciembre).

____ (1980). «*Cinco tenedores*, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Periódico* (13 de marzo).

____ (1986). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *La Vanguardia* (13 de noviembre).

GUBERN, R. (1986). *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, 170. Madrid: Filmoteca Española.

GÜEMES, F. (1991). «*El manuscrito carmesí* [reseña]». *Cuadernos Hispanoamericanos* 490, 151-153.

GUERENABARRENA, J. J. (1987). «*Séneca e El beneficio de la duda*. Antonio Gala, la contradicción con el compromiso». *El Público* 49, 134-135.

____ (1988). «Nombres propios en la dirección de escena». En *Escenarios de dos mundos*, vol. II, 284-295. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

____ (1989). «Almagro. *El vergonzoso en palacio*: la realidad es lo contrario». *El Público* 72, 13-17.

GUERRERO DE BOBADILLA, A. (1984). «Libros. *Fernando Fernán-Gómez, escritor*, de Juan Tébar». *El Público* 14, 41.

GUERRERO DEL RÍO, E. (1985). «*Las bicicletas son para el verano* [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 1 (spring), 39.

GUICHARNAUD, J. (1962). «Forbidden games, Arrabal». *Yale French Studies* 29, 116-120.

____ (1975). «Interview: Fernando Arrabal». *Diacritics* 5.2, 54-60.

GUILLÉN, F. (1997). «¿Qué ha dicho Fernán-Gómez?». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 155.

GUILLÉN CUERVO, C. (1997). «Muy personal. Sobre Fernando, El abuelo y yo». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 156-157.

____ (2007). «“Que no te confundan”». *El Mundo* (22 de noviembre), 69.

GUILLERMINAULT, G. (1966). «*Le Grand Cérémonial*». *L'Aurore* (26 de mars).

GUILLERMO PIAZZA, L. (1961). «Sobre Arrabal [*Fando y Lis*]». *Excelsior* (noviembre).

GUINDAL, M. (1987). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario 16* (19 de octubre).

GUINNESS, A. (1987). *Memorias*. Madrid: Espasa-Calpe.

GULLO, S. (1989). *Fernando Arrabal: obras de juventud, memoria*. Niza: Université de Niza.

GULLÓN, R., dir. (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.

GULLÓN DE HARO, F. (2000). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». *Epos XVI*, 566-568. <http://e-spacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Epos-2000-16-5070> (consultada el 15 de junio de 2015).

____ (2004). «Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 593-595. <http://www.cervantes-virtual.com/portales/signa/obra/jos-romera-castillo-ed-resea--teatro-y-memoria-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xx-madrid-visor-libros-2003-0/> (consultada el 15 de junio de 2015).

____ (2005). «Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 401-405. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jos-romera-castillo-resea-teatro-prensa-y-nuevas-tecnologas-19902003-madrid-visor-libros-2004-0/> (consultada el 15 de junio de 2015).

GUSDORF, G. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 9-17.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2007). «Un personaje y un pensador». *ABC* (22 de noviembre), 64.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1999). «Algunas adaptaciones fílmicas de teatro histórico (1975-1998)». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 265-293. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ (2000). «*Las bicicletas son para el verano*». *Nickel Odeon XIX*, 108-112.

____ (2004). «Teatro, radio y nuevas tecnologías (Adaptaciones teatrales y premios de Teatro “Ojo Crítico” de 1990 a 2003)». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 43-57. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

____ (2008a). «Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas». *Península. Revista de Estudios Ibéricos* 5, 213-230.

____ (2008b). «El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 57-77. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

____ (2010). «La des(cons)trucción y el humor en el teatro español contemporáneo». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 119-142. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

____ (2012). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, 9-88. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 651), 4.ª ed.º [1.ª ed.º 2010].

GUTIÉRREZ CARBAJO, F., y J. L. MARTÍN NOGALES, eds. (2007). *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 599).

GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1990). «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico». *Tropelías* 1, 135-149.

GUTIÉRREZ PALACIO, J. (1994). *Historia de la literatura española, siglo XX*. Madrid: Ediciones Tiempo [*Las bicicletas son para el verano*, págs. 1025-1034].

GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1998). *La España negra*, A. Trapiello (ed.). Granada: Comares.

GUZMÁN, E. DE (1973). *Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*. Madrid: Ed. G. del Toro [reed. en Guzmán, 1977].

_____ (1977). *Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*. Barcelona: Ediciones G. P.

HALSEY, M. T. (1977). «La Generación Realista: A Selected Bibliography». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* III, 1 (spring), 8-13.

HALSEY, M. T., y P. ZATLIN BORING (1988). *The contemporary Spanish Theatre*. Lanham, New York, London: University Press of America.

HARO IBARS, E. (2001). *Obra poética*. Madrid: Huerga & Fierro Editores (La Rama Dorada, 13).

HARO TECGLEN, E. (1980a). «Humor y mística [crítica de *El rayo colgado*]». *El País* (21 de septiembre), 31. http://elpais.com/diario/1980/09/21/cultura/33833-5207_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

_____ (1980b). «*Petra Regalada*. Barroquismo y equívoco». *El País* (17 de febrero), 29. http://elpais.com/diario/1980/02/17/cultura/319590006_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

_____ (1980c). «Rinoceronte». *El País* (9 de octubre). http://elpais.com/diario/1980/10/09/cultura/339894017_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

_____ (1981). «Un juego [crítica de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*]». *El País* (25 de enero). http://elpais.com/diario/1981/01/25/cultura/349225204_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1982a). «El cementerio de Benavente [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». *El País* (18 de septiembre), 23. http://elpais.com/diario/1982/09/18/cultura/401148007_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015) [reed. en Haro, 1986a y 1996a].

____ (1982b). «Una obra maestra [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *El País* (25 de abril), 37 http://elpais.com/diario/1982/04/25/cultura/388533606_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015) [reed. en Haro, 1989].

____ (1983). «Fernán-Gómez, el actor y la inteligencia». *El País* (19 de febrero), 29. http://elpais.com/diario/1983/02/19/cultura/414457204_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1984a). «Fernando Fernán-Gómez, español». *El País* (15 de septiembre).

____ (1984b). «Genealogía de un chico de la calle». *El País-Artes* VII, 301 (15 de septiembre), 8.

____ (1985a). «Como debe ser [crítica de *Samarkanda*]». *El País* (9 de septiembre), 29. http://elpais.com/diario/1985/09/09/cultura/495064812_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1985b). «Dos de los que quedan». *El País* (junio). http://elpais.com/diario/1985/06/06/cultura/486856807_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1985c). «Fernán-Gómez y la aventura del comediante». *El País* (25 de noviembre). http://elpais.com/diario/1985/11/25/cultura/501721209_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1985d). «Fernando Fernán-Gómez». *El País-Artes* (17 de agosto).

____ (1985e). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, 9-31. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 140).

____ (1985f). «La rebelión tranquila de un actor. Fernando Fernán-Gómez». *El País-Artes* VII, 301 (17 de noviembre), 1 y 6-7.

____ (1985g). «Pérdida de sustancia [crítica de *La coartada*]». *El País* (29 de abril). http://elpais.com/diario/1985/04/29/cultura/483573609_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1986a). «El cementerio de Benavente [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 390-392. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Haro, 1996a].

____ (1986b). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, 9-40. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 124), 4.ª ed.º [1.ª ed.º 1984; reed. en Haro, 2006].

____ (1987a). «Localismo [crítica de *Visanteta de Favara*]». *El País* (12 de marzo). http://elpais.com/diario/1987/03/12/cultura/542502012_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1987b). «Teatro de discurso y libro [crítica de *Séneca o el beneficio de la duda*]». *El País* (16 de septiembre). http://elpais.com/diario/1987/09/16/cultura/5587416-06_850215.html (consultada el 9 de junio de 2015).

____ (1987c). «*Séneca o el beneficio de la duda* de Antonio Gala. Teatro de discurso y libro». *El Público* (16 de septiembre), 30.

____ (1988a). «Ejercicios de estilo [crítica de *Te quiero, zorra y No es verdad*]». *El País* (29 de febrero), 34. http://elpais.com/diario/1988/02/29/cultura/573087604_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1988b). «El brillo de la revista [crítica de *Carmen Carmen*]». *El País* (6 de octubre), 41. http://elpais.com/diario/1988/10/06/cultura/592095606_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1988c). «Teatro: Otra aventura de Nieva». *El País-Edición Internacional / Panorama Semanal* (29 de febrero), 23.

____ (1989). «Una obra maestra». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 111-114. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1992a). «Hambre y melancolía [crítica de *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*]». *El País* (28 de noviembre). http://elpais.com/diario/1992/11/28/cultura/722-905204_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1992b). «Vive Lázaro de Tormes [crítica de *Lazarillo de Tormes*]». *El País* (26 de abril). http://elpais.com/diario/1992/04/26/cultura/704239206_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1992c). «Zarzuela fina [crítica de *La Truhana*]». *El País* (10 de octubre), 31. http://elpais.com/diario/1992/10/10/cultura/718671608_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1993a). «Sobre las ruinas del teatro reina Boadella [crítica de *El Nacional*]». *El País* (21 de enero). http://elpais.com/diario/1994/01/21/cultura/759106806_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1993b). «Un juguete literario [crítica de *Del rey Ordás y su infamia*]». *El País* (21 de agosto). http://elpais.com/diario/1983/08/21/cultura/430264805_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1994). «Esto sí es una crítica [a *Los bellos durmientes*]». *El País* (27 de septiembre), 35. http://elpais.com/diario/1994/09/27/cultura/7806204-01_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1995). «Un cómico ilustre». *El País* (13 de mayo), 40. http://elpais.com/diario/1995/05/13/cultura/800316015_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1996a). «El cementerio de Benavente [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 152-154. Madrid: UNED.

____ (1996b). «Una sátira catalana [crítica de *Ubú, president*]». *El País* (17 de febrero). http://elpais.com/diario/1996/02/17/cultura/824511603_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1997). «Mucho Nieva [crítica de *Pelo de tormenta*]». *El País* (22 de marzo), 32. http://elpais.com/diario/1997/03/22/cultura/858985207_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (1998a). «El politólogo». *El País* (16 de marzo). http://elpais.com/diario/1998/03/16/cultura/890002808_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

____ (1998b). «La memoria enfriada de Fernán-Gómez». *El País-Babelia* (31 de octubre), 9.

____ (1999). «Fernán Gómez: un cómico en la Academia». *Las Puertas del Drama* -2 (primavera), 48.

____ (2000a). *El niño republicano*. Madrid: Punto de Lectura.

____ (2000b). «Prólogo». En F. Fernán-Gómez, *Los invasores del palacio*, 11-19. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2002). «Prólogo». En F. Fernán-Gómez, *Puro teatro y algo más*, 9-15. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2006). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, 9-42. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 109), 36.^a ed.º [1.^a ed.º 1984].

HARRIS, C. J. (1985). *El teatro de Antonio Gala*, tesis doctoral. Iowa: Universidad de Iowa [reed. en Harris, 1986a y 1987].

____ (1986a). *El teatro de Antonio Gala*. Toledo: Zocodover [reed. en Harris, 1987].

____ (1986b). «Pic-nic, *El triciclo*, *El laberinto*, de Fernando Arrabal, ed. de Á. Berenguer, Cátedra, Madrid, 1983 [reseña]». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 1.

____ (1987). *El teatro de Antonio Gala*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, IV.

HARRIS, J. G. (1968). «There, not 18 inches away, stood in enchanting blond [*El laberinto*]». *The New York Times* (September 22).

HARTKEMEYER, D. (1992). «Bikes are for summer». *Plays of the New Democratic Spain (1975-1990)*, Pa. O'Connor (ed.). Lanham: University Press of America.

HAYMAN, R. (1971a). «Fernando Arrabal and the hidden depths». *The Times* (January 12).

____ (1971b). «Fernando Arrabal and Surrealism». *Modern Drama* (January 12).

HEITSCH, F. (1995). *Antonio Gala y el Islam*. Kassel: Reichenberger.

HENRIQUES, I. (1968a). «Arrabal otra vez». *Pueblo* (12 de febrero).

____ (1968b). «Más sobre Arrabal». *Pueblo* (12 de marzo).

HENRÍQUEZ, F. (1966). «Entrevista con Arrabal». *Yorick* (mayo).

HENRÍQUEZ-SANGUINETI, C. «La degradación del espacio sagrado en el teatro español (Gala, Romero, Sastre, Wolodarsky)». *Dissertation Abstracts International* 50, 8 (1990), 2511A-2512A.

HERAS, J. A. DE LAS (1986). «Fernán-Gómez, ahora escritor para TV». *Ya* (10 de octubre).

HERAS, R. (1978). «Antonio Gala en tres actos. “Olvidar un pasado definitivamente muerto”». *Diario 16. Suplemento* (27 de enero), 4-5.

HERAS, S. DE LAS (1968). «Entrevista con Antonio Gala». *Primer Acto* 94 (marzo), 14-18 [reed. en Heras, 1970].

_____ (1970). «Entrevista con Antonio Gala». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 78-83. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

_____ (1972). «Con Francisco Nieva». *Primer Acto* 143 (abril), 7.

HERAS LOBATO, G. (1971). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Madrid* (9 de octubre).

HEREDERO, C. F. (1977). «*Mi hija Hildegart*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cinema 2002* 33 (noviembre).

_____ (1986a). «La dignidad moral de las ideas [crítica de *Mambrú se fue a la guerra*]». *La Tarde* (16 de mayo).

_____ (1986b). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Dirigido por...* 136 (mayo).

_____ (1988). *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia (Imagen, 6).

_____ (1991). «El asilo se divierte [crítica de *Fuera de juego*]». *Dirigido por...* 194 (septiembre).

_____ (1993). «Los caminos del heterodoxo». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 15-38. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

HEREDERO, C. F., y A. SANTAMARINA (2010). *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias 1900-2005*. Madrid: Cátedra (Filmoteca Española. Serie Mayor).

HERMOSO, B. (2001a). «Boadella: Europa ha convertido a sus artistas en funcionarios». *El Mundo* (3 de septiembre). <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/09/03/cultura/999493923.html> (consultada el 2 de enero de 2015).

____ (2001b). «Els Joglars: 40 años de tribulaciones». *El Mundo* (3 de septiembre).

____ (2012). «La verdad es que este país está gobernado por una colección de tontos [entrevista con Antonio Gala]». *El País* (12 de agosto), 38-39. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/11/actualidad/1344710420_983550.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (2015). «Fernando Arrabal: “Ni Picasso ni yo perdonamos a España” [entrevista]». *El País* (11 de abril), 33-34. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428683982_401174.html (consultada el 13 de abril de 2015).

HERNÁNDEZ, J. A. (1986). «El teatro de la crueldad en *Tórtolas, crepúsculo y...telón* de Francisco Nieva». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XII, 2, 72-74.

HERNÁNDEZ, M. (2004). *El rayo que no cesa*, J. Cano Ballesta (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 52).

HERNÁNDEZ DE LA TORRE Y GARCÍA, J. M.^a (1973). *Ávila y el teatro*. Ávila: Diputación Provincial-Institución de Investigación y Estudios Abulenses Gran Duque de Alba.

HERNÁNDEZ LES, J. (1977). «Convención de una parodia de representación [crítica de *¡Bruja, más que bruja!*]», *Cinema 2002* 29-30 (julio-agosto).

____ (1982). «Un ciclo: Fernán-Gómez». *Tele-Radio* (14 de febrero).

HERNÁNDEZ PETIT, J. (1973). «Entre bastidores». *ABC* (30 de septiembre).

HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2001). «La sociedad del espectáculo». *Turia. Revista Cultural* 55-56 (febrero), 354-356.

____ (2002). «Lúcida retromirada de un ácrata conservador». *Turia. Revista Cultural* 59-60 (abril), 318-320.

HERNÁNDEZ SORIANO, E. (1972). «Informe sobre el actor español. Encuesta a seis actores». *Primer Acto* 141, 22-26.

HERNANDO, S. (2012). «Boadella deja atrás medio siglo con Els Joglars». *El País* (12 de septiembre), 39.

HERNANDO LARRAMENDI, M., *et alii*, eds. (2002). *Autobiografía y literatura árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

HERNÚÑEZ, P. (2012). «Prólogo». En F. Arrabal, *Carta a los Reyes Magos*, 11-14. Madrid: Rey Lear (Snack de Rey Lear).

HERRERA CAMPO, J. V. (2009). «Prólogo». En F. Arrabal, *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. I, IX-X. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

HERRERAS, E. (1994). «La noche de los tramposos». *Levante EMV* (6 de marzo).

____ (1996a). «Parodia de una parodia». *Levante EMV* (23 de noviembre).

____ (1996b). «Teatro de agitación y diversión». *Cartelera de Levante EMV* (29 de noviembre).

____ (1998a). «El caso Boadella o cómo se crucificó a un comediante en tiempos del destape». *Cartelera Turia* (28 de junio).

____ (1998b). «Un hombre tranquilo o las luces de un pagés». *Cartelera Turia* (26 de octubre).

____ (1999). «La recepción de la transgresión de la vanguardia artística». En *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballester y C. Vilvandre (eds.). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

____ (2000). «Teatre independent: un viatge a algun lloc». En *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. Valencia: Universitat de València (Teatro Siglo XX).

____ (2001a). «Un espectáculo subliime». *Levante EMV* (13 de enero).

____ (2001b). *València-Cinema. Veinticinco años de resistencia cultural*. Alcira: Algar Editorial.

____ (2001c). «Yo también soy anticatalanista». *Levante EMV* (14 de enero).

____ (2002a). «Una Cataluña virtual». *Levante EMV* (11 de mayo).

____ (2002b). «Una obra maestra boadelliana». *Levante EMV* (14 de enero).

____ (2005). *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars*. Alcira: Algar Editorial.

HERRERO, F. (1973). «Anillos para una dama [crítica]». *Primer Acto* 162 (noviembre), 67-71.

____ (1985). «Fernando Fernán Gómez: un discurso global». En VV. AA. *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 21-34. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

HERRERO, R. (2001). «Prólogo». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles*, 7-19. Zaragoza: Libros del Innombrable.

____ (2007). «La fiesta pánica del *Diccionario pánico*». En F. Arrabal, *Diccionario pánico*, IX-XIV. Zaragoza: Libros del Innombrable.

HERRERO SAN MARTÍN (1958). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *La Estafeta Literaria* 154 (noviembre).

HERREROS MARTÍNEZ, J. (2011). «Fernando Fernán Gómez. “Las bicicletas son para el verano”». Edición, introducción, bibliografía y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo. (Madrid: Cátedra, 2010) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 605-608. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/fernando-fernan-gomez-las-bicicletas-son-para-el-verano-edicion-introduccion-bibliografia-y-notas-de-francisco-gutierrez-carbajo-madrid-catedra-2010> (consultada el 10 de agosto de 2014).

HET, T. (1969). *Teatral*.

HEVIA, E. (1990). «Antonio Gala, con *El manuscrito carmesí* se alzó ayer con la última edición del Planeta». *ABC* (16 de septiembre), 53.

HIDALGO, M. (1981). *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

____ (1982a). «Genio redescubierto». *Cambio 16* (22 de febrero).

____ (1982b). «La lucha por la vida [crítica de *El mundo sigue*]». *Diario 16* (22 de abril).

____ (2015). «De madres y fanáticos». *El Mundo-Crónica* (3 de mayo), 20. <http://www.elmundo.es/cronica/2015/05/03/55439ab1e2704e3d458b4578.html> (consultada el 4 de mayo de 2015).

HIGGIBOTHAN, V. (1990). «El humor en la obra de Arrabal, de Maria Steen [reseña]». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.2.

HITCHCOCK, A. D. (1996). *Versions of the Self: the search for identity in the Theater of Francisco Nieva*, tesis doctoral. Cornell University.

____ (2000). «The Artist through the Looking-glass: Francisco Nieva's *Salvator Rosa*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XXVI, 1, 38-42 y 45.

____ (2001). «A Theatre Posed against Itself: Nieva's Metadramatic *Tórtolas*, *crepúsculo y... telón*». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 16.32, 75-88.

____ (2005). «Peregrinajes oníricos en *El viaje a Pantaélica*». En Francisco Nieva, J. M.^a Barrajon Muñoz (dir.), 55-66. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

HOEVELS, F. E. (1974). «Die Spaltung der sinnlichen und zärtlichen Strömung in Arrabals Stück *La bicyclette du condamné*». In J. Cremerius, *Psychoanalytische Textinterpretation*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

HOFFMANN, E. T. A. (1988). *Signor Formica*, C. Bravo-Villasante (ed.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.

____ (2003). *Don Juan*. En *Cuentos de música y músicos*, J. Sánchez López (ed.), 79-98. Madrid: Akal.

HOLLMAN, R. (1968). «Krudität, Zeremonie für einen ermordeten Neger, Fernando Arrabal [*Ceremonia por un negro asesinado*]». *Teather Heute* 5.

HOLT, M. P. (1975). *The contemporary Spanish Theater (1949-1972)*, 153-156. Boston: Twayne,.

____ (1983). «*Noviembre y un poco de yerba. Petra Regalada* (Ed. Phyllis Zatlin) [reseña]». *Hispania* 66, 436.

HOPEWELL, J. (1986). *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. London: BFI.

HORMIGÓN, J. A., ed. (1991). *Teatro de cada día: escritos sobre teatro de José Luis Alonso*. Madrid: ADE.

____ (1995). «¿Chino o japonés?». En A. Marsillach, *El saloncito chino*, 7-9. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Literatura Dramática Iberoamericana, 14).

____ (1997). «Fernán-Gómez y el teatro». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 31-37.

____ (1999). «Memoria de Marsillach». *Revista ADE-Teatro* 74 (enero-marzo), 13-19 [reed. en Hormigón, 2003].

____ (2003a). «El laberinto del recuerdo». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, 9-45. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2003b). «Memoria de Marsillach». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 131-140. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2005). «Paco Nieva ante el telar de Penélope». En F. Nieva, *Misterio y festivo. Pequeña tetralogía satírica*, 7-16. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Literatura Dramática Iberoamericana, 42).

____ (2006). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario. Volumen III. Epistolario*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie Teoría y Práctica del Teatro, 26).

HUÉLAMO COSMA, J. (2006). «El Centro de Documentación Teatral del INAEM: presente y futuro». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 271-284. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

HUERTA CALVO, J., dir. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2 vols.

____ (2009). «De Doña Mencía de Acuña a Mencía la guardia civil: actualidad y actualización de la tragedia de honor». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 101-113. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 109).

HUERTA CALVO, J., E. PERAL VEGA y H. URZÁIZ TORTAJADA (2005a). «Adolfo Marsillach». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 444-445. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005b). «Albert Boadella». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 86-87. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005c). «Antonio Gala». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 296-297. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005d). «Fernando Arrabal». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 40-41. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005e). «Fernando Fernán-Gómez». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 269-270. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005f). «Francisco Nieva». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 505-507. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005g). «Jaime de Armiñán». En *Teatro español [de la A a la Z]*, 36-37. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

____ (2005h). *Teatro español [de la A a la Z]*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Temáticos).

HUERTAS, E. (1973). «Antonio Gala: el intento autónomo de la realización humana». *Ya* (22 de abril) [reed. en Huertas, 1974].

____ (1974). «Antonio Gala, el intento autónomo de la realización humana». En A. Gala, *Cantar del Santiago Paratodos*, 7-14. Madrid: Ediciones MK.

HUGELMANN, W.-D. (1968). «Alle Bosardigkeit auf Erden [*Fando y Lis*]». *Express* (03. September).

HUGUET, A. (2008). «Salvador Távora y Gala analizan su obra en Jerez». *El País-Andalucía* 19 de enero, 7. http://elpais.com/diario/2008/01/19/andalucia/12006985-38_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

HUSTON, J. (1986). *A libro abierto*. Madrid: Espasa-Calpe.

I., F. (1983). «Frankenstein cultural [crítica de *Mi hija Hildegart*]». *Tele-Radio* (12 de diciembre).

IBARROLA, A. (1997). «El apuntador nunca muere [reseña de *Las anécdotas del teatro*, de Fernán-Gómez]». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 208-209.

IDEN, P. (1972). «Arrabal *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*, Stadtis Bühnen Nürnberg». *Theater heute* (Januar).

IGLESIAS, C. (1995). «Fernando Fernán-Gómez». *Interviú* (18 de diciembre).

IGLESIAS, J. (1991). «Fernando Fernán-Gómez vuelve al teatro con su obra *Los domingos, bacanal*». *ABC* (8 de noviembre).

_____ (1992). «La escena, desde la butaca». *El Correo de Andalucía* (8 de septiembre).

_____ (1993). «*El Lazarillo*, de Fernán-Gómez, triunfa en América». *ABC* (10 de agosto).

INCHAUSTI, E. (1977). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Diario Vasco* (5 de noviembre).

ÍNDICE (1963).

_____ (1966) 205.

INFANTE, J. (1980). «Gala, Antonio». En *Gran Enciclopedia de Andalucía*, vol. IV, 1607-1611. Sevilla: Ediciones Anel-Promociones Culturales Andaluzas.

____ (1986). «La poesía de Antonio Gala». *Córdoba-Cuadernos del Sur* (11 de diciembre), 22-23.

____ (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe (Memoria de la Vida, 2).

____ (2011). «Quiero volver a ganarle la partida a la muerte [entrevista con Antonio Gala]». *El Mundo* (31 de julio), 12-13.

ÍNSULA (1984). «Teatro español, hoy» 456-457 (noviembre-diciembre).

____ (1994). «Francisco Nieva en la vanguardia del Teatro Español» 566 (febrero), 5-20.

INTERINO (1958). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Primer Plano* 936 (21 de septiembre).

____ (1960). «*Sólo para hombres*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Primer Plano* 1047 (6 de noviembre).

____ (1982). «Memoria adolescente de la guerra [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *ABC* (25 de abril), 75 [reed. en Interino, 1989].

____ (1989). «Memoria adolescente de la guerra». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 115-117. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

INTXAUSTI, A. (2002). «“Escribir mis memorias me ha resultado difícil, incluso doloroso” [entrevista con Francisco Nieva]». *El País* (28 de marzo). http://elpais.com/diario/2002/03/28/cultura/1017270001_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

INURRIA, Á. L. (1989). «Fernán-Gómez: “Ser actor y director no es problema” [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *El País* (3 de junio). http://elpais.com/diario/1989/06/03/cultura/612828015_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

IONESCO, E. (1967). «Arrabal». Paris: Théâtre Montparnasse, mars.

_____ (1978). «L'art et la liberté d'Arrabal. Une cure de désintoxication». *Le Figaro* (13 de mayo).

IRIGOYEN, R. (2006). «Boadella y el dulce ejército». *El País* (6 de mayo), 32. http://elpais.com/diario/2006/05/06/madrid/1146914662_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

ISASI ANGULO, A. C. (1974a). «El teatro de Fernando Arrabal». *Pipirijaina* [volumen textos], 4.

_____ (1974b). «Fernando Arrabal». En *Diálogos del teatro español de la posguerra*, 217-248. Madrid: Ayuso (Fuentetaja, n.º 1).

_____ (1975). «Der Prozess der Literarisierung und Neutralisierung des Ich im Theatre von Fernando Arrabal». *Neophilologus* 59, 223-241.

ISO, P. (1975). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Heraldo de Aragón* (31 de agosto).

JACQUART, E. C. (1974). *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard.

_____ (1975). «Adamov était le roi des trois points: Interview avec Roger Blin». *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French* 48, 996-1004.

JACQUOT, J., ed. (1970). *Les Voies de la Création Théâtrale*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols.

JAHNSSON, B. (1968). «Perversa lekar i Arrabalsk oskuld [El Arquitecto y el Emperador de Asiria]». *Dagens Nyheter* (20 november).

JAMET, D. (1972). «Lettre du général Franco au pornographe Arrabal». *Le Figaro Littéraire* 1349 (23 de mars).

JARDIEL PONCELA, E. (1948). «Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*». En *Obras teatrales escogidas*, 766-767.

Madrid: Aguilar.

____ (1990). *Amor se escribe sin hache*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 319).

____ (2004). *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Madrid: Espasa-Calpe, 4.^a reimp.

JEREZ FARRÁN, C. (1990). «El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.2, 277-291.

JIMÉNEZ, S. (1966). *Españoles de hoy*. Madrid: Editora Nacional.

JIMÉNEZ MADRID, R. (1996). «Un episodio galdosiano [reseña de *La Puerta del Sol*]». *La Opinión* (12 de abril).

JODOROSKY, A. (1964). «Concierto en un huevo». *Crononauta* (junio).

JOHNSTON, D. (1990). «Antonio Gala, *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama* (Ed. Andrés Amorós) [reseña]». *Bulletin of Hispanic Studies* 67.3, 310.

JONES, MARGARET E. W. (1977). «The Modern Spanish Theatre: The historical perspective». *Revista de Estudios Hispánicos* IX, 2 (May), 199-218.

JOVER, F. (1966). «Arrabal es un genio». *Diario Regional* (29 de octubre).

JOYET, MICHEL P. (1973). «La dialectique du réel et de l'imaginaire dans l'œuvre théâtrale d'Arrabal». *Dissertation Abstract International* 33, 6914-A-6915A.

JULIEN, P. (1967). «Arrabal démantèle les Arts». *L'Aurore* (18 de décembre).

JULIO JIMENEZ, M.^a T. (2004). «Rojas Zorrilla y su atractivo mediático (1990-2003)». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 373-386. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

JUNQUERA, N. (2007). «20 minutos y 33 años después de la ejecución de Salvador». *El País* (1 de septiembre), 21. http://elpais.com/diario/2007/09/01/es-pana/11885-97615_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

____ (2015). «Historia inacabada de Puig Antich». *El País* (20 de enero), 34. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/19/actualidad/1421701039_110660.html (consultada el 24 de enero de 2015).

JURG (1968). «Traurige Geschichien vom Bosen [*Fando y Lis*]». *Volskblatt* (06. September).

JURISTO, J. Á. (1996). «Volver a pensar la literatura». *El Mundo* (8 de junio).

KAFKA, F. (2003). *El castillo*, D. J. Vogelmann (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 3.^a reimp. [1.^a ed.^o 1998].

KAMINSKY, J. (1973a). «Interview: la Médecine est inutile». *Tonus* 551 (9 d'avril).

____ (1973b). «La folie est trop grave pour être confiée aux psychiatres. Propos recueillis (*Teatro pánico*)». *Magazine Littéraire* 79-80 (septembre), 78-79.

KANTERS, R. (1967). «L'Ivresse râpeuse d'Arrabal». *L'Express* (20 de mars).

KESTING, M. (1962). *Panorama des Zeitgenössischen Theaters*, 150-155. Munich: Piper.

____ (1966). «Madchen, willenlos und willig [*El gran ceremonial*]». *Die Zeit* (16. Dezember).

____ (1968a). «Endspiele ohne Ende. Arrabals *Architekt und Kaiser* in Bochum». *Die Zeit* 23.2.

____ (1968b). «Fin de partie sans fin [*El laberinto*]». *Die Zeit* (23. Februar).

____ (1973). *Auf der Suche nach der Realität. Kritische Schriften zur Modern Literatur [Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión]*, 148-204. Munich: Piper.

KILLINGER, J. (1971). «Arrabal and Surrealism». *Modern Drama* 14, 210-223.

KIRSNER, D. M. (1977). «The Theater and the Politics of Antonio Gala». In *Acts of the Symposium «Hispanic Literature and Politics» (8-9 of October of 1976)*, 241-250. Indiana: Indiana University of Pennsylvania.

____ (1979). «The Function of the Children in Three Representative Plays by Antonio Gala». In *Acts of Symposium «El niño en las literaturas hispánicas» (20-25 of September of 1978)*. *Annual Conference International Year of the Child*, J. Cruz Mendizábal (ed.), vol. II, 235-248. Indiana: Foreign Languages Department, Indiana University of Pennsylvania.

____ (1988). *The image of Spain in the theatre of Antonio Gala (1963-1985)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. John Wilcox. Illinois: University of Illinois.

KLEINGRIB, C. (1972). *Les éléments oniriques dans l'œuvre de Fernando Arrabal*, memoria. Paris: Université de Paris III.

KLINGER, K. (1985). «Macht und Verrat: Über Fernando Arrabal». *Literatur und Kritik*, 199-200 y 473-478.

KNAPP, B. (1967-1968). «Interview with Fernando Arrabal». *First Stage* VI, 4 (Winter), 198-201.

____ (1968). «Auto-interview». *The Drama Review* 13, 1 (Autumn), 73-76.

____ (1969). «Entrevista con Arrabal en París». *El Heraldo* 167 (19 de enero).

KNAPP, B., y K. MORRIS (1968). «L'affaire Arrabal espagnole». *The Drama Review* VIII (Autumn), 1.

____ (1979). «Fernando Arrabal, of P. Podol». *World Literature Today* 656.

____ (1981). «The theatre of Fernando Arrabal: A Garden of Earthly Delights, of Thomas-John Donahue». *Modern Drama* 24.

KNOWLES, D. (1975). «Ritual Theater: Fernando Arrabal and the Latin-Americans». *Modern Language Review* 70, 3 (July), 526-538.

KOHUT, K. (2001). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». *Iberoamericana* 1. 3, 271-273.

KOROMOROWSKI, A. (1989). «An Interview with Fernando Arrabal». *Polish Perspectives* 32.3, 64-70.

KOSSMANN, A. (1967). «De Kaiser en de Architect- een bigar stuk». *VV* (23 september).

KOTT, J. (1980). «Del teatro antiguo al teatro moderno (los clásicos hoy)». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 13-15. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

KRONIK, J.-W. (1976). «Arrabal and the Myth of Guernica». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* II, 1, 15-20.

KRUGER, M. (1972). «Gegenbilder, Arrabal und die Trinitat des Bosen». *Die Drei*, 516-520.

KUNDERA, M. (2003). «Una corona para Arrabal». En F. Arrabal, *La matarife en el invernadero*, 9-11. Zaragoza: Libros del Innombrable.

_____ (2005). «Prefacio». En F. Arrabal, *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar*, 7-9. Murcia: Nausícaä.

KYRIA, P. (1968). «Une fête monstrueuse du subconscient». *Aux Écoutes* (20 de mars).

_____ (1969). «Le Parti-pris de vie d'Arrabal». *Combat* (6 de mars).

LABANDEIRA FERNANDEZ, A. (1981). «Bibliografía teatral de Antonio Gala». *Boletín «Millares Carlo»* II, 4 (diciembre), 301-345.

LABORDA, Á. (1967). «El autor de *Noviembre y un poco de yerba*». *ABC* (14 de diciembre).

____ (1972). «Entrevista con Antonio Gala». *ABC* (10 de octubre).

____ (1975). «¿*Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala». *ABC* (18 de octubre).

____ (1978). «Fernando Fernán-Gómez, Premio Lope de Vega». *ABC* (16 de mayo).

____ (1980a). «Antonio Gala. Entrevista con el autor». *ABC* (12 de febrero), 66.

____ (1980b). «*Los domingos, bacanal*, de Fernando Fernán-Gómez». *ABC* (2 de agosto).

LABORDA, V. (1970). «La paradoja del comediante [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *ABC* (9 de diciembre).

LACARRA, C. (1974). «Els Joglars: Detenidos en espera de juicio: Donde se cuentan las aventuras y desventuras acaecidas a un grupo español, y puestas aquí para general escarmiento, sonrojo o emulación». *Pipirijaina* 4 (junio), 21-25.

LACOMBE, L. (1961). «Obsesiones». *Les Lettres Françaises* (21 de septiembre).

LADRA, D. (1964). «Reflexión, aquí y ahora, sobre el teatro español contemporáneo». *Primer Acto* 51, 18-24.

____ (1968). «Tres obras y una utopía: En torno a la generación realista». *Primer Acto* 100, 36-50.

____ (1989). «Leer a Nieva». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 21-31. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

LADRÓN DE GUEVARA, E. (1985). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Heraldo de Aragón* (26 de abril).

LAFUENTE, F. R. (1995). «Desde la última fila. Cien años de cine, de Fernando Fernán-Gómez». *ABC-Cultural* 203 (22 de septiembre), 15.

LAFUENTE, J. (2010). «Su obra es libre, su conducta no». *El País* (4 de noviembre), 34-35. http://elpais.com/diario/2010/11/04/sociedad/1288825201_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

LAFUENTE, R. (1978). «Antonio Gala: “Dios es de izquierdas”». *Interviú* (6-12 de julio).

LAGRIVE, C. (1967). *Arrabal, continuité, recreation* [tesis doctoral inédita], París.

LAGUNERO, T. (2006). *Una vida entre poetas. De Pablo Neruda a Antonio Gala*. Madrid: La Esfera de los Libros.

LAHERA, E. (1984). «Fernán-Gómez, de actor a director». *Liberación* (7 de diciembre).

LAÍN ENTRALGO, P. (1970). «Amor bajo tierra [crítica de *Noviembre y un poco de yerba*]». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 113-118. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

_____ (1981). *Más de cien españoles*. Barcelona: Planeta.

_____ (2000). «Prólogo». En A. Gala, *Paisaje con figuras*, XI-XIII. Madrid: Espasa-Calpe / Planeta (Biblioteca Antonio Gala).

LAMARTINA-LENS, I. P. (1985). «*Petra Regalada: Madonna or Whore?*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 1, 13-15.

_____ (1986a). *Literary, historical and social myths in contemporary Spanish theatre: a feminist interpretation*. New Brunswick: Rutgers the State University of New Jersey.

____ (1986b). «Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños, ¿Por qué corres, Ulises?* and *Ulises no vuelve*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XII, 2, 31-34.

____ (1989). «Masculine, Feminine and Androgynous Sex Roles in Nieva's Theatre: The Case of *Coronada y el toro*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XV, 2, 17-19.

LAMET, J. M. (1997). «*El tiempo amarillo*». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 205-207.

LAMET, P. M. (1976). «Adiós, ingenuidad, adiós [crítica de *Yo la vi primero*]». En Equipo Reseña, *Cine para leer 1975*, 241. Bilbao: Mensajero.

____ (1987). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». En Equipo Reseña, *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine*, 305. Bilbao: Mensajero.

LAMONT, R. C. (1980). «A Pack of Cards». In R. Pope, *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti: Bilingual Press, 185-200.

____ (1995). «The Bitches and Werewolves of Nieva's *Retable*». *Western European Stages* 8, 1 (Autumn), 35-40.

LANCKROCK, R. (1972). «Teater geboeid». *Ons Erfdeel: Algemeen Nederlands Tweemaandelijks Cultureel Tijdschrift* 15.1, 109-112.

LANE, J. (1996). «Albert Boadella and the Catalan Comedy of Cultural Politics». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 11.1 (autumn), 81-98.

LANGE, D. DE «Virtuoos Tonnel van Arrabal [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Vok*, 23 de septiembre de 1967.

LARA, A. (1986). «Una crónica marginal y disparatada de la transición española [crítica de *Mambrú se fue a la guerra*]». *Ya* (23 de mayo).

LARA, F. (1974). «Entrevista con Antonio Gala». *Tiempo de Historia*, 102-103.

____ (1977). «Los premios de Berlín». *Triunfo* 755 (16 de julio).

LARA, F., y D. GALÁN (1970). «Fernando Fernán-Gómez, un camino hacia la destrucción». *Triunfo* 431 (5 de septiembre).

____ (1972-1973). «Biofilmografía». *Filmoteca* 3.

LARA, P. (1989). «Una obra dedicada al espíritu griego de los andaluces: una mezcla explosiva [entrevista a Francisco Nieva y a Anna Ricci]». *Diario de Córdoba* (7 de abril), 37.

LARRA, M. J. DE. (1991a). *Artículos*, E. Rubio (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 141), 10.^a ed.º

____ (1991b). *Artículos varios*, E. Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 70), 4.^a ed.º

____ (1997). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, A. Pérez Vidal (ed.). Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 92).

____ (2009). *Macías. No más mostrador*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 635).

LARRAZ, E. (1984). «Fernando Fernán-Gómez, grand acteur et metteur en scène “maudit”». *Cahiers de la Cinémathèque* 38-39 (Hiver).

____ (1985). «*La vida por delante: une comédie satirique de bon ton*». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 71-79. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

____ (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Cerf.

LARSON, H. M. (1993). *Francisco Nieva's «Teatro Furioso»: Analysis of Selected Plays*, tesis doctoral inédita. Ohio: Ohio State University.

LARSSON, B. (1968). «Teater Chok! [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Arbetet* (20 januari).

LATORRE, J. M.^a (1976). «Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental». *Dirigido por...* 33 (mayo).

LAYGORRI, E. (1989). «Entrevista con Fernando Arrabal». *Cambio 16* (agosto).

L[ÁZARO], J. M. (2006). «“Hechos nuevos” para un viejo caso». *El País* (26 de diciembre), 20. http://elpais.com/diario/2006/12/26/espana/1167087611_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

LÁZARO, J. M. (2006). «Localizado en un asilo el forense que hizo la autopsia al policía del caso Puig Antich». *El País* (26 de diciembre), 20. http://elpais.com/diario/2006/12/26/espana/1167087612_850215.html (consultada el 10 de junio de 2015).

LÁZARO CARRETER, F. (1973). «Artaud y el teatro español contemporáneo». *Primer Acto* 159-160 (agosto-septiembre), 12-20.

____ (1980a). «*La vieja señorita del Paraíso* (I) [crítica]». *Gaceta Ilustrada* 1260 (30 de noviembre), 54.

____ (1980b). «*La vieja señorita del Paraíso* (II) [crítica]». *Gaceta Ilustrada* 1261 (7 de diciembre), 115.

____ (1980c). «*Petra Regalada* (I) [crítica]». *Gaceta Ilustrada* 1223 (16 de marzo), 73.

____ (1980d). «*Petra Regalada* (II) [crítica]». *Gaceta Ilustrada* 1224 (23 de marzo), 65.

____ (1989). «*Corazón de arpía*, de Francisco Nieva». *Blanco y negro* (26 de febrero), 14.

____ (1990). «*Delirio del amor hostil*». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), Madrid: Comunidad de Madrid, 66-69.

____ (1993). «*El ascensor de los borrachos*». *ABC-Cultural* 105 (5 de noviembre), 7.

LAZO, E. (1987). «*Los ladrones: Que no nos roben la felicidad*». *El Público* 45, 35.

LE LIONNAIS, F. (1974). «*Arrabal et les échecs (Sur Fischer Initiation aux échecs)*». *Magazine Littéraire* 93 (octubre).

LEBLANC, T. (1999). *Ésta es mi vida*. Madrid: Temas de Hoy.

LECONTE, C. H. (1968). «*Une liturgie de la fureur*». *Nouvelle Journal* (6 de janvier).

LECUMBERRI, E. (1991). «*Breviario de amor de un halterófilo*, de Fernando Arrabal». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (spring).

LEDESMA PEDRAZ, M., ed. (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén.

LEIER, M. (1968). «*Falterstunde mit Arrabal [El gran ceremonial]*». *Tagesbericht / Feuilleton* (August).

LEISEGANG, H. (1966). «*Erotische Zwangsvorstellungen auf der Bühne [El gran ceremonial]*». *Westfälisches Volksblatt* (07. Dezember).

LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

LEMARCHAND, J. (1966a). «*Le Grand Cérémonial*». *Le Figaro Littéraire* (31 de mars).

____ (1966b). «*Les bruits de la ville*». *Le Nouvel Observateur* 83 (15-21 de juin).

____ (1967). «*Le Labyrinthe*». *Le Figaro Littéraire* (19 de janvier).

LEÓN, FRAY L. DE (1982). *Poesías*. Barcelona: Planeta (Clásicos Universales Planeta, 14), 4.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1980].

LEÓN, L. (1993a). «Entrevista». *La Tribuna de Córdoba* (28 de marzo) [reed. en León, 1993b].

____ (1993b). «Amor y desilusión». En A. Gala, *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 125-126. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

LEÓN, M. T. (1970). *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada [reed. en León, 1998].

____ (1998). *Memoria de la melancolía*, G. Torres Nebrera (ed.). Madrid: Castalia.

LEONARDINI, J.-P. (1967). «Un rite, mais pas pour une chapelle». *L'Humanité* (17 de mars).

LESFARGUES, B. (1965). «Ou... Comment s'en débarrasser?». *Théâtre de la Croix-rousse* (octobre).

____ (1966). «Fando y Lis». *Yorick* (mayo).

LEZCANO, M. (2002). «Los mundos de Adolfo». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio).

____ (2003). «Adolfo». En A. Marsillach, *Teatro completo*, P. M. Vállora (ed.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

LEZCANO, R. (1977). «La jurisdicción militar». *El País* (28 de diciembre), 15. http://elpais.com/diario/1977/12/28/espana/252111610_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

LILLET, R. (1972). «Arrabal (Interview)». *Nouvelles Littéraires* 2319 (6 de Mars), 24.

LILLO MARQUES, V. (1968). *Fernando Arrabal* [memoria universitaria inédita]. Rennes: Université de Rennes.

LIMA, R. (2001). «*Nosferatu: A Play on the Vampire* by Francisco Nieva». *Modern Drama* (summer) 44.2, 232-246.

LIMAN, A. (1968). «De vorba cu Arrabal». *Teatrul* (mayo).

LLERA, J. A. (2011). «*El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 1. http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_2 (consultada el 6 de julio de 2015).

LLINÁS, F. (1984a). «Fernando Fernán-Gómez: un talento en la penumbra». *Liberación* (7 de diciembre).

____ (1984b). «Filmografía [de Fernán-Gómez]». *Contracampo* 35 (primavera), 75-82.

____ (1985). «Mirar a cámara». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 43-52. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

____ (1993). «Todo está en venta». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 139-150. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

LLINÀS, F., J. L. TÉLLEZ Y M. VIDAL ESTÉVEZ. (1984). «El viaje del comediante (Conversación con Fernando Fernán Gómez)». *Contracampo* 35 (primavera), 51-74.

LLINÁS, F., M. MARÍAS Y A. M. TORRES (1970). «Recapitulación de un gran desconocido [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Nuestro Cine* 94 (febrero).

LLORENS, A. (1984). «Filmografía (1943-1984)». En Diego Galán y Antonio Lloréns, *Fernando Fernán Gómez*, 33-173. Valencia: Fundació Municipal de Cine y Fernando Torres.

LLORET, E. (1978). «La aflicción de Arrabal, oída». *La Estafeta Literaria* 639.

LLOSÁ, V. (1963). «Al compás del tres por cuatro». En J. de Armiñán, *Guiones de televisión*, 33-38. Madrid: Rialp.

LLOVET, E. (1963). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». *ABC* (21 de diciembre), 105 [reed. en Llovet, 1965].

____ (1965). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), 183-185. Madrid: Aguilar (Literaria).

____ (1966). «*El sol en el hormiguero* de Antonio Gala, en el María Guerrero». *ABC* (11 de enero), 75 [reed. en Llovet, 1970a].

____ (1969). «*Tartufo* de Molière trasladado por Enrique Llovet». *Primer Acto* 115 (diciembre), 32-57.

____ (1970a). «*El sol en el hormiguero* [crítica]». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 103-105. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1970b). «*Noviembre y un poco de yerba*». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 108-110. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1976). «La desencadenada furia de Francisco Nieva». *El País* (9 de mayo). http://elpais.com/diario/1976/05/09/cultura/200440801_850215.html (consultada el 5 de junio de 2015).

____ (1977). «Celebración grotesca sobre Aristófanes [crítica de *La paz*]». *El País* (10 de noviembre), 29. http://elpais.com/diario/1977/11/10/cultura/247964406_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1978). «Admirable Arrabal, admirable Bautista. *Oye, Patria, mi aflicción*». *El País* (31 de mayo). http://elpais.com/diario/1978/05/31/cultura/265413614_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (1983). «Prólogo». En A. Gala, *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, 9-30. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 30), 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

LOMBARDO, M. J. (2007). «De la tradición a la modernidad». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 2.

LONDRE, F. H. (1984). «*The Festive Play of Fernando Arrabal*, of L. Óscar Arata». *Comparative Drama* 18.

LONGHI-BRACAGLIA, I. (1970). «Hoy por hoy, es más difícil romper toda la resonancia culturalista de un texto que valerse de una presencia física. Entrevista con Els Joglars». *Primer Acto* 126-127 (noviembre-diciembre), 47-48.

____ (2006). «Ojalá pierda España al principio». *El Mundo* (10 de junio), 88.

LÓPEZ, C., J. Á. ESTEBAN, R. RUIZ y G. BELINCHÓN (2006). «Los más premiados». *El País Semanal* (29 de enero), 34-49.

LÓPEZ ARANGÜENA, B. (2010). «Dos ministras reprueban a Dragó por jactarse del sexo con menores». *El País* (31 de octubre), 41. http://elpais.com/diario/2010/10/31/cultura/1288476003_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

LÓPEZ BEJARANO (1982). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Guía del Ocio* (29 de noviembre).

LÓPEZ CASTILLO, S. (1984). «Vestirse de Gala». *Cambio 16* 632 (9-16 de enero), 88-90.

LÓPEZ DEL MORAL, A. (1995). «Libros». *Diario 16* (1 de diciembre).

LÓPEZ ESTRADA, F. (1956). «Noticia de los actuales poetas cordobeses». *Cántico* 11-12, 433.

____ (1983). «El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid». *Pliegos de Cordel* II, 31-49.

LÓPEZ GARCÍA, J. R. (1996). «Los veranos perdidos de Fernando Fernán-Gómez». En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), 103-110. Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

LÓPEZ GARCÍA, L. (1982). «Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán-Gómez». *Monteagudo* 78, 33-37.

LÓPEZ GÓMEZ, C. (1997). «Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra) [reseña]». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* X.2, 99-100.

LÓPEZ ITURRIAGA, M. (2013). «Ada y el ardor patriótico catalán». *El País* (28 de septiembre), 49. http://elpais.com/elpais/2013/09/27/gente/1380275918_784152.html (consultada el 11 de junio de 2015).

LÓPEZ MOZO, J. (1978). «Los abogados hacen balance». *Pipirijaina*, «La torna de Els Joglars» 8-9 [volumen textos] (septiembre).

____ (1982). «20 años en la moviola de papel». *Pipirijaina*, «Olympic Man Movement. Mitin presentado por Els Joglars», 21 [volumen textos] (marzo), 12-27.

____ (2006). «Chequeo al teatro español. Perspectivas». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 37-74. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

____ (2007). «Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 125-137. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

____ (2010). «Cartografía madrileña de risas (y de sonrisas)». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 95-117. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

LÓPEZ PALACIOS, C. (2005). «De Francisco Nieva y la memoria». En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barrajón Muñoz (dir.), 257-260. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

LÓPEZ PALACIOS, Í. (2010). «Literatura con amplificador». *El País* (3 de mayo), 40. http://elpais.com/diario/2010/05/03/cultura/1272837607_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

LÓPEZ SANCHO, L. (1967). «*Noviembre y un poco de yerba* de Antonio Gala, estreno en el Arlequín». *ABC* (16 de diciembre) [reed. en López Sancho, 1970b].

____ (1970a). «Fin de la temporada teatral». *ABC* (8 de julio), 109.

____ (1970b). «*Noviembre y un poco de yerba* [crítica]». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 110-113. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1980a). «*La Señora Tártara*, supremo triunfo de un gran teatro barroco». *ABC* (7 de diciembre) [reed. en López, 1989b].

____ (1980b). «*Los domingos, bacanal*, experimento de Fernán-Gómez». *ABC* (7 de agosto).

____ (1980c). «No es gala de Gala *La vieja señorita del paraíso*». *ABC* (10 de octubre).

____ (1980d). «*Petra Regalada*, alegoría barroca de Gala». *ABC* (19 de febrero).

____ (1982a). «*Anillos para una dama* (reposición) [crítica]». *ABC* (13 de abril), 69.

____ (1982b). «*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, en la Comedia». *ABC* (20 de septiembre), 37 [reed. en López Sancho, 1986a y 1996].

____ (1985a). «*El hotelito*, apólogo autonómico de Antonio Gala». *ABC* (13-14 de diciembre), 77.

____ (1985b). «*La coartada*, introspección de lo trágico, por Fernán-Gómez». *ABC* (28 de abril).

____ (1985c). «*Samarkanda*, una demostración dramática de Antonio Gala». *ABC* (8 de septiembre), 81.

____ (1986a). «*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, en la Comedia». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 396-399. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en López Sancho, 1996].

____ (1986b). «*Ojos de bosque*, de Fernando Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena». *ABC* (11 de julio).

____ (1987a). «Nieva da un pálido *Tirant lo Blanc* en el Festival de Mérida». *ABC* (12 de julio), 91. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/07/12/091.html> (consultada el 21 de junio de 2015).

____ (1987b). «*Séneca o el beneficio de la duda* [crítica]». *ABC* (14 de septiembre), 85.

____ (1988). «*Carmen, Carmen* [crítica]». *ABC* (6 de septiembre), 107.

____ (1989a). «Erotismo y Transgresión: *Corazón de arpía*, de Francisco Nieva». *ABC* (4 de febrero), 91.

____ (1989b). «*La Señora Tártara*, supremo triunfo de un gran teatro barroco». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 35-38. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1991). «*Los buenos días perdidos* de Gala revistos veinte años después». *ABC* (23 de febrero), 99.

____ (1992a). «Nieva y Fernán-Gómez o un regreso necesario». *ABC* (20 de noviembre).

____ (1992b). «Lucas Maraña, el nieto teatral de los pícaros de los Siglos de Oro». *ABC* (28 de septiembre).

____ (1993). «Los vampiros modernizados de *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*». *ABC* (29 de mayo), 95.

____ (1994). «*Los bellos durmientes*, divertimento supergala en el Marquina». *ABC* (23 de septiembre), 87.

____ (1996). «*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, en la Comedia». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 158-161. Madrid: UNED.

LÓPEZ-TERRA, F. (2013). «Un teatro refundacional: la construcción identitaria en la reapertura democrática. La producción final de Francisco Nieva». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 563-583. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-teatro-refundacional--la-construccion-identitaria-en-la-reapertura-democratica-la-produccion-final-de-francisco-nieva/1a195b34-d82a-4ee4-9b0b-9e11871ded7f.pdf> (consultada el 7 de febrero de 2015).

LORCA, C. (1959). «Arrabal, imitateur doué de Beckett». *Les Lettres Françaises* (8 de janvier).

LORENTE-COSTA, J. (1986). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Avui* (7 de junio).

LORENZ, W. (1968). «Im Kinderwagen auf Gottessuche [*Fando y Lis*]». *Die Neue Zeitung* (06. October).

LORENZO, J. (1992). «El vigía de la cultura española». *El Mundo* (20 de junio).

LOSADA, C. (1975). «Entre la diplomacia y el talento [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Ya* (8 de junio).

LOSADA, M. (1993). «Antonio Gala en su soledad sonora». *Turia* 24-25, 217-226.

LOUBET, D. (1969). «Deux pièces d'Arrabal». In F. Arrabal, *Théâtre IV (Le Couronnement, Concert dans un œuf)*. Paris: Christian Bourgois.

LOUREIRO, Á. G. (1991a). «Bibliografía general sobre la autobiografía española». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 142-143.

____ (1991b). «Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 137-142.

____ (1991c). «La autobiografía española: actualidad y futuro». *Anthropos*, «La autobiografía en la España contemporánea» 125, 17-20.

____ (1993). «Direcciones en la teoría de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo *et alii* (eds.), 33-46. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 14).

LOZANO, E. M. (1992). «Fernando Fernán-Gómez y su Pícaro». *Diario 16* (8 de septiembre).

LUCAS, A. (2015). «Antonio Gala: “El bipartidismo es una norma violenta” [entrevista]». *El Mundo-Crónica* (22 de marzo), págs. 4-5. <http://www.elmundo.es/cronica/2015/03/22/550c7053ca4741136c8b4595.html> (consultada el 24 de marzo de 2015).

LUCAS VALLEJO, M.^a DEL C. (1992). «*El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Arrabal». *Teatro 2*, «Teatro y América» (diciembre).

____ (1994-1995). «El teatro bufo de Fernando Arrabal: ¿identificación o ruptura?». *Teatro* 6-7 (diciembre-junio).

LUCAS VERDÚ, P. (1971). «Panorama político nacional». En VV. AA., *España. Perspectiva 1971*. Madrid: Guadiana.

LUCE, L.-F. (1974). «The Dialectic of Space: Fernando Arrabal's *The Automobile Graveyard*». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 2, 31-37.

LUKACS, G. (1965). «The sociology of modern drama». *Tulane Drama Review* 4, 146-170.

LUNA, Á. DE (2010). «Comprometido ciudadano». *El País* (13 de octubre), 39. http://elpais.com/diario/2010/10/13/cultura/1286920803_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

LYON, J. (1990). «*Los buenos días perdidos. Anillos para una dama* (Ed. Andrés Amorós)». *Modern Language Review* 85, 772.

M., C. (1988). «*Carmen, Carmen*, de Antonio Gala. Música y láser entre el amor y la muerte». *El Público* 62, 15-18.

M., M. (2012). «El teatro es más vida que la vida». *El País-Andalucía* (3 de mayo), 8. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/02/andalucia/1335989388_426366.html (consultada el 11 de junio de 2015).

M. M., A. (1980). «*Cinco tenedores*, de Fernán-Gómez [crítica]». *La Vanguardia* (23 de marzo).

MACHADO MEUGÉ, E. (1998). «Entrevue avec Antonio Gala». *Les Langues Néo-latines* 306 (octubre), 5-17.

MACLAINE, S. (1992a). *Bailando en la luz*. Barcelona: Plaza & Janés, 2.^a ed.^o [reed. en MacLaine, 1994].

____ (1992b). *Lo que sé de mí*. Barcelona: Plaza & Janés, 2.^a ed.^o

____ (1994). *Bailando en la luz*. Madrid: Editorial América Ibérica.

MADOZ, P. (1846-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=63-53> (consultada el 15 de febrero de 2015).

MADRAL, P. (1967). «Dans l'espoir comme dans l'angoisse». *L'Humanité* (22 de décembre).

MAESTRO, J. G. (1998). «El personaje teatral en la teoría literaria moderna». *Theatralia*, «II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Vigo, 7-8 de mayo de 1998», 2, 17-56.

MAEZTU, M. DE (1978). «La cárcel es la muerte. Carta de Myriam». *Pipirijaina*, «La torna de Els Joglars» 8 y 9 [volumen textos] (septiembre), 1.

MAIERHOFER, F. (1973). «Kinderspiele: Fernando Arrabal. Theatre ohne Tabu?». *Stimmen der Zeit* 191, 529-543.

MAILLARD GARCÍA, M. L. (1997). *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Edicions de la Universitat.

MÁINER, J.-C. (1985). «El parto de los montes o la escasa función de la razón en nuestros días». *Las Nuevas Letras* 3-4, 2-9.

MALLÓ VILAPLANA, O. (1998). *El cas Boadella: desventures d'un joglar en temps de transició*. Barcelona: Flor del Vent Edicions (De Llevant a Ponent, 9).

MALRAUX, A. (1992). *Antimemorias*. Barcelona: Círculo de Lectores.

MAMPASO, M. (1977). «Las cítaras colgadas de los árboles de Antonio Gala». En *Escenografía teatral española: 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud.

MAN, P. DE (1991). «La autobiografía como desfiguración». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29 (diciembre), 113-118.

MANIGLIA, F. (1980). «Las luces en *Los baños de Argel*». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 94-95. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

MANN, T. (1987a). *Diarios 1918-1921. 1933-1936*. Barcelona: Plaza & Janés.

____ (1987b). *Diarios 1937-1939*. Barcelona: Plaza & Janés.

MANRIQUE DE LARA, J. G. (1989). «Francisco Nieva, una voluntad creadora». *La Semana* (15 de enero) [reed. en Manrique de Lara, 1990].

____ (1990). «Francisco Nieva, una voluntad creadora». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 75-77. Madrid: Comunidad de Madrid.

MANRIQUE SABOGAL, W. (2008). «El Yo asalta la literatura». *El País-Babelia* (13 de septiembre), 4-7.

MANTEIGA, R. (1986). «*The Festive Plays of Fernando Arrabal*, de L. Óscar Arata». *Modern Language Studies* XVI-2.

MANZANO, E. (1995). «Un lector reconocido». *La Vanguardia* (25 de noviembre).

____ (1999). «¡Boaadella!». *La Vanguardia* (12 de septiembre).

MÁÑEZ, J. A. (1984). «Una entrevista con bicicletas, amantes, teatro y actores [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Comunidad Escolar* 1 (15 de noviembre).

____ (1985). «Valencia, piedra de toque». *El Público* 27 (diciembre), 12.

____ (1986a). «El viaje de Visanteta, la falla de Boadella». *El Público* 28 (enero), 27-29.

____ (1986b). «Visanteta made in Boadella». *El Público* 34-35, 25-26.

____ (1994). «Una vanguardia encanecida». *El País-Comunidad Valenciana* (5 de marzo).

____ (1996). «Por el lado salvaje del teatro». *El País-Comunidad Valenciana* (23 de noviembre).

____ (1998). «Una dualidad campechana». *El País-Comunidad Valenciana* (17 de octubre).

____ (2001). «Final de juego». *El País-Comunidad Valenciana* (16 de enero).

MAQUA, J. (1978). «¿De qué libertad de expresión hablamos?». *Pipirijaina* 8 y 9 [volumen textos] (septiembre), 2-8.

MARCABRU, P. (1966). «Un conte de fées Sado-masochistes». *Candide* (4 d'avril).

____ (1969). «Essayons de parler calmement d'Arrabal». In F. Arrabal, *Théâtre IV (Le Couronnement, Concert dans un œuf)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1972). «Bella Ciao». *France Soir* (4 d'avril).

____ (1975). «Sur le fil». *France Soir* (20 de septembre).

MARCEL, G. (1966). «Curieuses atmosphères». *Les Nouvelles Littéraires* (31 de mars).

____ (1967a). «Le Labyrinthe». *Les Nouvelles Littéraires* (19 de janvier).

____ (1967b). «Panique». *Les Nouvelles Littéraires* (30 de mars).

____ (1967c). «Une technique d'avilissement». *Les Nouvelles Littéraires* (28 de décembre).

MARCHÁN, I. (1995). «Fernán-Gómez [...]». *Córdoba* (24 de noviembre).

MARCO, J. (1995). «Más allá del jardín, de Antonio Gala». *ABC-Cultural* 176 (17 de marzo), 11.

____ (2007). «La vida como discurso». *La Razón* (22 de noviembre), 51.

MARCO, T. (1980). «Quizá se trata de un nuevo género musicoteatral...». En J. Monleón (ed.), *«Los baños de Argel» de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 97. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

MARCOS, P. (2006). «Boadella dice que Ciutadans nace contra la “esquizofrenia paranoide nacionalista”». *El País* (10 de mayo), 23. http://elpais.com/diario/2006/05/10/espana/1147212012_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MARGOLIS, T. (1977). «Most Unusual Performances: Spain, *The Burial of the Sardine*», trad. C. Hoft-Levine. *The Drama Review*, 22.

MARÍAS, J. (1970). «Donde menos se piensa [crítica de *Ninette y un señor de Murcia*]». En *Visto y no visto. Crónicas de cine II, 1965-1967*. Madrid: Guadarrama.

____ (1986). «*El viaje a ninguna parte* [reseña]». *Blanco y Negro* (11 de febrero).

MARÍAS, M. (1970). «El extraño caso de *El extraño viaje*». *Nuestro Cine* 94 (febrero).

____ (1975). «*Yo la vi primero*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Dirigido por...* 21 (marzo).

MARÍAS, M., F. LLINÁS y A. MARTÍNEZ TORRES. (1970). «Entrevista con Fernando Fernán-Gómez». *Nuestro Cine* 94 (febrero).

MARÍN, K. (2011). «“Tengo Thermomix: con eso le digo mucho”». *El País* (23 de enero), 60. http://elpais.com/diario/2011/01/23/ultima/1295737202_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MARINERO, F. (1982a). «Fernán-Gómez: cuarenta años en el oficio de actor». *Diario 16* (18 de febrero).

____ (1982b). «Mala vida en el ciclo de Fernando Fernán-Gómez [crítica de *La vida por delante*]». *Diario 16* (18 de marzo).

____ (1982c). «Más chiste que comedia [crítica de *Yo la vi primero*]». *Diario 16* (20 de mayo).

____ (1982d). «Mihura y Fernán-Gómez aliados [crítica de *Sólo para hombres*]». *Diario 16* (1 de abril).

____ (1982e). «Nuevos problemas, nuevas perspectivas [crítica de *La vida alrededor*]». *Diario 16* (25 de marzo).

____ (1982f). «Parodia de una parodia [crítica de *La venganza de don Mendo*]». *Diario 16* (15 de abril).

____ (1982g). «Una obra maestra arrinconada [crítica de *El extraño viaje*]». *Diario 16* (29 de abril).

____ (1983). «*Mi hija Hildegart*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Diario 16* (16 de diciembre).

____ (1986a). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Diario 16* (20 de junio).

____ (1986b). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Diario 16* (17 de mayo).

____ (1991). «Comedia amable de Fernán-Gómez [crítica de *Fuera de juego*]». *El Mundo* (27 de septiembre).

MARINERO, M. (1970). «*El extraño viaje*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Film Ideal* 217-218-219.

____ (1977). «Flaco, ronco y pelirrojo». *Diario 16* (3 de mayo).

MARION, D. (1968). «Une nouvelle liturgie théâtrale». *Le Soir Bruxelles* (15 de janvier).

MAROWITZ, C. (1972). «Arrabal's Theater of Panic». *The New York Times Magazine* (December 3).

MARQUERÍE, A. (1950). «Marido y medio». *ABC* (8 de junio).

____ (1954). «Al presentar la comedia de Jaime de Armiñán...». En J. de Armiñán, *Eva sin manzana*, 7-8. Madrid: Alfil.

____ (1965). «Estreno de *El zapato de raso*, de Paul Claudel». *Pueblo* (28 de abril), 14.

MÁRQUEZ REVIRIEGO, V. (1982). «Feo, agnóstico y sentimental». *Tiempo* (24 de mayo).

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1975). *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus.

____ (1980). «El tema de los cautivos». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 41-51. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

MARRAST, R. (1964). «*Le Tricycle et Fando et Lis*, de F. Arrabal, m. e. s. de Cl. Cyriaque». *Théâtre Populaire* 52 (2.º trimestre).

MARRODÁN-CASA, C. (1985). «Fernán-Gómez: Totalizm i *Pamięc prywatna*». *Dialog* 30.6, 86-89.

MARSÉ, J. (1987). «Fernando Fernán-Gómez». *El País* (16 de julio).

____ (2006). «Fernando Fernán Gómez». En F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*, 9-12. Barcelona: Península.

MARSILLACH, A. (1957a). «¿Cómo se debe decir el verso?». *Primer Acto* 4 (octubre), 6-7 [reed. en Marsillach, 2003ap].

____ (1957b). «“Cuando la voz escribe...” y se justifica». *Primer Acto* 1 (abril), 71 [reed. en Marsillach, 2003at].

____ (1957c). «Defensa del actor». *Primer Acto* 2 (mayo), 12-13 [reed. en Marsillach, 2003av].

____ (1957d). «El intérprete en el teatro de humor». *Primer Acto* 3, 16-20 [reed. en Marsillach, 2003bd].

____ (1958). «Actores al aire libre». *Primer Acto* 6 (enero-febrero), 7-8 [reed. en Marsillach, 2003q].

____ (1959a). «Carta a un joven actor». *Primer Acto* 9 (julio-agosto), 39 [reed. en Marsillach, 2003an].

____ (1959b). «Sinceridad en el actor». *Primer Acto* 7 (marzo-abril), 45-48 [reed. en Marsillach, 2003dn].

____ (1960a). «Cuaderno de dirección de *La cornada*». *Primer Acto* 12 (enero-febrero), 17-26 [reed. en Marsillach, 2003as].

____ (1960b). «El actor español en la temporada 59-60». *Primer Acto* 14 (mayo-junio), 5-6 [reed. en Marsillach, 2003bb].

____ (1962). *¡Silencio... se rueda!* Barcelona: Aymá (Voz-Imagen, 1).

____ (1963). *Silencio... ¡vivimos!* Barcelona: Aymá (Actualidad, 1).

____ (1965a). «Algo sobre mi montaje de *Después de la caída*». *Primer Acto* 61, 29-35 [reed. en Marsillach, 2003u].

____ (1965b). «Nota introductoria». En J. Martín Recuerda, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* Madrid: Editora Nacional.

____ (1966a). «Antecrítica [de *Águila de blasón*]». *ABC* (13 de abril) [reed. en Marsillach, 2003ab].

____ (1966b). «Presentación». En J. de Armiñán, *Tiempo y hora*, 5-9. Madrid: Alcalá.

____ (1966c). «Sobre una dificultad». En J. Germán Schröder (ad.), *Los siete infantes de Lara*. Madrid: Editora Nacional.

____ (1967). «Sobre *Águila de blasón*». *Primer Acto* 82, 22-27 [reed. en Marsillach, 2003dñ].

____ (1969). «Mi versión [de *Biografía*]». *Primer Acto* 111 (agosto), 34-35 [reed. en Marsillach, 2003cu].

____ (1970a). «Notas de montaje [de *El malentendido*]». *Primer Acto* 116 (enero), 37 [reed. en Marsillach, 2003cx].

____ (1970b). «Prólogo». En V. Romero, *Raciofagia y Sonría, señor dictador*. Madrid: Escélicer.

____ (1975). «Epílogo». En M. Vidal, *La huelga de los actores*. Madrid: Felmar.

____ (1979a). «A los denunciantes». *Interviú* (22 a 28 de febrero).

____ (1979b). «Un crítico». *El País Semanal* 112 (7 de junio).

____ (1979c). «Un estreno». *El País Semanal* 108 (6 de mayo).

____ (1981a). «Autobiografía». *Triunfo* 12, XXXV (1 de octubre), 65 [reed. en Marsillach, 2010].

____ (1981b). «Introducción». En *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, 3. Madrid: Ediciones MK (Escena, 24).

____ (1981c). «La imposibilidad de ser o no ser otro». *Triunfo* 12 (octubre), 57-65.

____ (1981d). *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Madrid: Ediciones MK (Escena, 24) [reed. en Marsillach, 2003dq: 37-112].

____ (1982a). «El anuncio». En *Antología de las mejores novelas policíacas, 18.^a selección*, A. Perales (selec.), 249-280. Barcelona: Acervo.

____ (1982b). «Nací en Barcelona...». En *Antología de las mejores novelas policíacas, 18.^a selección*, A. Perales (selec.), 247-248. Barcelona: Acervo.

____ (1985a). «Diario de un nominado: Hollywood, ida y vuelta». *Nueva* 45 (7-20 de mayo), 42-44 [reed. en Marsillach, 2003ax].

____ (1985b). «Prólogo». En F. Álvaro, *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1984)*. Valladolid: edición del autor.

____ (1985c). «Prólogo». En F. Melgares, *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

____ (1985d). «¿Se muere el teatro?». *El Público* 21, 30-31 [reed. en Marsillach, 1987a y 2003dm].

____ (1986a). «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Primer Acto* 213, 22-23 [reed. en Marsillach, 1986b, 2002h, 2003dt y 2006c].

____ (1986b). «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Revista ADE-Teatro* 2 (mayo), 1-2 [reed. en Marsillach, 2002h, 2003dt y 2006c].

____ (1987a). «¿Se muere el teatro?». En VV. AA., *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985: Actes*, vol. IV, sec. 7, 8 i 9, 109-125. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona [reed. en Marsillach, 2003dm].

____ (1987b). «Veinte sospechas ineludibles». *Revista ADE-Teatro* 7 (diciembre), 3 [reed. en Marsillach, 2003dv].

____ (1988a). «El montaje de *La Celestina*». *Cuadernos de Teatro Clásico* 2, 139-140 [reed. en Marsillach, 2002c].

____ (1988b). «El teatro español desde 1939 a 1975: Una visión muy particular». En VV. AA., *España. Nuestro siglo: textos, imágenes y sonidos. IV: Gobierno de Franco (1939-1975)*, 382-392. Barcelona: Plaza & Janés [reed. en Marsillach, 2003bi].

____ (1988c). «La locura de Flotats». *Diario 16* (enero) [reed. parcialmente en Marsillach, 1988d y 2003cb].

____ (1988d). «La locura de Flotats». *El Público* 52, 29 [reed. en Marsillach, 2003cb].

____ (1988e). «Una compañía española de teatro clásico». *Cuadernos de Teatro Clásico* 1, 175-176.

____ (1989a). «De Garrido a Marsillach». *Primer Acto* 230 (septiembre-octubre), 14-16.

____ (1989b). «El teatro español y otros peligros». *Primer Acto* 230 (septiembre-octubre), 16-19.

____ (1989c). «Im/posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico». *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 11 (marzo-abril) [reed. como «Posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» en Marsillach, 2003dh; reed. como «Im/posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» en Marsillach, 2006b].

____ (1990a). «A los directores de escena en la clausura de su III Congreso». *Revista ADE-Teatro* 17 (julio), 11 [reed. en Marsillach, 2002a y 2003j].

____ (1990b). «El montaje de *El vergonzoso en palacio*». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 223-224.

____ (1990c). «José Luis, un personaje». En *Libro de los amigos de José Luis Barrós*, 179-181. Sada: Edición do Castro.

____ (1992a). «Ciclo de autores de teatro español contemporáneo: a modo de aclaración tal vez tardía». *Primer Acto* 243, 120-121 [reed. en Marsillach, 2003m].

____ (1992b). *Feliz aniversario*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatro, 3) [reed. en Marsillach, 2003dq: 305-376].

____ (1992c). «Nuestro Cervantes». *Cuadernos de Teatro Clásico* 7, 201-202.

____ (1994a). «Caliente reflexión». *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 32 (primavera) [reed. en Marsillach, 1994b y 2003aj].

____ (1994b). «Caliente reflexión». *Revista ADE-Teatro* 37-38, 148-149 [reed. en Marsillach, 2003aj].

____ (1994c). «Cervantes, un autor distinto». En *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de Miguel de Cervantes*, 103-107. Madrid: Banesto.

____ (1995a). «A Cytrynowski, en la distancia». *El País* (7 de febrero). http://el-pais.com/diario/1995/02/07/agenda/792111607_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015) [reed. en Marsillach, 2003c y 2006a].

____ (1995b). «A Cytrynowski, en la distancia». *Revista ADE-Teatro* 43-44, 162 [reed. en Marsillach, 2003c y 2006a].

____ (1995c). *Carta a un amigo frecuentemente disgustado por los tiempos que nos ha tocado vivir*. Barcelona: Península (Cartas Abiertas, 1).

____ (1995d). *El saloncito chino*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España [reed. en Marsillach, 2003dq: 377-450].

____ (1995e). «Por si hay que explicar algo». En *El saloncito chino*, 11-12. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Literatura Dramática Iberoamericana, 14).

____ (1995f). *Se vende ático (Escenas conyugales para leer a ratos)*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Humor), 3.^a ed.^o

____ (1996a). «Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Distancia de diez años». *Primer Acto* 262, 109-110.

____ (1996b). «La ADE y su revista». *Revista ADE-Teatro* 52-53 (julio-septiembre), 12-13 [reed. en Marsillach, 2003bx].

____ (1998a). «15 años». *Revista ADE-Teatro* 64-65 (enero-marzo), 24 [reed. en Marsillach, 2003a].

____ (1998b). «Aznar, Borrell y el público». *El País* (22 de mayo) http://el-pais.com/diario/1998/05/22/opinion/895788002_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015) [reed. en Marsillach, 2003af].

____ (1998c). «Dicen que el tiempo pone...». VV. AA., *XX años del Centro Dramático Nacional*, 11. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Centro Dramático Nacional [reed. como «Veinte años del Centro Dramático Nacional» en Marsillach, 1998f y 2003du].

____ (1998d). «La música y yo». *Melómano* 22 (junio), 70-71 [reed. en Marsillach, 2003cd].

____ (1998e). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets (Andanzas, 352) [reed. en Marsillach, 2001d].

____ (1998f). «Veinte años del Centro Dramático Nacional». En *XX años del Centro Dramático Nacional*, Á. M. Sánchez Sanz (coord.), 11. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Cultura [reed. en Marsillach, 2003du].

____ (1999a). «Algunas reflexiones sobre el teatro español actual». En *El Teatro. Cursos de gestión cultural*, J. M. Garrido Guzmán (ed.), Murcia: CajaMurcia.

____ (1999b). «Borrás y unas fotos». *Revista ADE-Teatro* 77 (octubre), 237-239 [reed. en Marsillach, 2003ah].

____ (1999c). «Breve correspondencia con Adolfo Marsillach a propósito de Las Casas/Sepúlveda». En J. M.^a de Quinto, *Controversia Las Casas/Sepúlveda: ventilada y disputada en presencia de muchos letrados y juristas el año mil quinientos cincuenta y uno en la villa de Valladolid*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático [reed. en Marsillach, 2003ai].

____ (1999d). «Cómicos/as». *ABC* (10 de octubre) [reed. en Marsillach, 2003ao].

____ (1999e). «David Mamet». *ABC* (5 de diciembre) [reed. en Marsillach, 2003au].

____ (1999f). «El viejo actor». *ABC* (12 de septiembre) [reed. en Marsillach, 2003bk].

____ (1999g). «¿Quién dirige un teatro nacional?». *Revista ADE-Teatro* 78, 10-11.

____ (2000a). «Algo huele a podrido en la Ópera». *ABC* (13 de agosto) [reed. en Marsillach, 2003t].

____ (2000b). «Carmen y el Burlador». *ABC* (24 de julio) [reed. en Marsillach, 2003al].

____ (2000c). «Doménech Reixach: “Creo que el mestizaje cultural en las artes escénicas es muy necesario». *Revista ADE-Teatro* 83, 213-219.

____ (2000d). «El miedo escénico». *ABC* (27 de febrero) [reed. en Marsillach, 2003bf].

____ (2000e). «El tremendo dolor de haber sido Buero». En *Memoria de Buero (Actas del Curso Internacional Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal)*. Murcia, 23 al 26 de octubre de 2000. Murcia: CajaMurcia.

____ (2000f). «En defensa propia. (Y ajena)». *ABC* (6 de octubre), 3 [reed. en Marsillach, 2002d].

____ (2000g). «Fernán-Gómez se aburre». *ABC* (23 de enero) [reed. en Marsillach, 2003bñ].

____ (2000h). «La repugnancia casi física de Lluís Pascual». *ABC* (9 de julio) [reed. en Marsillach, 2003ch].

____ (2000i). «Luis Escobar». *Revista ADE-Teatro* 82 (septiembre-octubre), 292-293 [reed. en Marsillach, 2003co].

____ (2000j). «Marsillach: el oficio de un actor». *Revista ADE-Teatro* 90, 184-185.

____ (2000k). «Notas diversas y dispersas sobre mi montaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*». *Revista ADE-Teatro* 79 (enero-marzo), 103-105 [reed. en Marsillach, 2003cy].

____ (2000l). «Palabras para los premios ADE 1999». *Revista ADE-Teatro* 79 (enero-marzo), 25 [reed. en Marsillach, 2003dd].

____ (2000m). «Peter Brook». *ABC* (26 de diciembre) [reed. en Marsillach, 2003df].

____ (2001a). «El yo de los actores». *ABC* (21 de enero) [reed. en Marsillach, 2003bl].

____ (2001b). *Extraño anuncio*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 6) [reed. en Marsillach, 2003dq: 451-504].

____ (2001c). «Prólogo». En P. M. Vállora, *Bésame macho*, 7-9. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

____ (2001d). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets (Fábula, 176).

____ (2002a). «A los directores de escena en la clausura de su III Congreso». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 160-161 [reed. en Marsillach, 2003j].

____ (2002b). «El montaje [de *El burlador de Sevilla* (y convidado de piedra)]». *Cuadernos de Teatro Clásico*, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002» 16, 51-52.

____ (2002c). «El montaje [de *La Celestina*]». *Cuadernos de Teatro Clásico*, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002» 16.

____ (2002d). «En defensa propia. (Y ajena)». *ABC* (22 de enero). [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-01-2002/abc/Opinion/emen-defensa-propia-\(y-ajena\)/em_73457.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-01-2002/abc/Opinion/emen-defensa-propia-(y-ajena)/em_73457.html) (consultada el 15 de junio de 2015).

____ (2002e). «Lo femenino en la interpretación». *El Mundo* (22 de enero) [reed. en Marsillach, 2002f y 2003cl].

____ (2002f). «Lo femenino en la interpretación». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 188 [reed. en Marsillach, 2003cl].

____ (2002g). «*Noche de Reyes sin Shakespeare*». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 113-127 [reed. en Marsillach, 2003dq: 505-554].

____ (2002h). «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 142-143 [reed. en Marsillach, 2003dt y 2006c].

____ (2003a). «15 años». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 565-566. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003b). «A Cary Grant». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 590-592. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003c). «A Cytrynowski, en la distancia». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 536. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003d). «A Fernando Arrabal». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 521-523. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003e). «A Francisco Rabal». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 531-533. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003f). «A Gina Lollobrigida». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 595-597. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003g). «A John Wayne». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 601-603. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003h). «A José María Prada». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 321-323. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003i). «A Lee Marvin». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 598-600. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003j). «A los directores de escena en la clausura de su III Congreso». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 207-208. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2003k). «A Marcello Mastroianni». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 593-595. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003l). «A Mary Santpere». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 390. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003m). «A modo de aclaración tal vez tardía». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 533-535. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003n). «A modo de declaración de intenciones [sobre *L'auca del senyor Esteve*]». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 482-487. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ñ). «A Tartufo». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 447-450. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003o). «A un censor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 515-517. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003p). «A Victoria Vera». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 324-326. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003q). «Actores al aire libre». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 259-261. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003r). «Al festival de cine de San Sebastián». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 587-589. Madrid:

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003s). «Alberto Closas». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 359-361. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003t). «Algo huele a podrido en la Ópera». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 241. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003u). «Algo sobre mi montaje de *Después de la caída*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 418-426. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003v). «Algunas ideas sobre las que basé mi montaje de *El Misántropo*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 480-481. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003w). «Algunas reflexiones sobre el teatro español actual». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 537-546. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003x). «Amparo Rivelles». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 377-379. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003y). «Ana Belén». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 341-343. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003z). «Analía Gadé». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 356-358. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003aa). «*Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares (1983)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 458. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ab). «Antecrítica [de *Águila de blasón*]». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 429. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ac). «*Antes que todo es mi dama (1987)*. La adaptación». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 462. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ad). «Antonio». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 373-375. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ae). «Apuntes para una reflexión sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 189-191. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003af). «Aznar, Borrell y el público». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 617-619. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ag). «*Biografía*. Escribe: Adolfo Marsillach». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 440-441. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ah). «Borrás y unas fotos». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 555-557. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ai). «Breve correspondencia con Adolfo Marsillach a propósito de Las Casas/Sepúlveda». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 553-554. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003aj). «Caliente reflexión». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 188-189. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ak). «Carmen Maura». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 339-341. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003al). «Carmen y el Burlador». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 551-552. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003am). «Carta a mis amigas las actrices». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 519-520. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003an). «Carta a un joven actor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 270-271. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003añ). «Centeno y los críticos». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 629-630. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ao). «Cómicos/as». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 302. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ap). «¿Cómo se debe decir el verso?». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 256-258. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003aq). «Concha Velasco». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 380-382. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ar). «Conchita Montes». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 352-354. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003as). «Cuaderno de dirección de *La cornada*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 397-415. Ma-

Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003at). «“Cuando la voz escribe...” y se justifica». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 250-251. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003au). «David Mamet». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 308. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003av). «Defensa del actor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 252-254. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003aw). «Delon». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 393-394. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003ax). «Diario de un nominado: Hollywood, ida y vuelta». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 669-676. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003ay). «*Don Gil de las calzas verdes* (1994). Tirso, sus chicas y la cultura». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 471-472. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003az). «Don Tirso de las calzas verdes». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 472-473. Madrid: Pu-

blicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ba). «Eduardo Haro Tecglen». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 333-335. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bb). «El actor español en la temporada 59-60». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 272-273. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bc). «*El burlador de Sevilla* (1988)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 464-465. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bd). «El intérprete en el teatro de humor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 254-256. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003be). «*El médico de su honra* (1994). Entre ayer y hoy». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 474-475. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bf). «El miedo escénico». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 301-302. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bg). «*El Misántropo* (1996). Por qué *El Misántropo*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 479-480. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bh). «*El Tartufo* (1969)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 445. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bi). «El teatro español desde 1939 a 1975. (Una visión muy particular)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 501-515. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bj). «*El vergonzoso en palacio* (1989). Presentación. El montaje». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 467-468. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bk). «El viejo actor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 310. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20). 310.

____ (2003bl). «El yo de los actores». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 287-288. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bm). «Estoy harto de ETA». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 76. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003n). «Estudio 1». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 586. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bñ). «Fernán-Gómez se aburre». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 151. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bo). «Fernando Fernán-Gómez». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 346-348. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bp). «Fernando Rey». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 366-368. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bq). «Flotats». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 389. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003br). «*Fuente Ovejuna* (1991). Un gran título». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 469. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bs). «Guillermo Marín». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 370-372. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bt). «Jaime de Armiñán». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 326-328. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bu). «José María Rodero». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 375-377. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bv). «José Sacristán». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 382-384. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bw). «Juan Carlos Pérez de la Fuente». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 92. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bx). «La ADE y su revista». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 563-565. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003by). «*La Celestina* (1988). El montaje». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 463. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003bz). «La cuestión catalana». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 148. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ca). «*La gran sultana* (1992). Nuestro Cervantes». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 470-471.

Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cb). «La locura de Flotats». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 387-388. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cc). «La maldición de ser crítico». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 160. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cd). «La música y yo». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 620-621. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ce). «La obra literaria y la obra teatral». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 209-212. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cf). «*La p... respetuosa y A puerta cerrada*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 433. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cg). «*La piedad de noviembre (1966)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 428. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ch). «La repugnancia casi física de Lluís Pascual». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 242. Ma-

drid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003ci). «*La señorita Julia* (1974). El montaje». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 457. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cj). «*La Tempranica y La Gran Vía* (1984)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 459-460. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003ck). «*L'heure espagnole* (1989). Una comedia musical irónica». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 466. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003cl). «Lo femenino en la interpretación». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 292-293. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003cm). «Lo que no quiso entender Nati Mistral». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 548. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cn). «*Los locos de Valencia* (1986)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 460-461. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cñ). «Luis Escobar». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 363-365. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003co). «Luis Escobar». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 500-501. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cp). «Manuel Gutiérrez Aragón». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 331-333. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cq). «*Marat-Sade (1968)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 436-437. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cr). «María Asquerino». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 368-370. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cs). «María Jesús Valdés y su altura». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 392-393. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ct). «Mary Carrillo». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 350-352. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003cu). «Mi versión [de *Biografía*]». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 441-444. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

nes de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cv). «Narciso Ibáñez Serrador». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 354-356. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cw). «Noche de estreno». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 243-245. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003cx). «Notas de montaje [de *El malentendido*]». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 434-435. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cy). «Notas diversas y dispersas sobre mi montaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 488-490. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

_____ (2003cz). «Nuevas palabras para una versión de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 477-478. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2003da). «Nuestra huelga». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 99. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2003db). «Nuria Espert». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 336-338. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dc). «Paco Rabal». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 348-350. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dd). «Palabras para los premios ADE 1999». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 566. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003de). «Pedro del Río». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 391. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003df). «Peter Brook». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 236-237. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dg). «Pilar Miró». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 329-330. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dh). «Posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 184-186. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20) [reed. como «Im/posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico» en Marsillach, 2006b].

____ (2003di). «Programa de mano de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*». En *Teatro completo*, P. M. VÍllora (ed.), 39-40. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

____ (2003dj). «*Pygmalión (1964)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 417. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dk). «*¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita (1965)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 427-428. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dl). «*¿Quién teme a Don Pedro Calderón?*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 192-194. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dm). «*¿Se muere el teatro?*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 101-117. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dn). «Sinceridad en el actor». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 262-269. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dñ). «*Sobre Águila de blasón*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 429-432. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003do). «Sobre esta coproducción: *Los malcasados de Valencia*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.),

146-147. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dp). «*Sócrates (1972)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 451. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dq). *Teatro completo*, P. M. Vállora (ed.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

____ (2003dr). «*Un domingo en Nueva York (1963)*». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 416. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003ds). «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2003dt). «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 181-183. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20) [reed. en Marsillach, 2006c].

____ (2003du). «Veinte años del Centro Dramático Nacional». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 547. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dv). «Veinte sospechas ineludibles». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 205-206. Madrid: Publica-

ciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dw). «Verónica Forqué». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 391-392. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dx). «Viaje a China». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 676-681. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2003dy). «Victoria Vera». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 385-387. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003dz). «*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1994)». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 476. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

____ (2006a). «A Cytrynowski, en la distancia». En VV. AA., *20 años en escena. 1986-2006*, 160. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-INAEM-Ministerio de Cultura.

____ (2006b). «Im/posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico». En VV. AA., *20 años en escena. 1986-2006*, 371-372. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-INAEM-Ministerio de Cultura.

____ (2006c). «Una Compañía Nacional de Teatro Clásico». En VV. AA., *20 años en escena. 1986-2006*, 21-22. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-INAEM-Ministerio de Cultura.

____ (2010). «Autobiografía». *Las Puertas del Drama* 38, 34. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf> (consultada el 5 de enero de 2015).

MARTENS, J. S. (1967). «Selsomst drommespill». *Dagbladet* (febrero).

MARTIALAY, F. (1956). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Film Ideal* 2 (noviembre).

____ (1975). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Alcázar* (4 de febrero).

____ (1977). «Mi hija Hildegart, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Alcázar* (26 de septiembre).

MARTÍN, J. M. (1960). «Biografía de un pelirrojo. Vida y milagros de Fernando Fernán-Gómez». *Pueblo* (12, 13 y 14 de septiembre).

MARTÍN, M. (1985). «Las bicicletas son para el verano, un caso de teatro cinematográfico». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 92-103. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

MARTÍN, S. (1976). «Teatro de autor y teatro de grupo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317 (noviembre).

____ (1980). «La Cuadra y Antonio Gala: Andalucía desnuda, Andalucía barroca». *Cuadernos Hispanoamericanos*.

____ (1983). «Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán-Gómez, un fenómeno teatral». *Cuadernos Hispanoamericanos* 395 (mayo), 425-430.

MARTÍN BLANCO, I. (2007). «“Adiós a Cataluña, hasta otra vida”». *El País* (19 de octubre), 52. http://elpais.com/diario/2007/10/19/cultura/1192744807_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MARTÍN GAITE, C. (1989). «La excursión al mal». En F. Nieva, *El rayo colgado*, Madrid: Arnao [reed. en Martín Gaité, 1990].

____ (1990). «La excursión al mal». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 90-94. Madrid: Comunidad de Madrid.

MARTÍN RAMÍREZ, M. (2012). «Bruno Nicolini, una vida dedicada a los gitanos». *El País* (11 de septiembre), 42. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/09/11/actualidad/1347316998_320256.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MARTÍN RECUERDA, J. (1965). *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* Madrid: Editora Nacional.

____ (1975). «Notas para un nuevo teatro español». En *El teatro y su crítica: Reunión de Málaga de 1973*, 313-329. Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga.

MARTÍN RODRÍGUEZ, J. (1991). «Nota a la 1.^a Edición». En F. Nieva, *Teatro completo*, vol. I, 9-10. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

MARTÍNEZ, J. E. (2001). «Poesía, autobiografía e historia». *Diario de León* (18 de marzo).

MARTÍNEZ CACHERO, J. (1998). *Diccionario de grandes figuras literarias*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ DE CAMERO, F. (2005). «Francisco Nieva y la narrativa de la transgresión. El viaje de Cambicio hacia el *opus alchimicum*». En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barraión Muñoz (dir.), 87-105. Madrid: Editorial Complutense (Compás de Letras).

MARTÍNEZ DEL ÁLAMO, J. (1980). «Cuatro horas con Antonio Gala». *Blanco y Negro*, 3532 (9 de enero), 48-52.

MARTÍNEZ FORNÉS, S. (2007). «La dimensión humana de Fernando». *ABC* (22 de noviembre), 67.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F. (2004). «Proyectos teatrales en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 59-71. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

MARTÍNEZ MORENO, I. (1984). *El amor y la amistad en el teatro de Antonio Gala*, memoria de licenciatura dirigida por M.^a del P. Palomo. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense.

____ (1987). *Mito y símbolo en Gala: a la busca del espacio edénico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.

____ (1988). «El universo simbólico en la obra dramática de Antonio Gala». *Revista de Literatura L*, 100, 485-506.

____ (1989a). «*Los buenos días perdidos. Anillos para una dama* (Ed. Andrés Amorós)». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 14, 264-271.

____ (1989b). «*Los buenos días perdidos. Anillos para una dama* (Ed. Andrés Amorós)». *Ínsula* 512-513, 16-17.

____ (1990). «Antonio Gala: de la estirpe de Boabdil». *El Mundo* (21 de septiembre), 1-3.

____ (1992). «Orleáns, espacio de libertad en *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala». *Anuario de Estudios Filológicos XV*, 217-225.

____ (1994a). *Antonio Gala: El paraíso perdido*. Madrid: CSIC (Biblioteca de Teatro).

____ (1994b). «Prólogo». En A. Gala, *Los bellos durmientes*, 9-49. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 357).

____ (1996). «Palabras de Gala». En A. Gala, *El don de la palabra*, VII-X. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral).

____ (2005). «El amor y sus paisajes». En A. Gala, *Cuaderno de amor de Antonio Gala*, 11-14. Madrid: La Esfera de los Libros.

MARTÍNEZ PEREA, F. (2010). «Destinos novelescos». *Ideal-DVM* (19 de noviembre), 1-3.

MARTÍNEZ REDONDO (1967). «Mayores con reparos, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (25 de enero).

MARTÍNEZ ROBERTSON, V. (1987). «Entrapment, Claustrophobia and Stagnation in the Theatre of Antonio Gala and Ana Diosdado». *Dissertation Abstract International* 47, 12, 4405A.

____ (1990). *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*. Madrid: Pliegos.

____ (1992). «Las direcciones actuales. Antonio Gala's *¿Por qué corres, Ulises?:* Form in search of content». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 17, 1-2, 221-228.

MARTÍNEZ RUIZ, F. (1972). «Los buenos días perdidos [reseña y comentario]». *Reseña* 70 (diciembre), 26-28.

MARTÍNEZ TORRES, A. (1980). «El polifacético Fernando Fernán-Gómez o el fracaso como vocación». *El País* (16 de febrero).

____ (1997). «El nido». En *El cine español en 119 películas*, 338-341. Madrid: Alianza Editorial.

____ (1999). *Diccionario de cine español*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa de Bolsillo).

MARTORELL, J. (1990). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (Clásicos Universales, 195) [reed. en Martorell, 2006].

____ (2006). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (Booket, 9068).

MASÓ, Á. (1982). «Fernando Fernán-Gómez, comisario en Vic». *La Vanguardia* (28 de junio).

MATA MONCHO AGUIRRE, J. DE (1985). «La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán Gómez», en VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 53-61. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

MATABOSCH, J. (1989). «Cristóbal Colón de Antonio Gala, con música de Leonardo Balada comenzará en el Liceo una travesía por cinco continentes». *ABC* (23 de septiembre), 81.

MATAS, J. (1990). «Clarooscuro de la provincia y el arrabal: Enrique Labrador Ruiz». *Revista Iberoamericana* 56, 152-153 y 951-965.

MATEO, M.^a A. (2001). «Memorias de Francisco Nieva». *El Mundo* (21 de octubre).

MATUTE, A. M. (1999). «Prólogo». En A. Gala, *El corazón tardío*, XI-XIII. Barcelona: Planeta.

MAURIAC, C. (1971a). «Sur un chef-d'œuvre interdit». *Avant-scène Cinéma*, «Viva la muerte», 116 [reed. en Mauriac, 1971b].

____ (1971b). «Sur un chef-d'œuvre interdit (*Viva la muerte*)». *Figaro Littéraire* 1297 (26 de mars), 33.

MÁXIMO (1968). «Vázquez Díaz, Picasso, Arrabal y todos nosotros». *Pueblo* (23 de enero).

MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAYER, R. (1975). *Le passage de l'enfant à l'adulte dans le théâtre de F. Arrabal*, memoria. Brussels: Université Libre de Brussels.

MAZZA LEIVA, F. (1969). «Ese mundo de pánico de Arrabal». *Talia* 35.

MEDIAVILLA, P. (2002). «El Joglars cumple 40 años». *Babab* 13 (mayo).
<http://www.babab.com/favicon.ico> (consultada el 2 de enero de 2015).

MEDICUS (1969). «Les pièces d'Arrabal expriment nos rêves dans leur beauté comme dans leur laideur». *France-Soir* (16 de décembre).

MEDINA, T. (1995). *Lola*. Madrid: Temas de Hoy, 2.^a ed.º

MEDINA VICARIO, M. Á. (1976a). «Entrevista con Fernando Fernán-Gómez». En *El teatro español en el banquillo*, 213-217. Valencia: Fernando Torres Editor.

____ (1976b). «Entrevista con Francisco Nieva». En *El teatro español en el banquillo*, 57-64. Valencia: Fernando Torres Editor.

____ (1980). «Fichero de dos meses». *Primer Acto* 86, 186-172.

____ (1993). «Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 101-118. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

____ (2003). *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos (Ensayos y Manuales RESAD).

MEGRET, C. (1964). «L'absurde kafkaïen à la sauce espagnole (*Fando y Lis*)». *Carrefour* (13 de mayo).

MELENDRES, J. (1979). «La boadisea». *Fotogramas* (5 de octubre).

____ (1987). «Tocata y fuga». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 42-44.

MELERO, J. L. (2007). «Guía de uso del lector de diarios. Una selección bibliográfica». *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 3, 77-94.

MELGARES, F. (1985). *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

MELLADO, S. (2011). «Málaga se sube al escenario». *El País-Andalucía* (11 de enero), 8. http://elpais.com/diario/2011/01/11/andalucia/1294701739_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2012). «Pesos pesados frente a la crisis». *El País-Andalucía* (9 de enero), 8. http://elpais.com/diario/2012/01/09/andalucia/1326064934_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MEMBREZ, N. J. (2002). «Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.1, 248-251.

MEMORIA. *REVISTA DE ESTUDIOS BIOGRÁFICOS* (2003). 1.

____ (2005). 2.

____ (2007). 3.

MENDELSON, D. «Arrabal et le jeu dramatique des échecs». *Littérature* 9 (février de 1973), 101-117.

MENDEZ LEITE, F. (1975). «*La vida por delante* (1958)». En *Historia del cine español en 100 películas*, Madrid: Jupey / Guía del Ocio.

MENDOZA DE DESCHAMPS, M.^a L. (1961). «Por todas las diablitas [*Fando y Lis*]». *México* (noviembre).

____ (1962). «Buenas Noches Arrabal». *Las Carátulas* (diciembre).

MENÉNDEZ AYUSO, E. (1973). «Buero y Arrabal en la escena española de hoy». *Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis* 15, 1-8.

METKEN, G. (1967). «Theater des Alptraums». *Manheimer Murgen* (26. Januar).

MESALLES, J. (1977). «*La torna*, quan les màscares desemmascaren». *Oriflama* (19-25 de novembre).

MESEGUER, M. M.^a (1973). «Marsillach, Massiel, Gala hablan de una comedia prohibida». *ABC Reportaje* (14 de septiembre).

MESSERMAN, L. M. (1960). «Dialogue with Arrabal». *Evergreen Review* 15 (November-December).

MIGUEL MARTÍNEZ, E. DE (2008). «Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 35-56. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

MIGUEL VALDÉS, J. DE (1984). «Análisis semiológico de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*». En *Notas y Estudios Filológicos*. Pamplona: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

MIHURA, M. (1962). «Pórtico». En A. Marsillach, *¡Silencio... se rueda!*, 11-12. Barcelona: Aymá (Voz-Imagen, 1).

____ (2004). «Adolfo Marsillach». En *Prosa y obra gráfica*, A. Ramoneda (ed.), 1344-1345. Madrid: Cátedra (Biblioteca Áurea).

MILLÁN, J. A. (1998). «Los nuevos soportes del texto». *El País-Babelia* (3 de octubre), 13.

MILLER, A. (1988). *Vueltas al tiempo*. Barcelona: Tusquets.

MIRALLES, A. (1972). «Un teatro para cómplices». En M. Martínez Mediero, *Paraíso perdido*. Barcelona: La Mano en el Cajón.

____ (1977a). «Esos chicos tan simpáticos del Teatro Independiente...». En *Nuevo teatro español: Una alternativa social*, 93-117. Madrid: Villalar [reed. en Miralles, 1980b].

____ (1977b). *Nuevo teatro español: Una alternativa social*. Madrid: Villalar.

____ (1978). «Teatro español actual: los andrajos de la púrpura». *El País-Arte y Pensamiento* (29 de enero), 11.

____ (1979). «Es la guerra, más madera». *Pipirijaina* 10 (septiembre-octubre), 12-24.

____ (1980a). «De la agonía a la esperanza y se van a cumplir cinco años». *Primer Acto* 184 (abril-mayo), 121-123.

____ (1980b). «Esos chicos tan simpáticos del Teatro Independiente...». En F. Rico (dir.) y D. Ynduráin (ed.), *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, 639-645. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1982). «Escribir en libertad». *Primer Acto* 195 (septiembre-octubre), 112-115.

MIRALLES, A., y A. RUIBAL (1980). «¿Para qué sirven los Premios Teatrales?». *Primer Acto* 185, 128-138.

MOLDES, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen / Cineastas, 92).

MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000). *La autoficción en España*. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina. Berna: Peter Lang.

____ (2003). «Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 475-487. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

MOLERO MANGLANO, L. (1974). *Teatro español contemporáneo*, 367-379. Madrid: Editora Nacional.

MOLINA, M. (2010). «Els Joglars sopla 50 velas con un antihomenaje de crueldad y ternura». *El País* (10 de febrero), 40. http://elpais.com/diario/2010/02/10/cultura/1265756406_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

MOLINA, M. DE (1998). *Botín de guerra. Autobiografía*, S. Valverde y A. Salade (eds.). Barcelona: Planeta.

MOLINA FOIX, V. (1985). «El marginado vergonzante». *El País-Arte* (24 de agosto), 6.

_____ (2002). «Buenas memorias malas». *El País* (2 de julio), 32. http://elpais.com/diario/2002/07/02/cultura/1025560805_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

MOLINER, E. (2001). «El arte de escandalizar». *El País-Cataluña* (7 de septiembre), 2. http://elpais.com/diario/2001/09/07/catalunya/999824841_850215.html (consultada el 4 de enero de 2015).

MOLINER, M. (1988). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5), 2 vols., reimp.

MONJAS, C. L. (1995). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *La Verdad* (15 de mayo).

_____ (2007). «La última función de Fernán-Gómez». *Ideal* (23 de noviembre), 59.

MONLEÓN, J. (1960). «Arrabal y Latinoamérica». *Primer Acto* 174 (noviembre-diciembre), 70-75.

_____ (1962). «Nuestra Generación Realista». *Primer Acto* 32, 1-3.

_____ (1964). «Cocó, de M. Mithois». *Primer Acto* 59, 50.

_____ (1965). «Los hombres del triciclo». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 9-10. Madrid: Taurus.

_____ (1966). «Arrabal». *Triunfo* (5 de marzo).

_____ (1968a). «Notas a un estreno muy importante. *Marat-Sade*, de Peter Weiss». *Primer Acto* 102, 11-15.

_____ (1968b). «*Noviembre y un poco de yerba* [reseña]». *Primer Acto* 93, 70-71.

- ____ (1969). «Un autor argentino entre nosotros». *Primer Acto*, 105, 6-12.
- ____ (1970a). «Del Teatro de Cámara al Teatro Independiente». *Primer Acto* 123-124 (agosto-septiembre), 8-14.
- ____ (1970b). «Gala: poesía y compromiso». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 9-40. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).
- ____ (1971a). «Nieva insólito». *Primer Acto* 132 (mayo), 61.
- ____ (1971b). *Treinta años de teatro a la derecha*, 123-126. Barcelona: Tusquets
- ____ (1972a). «Antonio Gala, José Luis Alonso y José Monleón: en torno a *Los buenos días perdidos*». *Primer Acto* 150 (noviembre), 20-28.
- ____ (1972b). «La vuelta de Antonio Gala». *Primer Acto* 150 (noviembre), 29-30.
- ____ (1973). «Francisco Nieva o la orgía de lo real». *Primer Acto* 153 (febrero), 14-17.
- ____ (1974). «*Las cítaras colgadas de los árboles* de Antonio Gala». *Primer Acto* 175, 79-81.
- ____ (1976a). *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1976b). «Entrevista con Francisco Nieva». En *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 105-111. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1976c). «El último Gala [crítica de *¿Por qué corres, Ulises?*]». *Triunfo* (31 de enero), 55-56.
- ____ (1976d). «Francisco Nieva». En *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 22-31. Granada: Universidad de Granada.

____ (1976e). «Francisco Nieva, en el María Guerrero». *Triunfo* (13 de marzo), 56-57.

____ (1976f). «Mesa redonda: “Cuatro autores españoles en Granada”». En *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 41-55. Granada: Universidad de Granada.

____ (1976g). «Una obra de Francisco Nieva». En *Larra: escritos sobre teatro*, 72-74. Madrid: Edicusa (Divulgación Universitaria. Literatura, 96).

____ ed. (1977). *El cementerio de automóviles* [programa de mano]. Madrid: Producción Corral de Comedias.

____ (1978). «Oye, Patria, mi aflicción o donde un autor es al fin bien recibido en su país». *Triunfo* 801.

____ (1979). «¿Qué es la vanguardia?». *Primer Acto* 182, 61.

____ (1980a). «Cervantes en la escena española contemporánea». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 33-38. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980b). «España, España... o las desdichas de *Petra Regalada*». *Triunfo* 891 (23 de febrero), 43.

____ ed. (1980c). «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980d). «Paco Nieva dice...». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 90-91. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980-1981). «Política y producción teatral». *Primer Acto* 187, 8-13.

____ (1982a). «Ante la nueva etapa política». *Primer Acto* 195 (septiembre-octubre), 3.

____ (1982b). «*El cementerio de los pájaros* [crítica]». *Diario 16* (20 de septiembre), 31 [reed. en Monleón, 1986 y 1996].

____ (1985). «Del amor y otras soledades». *Diario 16* (8 de septiembre), 29.

____ (1986). «*El cementerio de los pájaros* [crítica]». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 394-396. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Monleón, 1996].

____ (1987a). «*Séneca o El beneficio de la duda*». *Diario 16* (16 de septiembre).

____ (1987b). «Visanteta de Favara». *Diario 16* (14 de febrero).

____ (1990). «*El lazarillo*, de Fernán-Gómez». *Diario 16* (28 de abril).

____ (1991). «Francisco Nieva». *Primer Acto* [separata] 239 (marzo-abril), 14-23.

____ (1992). «Antonio Gala. “Luces de cambio sobre la España eterna”. Bibliografía. *Los buenos días perdidos*». En *Teatro Español Contemporáneo. Antología*, 1019-1102. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

____ (1993). «*Fuente Ovejuna*, pueblo y poder». *Primer Acto* 247, 23-25.

____ (1996). «*El cementerio de los pájaros* [crítica]». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 156-158. Madrid: UNED.

____ (2000). «El teatro y su tiempo». En *L'autor i el seu temps: llenguatges escènics contemporanis*, J. Monleón y N. Diago (eds.). Valencia: Universitat de València (Teatro Siglo XX).

____ (2002). «Aristófanes: la crítica a la democracia como parte inseparable de la misma». En *Clunia: Aristófanes: teatro y educación democrática*, J. Monleón y J. L. Sáez (eds.). Burgos: Asociación Cultural La Tarasca-Diputación Provincial de Burgos.

MONTERDE, J. E. (1993). «El cine de la “tercera vía”». En *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*, 54-65. Barcelona: Paidós (Paidós Studio, 102).

MONTERO, R. (2006). «La madre araña». *El País Semanal* (19 de febrero), 96-99.

M[ONTESINOS] RIEBENBAUER, R. (2005). *El silencio de Georg*. Barcelona: RBA.

MONTINI, J. DE (1985). «Fernando Fernán-Gómez, un genial actor que triunfa ahora como escritor». *Lecturas* (28 de junio).

MORA, M. (1998). «Fernán-Gómez regresa a su “tiempo amarillo”». *El País* (22 de octubre). http://elpais.com/diario/1998/10/22/cultura/909007210_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

_____ (2013). «El adiós del gran “melancómico”». *El País* (6 de marzo), 48.

MORAELOCHE TEJADA, P. (2007). «Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 399-414. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

_____ (2010). «Madrid, las mujeres y el humor en *La dama boba* y *Don Gil de las Calzas Verdes* (dos montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico)». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 355-369. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

MORALES, A., y E. LICCIOLI, eds. (2001). *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

MORALES, F. (2010). «Las películas». *El País* (26 de febrero), 66.

_____ (2011). «Las películas». *El País* (7 de julio), 54.

MORALES GONZÁLEZ, M.^a V. (1970). «Fernando Arrabal y su teatro absurdo». *Horizontes: Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico* 27, 5-49.

MOREIRA PRIETO, J. (1990a). «Antonio Gala». En *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, 53-59. Madrid: Akal (Monografía, 18).

____ (1990b). «Fernando Arrabal y Antonio Gala». En *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, 103-104. Madrid: Akal (Monografía, 18).

____ (1990c). «Fernando Fernán-Gómez». En *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, 76-79. Madrid: Akal (Monografía, 18).

____ (1990d). «Francisco Nieva». En *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, 68-75. Madrid: Akal (Monografía, 18).

____ (1990e). «Francisco Nieva (1929)». En *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, 102. Madrid: Akal (Monografía, 18).

MORENO, F. (1986). «Ojos de bosque. Divertimento». *Reseña* 167 (septiembre-octubre).

____ (1992). «Fuera de juego, de Fernán-Gómez [crítica]». En *Equipo Reseña, Cine para leer 1991*, 208. Bilbao: Mensajero.

MORENO, S. (2002). «Una vida intensa y fascinante narrada por él mismo». *El Mundo-Aula de El Mundo* (10 de junio).

MORENO, S. (1990a). «Antonio Gala». *Tiempo* 442 (22 de octubre), 184-186.

____ (1990b). «Antonio Gala es el virtual ganador del Premio Planeta». *Tiempo* 470 (8 de octubre), 170-172.

____ (1995). «Fernando Fernán-Gómez». *Tiempo* (4 de diciembre).

MORET, X. (2001). «Boadella se define en sus memorias como un hombre feliz que se ha divertido mucho». *El País* (4 de septiembre). http://elpais.com/diario/2001/09/04/espectaculos/999554403_850215.html (consultada el 4 de enero de 2015).

MOREAU, L. (1977). «De la sœur, du sang et des larmes dans le théâtre d'Arrabal». En *Homenaje a Mathilde Pomès*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

____ (1986). «Rôle des sécrétions et excréments dans le théâtre d'Arrabal». In F. Arrabal, *Théâtre XVI (Bréviaire d'amour d'un haltérophile, Apokalyptica, La charge des centaures)*. Paris: Christian Bourgois.

____ (2005). «Me desconcertará siempre». En F. Arrabal, *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar, 25-26*. Murcia: Nausicaä.

MORGAN, C. (1966). «Unconcerned [*El entierro de la sardina*]». *New Statesman* 71, 1831 (April 15).

MOSQUETE VICENTE, J. L. (1985a). «Antonio Gala: “La primera dama de mi teatro es la palabra”». *El Público* 25, 23-24.

____ (1985b). «Arrabal y su exilio, *En la cuerda floja*». *El Público* 26 (noviembre).

____ (1985c). «María Ruiz: “El texto sin ir más lejos”». *El Público* (octubre).

____ (1985d). «Parábola. Samarkanda. Un gerundio utópico». *El Público*, 20.

____ (1986). «Amor y pedagogía, receta Marsillach a Lope». *El Público* 37, 25-29.

____ (1987a). «Almagro 87. Una apuesta por lo nuestro». *El Público* 48, 26-27.

____ (1987b). «Con Francisco Nieva: el amor y la gloria». *Cuadernos El Público* 21 (febrero), 5-19.

____ (1987c). «Del reloj de Jesusa al respingo de Marsillach, en Teatro Español en México, una Muestra memorable». *El Público* 44, 49-54.

____ (1988). «Una *Celestina* higiénica y elegante». *El Público* 55, 3-9.

____ (1989). «Adolfo Marsillach: Por un teatro estable». *El Público* 72 (septiembre), 4-7 [reed. en Mosquete, 2003].

____ (2003). «Adolfo Marsillach: Por un teatro estable». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 76-86. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

MOREAU, L. (1977). «De la sœur, sangre du sang et des larmes dans le théâtre d'Arrabal». *Homenaje a Mathilde Pomès XXVI*, 108.

MUNDSCHAU, F. R. (1972). *Arrabal*. Paris: Editions Universitaires (Classiques du XX^{ème} Siècle).

MUNGUÍA, A. (1994). «Entrevista con Adolfo Marsillach». *El Socialista* 578 (diciembre), 48-49 [reed. en Munguía, 2003].

____ (2003). «Entrevista con Adolfo Marsillach». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 127-128. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

MUNK, E. (1976). «The Director Has No Clothes». *The village Voice* (14 of June), 125.

MUNSÓ CABÚS, J. (1969). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Fotogramas* (20 de junio).

MUÑOZ, C. (1981). *El trascacho. Historia de una tertulia literaria. Textos recopilados por el faraute Carlos Muñoz*. Barcelona: Plaza & Janés.

MUÑOZ, D. (1986). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *La Vanguardia* (21 de mayo).

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1994). «Algunas claves escenográficas en el teatro de Francisco Nieva». *Ínsula* 566 (febrero), 9-10.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española (Tesis Doctorales *Cum Laude*, Serie Literatura, 31). <http://www.bertamuñoz.es/censura/tesiscensura.pdf> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Federación Universitaria Española (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 10), 2 vols. <http://www.bertamuñoz.es/exedientes/indice.html> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *Teatro. Revista de Estudios Culturales* 25, 157-159. http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/romera_castillo_157-159.pdf (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2015). «José Romera Castillo (ed.): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13 =33)* (Actas del XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 593-599. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-ed-creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral-201333-actas-del-xxiii-seminario-internacional-del-centro-de-investigacion-de-semiotica-literaria-teatral-y-nuevas-tecnologias-madrid-verbum-2014-363-pags-resena> (consultada el 6 de julio de 2015).

MURO, R. (2000a). «Fernando Fernán-Gómez, autor teatral». En F. Fernán-Gómez, *Los invasores del palacio*, 21-26. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2000b). «Presentación». En F. Fernán-Gómez, *Los invasores del palacio*, 7-9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2003). «Presentación». En A. Gala, *El caracol en el espejo*, 7-9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 7).

NAALD, A. C. van der (1972). «De Fernando Arrabal in New York». *Primer Acto* 146-147.

____ (1981a). «*El fandango asombroso*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 71-75. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981b). «*Es bueno no tener cabeza*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 57-60. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981c). «Francisco Nieva». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 51-55. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981d). *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981e). «*Pelo de tormenta*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 77-81. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981f). «Teatro Furioso. *Coronada y el toro*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 83-87. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981g). «Teatro Furioso. *El combate de Ópalos y Tasia*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 67-70. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

____ (1981h). «Teatro Furioso. *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto*». En *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 61-65. Florida: Ediciones Universal (Polymita).

NACHT, M. (1967). «Le je qui devient Dieu: Arrabal». *Magazine Littéraire* (mai).

NARRAMORE, W.-D. (1974). «A Descriptive Survey of Nine Selected Productions Schemes of England's National Theatre, 1963-71». *Dissertation Abstracts International* 34, 6788A.

NAVAJAS, G. (1988). «Realidad y subrealidad en *El Triciclo* de Fernando Arrabal». *Hispanófila* 32.1, 49-67.

NAVARRETE, J. (1967). «Don Juan de los Cadáveres». *Los Esteros*.

NAVARRO, I. (1996). «Centro Dramático Nacional. La tarea era para tres años». *Primer Acto* 264 (junio-agosto), 99-100.

NAVARRO, J. (2003). «El espacio escénico al espacio activo y espacio interactivo». *ADE-Teatro* 97, 204-219.

NAVAS, F. (1982). «*Obras escogidas* (Ed. Fausto Díaz Padilla) [reseña]». *La ciudad de Dios* XCVIII, 538-539.

NEIRA CALVO, A. (1983a). «Los objetos y su traslación metafórica en el teatro de Fernando Arrabal». *Segismundo* XVII, 211-232.

_____ (1983b). *Objets textuels et significations dans le théâtre de F. Arrabal*, memoria. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

NEGRI, P. (1973). *Memorias de una estrella*. Barcelona: Lumen.

NERUDA, P. (1993). *Confieso que he vivido*. Barcelona: RBA.

NESPOLO, M. (2005). «Boadella regresa al “lugar del crimen” con la sátira que le costó la cárcel en 1977». *El Mundo-Catalunya* (27 de junio), 47.

NEUKIRCHEN, A. (1966). «Ein ganzer Eimer voll psychiatrischen Mull [El Gran Ceremonial]». *Dusseldorfer N.* (05. Dezember).

NEUMANN, D. (1968). «Die nacht der puppen [*El Gran Ceremonial*]». *Der Abend* (19. Juli).

NEVADO, F. (1991). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Tribuna* (23 de septiembre).

NEWBERRY, W. (1987a). «Antonio Gala's *El cementerio de los pájaros* and the Problem of Freedom». *Hispania* LXX, 3, 431-437.

____ (1987b). «*La coartada. Los domingos, bacanal* [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XIII, 2 (autumn).

NICHOLAS, R. L. (1990). «La "historia" del sainete serio: Buero, Olmo y Fernán-Gómez». *Romance Languages Annual* 2, 496-498.

____ (1992). «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez». En *El sainete serio*, 77-91. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro Universidad de Murcia, 14).

NICHOLSON, G. (1978a). «Negativism in the Works of Antonio Gala». *Dissertation Abstract International* 39, 6162A-6163A.

____ (1978b). *Negativism in the Works of Antonio Gala*, Ph. Dissertation. Oklahoma: University of Oklahoma.

NICKEL ODEON (1997). «El cine de Fernando Fernán-Gómez» 9 (invierno).

NIEVA, F. (1950). «El Postismo». *Centaurus (Revista de Artes y Letras)* 9-11 (octubre-diciembre).

____ (1955). «Vignette pour une nouvelle critique de la peinture». Dans *Visages et perspectives de l'art moderne (Entretiens d'Arras, 20-22 juin, 1955)*, 55-64. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique Française.

____ (1957a). «García Lorca, metteur en scène: les intermèdes de Cervantes». Dans *La mise en scène des œuvres du passé (Entretiens d'Arras, 15-18 juin, 1956)*, 81-90. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique Française.

____ (1957b). «Vertus plastiques du théâtre de Valle-Inclán». Dans *Le théâtre moderne —hommes et tendances— (Entretiens d'Arras)*, 223-240. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique Française [trad. en Nieva, 1967c y 1967d].

____ (1958). «Autour d'une crise de style». Dans *Réalisme et poésie au théâtre (Entretiens d'Arras. Conférences du Théâtre des Nations)*, 173-180. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique Française.

____ (1959). «De la genèse d'un tableaux». *Cahiers du Musée de Poche* (décembre).

____ (1965). «Peripécia de una escenografía para Claudel». En P. Claudel, *El zapato de raso*, IX-XI. Madrid: Editora Nacional (Obras del Teatro Español).

____ (1967a). «Fondos y composiciones plásticas en Arniches». En C. Arniches, *Teatro*. Madrid: Taurus, 56-62.

____ (1967b). «Un nuevo sentido de la puesta en escena». *Primer Acto* 88 (septiembre), 48-52.

____ (1967c). «Virtudes plásticas del teatro de Valle Inclán». En J. Jacquot *et alii*, *Teatro Moderno*, 231-247. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires [reed. en Nieva, 1967d].

____ (1967d). «Virtudes plásticas del teatro de Valle Inclán». *Primer Acto* 82 (marzo), 12-21.

____ (1968). «Los motivos de una interpretación plástica del Marat Sade». *Primer Acto* 102 (septiembre), 16-19.

____ (1969a). «Cuatro obras de José Ruibal: nuevo teatro y nuevo público». *Primer Acto* 109 (junio), 62-63.

____ (1969b). «La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia». *Yorick* 33 (abril) [Biblioteca Documento Yorick, 1], 19-32 [reed. en Nieva, 1969c].

____ (1969c). «La estética y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia». *Primer Acto* 107 (abril), 9-22.

____ (1970a). «Defensa condicionada del teatro de autor. Las formas abiertas de la dramaturgia de P. Weiss». *Primer Acto* 123-124 (agosto-septiembre), 42-44.

____ (1970b). «Único por irrepetible». *Primer Acto* 126-127 (noviembre-diciembre), 62.

____ (1971a). «Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie», *Litoral*, «Homenaje a Ory», 19-20 (abril-mayo), 29-32.

____ (1971b). «Es bueno no tener cabeza». *Primer Acto* 132 (mayo), 67-71 [reed. en Nieva, 1972c, 1973l, 1991k y 2007bf].

____ (1971c). «La magia anecdótica y el realismo psíquico». *Primer Acto* 132 (mayo) [reed. en Nieva, 2007añ].

____ (1971d). «Lo que he escrito». *Primer Acto* 132 (mayo), 65.

____ (1971-72). «Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella». *Trece de nieve* 2 (invierno).

____ (1972a). «Algunos puntos de aclaración». En *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro)*. *Comedia en dos partes*, 5-7. Madrid: Escélicer.

____ (1972b). «Funeral y Pasacalle (extractos)». *Primer Acto*, 148 [suplemento *Páginas para el espectador*] (septiembre), V-VIII.

_____ (1972c). *Teatro furioso: La carroza de plomo candente, El combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, Pelo de tormenta*. Madrid: edición privada [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1973l, 1976g, 1981c, 1986c, 1991k y 2007bf; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1973l, 1990c, 1991k y 2007bf; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1973l, 1991k y 2007bf; reed. *Pelo de tormenta* en Nieva, 1973k, 1975n, 1991k, 1997i y 2007bf].

_____ (1972d). *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes*. Madrid: Escélicer [reescrita y reed. como *Tórtolas, crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* en Nieva, 1991k y 2007bf].

_____ (1973a). «Artaud y Vitrac». *Primer Acto* 159-160 (agosto-septiembre), 47-53.

_____ (1973b). «Auto-bio-bibliografía». *Primer Acto* 153 (febrero), 18-21.

_____ (1973c). «Confesiones en voz alta». *Primer Acto* 153 (febrero).

_____ (1973d). «Contestación a M.^a Elena Neira». *Primer Acto* 153 (febrero), 9-10.

_____ (1973e). «El hipnótico y sibilino Artaud». *Primer Acto* 159-160 (agosto-septiembre), 34-35.

_____ (1973f). «El porqué de las nuevas formas». *Primer Acto* 157 (junio), 11 y 12.

_____ (1973g). «En torno a una nueva escritura “teatrante”». En L. Riaza, F. Nieva y J. A. Hormigón, *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, 155-164. Madrid: Edicusa (Libros de Teatro, 37).

_____ (1973h). «Es difícil traducir a E. Ionesco». *Primer Acto* 155 (abril), 40-42.

_____ (1973i). «Introducción a *Pelo de tormenta*». *Primer Acto* 153 (febrero), 26.

_____ (1973j). «La creación de un espacio». *Primer Acto* 157 (junio), 11 y 12.

____ (1973k). «*Pelo de tormenta*». *Primer Acto* 153 (febrero), 26-36 [reed. en Nieva, 1975n, 1991k, 1997i y 2007bf].

____ (1973l). «*Teatro furioso: La carroza de plomo candente, Combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, El fandango asombroso*». En L. Riaza, F. Nieva y J. A. Hormigón, *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, 165-243. Madrid: Edicusa (Libros de Teatro, 37) [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1976g, 1981c, 1986c, 1991k y 2007bf; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1990c, 1991k y 2007bf; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *El fandango asombroso* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1974a). «Autobiografía». *Pipirijaina* «Teatro Furioso: *Coronada y el toro*» 2 [volumen textos], 5-6.

____ (1974b). «*Coronada y el toro*». *Pipirijaina*, «Teatro Furioso: *Coronada y el toro*», 2 [volumen textos], 27-62 [reed. en Nieva, 1975n, 1986c, 1991k y 2007bf].

____ (1974c). «Los autores y la censura». *Primer Acto* 165 (febrero), 7 y 8.

____ (1974d). «Introducción [a *Coronada y el toro*]». *Pipirijaina*, «Teatro Furioso: *Coronada y el toro*», 2 [volumen textos], 25-26.

____ (1974e). «Un trabajo para Ditirambo», *Pipirijaina* 2 [volumen textos] (abril), 20-21.

____ (1975a). «Al lado de los personajes...». En *Teatro furioso*, 91. Madrid: Akal / Ayuso (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1).

____ (1975b). «Bajo la cúpula del Odeón en París. Con Ronconi, perplejo». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 359 (29 de mayo), 5.

____ (1975c). «Carta abierta a Rodríguez Méndez y a Martín Recuerda. Pasión y muerte del autor español». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 362 (19 de junio), 5.

____ (1975d). «Claves excedentes (Opúsculo al *Baile de los ardientes*)». En *Teatro furioso*, 389-393. Madrid: Akal / Ayuso (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1).

____ (1975e). «En la muerte de Felsenstein: un creador de teatro total y popular». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 379 (16 de octubre), 6-7.

____ (1975f). «Enfermedad en trance de epidemia: Un teatro Kitsch en Madrid». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 340 (16 de enero), 1-2.

____ (1975g). «Festival de Nancy. Plegarias por la resurrección del teatro». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 358 (22 de mayo), 6-7.

____ (1975h). «La reópera es...». En *Teatro furioso*, 45. Madrid: Akal / Ayuso (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1) [reed. en Nieva, 2007ap].

____ (1975i). «Lorca y Valle Inclán: dos latifundios culturales». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 365 (10 de julio), 5.

____ (1975j). «Los actuales “heterodoxos”. Dramaturgos para el futuro». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 360 bis (5 de junio), 18-19.

____ (1975k). «*No más mostrador: Vivir con Larra*». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 388 (18 de diciembre), 8.

____ (1975l). «*Pelo de tormenta...*». En *Teatro furioso*, 159-161. Madrid: Akal / Ayuso Editores (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1) [reed. como «Nota del autor» en Nieva, 1991j].

____ (1975m). «Punto y contrapunto». *Primer Acto* 178 (marzo), 6-8.

____ (1975n). *Teatro furioso: Teatro Furioso (tres piezas apocalípticas) [Pelo de tormenta (reópera), Nosferatu (Aquelarre y noche roja de), Reópera y Coronada y el toro*

(*Rapsodia española*)] y *Teatro de Farsa y Calamidad: [El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable), El paño de injurias (Fracción de drama) y El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino]*. Madrid: Akal / Ayuso Editores (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1) [reed. *Pelo de tormenta (reópera)* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* en Nieva, 1991k, 1994k, 2000j y 2007bf; reed. *Coronada y el toro (Rapsodia española)* en Nieva, 1986c, 1991k y 2007bf; reed. *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* en Nieva, 1989a, 1991k y 2007bf; reed. *El paño de injurias (Fracción de drama)* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1976a). «A partir de una exposición. Los movimientos de vanguardia en la posguerra». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 435 (11 de noviembre), 1-2.

____ (1976b). «Autobiografía». En J. Monleón, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 99-102. Granada: Universidad de Granada.

____ (1976c). «Datos sobre una novela alquímica». *Poesía 2* (agosto-septiembre), 58-66.

____ (1976d). «Dinero y cultura: el bache de los teatro nacionales». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 396 (12 de febrero), 1-2.

____ (1976e). «El mal teatro que hacemos». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 405 (15 de abril), 8-9.

____ (1976f). «Introducción. Pequeña teoría sobre un teatro histórico-didáctico». En *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de «No más mostrador»*, 5-28. Madrid: Fundamentos (Cuadernos Prácticos, 22).

____ (1976g). «*La carroza de plomo candente*», *Ceremonia negra en un acto*». En J. Monleón, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 112-129. Granada: Universidad de Granada [reed. en Nieva, 1981c, 1986c, 1991k y 2007bf].

____ (1976h). *La carroza di piombo incandescente*, F. Quadri (ed.), M.^a L. Aguirre D'Amico (trad.). Venezia: La Biennale di Venezia.

____ (1976i). «Las escuelas de arte dramático: la imaginación al poder y la inteligencia al teatro». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 398 (26 de febrero), 3.

____ (1976j). «Los movimientos de vanguardia en la posguerra (El Postismo)». *Informaciones* (11 de noviembre).

____ (1976k). «Luis Riaza o la subjetividad heroica». En L. Riaza, *Retrato de dama con perrito*, 7-13. Madrid: Fundamentos (Cuadernos Prácticos, 23).

____ (1976l). «¿No hay modo de reformarlos? Nuevos espacios escénicos teatrales». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 420 (29 de julio), 10.

____ (1976m). «Plurilingüismo en España. La cultura sin absorciones ni exclusiones». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 440 (16 de diciembre), 1-2.

____ (1976n). «Revalorización del melodrama». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 427 (16 de septiembre), 1-2.

____ (1976ñ). «Se va hacia otro teatro». *El País* (23 de octubre), 27. http://elpais.com/diario/1976/10/23/cultura/214873206_850215.html (consultada el 5 de julio de 2015).

____ (1976o). *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de «No más mostrador»*. Madrid: Fundamentos (Cuadernos Prácticos, 22) [reed. en Nieva, 1990c, 1991k y 2007bf].

____ (1977a). «¿Conjura contra Arrabal?». *El País-Arte y Pensamiento* (18 de diciembre), 11.

____ (1977b). «El teatro y la circunstancia: entre la libertad y el oportunismo». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 458 (21 de abril), 5.

____ (1977c). «Emocionar sin emocionarse. La nueva paradoja del actor». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* (11 de julio), 6-7.

____ (1977d). «Escenografía de la posguerra en España». En *Escenografía teatral española 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud.

____ (1977e). «Gracias, Arrabal: el horno de una imaginación irritada y lírica». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 461 (12 de mayo), 7.

____ (1977f). «Indiferencia oficial ante la creación de una compañía popular. La ópera, cosa de élite, ¿por qué?». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 454 (24 de marzo), 1-2.

____ (1977g). «Por qué razón la tragedia no existe prácticamente en el teatro moderno? Teatro y locura». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 490 (8 de diciembre), págs. 1-2.

____ (1977h). «Primeros pasos hacia un congreso: en España no hay teatro». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 479 (22 de septiembre), 1-2.

____ (1978a). «Datos sobre una novela alquímica». *Poesía* 2 (agosto-septiembre), 39.

____ (1978b). «De Valle-Inclán al nuevo teatro». *El País* (15 de enero), 11.

____ (1978c). «La culpabilización de la cultura». *El País* (31 de octubre), 9. http://elpais.com/diario/1978/10/31/opinion/278636410_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1978d). «La recuperación del teatro clásico (II)». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 534 (19 de octubre), 6-7.

____ (1978e). «La restitución del teatro clásico (y III)». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 537 (9 de noviembre), 6-7.

____ (1978f). «*Papeles mojados sobre Carlota Corday*». *La Estafeta Literaria* 643-644 (1-15 de septiembre), 22-23.

____ (1978g). «Si lo permite el terrorismo intelectual: la restitución del teatro clásico». *Informaciones. Suplemento de Artes y Letras* 532 (5 de octubre), 1-2.

____ (1979a). «*El corazón acelerado*». *Nueva Estafeta Literaria* 6 (mayo), 14-27 [reed. en Nieva, 1981b, 1987b, 1991k y 2007bf].

____ (1979b). «El teatro de Cervantes: una frustración genial». *Primer Acto* 182 (diciembre), 97-102.

____ (1979c). «Juan Gris: la sátira política y social». *El País-Arte y Pensamiento* (11 de marzo), 6.

____ (1979d). «Un teatro al margen». *El País* (4 de diciembre), 35. http://el-pais.com/diario/1979/12/04/cultura/313110003_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1979e). «Vanguardia y epigonismo de *Así que pasen cinco años*». *Primer Acto* 182 (diciembre), 36-39.

____ (1980a). «Breve poética teatral». En *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, 93-117. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 119).

____ (1980b). «Cervantes: un teatro al margen». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 30-32. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980c). «Datos a los cervantistas». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 70. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980d). «Diario de dirección [de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes]». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 100-118. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980e). «El espectáculo como técnica de persuasión en B. Brecht». *Primer Acto* 184 (abril-mayo), 29-36.

____ (1980f). «El plan dramaturgico, añadidos y correcciones». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 71-76. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980g). «El teatro de Cervantes, una frustración genial». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 61-67. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980h). «La dramaturgia plástica de *Los baños de Argel*». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 77-80. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1980i). *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*. Madrid: Vox (La Farsa) [reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1980j). *La señora tártara*. Madrid: Ediciones MK (Escena, 22) [reed. en Nieva, 1989c, 1991k, 1996m y 2007bf].

____ (1980k). *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, A. González (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 119) [reed. *Malditas sean Coronada*

y sus hijas en Nieva, 1991k, y reescrita en Nieva, 2007bf; reed. *Delirio del amor hostil* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1980l). «Realizar un sueño de Cervantes». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 68-69. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1981a). «Autobiografía». *Triunfo* 35.7, 55-63.

____ (1981b). *El corazón acelerado*. Granada: Universidad de Granada (Pliegos Literarios [Curso de Estudios Hispánicos]) [reed. en Nieva, 1987b, 1991k y 2007bf].

____ (1981c). «*La carroza de plomo candente*». En A. C. van der Naald, *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 91-117. Miami: Ediciones Universal (Polymita) [reed. en Nieva, 1986c, 1991k y 2007bf].

____ (1982). «*The Blazing Carriage: Black Ritual in One Act*», E. G. Signes (trad.). En *The Theatre of Francisco Nieva: A Summary, Analysis, and Bibliography, Together with an Edition and Translation of «La carroza de plomo candente»*, tesis doctoral inédita, 259-322. New Jersey: Rutgers University, The State University of New Jersey.

____ (1984a). «El personaje del teatro, personaje genérico». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 136 (abril), 14.

____ (1984b). «El postismo una vez más». *ABC* (22 de julio), 3 [reed. en Nieva, 2007x].

____ (1984c). «Propuesta escénica para *Castañuela 70*». En A. Amorós, M. Mayor y F. Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, 211-214. Madrid: Castalia.

____ (1984d). «Propuesta escénica para *Escuadra hacia la muerte*». En A. Amorós, Marisa Mayor y Francisco Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, 93-95. Madrid: Castalia.

____ (1984e). «Propuesta escénica para *Hoy es fiesta*». En A. Amorós, M. Mayoral y F. Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, 134-137. Madrid: Castalia.

____ (1984f). «Propuesta escénica para *La camisa*». En A. Amorós, M. Mayoral y F. Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, 174-176. Madrid: Castalia [reed. en Amorós, Mayoral y Nieva, 1995].

____ (1984g). «Propuesta escénica para *Tres sombreros de copa*». En A. Amorós, M. Mayoral y F. Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, 49-53. Madrid: Castalia.

____ (1985a). «*Coronada and the Bull. A Spanish Rhapsody*», E. G. Signes (trad.). En *Drama Contemporary: Spain. Plays by Antonio Buero Vallejo, José Martín Recuerda, Jaime Salom, Francisco Nieva*, M. P. Holt (ed.), 191-229. New York: Performing Arts Journal Publications.

____ (1985b). «El mundo teatral de Galdós...». En B. Pérez Galdós, *Casandra*, 5-6. Madrid: Preyson (Arte Escénico, 57).

____ (1985c). «El pobre Juan Gris». *ABC* (11 de octubre) [reed. en Nieva, 1988c y 2007w].

____ (1986a). «El auroral teatro de Lorca». *El País* (19 de agosto) [reed. en Nieva, 1988b, 1996d y 2007r].

____ (1986b). «Ese diablo de Pirandello». *ABC* (20 de septiembre) [reed. en Nieva, 1988f, 1996h y 2007af].

____ (1986c). *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, A. Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 146) [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *Coronada y el toro* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1986d). «La no historia de la escenografía teatral en España». *Cuadernos El Público*, «Los pintores y el teatro», 14, 5-16.

____ (1986e). «Valle-Inclán cinematográfico». *ABC* (4 de enero) [reed. en Nieva, 1988h, 1996t y 2007bj].

____ (1987a). «*Corazón de arpía*». *Cuadernos El Público*, «Viaje al teatro de Francisco Nieva», 21 (febrero), 72-80 [reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1987b). *Fantasía, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes: No es verdad (Melodrama rápido), El espectro insaciable (Comedia dramática) y El corazón acelerado (Comedia en un acto)*. Madrid: Julia García Verdugo (La Avispa, 24) [reed. *No es verdad (Melodrama rápido)* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *El espectro insaciable (Comedia dramática)* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *El corazón acelerado (Comedia en un acto)* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1987c). «Guía dramaturgica». En F. Nieva, *Fantasía, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes*, 7-17. Madrid: Julia García Verdugo (La Avispa, 24).

____ (1987d). «La accessis plástica del teatro». *Cuadernos El Público*, «La accessis plástica del teatro», 28 (noviembre), 64-67.

____ (1987e). «*Las aventuras de Tirante el Blanco* [versión de la novela de Joanot Martorell]». *Primer Acto 219* (mayo-agosto), 81-121 [reed. en Nieva, 1999i y 2007bf].

____ (1987f). «Mi adaptación». *Primer Acto 219* (mayo-agosto), 68-69.

____ (1987g). «Por un teatro joven». *ABC* (21 de febrero), 3.

____ (1987h). «*Te quiero, zorra*». *Olvidos de Granada 17* (mayo), 91-97 [reed. en Nieva, 1989e, 1989d, 1991k y 2007bf].

____ (1988a). «Antimoralejas de un pesimista muy vital». *El Público 54* (marzo), 17.

____ (1988b). «El auroral teatro de Lorca». En *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*, 208-215. Madrid: Arnao (Verbigracia, 2) [reed. en Nieva, 1996d y 2007r].

____ (1988c). «El pobre Juan Gris». En *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*, 110-114. Madrid: Arnao (Verbigracia, 2) [reed. en Nieva, 2007w].

____ (1988d). «El teatro libertino». *ABC* (21 de febrero) [reed. en Nieva, 1992e, 1996g y 2007aa].

____ (1988e). *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*. Madrid: Arnao (Verbigracia, 2).

____ (1988f). «Ese diablo de Pirandello». En *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*, 193-197. Madrid: Arnao (Verbigracia, 2) [reed. en Nieva, 1996h y 2007af].

____ (1988g). *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad: Salvator Rosa o El artista, El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde y Los españoles bajo tierra o El infame jamás*, J. M.^a Barrajón Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 286) [reed. *Salvator Rosa o El artista* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* en Nieva, 1991k, 1992b, 1996m y 2007bf; reed. *Los españoles bajo tierra o El infame jamás* en Nieva, 1991k, 1993c y 2007bf].

____ (1988h). «Valle-Inclán cinematográfico». En *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*, 216-220. Madrid: Arnao (Verbigracia, 2) [reed. en Nieva, 1996t y 2007bj].

____ (1989a). *El rayo colgado*. Madrid: Arnao [reed. 1991k y 2007bf].

____ (1989b). «La visualización del tema en Valle Inclán». En *Busca y rebusca de Valle Inclán*, J. A. Hormigón (ed.), vol. I, 387-390. Madrid: Ministerio de Cultura.

____ (1989c). *La Señora Tártara*. En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 41-98. Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II), Madrid [reed. en Nieva, 1991k, 1996m y 2007bf].

____ (1989d). «*Te quiero, zorra*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XV*, 5-11 [reed. en Nieva, 1989e, 1991k y 2007bf].

____ (1989e). *Te quiero, zorra*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 35) [reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1989f). «Unas palabras de hoy sobre *La Señora Tártara*». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 33-34. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1990a). «De cómo llegué a hacer una comedia que se llamó *Las aventuras de Tirante el Blanco*». *ABC* (20 de noviembre) [reed. en Nieva, 1996c].

____ (1990b). «*El baile de los ardientes*». *Primer Acto 232* (septiembre), 41-43 [reescrita en Nieva, 1992b, y en Nieva, 1996m, y reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1990c). *El combate de Ópalos y Tasia. Sombra y quimera de Larra. La Magosta*, P. Zatlín Boring (ed.). Madrid: Alhambra Longman (Alhambra Literatura, 9) [reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *Sombra y quimera de Larra* en Nieva, 1991k y 2007bf; reed. *La magosta* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1990d). *Esencia y paradigma del «género chico»*. *Discurso leído en abril de 1990, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Francisco Nieva y contestación del Excmo. Sr. Don Carlos Bousoño*. Madrid: Real Academia Española-Comunidad de Madrid [reed. del discurso de Nieva en 1991c y 2007n].

____ (1991a). «El libro de caballerías...». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 1053. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [reed. en Nieva, 1999c y 2007t].

____ (1991b). «El mundo azaroso de la adaptación». *Primer Acto* 237 (enero-febrero), 77-79.

____ (1991c). «Esencia y paradigma del “Género Chico” (Discurso de ingreso en la RAE)». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 1335-1350. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [reed. en Nieva, 2007n].

____ (1991d). «Facetas sobre Valle-Inclán». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid: Ateneo de Madrid.

____ (1991e). «Las memorias de Peggy Guggenheim». *ABC* (9 de junio) [reed. en Nieva, 1996n y 2007aq].

____ (1991f). «*Los españoles bajo tierra*». En *Antología del Teatro Español Contemporáneo*. Madrid: Ministerio de Cultura [reed. en Nieva, 1991k, 1993c y 2007bf].

____ (1991g). «Nota del autor [a *Catalina del demonio*]». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 829-830. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1991h). «Nota del autor [a *El corazón acelerado (Comedia en un acto)*]». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 1209-1210. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1991i). «Nota del autor a esta edición [de *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de). Reópera*]». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 207-208. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1991j). «Nota del autor a [*Pelo de tormenta (Reópera)*]». En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 173. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1991k). *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.). Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2 vols.

- ____ (1991). «*Ubu*, una obra barroca». *Primer Acto* 236 (enero), 80-81.
- ____ (1992a). «Arte vivo y arte sepulcral». *ABC* (20 de septiembre) [reed. en Nieva, 1996a].
- ____ (1992b). *El baile de los ardientes*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 1) [reescrita en Nieva, 1996m, y reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].
- ____ (1992c). «*El baile de los ardientes* pertenece...». En *El baile de los ardientes*, 9. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 1).
- ____ (1992d). «El público ideal». *ABC* (1 de noviembre) [reed. en Nieva, 1996e].
- ____ (1992e). «El teatro libertino». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 24-25 [reed. en Nieva, 1996g y 2007aa].
- ____ (1992f). «La inclemente modernidad de Ramón». *ABC* (26 de enero) [reed. en Nieva, 1996k].
- ____ (1992g). «*Los viajes forman a la juventud*». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 26-29 [reed. en Nieva, 2007bf].
- ____ (1992h). «Unomismo y la libertad». *ABC* (3 de diciembre), 7.
- ____ (1993a). «Homenaje teatral a mis padres». *ABC* (5 de septiembre), 3.
- ____ (1993b). «La mala portera». *ABC* (24 de octubre) [reed. en Nieva, 1996l y 2007ao].
- ____ (1993c). *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 31) [reed. en Nieva, 1991k y 2007bf].
- ____ (1993d). «Meditación sobre el éxito». *ABC* (14 de noviembre) [reed. en Nieva, 2007ar].
- ____ (1994a). *Carlota Basilfinder*. Roma: Sipario Edizioni.
- ____ (1994b). *El viaje a Pantaélica*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. en Nieva, 1994c, 2000e y 2007bf].

____ (1994c). *El viaje a Pantaélica*. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Nieva, 2000e y 2007bf].

____ (1994d). «Entrada». En *El viaje a Pantaélica*, 9-10. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. en Nieva, 1994e y 2000f; reed. en «Nota del autor» en Nieva, 2007ax].

____ (1994e). «Entrada». En *El viaje a Pantaélica*, 15-17. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Nieva, 2000f; reed. en «Nota del autor» en Nieva, 2007ax].

____ (1994f). «Entrada». En *Granada de las mil noches*, 5. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. como «Nota del autor» en Nieva, 2007ay].

____ (1994g). *Granada de las mil noches*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. Nieva, 2007bf].

____ (1994h). «Ionesco, exiliado rumano». *ABC* (29 de marzo) [reed. en Nieva, 1996i y 2007ak].

____ (1994i). «Las dificultades de un libreto de ópera». *ABC* (2 de octubre), 3.

____ (1994j). *Le retable des damnés: trois pièces en un acte. Le Petit Chaperon rouge, Passion de chienne, La vérité offusquée*. Arles: Actes Sud-Papiers.

____ (1994k). *Nosferatu*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 41) [reed. en Nieva, 2000j y 2007bf].

____ (1994l). «Nota del autor para esta edición». En *Nosferatu*, 9-10. Madrid: Sociedad General de Autores de España (Teatro, 41).

____ (1994m). «Nuevo prólogo a esta edición». En *El viaje a Pantaélica*, 5-9. Barcelona: Círculo de Lectores.

____ (1994n). «Un teatro sin escritores». *ABC* (23 de enero), 3 [reed. en Nieva, 1996s].

____ (1995a). «El irresistible poder de las mujeres». *ABC* (29 de octubre), 3.

____ (1995b). *La llama vestida de negro*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (1995c). *Le Retable des damnés: Le Petit Chaperon rouge (Caperucita y el otro), Passion de chienne (Te quiero, zorra), La vérité offusquée (No es verdad)*, G. Richet (trad.). Paris: Actes Sud-Papiers.

____ (1995d). «Nota del autor». En *La llama vestida de negro*, 7. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve) [reed. en Nieva, 2007az].

____ (1995e). «Un raro país adivinado». *ABC* (3 de diciembre), 3.

____ (1995f). «Venecia muriendo». *ABC* (20 de noviembre) [reed. en Nieva, 2007bk].

____ (1996a). «Arte vivo y arte sepulcral». En *El reino de nadie*, 212-216. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996b). *Centón de Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Revista Teatro [Textos / Teatro, 3]) [reed. en Nieva, 2002a y 2007bf].

____ (1996c). «De cómo llegué a hacer una comedia que se llamó *Las aventuras de Tirante el Blanco*». En *El reino de nadie*, 79-83. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996d). «El auroral teatro de Lorca». En *El reino de nadie*, 124-131. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007r].

____ (1996e). «El público ideal». En *El reino de nadie*, 160-164. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996f). *El reino de nadie*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996g). «El teatro libertino». En *El reino de nadie*, 30-34. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007aa].

____ (1996h). «Ese diablo de Pirandello». En *El reino de nadie*, 109-113. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007af].

____ (1996i). «Ionesco, exiliado rumano». En *El reino de nadie*, 151-154. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007ak].

____ (1996j). «La composición de *La señora tártara*». En *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. Francisco Peña Martín (ed.), 93-99. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 392).

____ (1996k). «La inclemente modernidad de Ramón». En *El reino de nadie*, 275-279. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996l). «La mala portera». En *El reino de nadie*, 418-422. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007ao].

____ (1996m). *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 392) [reed. *La señora tártara* en Nieva, 2007bf; reed. *El baile de los ardientes* en Nieva, 1991k y 2007bf].

____ (1996n). «Las memorias de Peggy Guggenheim». En *El reino de nadie*, 204-207. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007aq].

____ (1996ñ). «Los sueños». *ABC* (15 de diciembre), 3.

____ (1996o). «Meditación sobre el éxito». En *El reino de nadie*, 414-417. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007ar].

____ (1996p). «Notas de introducción». En *Oceánida*, 11-13. Madrid: Espasa-Calpe (Austral Narrativa) [reed. en «Nota del autor» en Nieva, 2007ba].

____ (1996q). *Oceánida*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral Narrativa) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (1996r). «Prefacio». En *Centón de Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 33-34. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Revista Teatro [Textos / Teatro, 3]).

____ (1996s). «Un teatro sin escritores». En *El reino de nadie*, 58-61. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección).

____ (1996t). «Valle-Inclán cinematográfico». En *El reino de nadie*, 89-93. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Selección) [reed. en Nieva, 2007bj].

____ (1997a). «¿Dónde está el otro? Misterios de la paranormalidad». *ABC* (31 de enero) [reed. en Nieva, 2007ñ].

____ (1997b). *Dos pastiches de juventud*. Ciudad Real: Ñaque Editora (Serie Literatura), 2.^a ed.º

____ (1997c). «¿El tiempo es verdad?». *ABC* (30 de marzo), 3 [reed. en Nieva, 2007ab].

____ (1997d). «Formas del dandismo». *ABC* (23 de noviembre), 3.

____ (1997e). «Gassman, un atleta olímpico de la escena». *ABC* (19 de abril) [reed. en Nieva, 2007ah].

____ (1997f). «Locura del arte». *ABC* (3 de noviembre), 3.

____ (1997g). «Mi viejo teatro inesperado [programa de mano de *Pelo de tormenta*]». Madrid: Centro Dramático Nacional.

____ (1997h). «Ni teatro pobre ni teatro rico, sino todo lo contrario». *ABC* (1 de junio), 236.

____ (1997i). *Pelo de tormenta*. Madrid: Centro Dramático Nacional (Cuaderno Pedagógico, 3) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (1997j). «*Pelo de tormenta*». *Revista ADE-Teatro* 58-59 (abril), 19-26.

____ (1997k). «Prefacio». En *Dos pastiches de juventud*, 27-29. Ciudad Real: Ñaque Editora (Serie Literatura), 2.ª ed.º

____ (1997l). «Un arte demasiado protegido». *ABC* (28 de septiembre), 3.

____ (1997m). *Wolfsbräute*, A. Theile-Becker (trad.). Gifkendorf: Merlin Theater.

____ (1998a). «Agustín». *ABC* (5 de abril) [reed. en Nieva, 2007b].

____ (1998b). *Carne de murciélago. Cuento de Madrid*. Barcelona: Plaza & Janés (Ave Fénix, 83) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (1998c). «¿Cómo saber si somos posmodernos?». *La razón* (13 de diciembre), 5.

____ (1998d). «El aliento vivo de Lorca». *ABC* (5 de junio) [reed. en Nieva, 2007q].

____ (1998e). «Mi tiempo». *ABC* (8 de marzo), 3.

____ (1999a). «Carmen, problema nacional». *La Razón* (19 de diciembre) [reed. en Nieva, 2007k].

____ (1999b). «Cartas, cartas, cartas». *La Razón* (1 de agosto) [reed. en Nieva, 2007l].

____ (1999c). «El libro de caballerías...». En *Tirante el Blanco*, 13. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Col·lecció Debats, 3) [reed. en Nieva, 2007t].

____ (1999d). «El malgastado teatro de Alberti». *La Razón* (29 de octubre) [reed. en Nieva, 2007u].

____ (1999e). «El plagio consagrado». *El Mundo-El Cultural* (3 de diciembre) [reed. en Nieva, 2007v].

____ (1999f). «En defensa del teatro poético». *La Razón* (26 de abril).

____ (1999g). «En defensa del Teatro Real». *La Razón* (28 de marzo).

____ (1999h). «Pintores desastrosos: Enrique Gran». *La Razón* (10 de enero) [reed. en Nieva, 2007bg].

____ (1999i). *Tirante el Blanco* [versión de la novela de Joanot Martorell]. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Col·lecció Debats, 3) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (1999j). «Un teatro malgastado». *La Razón* (29 de octubre).

____ (2000a). «Adiós a la feria del libro». *La Razón* (18 de junio) [reed. en Nieva, 2007a].

____ (2000b). «Arcaísmo y vanguardia en *Nosferatu*». En *Nosferatu (Aquellarre y noche roja de)*. *Reópera*, IX-XXXI. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 18).

____ (2000c). «Carmen Martín Gaité». *La Razón* (24 de julio) [reed. en Nieva, 2007j].

____ (2000d). «El cuarto poder mariquita». *La Razón* (31 de diciembre) [reed. en Nieva, 2007s].

____ (2000e). *El viaje a Pantaélica*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Los Grandes Autores de la Narrativa Española Actual) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (2000f). «Entrada». En *El viaje a Pantaélica*, 9-10. Barcelona: Planeta DeAgostini [reed. en «Nota del autor» en Nieva, 2007ax].

____ (2000g). «Hablemos de libros». *La Razón* (29 de enero) [reed. en Nieva, 2007ai].

____ (2000h). «La suerte del teatro». *La Razón* (5 de marzo).

____ (2000i). *Los rabudos y otros cuentos*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo (Relatos, 29).

____ (2000j). *Nosferatu (Aquellarre y noche roja de)*. *Reópera*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 18) [reed. en Nieva, 2007bf].

- ____ (2000k). «Panorama teatral». *La Razón* (6 de agosto).
- ____ (2000l). «Recuperación de la ópera española». *La Razón* (25 de junio).
- ____ (2000m). «Un español deprimido». *El Mundo* (26 de agosto) [reed. en Nieva, 2006d].
- ____ (2000n). «Vittorio Gassman, genio y figura». *La Razón* (30 de junio).
- ____ (2001a). *Argumentario clásico*. Madrid: Lengua de Trapo (Nueva Biblioteca, 56) [reed. en Nieva, 2007bf].
- ____ (2001b). «Aviso del autor». En *Argumentario clásico*, 9-10. Madrid: Lengua de Trapo (Nueva Biblioteca, 56) [reed. en «Nota del autor» en Nieva, 2007at].
- ____ (2001c). «Cosas que sólo suceden en Venecia». *El País* (4 de febrero).
- ____ (2001d). «El demonio de Jardiel». *La Razón* (28 de octubre).
- ____ (2001e). «En recuerdo de Alfredo Mañas». *La Razón* (28 de enero) [reed. en Nieva, 2007ae].
- ____ (2001f). «Hermanos de Oscar Wilde». *La Razón* (11 de marzo) [reed. en Nieva, 2007aj].
- ____ (2001g). «Madrid sin teatros». *La Razón* (8 de julio).
- ____ (2001h). «Niños». *La Razón* (16 de diciembre).
- ____ (2001i). «¿Para quién escribía yo?». *La Razón* (25 de noviembre).
- ____ (2001j). «Prólogo». En E. Haro Ibars, *Obra poética*, 7-10. Madrid: Huerga & Fierro Editores (La Rama Dorada, 13).
- ____ (2001k). «Venta Quemada». *La Razón* (8 de abril) [reed. en Nieva, 2007bl].
- ____ (2002a). *Centón de teatro 2*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares [reed. en Nieva, 2007bf].
- ____ (2002b). «Economía salvaje y teatro salvaje». *La Razón* (27 de enero).
- ____ (2002c). «Hacer con los clásicos lo que se quiera». *La Razón* (17 de marzo).

_____ (2002d). *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Fórum).

_____ (2002). «Los muchachos elegantes». *La Razón* (19 de mayo).

_____ (2002e). «Potocki y el Islam». *La Razón* (10 de marzo).

_____ (2002g). «Prefacio del autor». En *Centón de teatro 2*, J. F. Peña Martín (ed.),

61. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

_____ (2002h). «Tartufos de hoy». *La Razón* (3 de febrero) [reed. en Nieva, 2007bh].

_____ (2003a). «El secreto de los actores». *La razón* (20 de abril) [reed. en Nieva, 2007z].

_____ (2003b). «Funeral y pasacalle». *La Razón* (23 de marzo) [reed. en Nieva, 2007ag].

_____ (2003c). «Gloria en su punto». En G. Fuertes, *Mujer de verso en pecho*, 19-22. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 388), 5.ª ed.º [1.ª ed.º 1995].

_____ (2003d). «La izquierda del corazón». *La Razón* (4 de mayo) [reed. en Nieva, 2007am].

_____ (2003e). «La publicación de casi todo el teatro que se hace es memoria viva». *Las Puertas del Drama* 16 (otoño), 44.

_____ (2003f). *Manuscrito encontrado en Zaragoza* [versión de la novela de Jan Potocki]. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Narrativa, 15) [reed. en Nieva, 2007bf].

_____ (2003g). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos (Arte, 123), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 2000].

_____ (2004a). «En la kermés separatista». *La Razón* (7 de marzo) [reed. en Nieva, 2007ad].

____ (2004b). «La leyenda de Enrique Gran». *La Razón* (12 de diciembre) [reed. en Nieva, 2007an].

____ (2004c). *La mutación del primo mentiroso o «El estilo que mata»*. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Narrativa, 32) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (2004d). «Música de Chaplin». *La Razón* (31 de octubre) [reed. en Nieva, 2007as].

____ (2005a). «*El Quijote* como espectáculo». *La Razón* (27 de febrero) [reed. en Nieva, 2007y].

____ (2005b). *La foudre suspendue et le poison de l'amour fou*, G. Richer (trad.). Éditions de l'Amandier: Paris.

____ (2005c). «La gloria antes de los treinta años». *La Razón* (23 de enero) [reed. en Nieva, 2007al].

____ (2005d). *Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica: La visita del catecúmeno; En casa de Timoleón, el antiguo; Las tinieblas de Egipto; Día de capuchinos; y Monólogos perversos [El muchacho perdido, El dragón líquido y Monólogo sin hueso]*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Literatura Dramática Iberoamericana, 42) [reed. en Nieva, 2007bf; reed. *Monólogo sin hueso* como *Tres monólogos sin hueso* en Nieva, 2007bf].

____ (2005e). «Nota [a los *Monólogos perversos*]». En *Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica*, 205. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Literatura Dramática Iberoamericana, 42).

____ (2005f). «Nota adicional a *Toque de tinieblas. Sombras de alquimia*». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 16 (enero-junio), 161-162.

____ (2005g). «Nota preliminar». En *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas*, J. F. Peña Martín (ed.), 103-104. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 556).

____ (2005h). «Nota previa [a *Toque de tinieblas. Una ópera hermética*. Libretto de Francisco Nieva]». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 16 (enero-junio), 93-94.

____ (2005i). «Prefacio». En *Misterio y festival. Pequeña tetralogía satírica*, 19-35. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Literatura Dramática Iberoamericana, 42).

____ (2005j). «*Toque de tinieblas. Una ópera hermética*. Libretto de Francisco Nieva». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 16 (enero-junio), 91-160 [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (2005k). *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas*, J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 556) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (2006a). «Autocensura libertaria». *La Razón* (22 de septiembre) [reed. en Nieva, 2007i].

____ (2006b). «Cytrynowski, la ejemplaridad de un técnico de escena». En VV. AA., *20 años en escena. 1986-2006*, 161. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-INAEM-Ministerio de Cultura.

____ (2006c). *Red riding hood*, P. Zatlin Boring (trad.). Connecticut: CTREVIEW, Connecticut State University.

____ (2006d). «Un español deprimido». En VV. AA., *Antología del relato español*, 13-19. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Narrativa, 46), 3.^a ed. °.

____ (2007a). «Adiós a la feria del libro». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2356-2358. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007b). «Agustín». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2277-2280. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007c). «Apostillas a Tres Versiones Libres». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1457-1461. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007d). «Apostillas a Varia Teatral». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1643-1646. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007e). «Apostillas al Teatro de Crónica y Estampa». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1399-1400. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007f). «Apostillas al Teatro de Farsa y Calamidad». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 569-585. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007g). «Apostillas al Teatro Furioso». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 191-200. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007h). «Artículos». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2125-2498. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007i). «Autocensura libertaria». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2475-2477. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007j). «Carmen Martín Gaité». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2360-2362. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007k). «Carmen, problema nacional». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2341-2343. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007l). «Cartas, cartas, cartas». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2322-2324. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007m). *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Teatro, 1) [reed. en Nieva, 2007bf].

____ (2007n). *Discurso de ingreso en la Real Academia Española. 29 de abril de 1990*. En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2499-2514. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ñ). «¿Dónde está el otro? Misterios de la paranormalidad». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2253-2256. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007o). «Dramaturgia». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1859-2037. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007p). «Dramaturgia plástica». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 2039-2243. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007q). «El aliento vivo de Lorca». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2288-2291. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007r). «El auroral teatro de Lorca». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2155-2161. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007s). «El cuarto poder mariquita». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2365-2367. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007t). «El libro de caballerías...». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1507. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007u). «El malgastado teatro de Alberti». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2332-2335. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007v). «El plagio consagrado». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2338-2340. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007w). «El pobre Juan Gris». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2141-2144. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007x). «El postismo una vez más». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2133-2137. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007y). «*El Quijote* como espectáculo». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2452-2454. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007z). «El secreto de los actores». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2490-2411. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007aa). «El teatro libertino». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2180-2183. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ab). «¿El tiempo es verdad?». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2259-2262. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ac). «En este monólogo...». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1851. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ad). «En la kermés separatista». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2427-2429. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ae). «En recuerdo de Alfredo Mañas». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2372-2374. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007af). «Ese diablo de Pirandello». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2161-2165. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ag). «Funeral y pasacalle». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2406-2409. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ah). «Gassman, un atleta olímpico de la escena». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2262-2265. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ai). «Hablemos de libros». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2346-2348. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007aj). «Hermanos de Oscar Wilde». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2377-2378. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ak). «Ionesco, exiliado rumano». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2216-2219. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007al). «La gloria antes de los treinta años». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2447-2449. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007am). «La izquierda del corazón». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2411-2414. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007an). «La leyenda de Enrique Gran». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2439-2442. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007añ). «La magia anecdótica y el realismo psíquico». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2131-2133. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ao). «La mala portera». En *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, F. Gutiérrez Carbajo y J. L. Martín Nogales (eds.), 214-217. Madrid: Cátedra (Ltras Hispánicas, 599).

____ (2007ap). «La reópera es...». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 203. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007aq). «Las memorias de Peggy Guggenheim». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2190-2193. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ar). «Meditación sobre el éxito». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2210-2213. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007as). «Música de Chaplin». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2434-2437. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007at). «Nota del autor [a *Argumentario clásico*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 1717-1718. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007au). «Nota del autor [a *Centón de teatro*]». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 3. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007av). «Nota del autor [a *Dramaturgia*]». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1861-1862. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007aw). «Nota del autor [a *Dramaturgia plástica*]». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 2041-2042. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ax). «Nota del autor [a *El viaje a Pantaélica*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 99-100. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ay). «Nota del autor [a *Granada de las mil noches*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 545. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007az). «Nota del autor [a *La llama vestida de negro*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 795. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007ba). «Nota del autor [a *Oceánida*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 1039-1041. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bb). «Nota del autor [a *Tres libretos de ópera*]». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 1675-1676. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bc). «Nota del autor [a *Tres palomas negras*]». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2009. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bd). «Nota del autor [al volumen *Teatro*]. Una razón de ser teatro». En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), LXXXI-LXXXII. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007be). «Nota previa». En *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*, 23. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Teatro, 1).

____ (2007bf). *Obra completa. I Teatro. II Narrativa*. J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie), 2 vols.

____ (2007bg). «Pintores desastrosos: Enrique Gran». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2304-2306. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bh). «Tartufos de hoy». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2394-2396. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bi). *Tres palomas negras*. En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2007-2123. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bj). «Valle-Inclán cinematográfico». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2144-2147. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bk). «Venecia muriendo». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2235-2238. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bl). «Venta Quemada». En *Obra completa. II Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 2379-2381. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007bm). «Y levitó delante de mí». *La Razón* (22 de noviembre), 49.

NOGUEIRA DOBARRO, Á. (1991). «Editorial». *Anthropos*, «La autobiografía en la España contemporánea» 125, 2-16.

NORRISH, P. (1983). «Farce and Ritual: Arrabal's Contribution to Modern tragic farce». *Modern Drama* 26, 320-330.

NOVICK, J. (1969). «Is good good enough?». *The New York Times* (July 27).

NÚÑEZ, A. (1970). «Encuentro con Antonio Gala». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 72-77. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

NÚÑEZ DÍAZ, P. (2014). «Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 661-686. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/algunas-muestras-de-literatura-autobiografica-en-la-prensa-espanola-1975-2010/> (consultada el 15 de junio de 2015).

NÚÑEZ FLORENCIO, R. (2001). «Teoría y práctica del antimilitarismo en la España liberal». En M. Ortiz Heras, D. Ruiz González e I. Sánchez Sánchez (eds.), *Movi-*

mientos sociales y Estado en la España contemporánea, 299-321. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

NUÑEZ PUENTE, S. (2004). «Teatro español en Internet: directores, compañías y actores». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 413-432. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

NUOVA PRESS (1989). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Pronto* (1 de abril).

NYSSSEN, L. (1967). «Arrabal's, Nacht der Puppen, in Essen». In *Theatre Heute*, H. 4.S.

OBREGÓN, A. DE (1971). «Cómo casarse en siete días, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (19 de junio).

OCHANDO MADRIGAL, E. (2002). «Valle-Inclán y el teatro nuevo». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 448-454. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

O'CONNOR, G. (1969). «The Labyrinth». *The Financial Times* (July 6).

O'CONNOR, P. W., y A. M. PASQUARIELLO (1976). «Conversaciones con la Generación Realista». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo II*, 2 (Autumn), 8-28.

OLASTIA (1971). «Notas para un estudio simbólico místico y metafísico de *Fando y Lis*». En F. Arrabal, *Teatro I*, Bourgois.

OLESTI, I. (2003). «La última Torna». *El País-Cataluña* (28 de enero), 2. http://elpais.com/diario/2003/01/28/catalunya/1043719640_850215.html (consultada el 26 de junio de 2015).

OLIVA BERNAL, C. (1978). *Cuatro dramaturgos realistas: sus contradicciones estéticas*. Murcia: Departamento de Literatura de la Universidad de Murcia.

____ (1979). *Disidentes de la generación realista*. Murcia: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia.

____ (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra (Historia de la Literatura Española Actual, 3).

____ (1992). «El teatro». En *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, F. Rico (dir.) y D. Villanueva *et alii* (eds.), 432-457. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1999). «Teatro histórico en España (1975-1998)». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 63-71. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ (2000). «Calderón en la escena de hoy». *Ínsula* 644-645 (agosto-septiembre), 41-44.

____ (2002). «Un director que interpretaba». *El Mundo-El Cultural* (30 de enero), 41. <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Un-director-que-interpretaba/4073> (consultada el 7 de enero de 2015).

____ (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios).

____ (2005). *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida*. Madrid: Síntesis (Memorias y Biografías).

____ (2008a). «Del cine al teatro: Jaoui y Bacri, un reciente maridaje entre pantalla y escenario». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 79-93. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

____ (2008b). *Antonio Gala. El teatro que yo escribo*. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía.

OLIVA BERNAL, C., y M.^a F. VILCHES DE FRUTOS. (1999). «El teatro». En *Historia y crítica de la literatura española 8/1. Época contemporánea: 1989-1975. Primer suplemento*, F. Rico (dir.) y S. Sanz Villanueva *et alii* (coords.), 559-590. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

OLIVEROS, A. (1967). «Fernando Arrabal-José María Flotats». *Destino* (29 de abril).

OLIVEROS, J. C. (1967). «Fernando Arrabal, autor maldito». *Tiempo Nuevo* 34 (20 de julio).

OLIVIER, L. (1983). *Confesiones de un actor*. Barcelona: Planeta.

OLMEDILLA, M. (1989). «Antonio Gala: “Me gustaría ver a Carmen Romero en la oposición”». *Panorama* 124 (9 de octubre), 92-93.

OLSON, R. L. (1967). *Aspects of the World of childhood in the Works of Arrabal* [inédito]. University of Rhode Island.

ONNEN, F. (1967). «Of Robinson Crusoe verteld door Sigismun Freud [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *De Spectator* (9 de abril).

ONTAÑÓN, S., y J. M. MOREIRO (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

ORBISON, T. (1980). «Arrabal's The Solemn Communion as Ritual Drama». In M. McCune, T. Orbison and P. Withim, *The Binding of Proteus: Perspectives en Myth and the Literary Process*, 280-296. London: University Press.

O[RDÓÑEZ], M. (2007). «Los indiscutibles». *El País-Babelia* (6 de octubre), 35.

ORDÓÑEZ, M. (2004). «Siete siglos de teatro». *El País-Babelia* (21 de febrero), 2.

_____ (2007a). *La ronda del Gijón*. Barcelona: Aguilar [reed. en Ordóñez, 2013e].

_____ (2007b). «No todo empezó en 1976». *El País-Babelia* (6 de octubre), 34.

____ (2007c). «Una relación tormentosa». *El País* (22 de noviembre), 54. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686005_850215.html (consultada el 25 de junio de 2015).

____ (2010a). «Las muchas vidas del crítico y escritor Enrique Llovet». *El País* (26 de agosto), 29. http://elpais.com/diario/2010/08/26/necrologicas/1282773602_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2010b). «Manuel y sus *greatest hits*». *El País* (13 de octubre), 39. http://elpais.com/diario/2010/10/13/cultura/1286920802_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2012a). «Caramelo de limón». *El País* (12 de abril), 38. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334161747_271596.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2012b). «El método Fernán-Gómez». *El País* (8 de noviembre), 47.

____ (2012c). «¡Milagro!: más de medio siglo en escena». *El País* (5 de diciembre), 37. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/04/actualidad/1354652740_288315.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2012d). «Un té con Conchita Bardem». *El País* (9 de febrero), 40. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/08/actualidad/1328718694_963016.html (consultada el 26 de junio de 2015).

____ (2013a). «Amparo Soler Leal, de la comedia al drama». *El País* (26 de octubre), 47. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382693985_873288.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2013b). «Gracias, Armiñán». *El País* (17 de octubre), 43. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/16/actualidad/1381948191_442652.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2013c). «Ella cantaba en la noche». *El País* (7 de marzo), 48. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/06/actualidad/1362596012_826965.html (consultada el 25 de junio de 2015).

____ (2013d). «Escenarios de un hombre libre». *El País* (7 de noviembre), 39.

____ (2013e). *La ronda del Gijón*. Madrid: Bolchiro.

____ (2013f). «Viaje a los arcanos de la lectura». *El País* (17 de octubre), 43.

____ (2014). «El circo de Armiñán». *El País* (26 de diciembre), 37. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/22/actualidad/1419253711_919528.html (consultada el 27 de diciembre de 2014).

____ (2015a). «Cinco minutos y a escena». *El País* (15 de enero), 43. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/actualidad/1421267545_771777.html (consultada el 17 de enero de 2015).

____ (2015b). «Espíritu del tiempo». *El país* (29 de enero), 48. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/28/actualidad/1422464169_859279.html (consultada el 7 de febrero de 2015).

____ (2015c). «Paseando con Sanzol». *El País* (22 de enero), 41. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/21/actualidad/1421836806_525691.html (consultada el 24 de enero de 2015).

ORDÓÑEZ, M., *et alii* (2008). «El nuevo teatro». *El País Semanal* (16 de marzo), 62-82.

OREJUDO, A. (2007). «Raro». *Público* (22 de noviembre), 5.

ORENSTEIN, G. (1975). «A Surrealist Theatrical Tractate: Fernando Arrabal». In *The Theatre of the Marvellous. Surrealism and the Contemporary Stage*, 239-273. New York: New York University Press.

ORESTES, J. (1966). «1965: Dos espectáculos pánicos en París». *Índice* 205.

OROZCO, L. (2005). «Els Joglars: Quaranta anys de vida». *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística*.

OROZCO VERA, M.^a J. (2010). «Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 371-384. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

ORTEGA, J. (1975). «Arrabal, Fernando [*En la cuerda floja, Balada del tren fantasma*]». *Sin Nombre* (diciembre).

____ (1976). «El sentido de la obra de Fernando Arrabal». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* II, 1, 11-13 [reed. en Ortega, 1977].

____ (1977). «El sentido de la obra de Arrabal». En *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, M. Chevalier, F. López, J. Perez y N. Salomon (eds.), 671-676. Burdeos: Universidad de Burdeos.

____ (1981). *Aproximación al teatro de Arrabal*, memoria. Miami: Universidad de Miami.

ORTEGO, C. (1996). «El estreno del *Teatro Furioso* en 1976: el dramaturgo emerge de los subterráneos». En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), 41-49. Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

ORTEGO, C., y M. PUJADAS (1996). «Francisco Nieva y los escenarios españoles». En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), 35-39. Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

O[RTIZ], B. (2007). «Medio siglo amando el séptimo arte». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 5.

ORTIZ, B. (2007). «Algo más que una afición». *Granada Hoy-Actual* (22 de noviembre), 3.

OTERMIN MANZANARES, J. L., y A. GALA (1998). *Andalucía eterna*. Málaga: Otermin Ediciones.

OTHEGUY, H. (1982). «Fernando Fernán-Gómez, el hombre orquesta». *Antena Dominical* (9 de mayo).

P., F. (1967). «Crítica de *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala». *Punta Europa* 96, 111-113.

____ (1986). «Apología de una obscenidad. *Visanteta de Favara*». *El Público* 46 (octubre).

PADILLA, J. M. (1992). «Un noble vestido de patrañuelo». *Diario 16* (10 de septiembre).

PADILLA MANGAS, A. (1977). *Tipología en la obra dramática de Antonio Gala (Estudio de cuatro personajes: Camacha, Constanza, Eurimedusa y Eurimena)* [memoria de licenciatura]. Sevilla: Universidad de Sevilla [reed. en Padilla Mangas, 1985].

____ (1985). *Tipología en la obra dramática de Antonio Gala (Estudio de cuatro personajes: Camacha, Constanza, Eurimedusa y Eurimena)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba / Universidad de Córdoba (Libros de Bolsillo, 21).

____ (1993a). «Introducción». En A. Gala, *Córdoba de Gala*, 11-14. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

____ (1993b). «*La Truhana*, un hito hacia la carnavalización en el mundo teatral de Antonio Gala». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* LXIV.124 (enero-junio).

____ (1995). «Prólogo». En A. Gala, *Si las piedras hablaran*, 9-26. Madrid: Espasa-Calpe (Edición Especial de la Colección Austral), 2.^a ed.º

____ (1997). «Con Antonio Gala (*Estudios sobre su obra*) [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6, 429-434. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-con-antonio-gala-estudios-sobre-su-obra-madrid-universidad-nacional-de-educacion-a-distancia-1996-335-pags> (consultada el 6 de julio de 2015).

____ (1999). «El heroísmo femenino en el teatro de los años 60». En *La mujer y la transgresión de códigos en la Literatura Española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

____ (2000). «Trayectoria de un carácter en la dramaturgia de Antonio Gala». *Ánfora Nova*, 41-42.

____ (2003a). «Bibliografía». En A. Gala, *El caracol en el espejo*, 31-40. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 7).

____ (2003b). «Biografía». En A. Gala, *El caracol en el espejo*, 11-22. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 7).

____ (2005). «De la actriz al personaje en el teatro de Antonio Gala». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 148 (enero-junio), 15-28.

____ coord. (2011). *Antonio Gala y el arte de la palabra*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

PAGÉ, P., y R. LEGRIS, dirs. (1972). *Problèmes d'analyse symbolique*. Québec: Les Presses de l'Université du Québec.

PAGET, J. (1964). «Retour offensif de l'avant-garde (*Fando y Lis*)». *Combat* (13 de décembre).

____ (1966). «*Le grand cérémonial*». *Combat* (27 de mars).

____ (1967a). «Spectacle Arrabal envoûtant (*El cementerio de automóviles*)». *Combat* (30 de décembre).

____ (1967b). «Un grand pouvoir onirique (*El Laberinto*)». *Combat* (14 de janvier).

____ (1967c). «Une pièce foisonnante, passionnante, et libre (*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*)». *Combat* (17 de mars).

PALACIOS MORE, R. (1985). «Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua». *La Gaceta del Libro* 16 (febrero).

PALLÍN, Y., transcripción y ed. (1999). «Adolfo Marsillach: muy, pero que muy, cerca». *Revista ADE-Teatro* 74, 37-47 [reed. en Pallín, 2002 y 2003].

____, transcripción y ed. (2002). «Adolfo Marsillach: muy, pero que muy cerca». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 130-141 [reed. en Pallín, 2003].

____, transcripción (2003). «Adolfo Marsillach: muy, pero que muy, cerca. Una conversación». En «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 214-231. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

PALOMO, M. Á. (2010a). «Las películas». *El País* (2 de marzo), 54.

____ (2010b). «Las películas». *El País* (21 de agosto), 46.

____ (2010c). «Las películas». *El País* (26 de octubre), 54.

____ (2011a). «Andrés Resino, el talento del villano de *El súper*». *El País* (15 de marzo), 46. http://elpais.com/diario/2011/03/15/necrologicas/1300143601_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2011b). «Las películas». *El País* (19 de marzo), 70.

____ (2011c). «Las películas». *El País* (27 de junio), 54.

____ (2011d). «Las películas». *El País* (21 de julio), 62.

____ (2012). «Las películas». *El País* (29 de agosto), 46.

PANDO, J. (1991). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Mundo* (13 de septiembre).

PANIAGUA, A. (1995). «F. F. Gómez reivindica el ideal libertario [...]». *Hoy* (27 de noviembre).

PÁNIKER, S. (1967). «Adolfo Marsillach». En *Conversaciones en Cataluña*, 51-58. Barcelona: Kairós, 3.^a ed.º

PAREYSON, L. (1997). *Els problemes actuals de l'estètica*, Valencia: Universitat de Valencia (Estètica & Crítica).

PARIS, A. (1968). «Le délire considéré comme un des beaux arts (*El laberinto*)». *Le Soir* (28 de janvier).

PARRA, J. (1985). «Fernando Fernán-Gómez, el mejor actor de Berlín». *Diez Minutos* (16 de marzo).

PASCUAL, E. (1998). «Prólogo». En F. Arrabal, *Diccionario pánico —jaculatorias y arrabalescos—*, P. Hernández (ed.). Bruselas: Ediciones de Escritores Españoles en el Extranjero.

____ (2007). «Prólogo a la primera edición». En F. Arrabal, *Diccionario pánico*, Raúl Herrero (ed.), XV-XVIII. Zaragoza: Libros del Innombrable.

PASCUAL, I. (1996). «Compañía Nacional de Teatro Clásico. Marsillach, final de una etapa». *Primer Acto* 264 (junio-agosto), 101-103.

PASCUAL, R. (2005). «Boadella cierra el círculo con *La torna de La torna*». *El Periódico* (27 de junio).

PASCUAL MOLINA, L. (2006). «Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Analecta Malacitana* XXIX.1, 330-335.

PASO, A. (1966a). «Arrabal» *Madrid* (7 de mayo).

____ (1966b). «Carta a Iván Henriques». *Madrid* (junio).

PASOLLI, R. (1968). «Theatre Afield Brandeis interact [*El laberinto*]». *The Village Voice* (September 22).

PASTENA, E. DI (2008). «*La parola, il sogno, la memoria. El laberinto (1956) di Fernando Arrabal* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 377-381. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=029699> (consultada el 6 de julio de 2015).

PAULINO, J. C. (1994). «Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica». *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Drama / Theatre*, XXIX, 3, 327-342.

PAVÓN, J. L. (1992). «Lucas Maraña, un pícaro entrañable». *ABC* (10 de septiembre).

PAZ GAGO, J. M.^a (2004). «Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 81-88. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2004). «El teatro áureo (texto y representación) en las publicaciones especializadas». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 89-102. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

____ (2006). «Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico». *Lectura y signo* 1, 333-347.

PEICOVICH, E. (1977). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Fotogramas* (17 de junio).

PELÁEZ MARTÍN, A. (1997). «Prólogo. El *tronío* de Antonio Gala». En A. Gala, *Café cantante*, 9-28. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 409).

____ (2003). «Prólogo». En A. Gala, *Inés desabrochada*, IX-XXIII. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 542).

____ (2009). «María Carrillo, la más grande». *El País* (2 de agosto), 38.

PELÁEZ MARTÍN, A., y F. ANDURA, coords. (1988). *50 años de figurinismo teatral en España. Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*. Madrid: Comunidad de Madrid.

____ eds. (1990). *Exposición antológica Francisco Nieva*. Madrid: Comunidad de Madrid.

PEÑA ARDID, C. (2008). «La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 313-359. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

PEÑA MARTÍN, J. F. (1994). «El teatro gótico de Francisco Nieva». *Barataria* 1 (primavera), 84-88.

____ (1996a). «Charla-coloquio con Francisco Nieva». En F. Nieva, *La señora tártara. El baile de los ardientes*, 277-289. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 392).

____ (1996b). «Introducción». En F. Nieva, *La señora tártara. El baile de los ardientes*, 9-73. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 392).

____ (1996c). «Prólogo». En F. Nieva, *Centón de Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Revista Teatro [Textos / Teatro, 3]).

____ (2001). *El teatro de Francisco Nieva*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2 vols.

____ (2002). «Introducción». En F. Nieva, *Centón de teatro* 2, 11-46. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

____ (2004). *Teatro de la Transición I: Francisco Nieva*. Madrid: Liceus.

____ (2005). «Introducción al teatro de Francisco Nieva». En F. Nieva, *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas*, 9-92. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 556).

____ (2007a). «Introducción». En F. Nieva, *Obra completa. I Teatro*, XI-XIII. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007b). «Nota del editor [a “Ediciones de textos teatrales”]». En *Obra completa. I Teatro*, 2267-2268. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007c). «Nota del editor [a “Fichas de Estrenos”]». En F. Nieva, *Obra completa. I Teatro*, 2247-2249. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007d). «Prólogo [a *Artículos*]». En F. Nieva, *Obra completa. II Narrativa*, 2127-2129. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

____ (2007e). «Prólogo [a *Cuentos de juventud*]». En F. Nieva, *Obra completa. II Narrativa*, 5-6. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).

PEÑA SEVILLA, J. DE LA (2010). *Universo fílmico y visual de Fernando Fernán-Gómez como autor y director de cine*, tesis doctoral dirigida por Pedro Ortuño Mengual. Murcia: Universidad de Murcia. <http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/221-39> (consultada el 6 de febrero de 2015).

PERALES, A., selec. (1982). *Antología de las mejores novelas policíacas, 18.ª selección*. Barcelona: Acervo.

PERALES, L. (2003). «Franco fue un inútil». *El Mundo-El Cultural* (2-8 de enero).

PERALES, M. (1988). «Antonio Gala, nuevo éxito con *Carmen, Carmen*». *Tiempo* 336 (17 de octubre), 176-178.

PEREDA, R. (1998). «Un ajuste de cuentas consigo mismo». *El País-Babelia* 368 (28 de noviembre), 10.

PEREIRA, M. J. (1991). «Antonio Gala: “Moriré antes del 92, y si vivo, me iré de España para entonces». *ABC* (21 de enero), 57.

PÉREZ, J. (1990). «Entomological Imagery and Violence as Vehicles of Psychological Alienation in Arrabal's *La piedra iluminada*». En *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herraiz, T. Valdivieso L. y C. Morón Arroyo (eds.), 494-501. Erie: Asociación de Licenciados y doctores españoles en Estados Unidos.

PÉREZ, M. (1993). «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)». *Teatro* 3-4 (junio-diciembre).

PÉREZ BOWIE, J. A. (2003). «Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romero Castillo (ed.), 171-186. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

PÉREZ COTERILLO, M. (1972). «*El mal anda suelto*, de Jacques Audiverti». *Primer Acto* 140, 72-73.

____ (1973a). «Diálogo socrático con Adolfo Marsillach». *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 61 (enero), 3-7 [reed. en Pérez Coterillo, 2003].

____ (1973b). «Francisco Nieva: Autocrítica y confesión». *Primer Acto* 158 (julio), 14-19.

____ (1973c). «Teatro actual español». *Primer Acto* 152 (enero).

____ (1973d). «Universidad de París. Nuevo teatro español». *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 61 (enero), 59-61.

____ (1975a). «Francisco Nieva: vida y milagros». F. Nieva, *Teatro furioso*, 8-12. Madrid: Akal / Ayuso (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1).

____ (1975b). «Introducción». En F. Nieva, *Teatro furioso*, 7-38. Madrid: Akal / Ayuso (Colección Expresiones. Serie Teatro, 1) [reed. parcialmente en Pérez Coterillo, 1980].

____ (1978a). «Albert Boadella, solidaridad». *Pipirijaina* 6 [volumen revista] (enero-febrero), 1-2.

____ (1978b). «Libertad de expresión». *Pipirijaina* 7 [volumen revista] (junio), 2-4.

____ (1980). «Los caminos de Francisco Nieva». En *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, F. Rico (dir.) y D. Ynduráin (ed.), 657-665. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1982a). «Las bicicletas son para el verano, crónica cotidiana de la guerra civil». *ABC* (23 de abril), 95.

____ (1982b). «Liquidación irónica de la España negra». *ABC* (24 de abril), 94-95.

____ (1983). «De *Mata-Hari* a los clásicos: exotismo, picardía, melodrama, los ingredientes del espectáculo que encabeza Concha Velasco en el renovado teatro Calderón». *El Público* 1, 32.

____ (1984). «Els Joglars. Bufones laicos del siglo que viene». *El Público* 4 (enero), 8-9.

____ (1985). «Albert Boadella: Nuevas Tendencias no es el hermano pobre, sino el más original». *El Público* 17 (febrero), 15-18.

____ (1986a). «Adolfo Marsillach: que el ingenio sustituya al lujo». *El Público* 32, 9-12.

____ (1986b). «El debut de la Compañía Nacional de Teatro Clásico o cuando Calderón hace las Américas». *El Público* 32 (mayo), 6-8 [reed. en Pérez Coterillo, 2006].

- ____ (1987). «Regreso a *Laetius*». *El Público* 49 (octubre), 49-50.
- ____ (1992a). «En el frenopático de Boadella. Una metáfora audaz y solidaria». *El Público* 89 (marzo-abril), 23-25.
- ____ (1992b). «España en conserva». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 16-21.
- ____ (1992c). «Francisco Nieva: “Me dan ganas de volverme muy radical”». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 22-23.
- ____ (1992d). «Prólogo. *La truhana*, un viaje por el envés del Imperio». En A. Gala, *La truhana*, 9-20. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 285).
- ____ (1992e). «Una metáfora audaz y solidaria». *El Público* 89 (marzo-abril), 23-25.
- ____ (1994). «El teatro muere con mucha rapidez». *Ínsula* 566 (febrero), 18-20.
- ____ (1996). «Entrevista a Albert Boadella, que hoy estrena *Ubú Presidente* en castellano». *ABC Literario* (9 de febrero), 16 y 17-18.
- ____ (2003). «Diálogo socrático con Adolfo Marsillach». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 451-456. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).
- ____ (2006). «El debut de la CNTC o cuando Calderón hace las Américas». En VV. AA., *20 años en escena. 1986-2006*, 33. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-INAEM-Ministerio de Cultura.
- PÉREZ COTERILLO, M., y D. SARASOLA. (1992). «Antonio Gala: “El teatro debe ir de acuerdo con la vida”». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 32-33.
- PÉREZ COTERILLO, M., y S. DE LAS HERAS (1973). «Confesiones en voz alta [entrevista a Francisco Nieva]». *Primer Acto* 153 (febrero), 22-25.

PÉREZ DE ALBÉNIZ, J. (2007). «Albert Boadella o Els Joglars. La provocación cumple años». *El Mundo-La Revista* (29 de junio). <http://www.elmundo.es/larevista/num117/textos/boa.html> (consultada el 4 de enero de 2015).

PÉREZ DE CALLEJA, A. (1964). «Crítica teatral de *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala». *Nueva Etapa* 29, 287.

PÉREZ DE LA FUENTE, J. C. (2007a). «Teatro para siempre». *El Mundo* (22 de noviembre), 63.

_____ (2007b). «Un episodio nacional». *La Razón* (22 de noviembre), 53.

PÉREZ DE LEÓN, V. (1995). «Los caminos de *El viaje a ninguna parte*». *Anuario de Cine y Literatura en Español* 1, 93-100.

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1964). «La nueva generación teatral española». *Reseña* 1, 257-267.

_____ (1965). «Hoy nos visita: Adolfo Marsillach». *Yorick* 3 (mayo), 8-9 [reed. en Pérez de Olaguer, 2003a].

_____ (1966). «Actualidad de F. Arrabal». *Yorick* (mayo).

_____ (1971). «Con los juglares». *Yorick* 48, 48-49.

_____ (1972a). *Adolfo Marsillach*. Barcelona: Dopesa (Nuestros Contemporáneos, 13).

_____ (1972b). «Sócrates y la vuelta de Marsillach». *Yorick* 52, 75-76.

_____ (1973). «Crítica teatral de Barcelona. *Mary d'Ous*, Els Joglars». *Yorick* 57-58, 105-106.

_____ (1978). «*La torna* en la memoria». *Pipirijaina*, «*La torna* de Els Joglars» 8 y 9 [volumen textos] (septiembre), 32-35.

_____ (1986). «Sana juerga sobre la obscenidad valenciana». *El Periódico* (9 de octubre).

____ (1987). «Crónica de una historia polémica». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre).

____ (2000). «38 anys i un dia d'un joglar». *Escena* 1, 2.^a época (abril).

____ (2003a). «Hoy nos visita: Adolfo Marsillach». En A Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 201-204. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003b). «La gran evasión de Albert Boadella». *El Periódico* (27 de febrero).

PÉREZ GALDÓS, B. (1910). *Casandra. Drama en cuatro actos (Arreglo de la novela del mismo título)*. Representose en el Teatro Español el 28 de febrero de 1910. Madrid, Hortaleza, 132: Est. Tip. De la Viuda e Hijos de M. Tello (Obras de Pérez Galdós).

____ (1972). *Casandra*. Barcelona: Favencia (Los Grandes de la Novela Española, 7) [reed. en Pérez Galdós, 2001].

____ (1983). *Casandra*, versión de F. Nieva. Madrid: Ediciones MK (Escena, 40) [reed. en Pérez Galdós, 1985].

____ (1985). *Casandra*, versión de F. Nieva. Madrid: Preyson (Arte Escénico, 57).

____ (2001). *Casandra*. Madrid: Ediciones Rueda («Obras Escogidas» de Pérez Galdós).

____ (2002). *La loca de la casa*. En *La loca de la casa. La razón de la sinrazón*, 5-126. Madrid: Ediciones Rueda [reed. *La loca de la casa* en Pérez Galdós, 2009b].

____ (2006). *Casandra*. En *Bárbara. Casandra. Celia en los infiernos*, R. Amor del Olmo (ed.), 237-317. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 591) [reed. en Pérez Galdós, 2009a].

____ (2009a). *Cassandra. Drama en cuatro actos*. En *Teatro completo*, R. Amor del Olmo (ed.), 1287-1348. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea).

____ (2009b). *La loca de la casa*. En *Teatro completo*, R. Amor del Olmo (ed.), 243-348. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea).

PÉREZ GÓMEZ, Á. A. (1990). «*El mar y el tiempo*, de Fernán-Gómez [crítica]». En Equipo Reseña, *Cine para leer 1989. Historia crítica de un año de cine*, 238. Bilbao: Mensajero.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2004). «Panorama de las publicaciones periódicas de investigación teatral desde 1990». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 103-121. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

PÉREZ MATEOS, J. A. (1980a). «*Alcalde Zalamea*, cuatro horas diarias [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *ABC* (5 de enero).

____ (1980b). «*Petra Regalada* [crítica]». *ABC* (27 de febrero), 49.

PÉREZ MILLÁN, J. A. (2003). «*Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* de Juan Antonio Ríos Carratalá». *Las Puertas del Drama* 16 (otoño), 41-42.

PÉREZ ORNIA, J. R. (1982). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El País-Artes* (20 de febrero).

____ (1986a). «Fernán-Gómez es Mambrú». *El País* (7 de abril). http://elpais.com/diario/1986/04/07/cultura/513208810_8502-15.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1986b). «Un Mambrú incómodo [crítica de *Mambrú se fue a la guerra*]». *El País* (16 de mayo).

PÉREZ PERUCHA, J. (1985). «Fernando Fernán Gómez y el cine español de los años 50». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain esp-*

gnol: *Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 35-42. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

____ (1986). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Dirigido por...* 132 (enero).

PÉREZ-RASILLA, E. (2001). «Adolfo Marsillach, autor dramático». En A. Marsillach, *Extraño anuncio*, 27-50. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 6).

PÉREZ-RASILLA, E. (2013). «José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 801-806. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-erotismo-y-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xix-madrid-visor-libros-2012-386-pags-resena> (consultada el 7 de febrero de 2015).

PÉREZ-STANSFIELD, M.^a P. (1983). *Direcciones del teatro español de postguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

____ (1989). «Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén* (Ed. José Romera Castillo) [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XV*, 1, 33.

PERICOT, I. (1987). «Espacio continente-espacio contenido». *Cuadernos El Público*, «Els Joglars 25 años y un día», 29 (diciembre), 62-65 [reed. en VV. AA., 1992b].

PERRAULT, C. (1991). *Cuentos de antaño*, J. Eyheramonno y E. Pascual (trads.). Madrid: Anaya, 6.^a ed.^o.

PHILLIPS, E.-M.^a (1982). «Una charla con Fernando Arrabal». *Verbena*, 30-35.

PICAS, J. (1966). «Las verdades de Fernando Fernán-Gómez». *Fotogramas* (11 de marzo).

PIERA, E. (1986). «Visanteta i un senyor de Barcelona». *Hoja del Lunes de Valencia* (4 de agosto).

PIEYRE DE MANDIARGUES, A. (1967). «Arrabal» [programa de mano de *Labyrinthe*] (enero).

PILLEMENT, G. (1970). *Le théâtre d'aujourd'hui de Jean-Paul Sartre à Arrabal*. Paris: Ed. Le Berlier.

PINEDA, V. A. (1969). «Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé». *ABC* (12 de enero).

PIERRET, M. (1964). «Comme un pendu à sa corde (*Fando y Lis*)». *France Observateur* (6 de février).

PIÑA, B. (1992). «Lucas Maraña, el último pícaro, trae al Festival de Otoño la tentación de la “vida libertaria”». *Diario 16* (26 de septiembre).

PIÑOL, À. (2015). «El tejedor de la red ciudadana». *El País* (17 de enero), 14. http://politica.elpais.com/politica/2015/01/16/actualidad/1421441024_951119.html (consultada el 18 de enero de 2015).

PIÑOL, M.^a C., y F. ÁLAMO FELICES (1997). «Literatura y multimedia [reseña]». *Espéculo* 6 (julio). http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--10/html/dcd92f4c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_43.html (consultada el 15 de febrero de 2015) [reed. en Piñol y Álamo, 1998].

____ (1998). «Literatura y multimedia [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 7, 397-403. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-francisco-gutierrez-carbajo-y-mario-garcia-page-eds-literatura-y-multimedia-actas-del-vi-seminario-internacional-del-instituto-de-semiotica-literaria->

[teatral-y-nuevas-tecnologias-de-la-uned-cuenca-uimp-1-4-de-julio-1996-madrid-visor-l](#)

(consultada el 15 de febrero de 2015).

PIPIRIJAINA (1974). «Teatro Furioso: *Coronada y el toro*» 2 [volumen textos].

____ (1978). «*La torna de Els Joglars*» 8-9 [volumen textos] (septiembre).

____ (1982). «*Olympic Man Movement*. Mitin presentado por Els Joglars» 21 [volumen textos] (marzo).

PITA, E. (1995). «Adolfo Marsillach». *Magazine El Mundo* (25-26 de febrero), 22-24.

____ (2011). «Lluís Pasqual». *Magazine El Mundo* (18 de septiembre), 20-22.

PLAZA, J. M.^a (1982). «Antonio Gala: “Honestamente, no soy un hombre del teatro”». *Diario 16* (2 de septiembre), 30.

PLUTA, E. (1972). «Ein Theatermatch. Arrabal's neues Stück. *Der tausendjährige Krieg* in Berliner Forum-Theater [*La guerre de mille ans*]», *Theater Heute* XIII (08. August), 45-51.

POBLACIÓN, F. (1985). «*Virtuosos de Fontainebleau: Europa en solfa*». *El Público* 27 (diciembre), 6-12.

PODOL, P. L. (1976a). «Fernando Arrabal and *¡Viva la muerte!*». *West Coast Review* 11.1, 3-6.

____ (1976b). «The Psychological Origins and the Sociological dimension of the Grotesque in the Works of Fernando Arrabal». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* II, 1, 21-26.

____ (1977). «Fernando Arrabal's *Ars Amandi*: The Theme of Love in Selected Plays». *Studies in Twentieth Century Literature* 2, 69-80.

____ (1978). *Fernando Arrabal*. Boston: Twayne Publishers.

_____ (1979). «*L'exil et la cérémonie (Le premier théâtre d'Arrabal)*, de Ángel Berenguer». *Hispania* 3.

_____ (1984a). «Introducción». En F. Arrabal, *...Y pondrán esposas a las flores*, 11-27. Salamanca: Almar.

_____ (1984b). «Introducción al teatro de Arrabal, de Francisco Torres Monreal [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* X, 2.

_____ (1985). «The Grotesque Mode in Contemporary Spanish Theatre and Film». *Modern Language Studies* 15, 194-207.

_____ (1986a). «Chess as Plot, Theme and Surrealism: Fernando Arrabal's *La torre herida por el rayo*». *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese* 69, 262-266.

_____ (1986b). «*El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, ed. Diana Taylor [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XII, 1.

_____ (1986c). «Fernando Arrabal». In E. Cliffs, *Critical Survey of Drama: Foreign Language Series*. New Jersey: Salem Press.

_____ (1986d). «Spain: A recurring Theme in the Theatre of Fernando Arrabal». In *The contemporary Spanish theatre: a collection of critical essays*, 131-145. M. T. Halsey and P. Zatlín Boring (eds.), Lanham: University Press of America.

_____ (1988). «*Teatro pánico*, de Fernando Arrabal, ed. Francisco Torres Monreal [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XIV, 1.

_____ (1994a). «*¡Ay Carmela!* y *Las bicicletas son para el verano*: Comparaciones a través de las versiones cinematográficas». En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, J. P. Gabriele (ed.), 189-196. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana (Teoría y Práctica del Teatro, 2).

____ (1994b). «Dualities, Complementary Characters and Role Reversals in Artaudian Theatre: Shaffer, Arrabal and Sheppard». In *Antonin Artaud and the Modern Theatre*, 237-251. G. Plunka (ed.), Madison: Farleigh Dickinson University Press.

POINT, F.-J. (1984). «The Corrida as Mythic and Dramaturgic Structure in the Plays of Fernando Arrabal». *Dissertation Abstract International* 45, 1395A-1306A.

POIROT-DELPECH, B. (1972). «Bella Ciao». *Le Monde* (4 d'avril).

POLO DE BERNABÉ, J. M. (1975). «Arrabal y los límites del teatro». *Kentucky Romance Quarterly* 22, 4 (Autumn), 459-471.

____ (1981). «El teatro de Fernando Arrabal: Vanguardia e ideología». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 6, 173-182.

____ (1984). «Inquisición, de Fernando Arrabal, ed. Ángel Berenguer [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* X, 2.

PONT, J. (1987). *El Postismo*. Barcelona: Edicions del Mall.

____ (1994). «Nieva en el Postismo». En *Ínsula* 566 (febrero), 16-17.

PONTE MANCINI, M. L. (1993). *Contra viento y marea: memorias de una actriz*. Madrid: Ciclo Editorial.

POPE, R. D. (1974). *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*. Berna / Frankfurt: Herbert / Peter Lang.

PORTER i MOIX, M. (1986). «Crónica de cómics». *Avui* (27 de noviembre).

____ (1989). «L'amarg record [crítica de *El mar y el tiempo*]». *Avui* (8 de octubre).

PORWOZ, A. (1971). «Les thèmes dramatiques dans le théâtre d'Arrabal». *Studia Romanica Posnaniensia* 1, 107-115.

POSA, E. (1987). «Albert Boadella: El instinto del bufón». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre), 4-14.

- ____ (1989). «Albert Boadella: l'animo del buffone». *Teatro in Europa* 5.
- POTOCKI, J. (1990). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, R. Radrizzani (ed.), A. Álvarez y F. J. Muñoz (trad.). Madrid: Palas Atenea [reed. en Potocki, 2001, 2002a, 2002b y 2003].
- ____ (2001). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, C. Aira (ed.). Valencia: Pre-Textos (Narrativa Clásicos, 14).
- ____ (2002a). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, F. Arbós (ed.), A. Álvarez y F. J. Muñoz (trad.). Madrid: Palas Atenea.
- ____ (2002b). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, M. Armiño (ed.). Madrid: Valdemar (El Club Diógenes, 173), 2.ª ed.º
- ____ (2003). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, J. L. Cano (ed.). Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 5623).
- POZO, R. DEL (1994). «Antonio Gala enseñó a España a ponerse los pantalones». En A. Gala, *La soledad sonora*, 9-10. Barcelona: Planeta, 14.ª ed.º [1.ª ed.º 1991].
- ____ (2013). «Arrabal, dios bajito». *El Mundo* (25 de octubre), 68.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). «La frontera autobiográfica». En *Poética de la ficción*, 179-225. Madrid: Síntesis.
- ____ (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PRADA, J. M. DE (1997). «Francisco Nieva. Sin concesiones». *ABC-Cultural* (8 de agosto), 8-10.
- PRADES, J. (1977). «Convocada una huelga general de espectáculos para mañana». *El País* (21 de diciembre). http://elpais.com/diario/1977/12/21/ultima/2515068-01_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).
- PRECIADO, N. (1968). *Fernando Arrabal, dramaturge* [memoria universitaria]. Paris: Université de Paris.

____ (1971). «Un amigo del pueblo [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Madrid* (9 de octubre).

PRECIADO, N. (1967). «Fernando Arrabal». *Arriba* (6 de julio).

PREGO, A. (1974). «*Las cítaras colgadas de los árboles*, de Antonio Gala». *ABC* (21 de septiembre).

____ (1980a). «El amor por encima de todo hace daño [crítica de *La vieja señorita del Paraíso*]». *Blanco y Negro* 3572 (15 de octubre), 45.

____ (1980b). «La España de la rabia y de la idea [crítica de *Petra Regalada*]». *Blanco y Negro* 3538 (20 de febrero), 55.

____ (1982a). «Sobre la disección de los pájaros [crítica de *El cementerio de los pájaros*]». *Cinco Días* (21 de septiembre), 22-23.

____ (1982b). «Una obra maestra [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *Cinco Días* (29 de abril), 22-23.

____ (1985). «*Samarkanda* [crítica]». *Cinco Días* (11 de septiembre), 23.

PREMER-KAYSER, B. (1977). *Das Dramatische Werks des Spaniers F. Arrabal*. Verlag Im Bucherhaus: Russelsheim.

PRIETO, M. (1982). *Técnica de un golpe de Estado. El juicio del 23-F*. Barcelona: Grijalbo.

PRIETO NADAL, A. (2013a). «José Romera Castillo (ed.), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 795-799. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-pautas-para-la-investigacion-del-teatro-espanol-y-sus-puestas-en-escena-madrid-uned-2011-462-pags-resena/> (consultada el 7 de febrero de 2015).

____ (2013b). «José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, 929-933. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-ed-teatro-e-internet-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi-madrid-editorial-verbum-2013-556-pags-resena>

PRIMER ACTO (1973). 153 (febrero).

PRULLANSKY, A. (1965). «Arrabal». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 23-25. Madrid: Taurus.

PUBLIC (1970). «Spécial Arrabal» 3 (janvier-février).

PUBLICIDAD (2010). «Centro Dramático Nacional». *El País* (11 de septiembre), 35.

PÚBLICO / EFE (2010). «Sinde acusa a Sánchez Dragó de “pisotear la igualdad”». *El Público* (31 de octubre), 47.

PUENTE, A. (2001). «El poeta es un fingidor». *La Razón-Caballo Verde* (9 de marzo), 39.

PUERTAS MOYA, F. E. (1999). «Cambio 16 (1975-1978): repercusiones del teatro histórico en la prensa durante el período de transición pre-constitucional». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carabajo (eds.), 451-473. Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42), Madrid.

____ (2001). «El cuento en la década de los noventa [reseña]». <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10204> (consultada el 16 de febrero de 2015).

____ (2003). «Modalidades y tópicos en la escritura autobiográfica de actores españoles». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 333-342. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2004a). *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja.

____ (2004b). *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Salamanca: CELYA.

____ (2004c). «Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.2, 178/548-181/551.

____ (2004d). *La identificación autoficticia de Ángel Ganivet*. Logroño: Universidad de La Rioja.

____ (2004e). «La presencia del fenómeno teatral en *El País* (1990-2003)». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 443-453. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

____ (2004f). *Los estudios biográficos ganivetianos*. Logroño: Universidad de La Rioja.

____ (2004g). *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad*. Logroño: Universidad de La Rioja.

____ (2005). *De soslayo en el espejo. Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad*. Madrid: Devenir.

PUERTAS MOYA, E., R. MORA DE FRUTOS y J. L. PÉREZ PASTOR, eds. (2004). *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*. Logroño: Universidad de La Rioja.

PUIGSERVER, F. (1982). «20 anys de Els Joglars». En *Vint anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

PUJADAS, M. (1996). «No es verdad y Te quiero, zorra, de Francisco Nieva: una doble aventura». En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Az-

nar Soler (ed.), 155-161. Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

PUJOL, C. (2002). «Prólogo». En G. Torrente Ballester, S. Puértolas y A. Gala, *Premios Planeta 1988-1990. Filomeno a mi pesar. Queda la noche. El manuscrito carmesí*, V-VIII. Barcelona: Planeta, 7.ª ed.º

QUANCE, R. (1977). «Language as Mask in Two Plays by Arrabal». *The American Hispanist* 3, 12, 4-7.

QUEANT, O. (1968). «L'Age du choc (*El Gran Ceremonial*)». *Plaisir de France* (mayo).

QUEROL, R. DE (2010). «*Testosterona Party*». *El País* (4 de noviembre), 34. http://elpais.com/diario/2010/11/04/sociedad/1288825202_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

QUESADA, L. (1977). «*Mi hija Hildegart*, de Fernando Fernán-Gómez». *Estafeta Literaria* 621, 22-23.

QUESTIAUX, C. (1989-1990). *Séneca o el beneficio de la duda*, memoria de licenciatura en Traducción del Instituto Libre Marie Haps bajo el patronazgo de la Universidad Católica de Lovaina.

QUINTÁ, A. (1978a). «El fiscal pide tres años para cuatro miembros de Els Joglars». *El País* (7 de marzo). http://elpais.com/diario/1978/03/07/sociedad/2580732-15_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1978b). «Los cuatro actores de Els Joglars, condenados a dos años de prisión». *El País* (8 de marzo). http://elpais.com/diario/1978/03/08/ultima/258159606_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1979). «Remitidas a la jurisdicción ordinaria las actuaciones contra Boadella». *El País* (9 de enero). http://elpais.com/diario/1979/01/09/espana/284684411_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

QUINTANILLA, M. P. (1980). «Arrabal: un religioso tras la Inquisición». *Mundo Diario* (28 de octubre).

QUINTERO, J. (1999). «Introducción». En J. Quintero y A. Gala, *En trece noches*, 9-15. Barcelona: Planeta (Documento).

____ (2007a). «Albert Boadella». En *Jesús Quintero entrevista*, 113-126. Madrid: Aguilar.

____ (2007b). «Antonio Gala». En *Jesús Quintero entrevista*, 159-174. Madrid: Aguilar.

____ (2007c). «Fernando Arrabal». En *Jesús Quintero entrevista*, 57-70. Madrid: Aguilar.

QUINTERO, J., y A. GALA (1999). *En trece noches*. Barcelona: Planeta (Documento).

QUINTO, J. M. DE (1970). «El sol en el hormiguero o la claridad meridiana». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, 105-107. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

QUIROGA CLÉRIGO, M. (1987). «*El vendedor de naranjas* [reseña]». *Ínsula* 483, 18.

R., M. (1976). «Fernando Fernán-Gómez es *El anacoreta*». *Semana* (6 de marzo).

R. S., M. / E. G. S. (2010). «“Se visten como zorritas, con rímel, tacones y minifalda”». *El País* (27 de octubre), 33. http://elpais.com/diario/2010/10/27/sociedad/1288130405_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

RABAL, F. (1994). *Si yo te contara*. Madrid: El País-Aguilar.

RABASSÓ, F. J. (1994). *El lector-espectador de textos dramáticos españoles adaptados al cine*, tesis doctoral dirigida por Mario J. Valdez. Toronto: University of Toronto.

RABASSÓ, C. A. y F. J. (1993). *Pedrolo, Nieva, Arrabal: Teatrilogía del vanguardismo dramático. Aproximaciones hermenéutico-fenomenológicas al teatro español contemporáneo*. Barcelona: Editorial Vosgos.

RACIONERO, L. (1987). «El discurso». En VV. AA., *Mester de juglaría. Els Joglars / 25 años*, 15-46. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Ediciones Península.

____ (1999). «¡Daaalí!». *ABC* (10 de octubre).

RACIONERO, L. y A. BARTOMEUS FONT (1987a). *Mester de juglaría: Els Joglars, 25 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Edicions 62 [trad. Racionero y Font, 1987b].

____ (1987b). *Mester de juglaría: Els Joglars, 25 años*. Barcelona: Península.

RAGUÉ-ARIAS, M.^a-J. (1999). «Cataluña: textos y representaciones». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carabajo (eds.), 205-220. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

RAMONEDA, A. (1990). «La seducción». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 88-89. Madrid: Comunidad de Madrid.

RAMONEDA, J. (1976). «Entrevista con Fernando Arrabal». *Siesta* (diciembre).

RASH, R. (1993). «Man's Eternal Tilt in Arrabal's *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*». *Little Reality* 5.1, 97-104.

RATTUNDE, E. (1990). «Fernando Arrabal's *Pique-nique en campagne*: Vorschläge für eine leserorientierte Behandlung im Französischunterricht». *Die Neueren Sprachen* 89.1, 39-54.

RAU, I. (1971). «Arrabals aufgelöste Chiffren [*El Arquitecto y el emperador de Asiria*]». *Fränkische Tagespost* (12. November).

RAVENA, R. DE (1963). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Pantallas y Escenarios* 31 (diciembre).

____ (1967). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario de Cádiz* (10 de febrero).

____ (2005). «Fernando Fernán-Gómez. Entrevista». *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 43 (julio), 8.

RAYMOND-MUNDSHAU, F. (1972). *Arrabal*. Paris: Éd. Universitaires (Classiques du XX^{ème} Siècle).

REBOLLO CALZADA, M. (2004). «Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003) de José Romera Castillo [reseña]». *Las Puertas del Drama* 19 (verano), 36-38. http://www.marrebollo.es/materiales_resenas.htm (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2007). «El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores. Expedientes de la censura teatral franquista [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 565-569. <http://www.cervantesvirtual.com/Ficha-Obra.html?Ref=026033>

REDACCIÓN (1957). «¿Quién es Fernando Fernán-Gómez?». *Pueblo* (30 de agosto).

____ (1958). «La vida por delante, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cinema Universitario* 8 (diciembre).

____ (1959). «El hombre del triciclo, Arrabal». *Acento Cultural* (febrero).

____ (1965a). «Pánico en la escena». *SP* (1 de septiembre).

____ (1965b). «Un infierno poético». *Índice* 195 (marzo).

____ (1966a). «A short play at funchtime (*Los dos verdugos*)». *The Times* 56 (3 of may).

____ (1966b). «Arrabal». *Índice* 211-212.

____ (1966c). «Conferencia en el Ateneo sobre F. Arrabal». *Arriba* (30 de octubre).

____ (1967a). «Arrabal: la vida pánica». *Confirmado* 110 (27 de julio).

____ (1967b). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario de Cádiz* (10 de febrero).

____ (1967c). «La vida pánica». *Confirmado* 110 (27 de julio).

____ (1968a). «El equipo de los cuerdos: Adolfo Marsillach. Director. Señor de Sade». *Yorick* 28 (noviembre), 40-41 [reed. en Redacción, 2003a].

____ (1968b). «Entrevista [con Antonio Gala]». *Primer Acto* 94 (marzo), 14-18.

____ (1968c). «Varias cuestiones serias a propósito de la obra de Gala». *Primer Acto* 94 (marzo), 11-13.

____ (1969a). «El teatro francés sigue en decadencia. En este panorama, destaca Arrabal, máxima figura del momento». *Diario de Cádiz* (23 de diciembre).

____ (1969b). «Obra pánica de Arrabal. La juventud ilustrada». *El Heraldo* 168 (26 de enero).

____ (1969c). «Sobre el genio impaciente». *Estafeta Literaria* (17 de diciembre).

____ (1969d). «Teatro en España, 1969. Encuesta». *Primer Acto* 115 (diciembre), 6-7.

____ (1970a). «*El mundo sigue*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 444 (5 de diciembre).

____ (1970b). «Els Joglars». *Primer Acto* 119 (abril), 32-35.

____ (1971a). «La Vérité toute nue». *Spécial* (27 de Janvier).

- ____ (1971b). «¿Qué y cómo es el público español». *Primer Acto* 128 (enero), 3-5.
- ____ (1972a). «Arrabal, a Private Hell [*Y pusieron esposas...*]». *City on a Hill Press* (13 of april).
- ____ (1972b). «Comienzo de temporada. Encuesta». *Primer Acto* 149 (octubre), 18.
- ____ (1972c). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 533 (16 de diciembre).
- ____ (1972d). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 533 (16 de diciembre).
- ____ (1973a). «Els Joglars». *Yorick* 57-58, 83-86.
- ____ (1973b). «*Juan Soldado*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 579 (3 de noviembre).
- ____ (1975a). «Arrabal girera *Guernica* in Puglias». *Il Messagero* (17 aprile).
- ____ (1975b). «Fernando Arrabal anuncia *Guernica*». *Il Tempo* (17 aprile).
- ____ (1975c). «*Sur le fil* (Extra-fort)». *Le Canard Enchaîné* (8 d'octobre).
- ____ (1976a). «Gulliver viaja por la meseta». *Fotogramas* (9 de julio).
- ____ (1976b). «*La querida*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 692 (1 de mayo).
- ____ (1977a). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 746 (14 de mayo).
- ____ (1977b). «*Mi hija Hildegart*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Triunfo* 766 (1 de octubre).
- ____ (1978a). «Amnistía para Els Joglars». *Pipirijaina* 8-9 [volumen revista] (septiembre), 60-61.

____ (1978b). «Fernando Fernán-Gómez, Premio Nacional de Teatro Lope de Vega». *El País* (16 de mayo). http://elpais.com/diario/1978/05/16/cultura/264117610_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1978c). «Nota de la Redacción sobre la publicación de *La Torna* por *Pipirijaina*». *Pipirijaina* 8-9 [volumen textos] (septiembre), 42.

____ (1978d). «Primer homenaje popular a Arrabal». *El País* (10 de diciembre). http://elpais.com/diario/1978/12/10/cultura/282092404_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (1978e). «Tornan Els Joglars». *Cambio 16* 354 (17 de septiembre), 54-55.

____ (1979a). «Después de cuatro años Fernando Fernán-Gómez vuelve a la dirección». *Pueblo* (3 de septiembre).

____ (1979b). «Un proceso contestado». *El País* (23 de marzo). http://elpais.com/diario/1979/03/23/espana/290991609_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1980a). «Arrabal y Nuria Espert presentaron *Viva la muerte*». *El País* (7 de diciembre). http://elpais.com/diario/1980/12/07/cultura/344991603_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014).

____ (1980b). «Entrevista con Fernando Fernán-Gómez». *El País* (16 de febrero).

____ (1981). «Hay un solo Gala en todo lo que escribo». *ABC* (26 de abril).

____ (1982a). «*El cementerio de los pájaros*, nueva obra de Gala». *ABC* (17 de junio), 60 [reed. en Redacción, 1986c y 1996a].

____ (1982b). «*El extraño viaje*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (29 de abril).

____ (1982c). «*El mundo sigue*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (22 de abril).

____ (1982d). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *La Vanguardia* (11 de noviembre).

____ (1982e). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Noticiero Universal* (12 de febrero).

____ (1982f). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *T.P.* (22 de marzo).

____ (1982g). «Filmografía de Fernando Fernán-Gómez». *Dirigido por...* 93 (mayo).

____ (1982h). «La última obra de Gala se presenta en Madrid después de su estreno en Bilbao». *El País* (17 de septiembre). http://elpais.com/diario/1982/09/17/cultura/401061610_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015) [reed. en Redacción, 1986e y 1996b].

____ (1982i). «Memoria adolescente de la guerra». *ABC* (25 de abril), 75.

____ (1982j). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (20 de mayo).

____ (1983). «Antonio Gala celebró su XX aniversario con el teatro y presentó su libro *Trilogía de la libertad*». *El País* (20 de diciembre), 36. http://elpais.com/diario/1983/12/20/cultura/440722807_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015) [reed. en Redacción, 1986a y 1996a].

____ (1984a). «Chez, el polaco que fue ejecutado apenas un cuarto de hora antes». *El País* (26 de febrero). http://elpais.com/diario/1984/02/26/espana/446598030_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1984b). «Estudiante de económicas y defensor de causas perdidas». *El País* (26 de febrero). http://elpais.com/diario/1984/02/26/espana/446598029_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1985a). «Antonio Gala publica sus guiones del programa de TVE *Paisaje con figuras*». *El País* (19 de abril). http://elpais.com/diario/1985/04/19/cultura/4827096-07_850215.html (consultada el 6 de enero de 2015).

____ (1985b). «El autor teatral ha cedido protagonismo al director, afirma Fernán-Gómez». *La Vanguardia* (30 de abril).

____ (1985c). «*La coartada*, nuevo estreno de Fernán-Gómez». *ABC* (18 de abril).

____ (1986a). «Antonio Gala celebró su XX aniversario con el teatro y presentó su libro *Trilogía de la libertad*». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 403-404. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Redacción, 1996a].

____ (1986b). «*¡Bruja, más que bruja!*, de Fernán-Gómez [crítica]». *ABC* (20 de junio).

____ (1986c). «*El cementerio de los pájaros*, nueva obra de Gala». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 381-382. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Redacción, 1996a].

____ (1986d). «*El viaje a ninguna parte*, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Europeo* (4 de noviembre).

____ (1986e). «La última obra de Gala se presenta en Madrid después de su estreno en Bilbao». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 388-389. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Redacción, 1996b].

____ (1986f). «*Mambrú se fue a la guerra*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Hoja del Lunes* (25 de mayo).

____ (1987a). «Adolfo Marsillach y L'Institut del Teatre de Barcelona, premios ADE y Segismundo». *Revista ADE-Teatro* 7, 4.

____ (1987b). «Fernando Fernán-Gómez: un actor en busca de ser humano». *Primer Acto* 220 (abril).

____ (1987c). «La muestra de teatro español en México (y un poquito aquí)». *El Público* 44 (mayo), 3 [reed. en Redacción, 2003b].

____ (1989a). «Relevo en el INAEM. Adolfo Marsillach, nuevo Director General». *Revista ADE-Teatro* 37-38, 142-150.

____ (1989b). «Seis dramaturgos españoles del siglo XX». *Primer Acto* 227, 122-123.

____ (1991a). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Mundo* (13 de septiembre).

____ (1991b). «Los dramaturgos. Escrito para los ochenta». *El Público* 82, 58-65.

____ (1992). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Tiempo* (4 de enero).

____ (1994). «El caso de Heinz Chez». *El País* (3 de marzo). http://elpais.com/diario/1994/03/03/espana/762649210_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (1995). «Fernando Fernán-Gómez, galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes». *ABC* (13 de mayo).

____ (1996a). «Antonio Gala celebró su XX aniversario con el teatro y presentó su libro *Trilogía de la libertad*». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 165-166. Madrid: UNED.

____ (1996b). «*El cementerio de los pájaros*, nueva obra de Gala». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 144-145. Madrid: UNED.

____ (1996c). «La última obra de Gala se presenta en Madrid después de su estreno en Bilbao». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 150-151. Madrid: UNED.

____ (1997). «*Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* [reseña]». *A Distancia* (primavera), 35.

____ (2000). «Marsillach gana el Premio Don Juan de Borbón por su autobiografía». *El País* (12 de enero). http://elpais.com/diario/2000/01/12/cultu-ra/947631605_85-0215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

____ (2001). «Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Cuadernos Escénicos* 3, 52-54.

____ (2003a). «El equipo de los cuerdos: Adolfo Marsillach. Director. Señor de Sade». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 438-439. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2003b). «La muestra de teatro español en México (y un poquito aquí)». En A. Marsillach, «*Un teatro necesario*». *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 74-75. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

____ (2005a). «Fernando Fernán-Gómez. Entrevista». *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 43 (julio), 8.

____ (2005b). «Maragall desautoriza el texto de *Avui* a favor del exterminio político». *El País* (8 de julio), 27. http://elpais.com/diario/2005/07/08/espana/11207736-06_850215.html (consultada el 11 de junio de 2015).

____ (2006). «Boadella propugna que los actores sean unos inadaptados crónicos». *El País* (13 de julio), 48. http://elpais.com/diario/2006/07/13/agenda/115274-1601_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2007). «Fernán-Gómez, último acto a los 86 años». *La Opinión de Granada* (22 de noviembre), 45.

____ (2010a). «El PP apuntala a Sánchez Dragó en Telemadrid». *El País* (12 de noviembre), 61. http://elpais.com/diario/2010/11/12/radiotv/1289516405_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010b). «Els Joglars coloca un trozo de Sevilla en el año 2036». *El País-Andalucía* (11 de febrero), 1. http://elpais.com/diario/2010/02/11/andalucia/12658441-23_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010c). «Un maldito sin fundamento». *El País* (28 de octubre), 30. http://elpais.com/diario/2010/10/28/opinion/1288216803_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011a). «Jordi Vila, actor de revista, teatro dramático y doblaje». *El País* (29 de agosto), 28. http://elpais.com/diario/2011/08/28/catalunya/1314493646_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011b). «Una constelación de 25 estrellas brilla en Madrid». *El País* (28 de junio). http://elpais.com/diario/2011/06/28/agenda/1309212002_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2012). «Lina Canalejas, la actriz de Zori, Santos y Codeso». *El País* (4 de septiembre). http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/03/actualidad/1346683030_2175-59.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2013). «Goya de honor para Jaime de Armiñán». *El Mundo* (11 de octubre), 52.

____ (2014). «En contra de una “mutilación sectaria”». *El País* (9 de noviembre), 14. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/11/08/catalunya/1415450720_334691.html (consultada el 12 de junio de 2015).

REES, M. A. (1987). «An Absurdist Novel: *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*; Essays in Honour of Michael E. Williams». In M. Rees and M. Hallaway, *Catholic Tastes and Times*, 269-283. Leeds: Trinity and All Saints Coll.

____ (1991). «*El cementerio de automóviles: Easter Offering or Blasphemy?*». In *Leeds Papers on Hispanic Drama*, 167-181. Leeds: Trinity and all Saints Coll.

REGIO, C. (1967). *Il teatro d'Arrabal*. Roma: Ed. Umana.

REIGOSA, C. G. (1986). «Derribos. Las autonomías en *El hotelito* de Antonio Gala». *El Público* 28 (enero), 18-20.

REMARQUE, E. M. (1988). *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Orbis.

RENARD, J. (1998). *Diarios, 1887-1910*. Barcelona: Mondadori.

REVISTA ADE-TEATRO (2002). «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio).

REVISTA ADE-TEATRO (2005). 106 (julio-septiembre).

REVISTA DE OCCIDENTE (1987). «Biografías y autobiografías» 74-75 (julio-agosto).

____ (1989). «La memoria» 100 (septiembre).

____ (1996). «El diario íntimo. Fragmentos de diarios íntimos españoles (1995-1996)» 182-183 (julio-agosto).

REY HAZAS, A., dir. (2005). *Cuadernos de Teatro Clásico*, «Cervantes en la CNTC» 21.

REYES, J. M. (1997). «*Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* [reseña]». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 24 (noviembre), 202-203.

REYES, M.^a (1961). «*Fando y Lis*». *Excelsior* (31 de octubre).

RIAZA, L. (1976). *Retrato de dama con perrito*. Madrid: Fundamentos (Cuadernos Prácticos, 23).

RIBAS, J. (1995). «Catarsis frente a las tiranías». *Ajoblanco* 79 (noviembre).

RICO, F. (2003). «Elogio de los tipógrafos de la Federación Socialista Madrileña». *El País* (13 de julio), 11. http://elpais.com/diario/2003/07/13/opi-nion/10580472-06_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

RICO, F., dir., y D. YNDURÁIN, ed. (1980). *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica.

RICO, F., dir., y D. VILLANUEVA, ed. (1992). *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica.

RICO, F., dir., y S. SANZ VILLANUEVA *et alii*, coords. (1999). *Historia y crítica de la literatura española 8/1. Época contemporánea: 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

RICO, F., dir., y J. GRACIA, ed. (2000). *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica.

RIERA, M. (1997). «Entrevista a Albert Boadella». *El viejo topo* 112 (noviembre), 40-47.

RIGALT, C. (1986). «Boadella, un bufón de sí mismo». *Diario 16* (16 de febrero), 4-8.

____ (1994). «Francisco Nieva». *El Mundo-Magazine* 226 (20 de febrero), 11-12.

RINCÓN MARTÍNEZ, M.^a C. (1987). «Trilogía de la libertad [reseña]». *Cuadernos de Investigación de Literatura Hispánica* 8, 271-272.

RÍOS, P., y C. E. CUÉ (2014). «Un manifiesto antinacionalista se opone a que Rajoy negocie». *El País* (15 de julio), 16. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/07/14/catalunya/1405363162_006865.html (consultada el 12 de junio de 2015).

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). «Los peligros del guión». En *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante: Universidad de Alicante, 11-20. <http://www.cer->

[vantesvirtual.com/obra/los-peligros-del-guin-0/00cc1008-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-peligros-del-guin-0/00cc1008-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf) (consultada el 8 de febrero de 2015).

_____ (2000a). *El teatro en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

_____ (2000b). «Memorias de actores españoles y transgresión». En *Relaciones entre el cine y la literatura: La transgresión*, J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.), 23-32. Alicante: Universidad de Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-la-transgresion--0/html/ff173ac6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm (consultada el 15 de febrero de 2015). (consultada el 15 de febrero de 2015).

_____ (2000c). «Una adaptación polémica». En J. A. Ríos Carratalá Carratalá, *El teatro en el cine español*, 171-182. Alicante: Universidad de Alicante.

_____ (2001a). *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante (Monografías).

_____ (2001b). «Los cómicos españoles y sus memorias». *Anales de Literatura Española*, 14, 177-186. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--12/html/p0000009.htm> (consultada el 8 de febrero de 2015).

_____ (2002a). «Del escenario a la pantalla, modelos de adaptación y otras circunstancias». *Boletín Galego de Literatura* 27, 211-222. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-escenario-a-la-pantalla---modelos-de-adaptacin-y-otras-circunstacias-0/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

_____ (2002b). «El sainete y el cine español». *Cuadernos de la Academia* 11-12 (junio), 247-262. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-sainete-y-el-cine-espaol-0/html/ffdf894-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 8 de febrero de 2015).

____ (2002c). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte*, 9-62. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 530).

____ (2002d). «La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 123-134. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

____ (2002e). «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27, 121-136.

____ (2003a). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Universidad de Alicante.

____ (2003b). «Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura». *Studi Hispanici*, 181-190.

____ (2003c). «Más cómicos ante el espejo». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 187-199. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2004). «El teatro de los sesenta». En *Los años jóvenes, 1960-1970*, 71-83. Alicante: CAM. 71-83. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-teatro-de-los-sesenta-0/html/00a1d0fe-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 8 de febrero de 2015).

____ (2005a). «Adolfo Marsillach». *Quimera* 255-256 (abril), 60. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/adolfo-marsillach-0> (consultada el 8 de febrero de 2015).

____ (2005b). *La memoria del humor*. Alicante: Universidad de Alicante.

____ (2005c). «Literatura autobiográfica y cómicos: balance de las últimas publicaciones». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 28.8, 143-152. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/literatura-autobiografica-y-cmicos---balance-de-las->

ltimas-publicaciones-0/html/00611eb0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 8 de febrero de 2015).

____ (2008). «Las mil y una relaciones entre el cine y el teatro». *Per Abbat* 5 (febrero), 93-98. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-mil-y-una-relaciones-entre-el-cine-y-el-teatro-0/html/01c67b6a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 8 de febrero de 2015).

____ (2010). «El monólogo cómico en España: del plató al escenario». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 143-163. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

RIOYO, J. (2006). «La Gran Vía». *El País-Domingo* (3 de diciembre), 14. http://elpais.com/diario/2006/12/03/domingo/1165118248_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2007). «El tiempo del escritor». *El País* (22 de noviembre), 55. http://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686006_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

RIPOLL, G. (2002). «Els Joglars o la guerra de los cuarenta años». *Cartelera Turia* (10 de mayo).

RIPOLL, J. R. (2010). «Carlos Edmundo de Ory, el poeta raro». *El País* (12 de noviembre), 52. http://elpais.com/diario/2010/11/12/necrologicas/1289516402_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

RIPOLL i FREIXES, E. (1992). *100 películas sobre la Guerra Civil española*, 155-162. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

RIQUER, B. DE (2010). *La dictadura de Franco. Volumen 9*. En *Historia de España*, J. Fontana y R. Villares (dirs.). Barcelona: Crítica / Marcial Pons.

RIVERO, L. (2012). «José Romera Castillo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 771-775. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/el-teatro-breve-en-los-inicios-del-siglo-xxi-madrid-visor-libros-2011-525-pags-resena> (consultada el 6 de julio de 2015).

RIVOLLET, A. (1967a). «La cruauté dans l'innocence d'Arrabal (*El cementerio de automóviles*)». *Juvénal* (29 de décembre).

____ (1967b). «Les W. C. de la Maison de la Culture (*El Laberinto*)». *Juvénal* (20 de janvier).

ROBERTSON, V. (1990). *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*. Madrid: Pliegos.

____ (1992). «Antonio Gala's *¿Por qué corres, Ulises?:* From in search of Content». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* XVII, 1-3, 221-228.

ROCCHI, J. (1968). «Le franquisme sur les corps de l'Espagne torturée (*El cementerio de automóviles*)». *L'Humanité* (15 de mars).

RODERO, A. (1990). «Valores manchegos». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 29-31. Madrid: Comunidad de Madrid.

RODRÍGUEZ, A. (1992). «Gala: "Los buenos días perdidos sigue teniendo una actualidad estremecedora"». *ABC* (16 de febrero), 87.

RODRÍGUEZ, C. (1994a). «Adolfo Marsillach: "Estoy un poco cansado de dirigir"». *Revista ADE-Teatro* 37-38 (julio), 142-150 [reed. en Rodríguez, 2003].

____ (1994b). «Marsillach: gestionar a los clásicos». *Revista ADE-Teatro* 37-38 (julio) [reed. en Marsillach, 2002].

____ (2000). «Adolfo Marsillach o la pasión teatral». *Revista ADE-Teatro* 82, 303-306.

____ (2002). «Marsillach: gestionar a los clásicos». *Revista ADE-Teatro*, «Adolfo Marsillach o el pudor de la maestría» 90 (abril-junio), 147-156.

____ (2003). «Adolfo Marsillach: “Estoy un poco cansado de dirigir”». En A. Marsillach, *«Un teatro necesario»*. *Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, J. A. Hormigón (ed.), 129-140. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 20).

RODRÍGUEZ, E. (1990). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Mundo* (1 de mayo).

____ (1995). «Fernán-Gómez supera el realismo». *El Mundo* (23 de noviembre).

RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1973). *Teatro español contemporáneo*, 191-192 y 210. Madrid: EPESA.

RODRÍGUEZ ALDECOA, J., ed. (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya (Tus Libros, 30).

RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (2005). «Introducción». En A. Gala, *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*, 9-41. Madrid: Edaf, 2.ª ed.º [1.ª ed.º 2001].

RODRÍGUEZ DE LAGUNA, A. (1992). «Cristóbal Colón (Ed. José Romera Castillo) [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XVIII*, 1, 52-53.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1997a). «Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra) [reseña]». *Lenguaje y Textos* 10, 373-374.

____ (1997b). «Literatura y multimedia [reseña]». *Lenguaje y Textos* 10, 375-376.

RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2007). «Grande como un continente y eterno como un gerundio». *ABC* (22 de noviembre), 66.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M. (1968a). «La revisión de la guerra [reseña de *Noviembre y un poco de yerba*]». *Noticiero Universal* (30 de enero) [reed. en Rodríguez Méndez, 1968b).

____ (1968b). «La revisión de la guerra [reseña de *Noviembre y un poco de yerba*]». *Primer Acto* 94 (marzo), 16-18.

____ (1970). «Antonio Gala y su realismo irónico». En A. Gala, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, J. Monleón (ed.), 44-47. Madrid: Taurus (El Mirlo Blanco, 13).

____ (1972). *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Península.

____ (1974). *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia.

RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966). «Arrabal en el Ateneo». *Primer Acto* 74.

ROGERS, E. S. (1983). «Role Constraints versus Self-Identity in *La tejedora de sueños* and *Anillos para una dama*». *Modern Drama* 26, 3, 310-319.

____ (1984). «Myth, Man and Exile in *El retorno de Ulises* and *¿Por qué corres, Ulises?*». *Anales de Literatura Española Contemporánea* IX, 1-3, 117-130.

ROGNONI, G. (1987). «Viaje iniciático a la utopía». *Cuadernos El Público* 29 (diciembre).

ROJAS, N. (1987). «Entrevista a Adolfo Marsillach». *Revista ADE-Teatro* 7, 5.

ROJAS ZORRILLA, F. DE (1979). *¡Abre el ojo!*, J. M. Caballero Bonald (adap.). Madrid: Vox (La Farsa, 1).

ROJO, J. A. (2008). «El diván como potencia literaria». *El País* (14 de julio), 40. http://elpais.com/diario/2008/07/14/cultura/1215986401_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

ROLIN, D. (1966). «L'Extravagant Arrabal». *Candide* 314 (7 de mai).

____ (1967). «Comment, vous ne connaissiez pas Arrabal». *Le Nouveau Candide* 314 (1 de mai).

ROM, M., J. M. ROBUSTE y J. M. GARCÍA FERRER (1975). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *Cinema 2002* 7 (septiembre).

ROMÁN FERNÁNDEZ, M. (1996). *Los cómicos: vida y anécdotas de los actores españoles más populares del siglo*. Barcelona: Royal Books.

ROMERA CASTILLO, J. (1981). «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), 13-56. Madrid: Playor.

____ (1986a). «Antonio Machado y Antonio Gala». *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, XIV.2, 151-168 [reed. en Romera Castillo, 1996a].

____ (1986b). «Introducción». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, 13-118. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. parcialmente en Torres Monreal *et alii*, 1999: 667-678].

____ (1986c). «Introducción». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, 13-118. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52).

____ (1986d). «Referencias sobre Iberoamérica en la obra periodística de Antonio Gala». En *Actas del II Congreso Internacional sobre el Español de América, Ciudad de México, 27-31 de enero de 1986*, J. G. Moreno de Alba (ed.), 669-678. México. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras [reed. en Romera Castillo, 1996f].

____ (1986e). «Rosalía de Castro (una figura en su paisaje) de Antonio Gala». En *Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo. Actas do Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 15-20 de julio de 1985*, vol. III, 317-325. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela [reed. en Romera Castillo, 1996g].

____ (1989a). «Algunas observaciones de Antonio Gala sobre las hablas andaluzas». En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, C. Argente et alii* (eds.), vol. III, 147-160. Granada: Universidad de Granada [reed. en Gala, 1966f].

____ (1989b). «Francia en el teatro de Antonio Gala». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, F. Lafarga (ed.), 191-198. Barcelona: PPU [reed. en Romera Castillo, 1996c].

____ (1989c). «Lo coloquial en *El hotelito* de Antonio Gala». En *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, A. Montero, C. Morón Arroyo y J. C. de Torres (eds.), 595-625. Kassel: Reichenberger [reed. en Romera Castillo, 1996d].

____ (1989d). «*Samarkanda*, de Antonio Gala». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister (ed.), vol. II, 363-371. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag [reed. en Romera Castillo, 1996h]. http://cvc.cervantes.es/ob-ref/aih/pdf/09/aih_09_2_040.pdf (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1990a). «*El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)». En *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (eds.), 558-606. Granada: Asociación Andaluza de Semiótica / Universidad de Granada [en microfichas; reed. en Romera Castillo, 1991b y 1993a].

____ (1990b). «Prólogo». En A. Gala, *Carmen Carmen*, 9-44. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 65), 2.ª ed.º [1.ª ed.º 1988].

____ (1990c). «Prólogo». En A. Gala, *Cristóbal Colón*, 9-52. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 138).

____ (1991a). «Antonio Gala». En *Siete siglos de autores españoles*, K. y Th. Reichenberger (eds.), 351-353. Kassel: Reichenberger.

____ (1991b). «*El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)». En *Homenaje a Hans Flasche*, K.-H. Körner und G. Zimmermann (eds.), 174-186. Stuttgart: Franz Steiner Verlag [reed. en Romera Castillo, 1993a].

____ (1991c). «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester». En *Homenaje a Humberto López Morales*, M.^a Vaquero y A. Morales (eds.), 265-283. Madrid: Arco Libros. [reed. en Romera Castillo, 1993d].

____ (1991d). «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 170-184.

____ (1992a). «Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección». *Compás de Letras* 1, 244-257.

____ (1992b). «Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 305-319. Madrid: CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera.

____ (1993a). «*El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)». En *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, 220-233. Madrid: UNED.

____ (1993b). *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED.

____ (1993c). «Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)». En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo et alii (eds.), 423-505. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 14).

____ (1993d). «La Celestina de Rojas / La Celestina de Torrente Ballester». En *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, 195-219. Madrid: UNED.

____ (1994). «Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)». En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, J. Villegas (ed.), vol. II, 140-148. Irvine: University of California.

____ (1995). «Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años». En *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*. F. Carbó et alii (eds.), vol. II, 727-740. València: Universitat de València / Facultat de Filologia.

____ (1996a). «Antonio Machado y Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 253-272. UNED: Madrid (Aula Abierta, 100).

____ (1996b). *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid: UNED.

____ (1996c). «Francia en el teatro de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 229-238. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100).

____ (1996d). «Lo coloquial en *El hotelito* de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 184-217. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100).

____ (1996e). «Rasgos andaluces en la lengua literaria de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 300-318. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100).

____ (1996f). «Referencias sobre Iberoamérica en la obra periodística de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 281-299. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100).

____ (1996g). «*Rosalía de Castro* (una figura en su paisaje) de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 239-252. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100).

____ (1996h). «*Samarkanda*, de Antonio Gala». En *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 170-183. Madrid: UNED (Aula Abierta, 100). http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_040.pdf (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1996i). «Senderos de vida en la escritura española (1993)». En *Actas del II Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*, M. Criado de Val (ed.), vol. II, 461-478. Guadalajara: Aache Ediciones.

____ (1996j). «Senderos de vida en la escritura española (1995)». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 57-67.

____ (1997). «Sobre Antonio Gala». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 2, 53-56.

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

____ (1998b). «El personaje en escena (un método de estudio)». *Theatralia*, «II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Vigo, 7-8 de mayo de 1998», 2, 77-108.

____ (1998c). «Senderos de vida en la literatura española (1994)». En *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, E. Ramón Trives y H. Provençio Garrigós (eds.), 435-445. Murcia: Universidad / Comunidad Autónoma de Murcia.

____ (1999a). «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 151-177. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1999b). «El teatro: Antonio Gala». En *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento 8/1*, F. Rico (dir.) y S. Sanz Villanueva *et alii* (coords.), 675-678. Barcelona: Crítica.

____ (1999c). «Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)». En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.), 35-52. Jaén: Universidad de Jaén.

____ (1999d). «Prólogo». En A. Gala, *Las manzanas del viernes*, IX-XXVII. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 486).

____ (1999e). «Sobre teatro histórico actual». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 11-36. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ (2000). «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 259-421. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_31.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2001a). «Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX [reseña]». *Revista ADE-Teatro* 88, 233-234.

____ (2001b). «Spain: 20th Century». En *Encyclopaedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, M. Jolly (ed.), vol. II, 829-830. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

____ ed. (2002a). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

____ (2002b). «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia». En *Autobiografía y literatura árabe*, M. Hernando

Larramendi *et alii* (eds.), 165-183. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

____ (2003a). «Análisis crítico». En A. Gala, *El caracol en el espejo*, 99-116. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 7).

____ (2003b). «El buen humor (en el teatro) de Antonio Gala». En *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, M. Cantos Casenave y A. Romero Ferrer (eds.), 213-224. Cádiz: Universidad de Cádiz / Fundación Pedro Muñoz Seca [reed. en Romera Castillo, 2011d].

____ (2003c). «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia». En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, V. Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.

____ ed. (2003d). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

____ (2004a). «Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España». En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 72).

____ (2004b). «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, J. Romera Castillo (ed.), 123-141. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76) [actualizado en Romera Castillo, 2011i].

____ (2004c). «Prólogo». En E. Cedena Gallardo, *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, 17-18. Madrid: Fundación Universitaria Española.

____ ed. (2004d). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 76).

____ ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 83).

____ (2006a). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 86).

____ (2006b). «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías», en *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, F. López Criado (ed.), 323-336. A Coruña: Artabria —Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña— / Diputación Provincial [reed. en Romera Castillo, 2011u].

____ ed. (2006c). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 91).

____ ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

____ (2008a). «Teatro, cine y narrativa en España en los inicios del siglo XXI». *Revista ADE-Teatro* 122, 215-222 [ampliado en Romera Castillo, 2011t].

____ ed. (2008b). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

____ (2009a). «El teatro y el SELITEN@T». En C. Alba Peinado y L. M. González (eds.), *Motivos & estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*, 611-625. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, Portugal / Universidad de Granada.

____ ed. (2009b). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 109).

____ (2009c). «El teatro áureo español y el SELITEN@T». En J. Álvarez Barrientos et alii (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*,

601-610. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [ampliado en Romera Castillo, 2011h].

____ (2009d). «Nuestro Centro de Investigación y el teatro». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, 9-39. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 109).

____ (2010a). «El estudio del teatro en el SELITEN@T». En J. Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, 9-48. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

____ ed. (2010b). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 119).

____ (2010c). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica». En M. F. Vieites y C. Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, 338-357. Ciudad Real: Ñaque [reed. en Romera Castillo, 2011k].

____ (2010d). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/la-escritura-autobiografica-y-el-selitent-guia-bibliografica--0/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2010e). «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)». *Epos* XXVI, 409-420. http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (2011a). «Antonio Gala: su teatro con referencias históricas». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 152-179. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011b). «Domingo Miras: *Aurora* (el caso Hildegart: de la vida al escenario)». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 200-218. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011c). «Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 1. http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1 (consultada el 15 de febrero de 2015) [reed. en Romera Castillo, 2011].

____ (2011d). «El buen humor (en el teatro) de Antonio Gala». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 271-285. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011e). «El Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 21-45. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011f). «El Centro de Investigación y el teatro». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 47-101. Madrid: UNED (Máster).

____ ed. (2011g). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 129).

____ (2011h). «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros media». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 185-199. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011i). «El teatro en la revista *Signa*». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 84-98. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011j). «Historicidad en el teatro de Antonio Gala». En *Actas del Congreso Internacional «Antonio Gala y el arte de la palabra»*, 209-237. Córdoba: Fundación Antonio Gala / Universidad de Córdoba.

____ (2011k). «Las dramaturgas y el SELITEN@T». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 381-411. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011l). «Los dramaturgos y el SELITEN@T». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 335-381. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011m). «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 173-184. Madrid: UNED (Máster) [reed. en Romera Castillo, 2012c].

____ (2011n). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011ñ). «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX». En F. Doménech Rico y J. Vélez-Sanz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, 47-76. Madrid, Ediciones del Orto [reed. en Romera Castillo, 2011o].

____ (2011o). «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 141-171. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011p). «Sobre el teatro con referencias históricas de Antonio Gala». En *Antonio Gala y el arte de la palabra*, A. Padilla Mangas (coord.), 209-237. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba [reed. en Romera Castillo, 2011a].

____ (2011q). «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 201-242. Madrid: UNED (Máster).

____ (2011r). «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, 7-24. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 129) [reed. en Romera Castillo, 2011s].

____ (2011s). «Sobre teatro breve de hoy». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 307-327. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011t). «Sobre teatro, cine y otros *media* en España en los inicios del siglo XXI». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 353-387. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011u). «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 337-352 y 388-409. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011v). «Teatro entre siglos (XVIII y XIX)». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 245-254. Madrid: UNED (Máster) [reed. en Romera Castillo, 2012g].

____ (2011x). «Teatro e historia». En *Teatro español entre dos siglos a examen*, 31-71. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2011y). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ ed. (2012a). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 133).

____ (2012b). «Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral 2*. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5 (consultada el 15 de junio de 2015)

____ (2012c). «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)». En P. Botta (coord.) y D. Vaccari (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH (Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, vol. IV, 377-385. Roma: Bafalto Libri.

____ (2012d). «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T». En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, 9-19. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 133).

_____ coord. (2012e). «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 199-415. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/portico/> (consultada el 15 de junio de 2015).

_____ (2012f). «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España». *Teatro de Palabras* 6, 175-201. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPal-Num06Rep/TeaPal06Romera.pdf> (consultada el 15 de junio de 2015).

_____ (2012g). «Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T». En Á. Ezama *et alii* (eds.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española*²¹⁴⁰, 723-733. Zaragoza: Prensas Universitarias.

_____ (2013a). «El teatro durante el franquismo». En *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, 195-217. Madrid: UNED (Grado).

_____ (2013b). «El teatro en el período democrático». En *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, 219-271. Madrid: UNED (Grado).

_____ (2013c). «El teatro en los inicios del siglo XXI». En *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, 309-365. Madrid: UNED (Grado).

_____ (2013d). «La mujer en las dramaturgias masculinas». En *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, 285-297. Madrid: UNED (Grado).

_____ (2013e). «La revista *Signa* y la teoría teatral». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 28.55, 129-135. <http://www.latam-studies.com/Gestos2013.html> (consultada el 15 de junio de 2015).

_____ (2013f). «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, 11-32. Madrid: Verbum (Ensayo).

²¹⁴⁰ Homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar.

____ ed. (2013g). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ (2013h). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED (Grado).

____ (2014a). «Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, 9-27. Madrid: Verbum (Ensayo).

____ ed. (2014b). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum (Ensayo).

ROMERA CASTILLO, J., *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/partes/325802/n-1-ao-1992> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 14).

____ eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 17).

____ eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 19).

____ eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 26).

____ eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 29).

ROMERA CASTILLO, J., y F. GUTIÉRREZ CARBAJO, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 34).

____ eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 50).

____ eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 54).

ROMERO, V. (1970). *Raciovagia y Sonría, señor dictador*. Madrid: Escélicer.

ROMERO FERRER, A. (2003). «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 201-217. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

ROMERO LÓPEZ, D. (1998). «*Biografías literarias (1975-1997)* [reseña]». *Epos* XIV, 713-716. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:Epos-1998-14-5180> (consultada el 16 de junio de 2015).

____ (2000). «*Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* [reseña]». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 29, 197-200.

____ (2002). «*Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* [reseña]». *Campo de Agramante. Revista de Literatura* 2, 135-137.

ROMERO MEDINA, J. C. (2007). «*Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* [reseña]». *Epos* XXIII, 382-384. <http://e-spacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Epos-2007-58C2A0F7-EA59-134A-DD8F-AAE9AD995A46> (consultada el 16 de junio de 2015).

ROMERO MOLINA, J. C. (2005). *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)* [memoria de investigación inédita dirigida por el Dr. José Romera Castillo]. Madrid: UNED.

____ (2007). «La torna de un Bufón». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 485-499. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana).

____ (2008). «Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 247-263. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

____ (2009). «Situación y contexto en *Carta de amor*, de Fernando Arrabal». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 283-297. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 109).

ROMY, Y. (1967). «*Les Bruits de la ville*». *Le Nouvel Observateur* 123 (22-29 de mars).

ROS BERENGUER, C. (1996a). *Fernando Fernán-Gómez, autor*, tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fernando-fernangomez-autor--0/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1996b). «Fernando Fernán-Gómez: hacia una poética paralela». En *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común: 1º Seminario*, J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.) Alicante: Universidad de Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-un-lenguaje-comun--0/html/ff16ed64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

____ (1997). «De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez». En *Relaciones entre el cine y la literatura: el guion*, J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.), 31-42. Alicante: Universidad de Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/ff16ed64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/ff16f52a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 7 de febrero de 2015).

____ (1999a). «Adaptaciones literarias del realizador Fernando Fernán-Gómez: de *Manicomio* (1953) a *Cómo casarse en siete días* (1969)». En *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine, 3.ª Seminario*, J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.), 39-51. Alicante: Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante.

____ (1999b). «Autor, director, individuo: el Fernán-Gómez más desconocido». *Cuadernos de Dramaturgia* 4, 47-55.

ROSADO, A. (1998a). «El Festival de Teatro arranca hoy prestigiado por el estreno del *Tartufo* de Fernán-Gómez». *Diario Sur* (15 de enero).

____ (1998b). «Entrevista. Fernando Fernán-Gómez, actor y dramaturgo». *Diario Sur* (14 de enero).

____ (2000). «El Alameda exhibe la virtud verbal de Fernán-Gómez. La sala acoge *Los invasores del palacio* escrita por el académico». *Diario Sur* (17 de marzo).

ROURA, P. (1985). «Fernando Fernán-Gómez: approche bibliographique». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 137-151. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.

ROUSSEAU, J.-J. (1997). *Las confesiones*, M. Armiño (ed.). Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1835).

ROVECCHIO, L. (2012a). «José Romera Castillo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Anagnórisis* 5, 155-162. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(155-162\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(155-162)resena_n5.pdf) (consultada el 6 de julio de 2015).

____ (2012b). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *Anagnórisis. Revista de Información Teatral* 5, 163-165. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(163-165\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(163-165)resena_n5.pdf) (consultada el 15 de febrero de 2015).

RUBERT DE VENTÓS, X. (1982). «Vint anys d'Els Joglars». En *Vint anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

RUBIO, J. L. (1983). «Fernán-Gómez y las bicicletas». *Cambio* 16 612 (agosto).

RUBIO, M. (1975). «Yo la vi primero, de Fernán-Gómez [crítica]». *Nuevo Diario* (5 de febrero).

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1994). «Prolegómenos para un estudio de las relaciones entre Francisco Nieva y Valle-Inclán». *Ínsula* 566 (febrero), 14-15.

____ (2002). «La poética teatral de Francisco Nieva». En *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental*, S. Montesa (ed.), 127-155. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

____ (2003). «Francisco Nieva: los dramas del recuerdo». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 141-157. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

RUCABADO, B. (2014). «Érase una vez... la aventura y la magia del circo». *Bilbao-Pérgola* 256 (diciembre), 6. http://www.bilbao.net/cs/Satellite?cid=3000018331&language=es&pagename=Bilbaonet%2FPage%2FBIO_listadoPublicaciones (consultada el 28 de diciembre de 2014).

RUGGERI, M. (2003). «Els Joglars celebren cuarenta anys con un volumen y La trilogía». *Revista Assaig de Teatre de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37 (juny).

____ (2005). «Preservando la memoria: *La torna de la torna* de Els Joglars». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, «XVI Muestra de Teatro Español Contemporáneo, Alicante, 2005» 11, 29-32.

RUIZ, J. (1980). «*Cinco tenedores*, de Fernán-Gómez [crítica]». *El Correo Catalán* (11 de marzo).

RUIZ CONTRERAS, L. (1946). *Memorias de un desmemoriado*. Madrid: Aguilar (Crisol, 142).

RUIZ MANTILLA, J. (2005a). «Michel Houellebecq. El guardián del misterio». *El País Semanal* (30 de octubre), 16-24.

____ (2005b). «Nieva recupera su fantasía transgresora en dos nuevas obras». *El País* (3 de febrero), 37. http://elpais.com/diario/2005/02/03/cultura/1107385205_8502-15.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010). «Natalia Millán: “El actor debe controlar bien su narcisismo”». *El País* (7 de julio), 55. http://elpais.com/diario/2010/07/07/ultima/1278453602_8502-15.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2015). «José Luis Gómez: “En España toca hablar ya de suicidio cultural”». *El País* (1 de mayo), pág. 36. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/actualidad/1430418028_081846.html (consultada el 2 de mayo de 2015).

RUIZ MARTÍNEZ, E. (2002). «En el jardín de Antonio Gala». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/a_gala.html (consultada el 6 de enero de 2015).

RUIZ RAMÓN, F. (1975). «Teatro y sociedad de censura en España». *The American Hispanist* I, 1 (September), 17-19.

____ (1978). *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.

____ (1980). «Algunos principios metodológicos para la lectura del teatro clásico español». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 16-26. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

____ (1995a). «Antonio Gala (1936)». En *Historia del teatro español. Siglo XX*, 516-524. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (1995b). «Arrabal (1932)». En *Historia del teatro español. Siglo XX*, 433-438. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (1995c). «Els Joglars». En *Historia del teatro español. Siglo XX*, 460-463. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (1995d). «Francisco Nieva (1929)». En *Historia del teatro español. Siglo XX*, 569-571. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977].

____ (1995e). «Jaime de Armiñán, Jaime Salom y Juan J. Alonso Millán». En *Historia del teatro español. Siglo XX*, 429-431. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 10.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1977; Jaime de Armiñán, 429].

RUSIÑOL, S. (1997). *L'auca del sènior Esteve*, versión de A. Marsillach. Barcelona: Edicions del Teatre Nacional de Catalunya.

RUYTER TOGNOTTI, D. DE (1991). «Texte et illustration chez Arrabal: Le Jeu des adjonctions-suppressions». *Les Lettres Romanes* 45.3, 215-230.

S., A. (1975). «*Yo la vi primero*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Hoja del Lunes* (3 de febrero).

S., G. (1975). «*Superbe (Sur le Fil)*». *Politique Hebdo* (8 d'octubre).

SADOWWSKA GUILLON, I. (1988a). «Arrabal, travesía hacia un futuro brutal». *El Público* 55.

____ (1988b). «Fernando Arrabal: La Passion du déficit et de la foi». *Avant-scène Théâtre* 825, 52.

SAAVEDRA, Á. DE, DUQUE DE RIVAS (1957). *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. En *Obras completas III. Teatro y prosa*, J. Campos (ed.), 121-266. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles [reed. en Saavedra, 1999].

____ (1999). *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1523> (consultada el 15 de febrero de 2015).

SÁBAT, N. (1992). «El magnífico retablo de Maese Lucas Maraña». *El Periódico de Catalunya* (24 de enero).

SACRISTÁN, J. (2004). «Albert Boadella». En *Què vol ser quan sigui gran? Històries d'infantesa i escola de vint personatges catalans*, 91-106. Barcelona: Rosa dels Vents.

SÁDABA, J. (1987). «La fuerza de la moral». En A. Gala, *Séneca o El beneficio de la duda*, 17-46. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 4).

SÁEZ, J. (1980). «Antonio Gala y la interpretación de la Historia de España [crítica de *Petra Regalada*]». *El Adelanto* (6 de abril), sin página.

SÁEZ-ANGULO, J. (1979-1980). «Antonio Gala entre Almanzor y Averroes». *Tigris* 10, 30-35.

SÁENZ DE HEREDIA, J. L. (1986). «Fernando Fernán-Gómez». *El Alcázar* (4 de julio).

SÁENZ GUERRERO, H. (1955). «*El malvado Carabel*, de Fernán-Gómez [crítica]». *La Vanguardia* (16 de diciembre).

SAGARRA, J. DE (1977a). «Hemos visto *La torna*». *Nuevo Fotogramas* (9 de diciembre).

- ____ (1977b). «*La Torna*». *Mundo Diario* (29 de noviembre).
- ____ (1981). «A propósito de *Inquisición*». *Nueva Estafeta* 26 (enero).
- ____ (1982). «20 anys d'Els Joglars». En *Vint anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- ____ (1984). «Entrevista de Albert Boadella, por Joan de Sagarra». En Á. Berenguer, *Teatro europeo de los años 80*, 39-60. Barcelona: Laia (Divergencias).
- ____ (1985). «Variaciones sobre el tema del pícaro». *El País* (26 de mayo).
- ____ (1986a). «Aproximación a la “tribu” valenciana». *El País* (8 de septiembre).
- ____ (1986b). «El primer sainete-falla de la Comunidad Valenciana [crítica de *Visanteta de Favara*]». *El País* (8 de agosto). http://elpais.com/diario/1986/08/08/cultura/523836011_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).
- ____ (1993). «El montaje de un hipócrita [crítica de *El Nacional*]». *El País-Cataluña* (16 de octubre). http://elpais.com/diario/1993/10/16/cultura/7507260-05_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).
- ____ (1995). «Tranquilo, Jordi, tranquilo [crítica de *Ubú, president*]». *El País-Cataluña* (22 de octubre). http://elpais.com/diario/1995/10/22/cultura/814316404_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).
- SAHIRI, L. R. (1989). *Interdits et transgressions dans l'œuvre dramatique d'Arrabal*, memoria. Paris: Université Sorbonne Nouvelle.
- SAINTE-MARIE, M. (1974-1975). «Fernando Arrabal: Bibliographie». *Réflexion* 3-4, 189-205.
- SÁINZ, T. (1996). «Las puertas del sol». *ABC* (22 de febrero).
- SAINZ DE ROBLES, F. C. (1965). «Breve historia de una temporada teatral (1963-1964)». En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, 11-26. Madrid: Aguilar (Literaria).

____ (1977). *Teatro español 1972-1973*. Madrid: Aguilar.

SALINERO CASCANTE, M.^a J. (1982). «Estudio estilístico de algunos sufijos apreciativos en *Charlas con Troylo*». *Cuadernos de Investigación Filológica* VIII, 103-109.

SALÓ, B. (1992). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Tribuna* (10 de agosto).

SALOMON, X. (1965). «Sur la route sans fin de Tar au kilomètre zéro, *Fando et Lis*». *Dernière Heure* (octubre).

SALVADOR, L. (1976). «Encuentros con Arrabal». *Blanco y Negro* (25 de diciembre).

SALVANY, J. (1991). «El fora de joc de F. F.-Gómez no és dubtós [crítica]». *Diario de Barcelona* (4 de octubre).

SALVAT, R. (1977). «Prólogo». VV. AA., *Años difíciles. 3 testimonios del teatro español contemporáneo*, 5-48. Barcelona: Bruguera (Libro Amigo, 492).

SAMANIEGO, F. (1977). «Francisco Nieva convierte *La Paz* de Aristófanes en un auto sacramental burlesco». *El País* (3 de noviembre), 31. http://elpais.com/diario/1977/11/03/cultura/247359608_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1980). «El dramaturgo Antonio Gala estrena *La vieja señorita del Paraíso*». *El País* (3 de octubre). http://elpais.com/diario/1980/10/03/cultura/339375606_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

SAMANIEGO, F (1977). «Estreno de *Las manos sucias*, de Jean Paul Sartre». *El País* (11 de noviembre). http://elpais.com/diario/1977/11/11/cultura/248050805_850215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

SAN AGUSTÍN (1993). *Confesiones*, P. Rodríguez de Santidrián (ed.). Barcelona: Altaya (Grandes Obras del Pensamiento, 19).

SAN ANDRÉS, M.^a T. (1981). «*La vieja señorita del Paraíso* de Antonio Gala». *Hoja del Ocio* (9 de febrero), 8.

SAN GINÉS AGUILAR, P. (1989). *L'espace et le temps dans l'œuvre dramatique d'Arrabal*, memoria. Paris: Université Sorbonne Nouvelle.

SANCHEZ, B. (2006). *Rafael Azcona: hablar el guion*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen, 90).

SÁNCHEZ, M.^a C., y J. LÓPEZ MOZO (1989). «*El humor en la obra de Fernando Arrabal*, de María S. Steen [reseña]». *El Público* 67.

SÁNCHEZ, M. Á. (1989). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Tiempo* (2 de octubre).

SÁNCHEZ, S. (2007). «Homenaje al cómico itinerante». *La Razón* (22 de noviembre), 51.

SÁNCHEZ ARNOSI, M. (2006). «Introducción». En A. Boadella, *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla. Daaalí*, 11-83. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 584).

____ (2011a). «Introducción». En A. Boadella, *Controversia del toro y el torero. La cena*, 9-91. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 691).

____ (2011b). «Introducción». En A. Boadella, *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, 9-105. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 690).

SÁNCHEZ CÁMARA, I. (1995). «*Carta a los herederos*, de Antonio Gala [reseña]». *ABC-Cultural* 211 (17 de noviembre), 11.

SÁNCHEZ MELLADO, L. (2009). «El amigo alegre». *El País Semanal* (30 de agosto), 49-53.

SÁNCHEZ SANZ, Á. M., coord. (1998). *XX años del Centro Dramático Nacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Cultura.

SANDIER, G. (1966). «*Le Grand Cérémonial*». *Arts* (30 de mars).

____ (1967a). «Arrabal réussit sa Phèdre (*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*)». *Arts* (29 de mars).

____ (1967b). «Une orgie de théâtre (*El Laberinto*)». *Arts* (29 de mars).

SANLUCAR, M. (2001). «Prólogo». En A. Gala, *El manuscrito carmesí*, vol. I, 5-8. Barcelona: Bibliotex.

SANTA CECILIA, C. G. (1985). «La docilidad rebelde de Antonio Gala». *El País-Artes* (31 de agosto), 6-7.

SANTALO, J. L. (1964). «Crítica de *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, estrenada en el teatro María Guerrero». *Arbor* LVII, 106-107.

____ (1966). «Crítica teatral de *El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala, en el María Guerrero». *Arbor* 242, 93-94.

____ (1968). «El teatro en Madrid: *Noviembre y un poco de yerba* en el Arlequín». *Arbor* 69, 99-100.

SANTAURI, A. (1975). «Matera come Guernica». *Paese Sera* (17 aprile).

SANTIANES, M.^a P. (1973). *Fernando Arrabal*, memoria. Toulouse: Universidad de Toulouse.

SANTIANEZ-TIO, N. (1989). «Carnaval, kitsch y sociedad de consumo en una pieza de A. Gala». *Romance Languages Annual* 1, 603-608.

SANTOLARIA, C. (2000). «Bibliografía». En F. Fernán-Gómez, *Los invasores del palacio*, 57-66. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatrohomenaje, 5).

SANTORO, P. (1988). «*The red Madonna or A damsel for a Gorilla*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (autumn).

SANTOS, J. M.^a (1988). «Nieva: antimoralejas de un pesimista muy vital». *El Público* 54 (marzo), 17-18.

SANTOS FONTENLA, C. (1978). «El extraño caso de Fernán-Gómez». *Informaciones* (25 de mayo).

____ (1981). «Segovia: extraño viaje después de amanecer [crítica de *El extraño viaje*]». *Sábado Gráfico* (24 de junio).

____ (1982). «Fernán-Gómez, un lujo del cine español». *Sábado Gráfico* (10 de febrero).

SANTOS SÁNCHEZ, D. (2007). «La estrategia ceremonial: *Carta de amor (como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 527-539. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 99).

____ (2010). «Los límites de la representación y el concepto de mimesis en el teatro español de vanguardia: el teatro pánico de Fernando Arrabal». En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, P. Civil y F. Crémoux (eds.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

SANZ, E. (1980). «La danza en *Los baños de Argel*». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 93. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

SANZ VILLANUEVA, S. (1984). «La reacción contra el realismo. El “nuevo teatro”». En *Historia de la literatura española, 6/2. Literatura actual*, 287-313. Barcelona: Ariel.

____ (1996). «En clave de humor». *Cuadernos Hispanoamericanos* 556, 144-145.

____ (2000). «Introducción». En F. Fernán-Gómez, *La Puerta del Sol*, IX-LV. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 506).

____ (2007). «El cómico que escribía». *El Mundo* (22 de noviembre), 69.

SARABIA, B. (1994). «Antonio Gala, un hombre aparte, de José Infante [reseña]». *ABC-Cultural* 135 (3 de junio), 19.

SARASOLA, D. (1992). «La truhana, de Antonio Gala. El imperio entre bastidores». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 30-31.

SARRAUTE, C. (1971). «Arrabal: Franco m'a tout pris». *Le Monde* (18 de mars).

SARRIAS, C. (1991). «El manuscrito carmesí [reseña]». *Reseña* 213, 30-31.

SARTRE, J.-P. (1978). *Las manos sucias*, versión de A. Marsillach. Madrid: MK (Escena, 10).

SASSONE, H. (1972). «Influencia del barroco en la literatura actual». *Cuadernos Hispanoamericanos* 268 (octubre).

SASTRE, A. (1987). «¡Antonio Gala abandona el teatro!». *El País* (3 de diciembre), 15. http://elpais.com/diario/1987/12/03/opinion/565484410_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

SAUMELL, M. (1998). «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre». *Contemporary Theatre Review an International Journal*, «Spanish Theatre 1920-1995» vol. 7, part 4, 1-30.

_____ (2002). «Jacques Lecoq and his influence in Catalonia». In *The Paris Jigsaw. Internationalism and the city's stages*, D. Bradby y M.^a M. Delgado (eds.), 102-112. Manchester: Manchester University Press.

SAURA, J., coord. (2007). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen III (1915-2000)*. Madrid: Fundamentos (Arte, 156).

SAURA MEDRANO, A. (1985). «Fernando Fernán-Gómez». *Diez Minutos* (6 de abril).

SAUREL, R. (1967). «C'est difficile d'être un homme». *Les Temps Modernes* 252 (mayo).

SAVALL, C. (2004). «Un documental desvela el enigma de Heinz Ches». *El Periódico* (18 de junio).

SAVATER, F. (1978). «Arrabal, contra los sicarios». *El País* (16 de abril).

SCHAEFER, C. (1989). «Francisco Nieva in the Shadow of Goya, Valle-Inclán, and the Aesthetic of the Esperpento». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XV, 2, 12-16.

SCHIFFRES, A. (1967a). «Arrabal: le théâtre panique». *Réalités* (janvier).

____ (1967b). «Arrabalesques». *Réalités* (avril) [reed. In Schiffres, 1968].

____ (1968). «Arrabalesques». In F. Arrabal, *Théâtre I*. Paris: Christian Bourgois.

____ (1969). *Entretiens avec Arrabal*. Paris: Éditions Pierre Belfond.

SCHLOCKER, G. (1967a). «Arrabal Das Labyrinth». *Theater Heute* (April).

____ (1967b). «Arrabals neueste Saturnalie: Der Autofriedhof». *Theater Heute* (Februar).

____ (1967c). «Saturnalien auf dem Autofriedhof [El cementerio de automóviles]». *Handesblatt* (12. Januar).

____ (1967d). «Sieg der Panik [El Arquitecto y el Emperador de Asiria]». *Sontagsblatt* (09. April).

____ (1967e). «Theater im Schlupfwindel [El laberinto]». *Handesblatt* (17. Februar).

____ (1968). «Arrabal neueste Saturnalie: Der Autofriedhof». *Theater Heute* (Februar).

SCHMIDT, D. N. (1971). «Geiferndes Zwei-Personen-Spektakel [El Arquitecto y el Emperador de Asiria]». *Frankfurter Rundschau* (18. November).

SCHÜLZE-REIMPELL, W. (1966). «Hass, Sadismus und Angst [El Gran Ceremonial]». *Christ und die Welt* (16. Dezember).

SCONBERG, K. (1968). «Kvinder vil jo piskes [*El Gran Ceremonial*]». *Extra-bleind* (17 de enero).

SCHÓÓ, E. (1986). «Bellísimo espectáculo español». *Primer Acto* 213, 24.

SCHRÖEDER, J. G., ad. (1966). *Los siete infantes de Lara*. Madrid: Editora Nacional.

____ (1968). «El tímpano roto». *Yorick* 28, 22.

SCHULZE-REIMPELL, W. (1966). «Hafs, Sadismus und Angst [*El Gran Ceremonial*]». *Christ und Welt* (16. Dezember).

SCHUMACHER, C. (1994). «Arrabal's Theatre of Liberation». In B. Docherty, *Twentieth Century European Drama*, 124-145. New York: St. Martin's.

SEBASTIÁN DE ERICE, G. (1962). «*La venganza de don Mendo*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Film Ideal* 92 (15 de marzo).

SEGUIN, J. C. (1985). «Fernando Fernán-Gómez: un acteur au service du nouveau du cinema espagnol (1972-1984)». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 105-121. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

SEGURA, F. (1973). «*Anillos para una dama* de Antonio Gala [crítica]». *Reseña* 70 (diciembre), 15-17.

____ (1976). «Cuarenta años de teatro». *Reseña* 13, 100, 28-37.

____ (1980). «La España de Antonio Gala: *Petra Regalada*». *Razón y Fe* 210, 985 (marzo), 317-321.

SEGURA, R. (1994). «Fernán-Gómez y *El Brujo* celebran las quinientas representaciones de *El Lazarillo*». *Diario 16* (1 de febrero).

SEGURO, F. (1980). «La España de Antonio Gala: *Petra Regalada*». *Razón y Fe* 986, 317-321.

SENABRE, R. (1995). «*La Puerta del Sol* [reseña]». *ABC-Cultural* 212 (24 de noviembre), 7.

SENART, P. (1967). «La Revue théâtrale». *La Revue des deux Mondes* 10 (15 de mai).

_____ (1970). «Arrabal (*El jardín de las delicias*)». *La Revue des deux Mondes* (janvier-mars), 161-162.

SERENA, V. (1990). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *El Independiente* (27 de mayo).

SERRA, C., y J. ANTÓN (2011). «Respeten el humo de ficción». *El País* (15 de febrero), 30-31. http://elpais.com/diario/2011/02/15/sociedad/1297724401_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

S[ERRANO], J. M. (2002). «Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)». *Analecta Malacitana* XXV.1, 357-358.

SERRANO, V. (1999a). «*Daaalí*. El espectáculo del texto». En VV. AA., *Anuario teatral 1999*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

_____ (1999b). «Prólogo». En D. Miras, *Aurora. Una familia normal. Gente que prospera*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / Asociación de Autores de Teatro.

_____ (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *El Kiosco Teatral: Leer Teatro* 1. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/mejor-pensarlo-dos-veces-2/> (consultada el 16 de junio de 2015).

SERRANO DE OSMA, C. (1984). «El comediante». *Contracampo* 35 (primavera), 9-13.

SERREAU, G. (1958a). «Arrabal ou quand le jeu devient sérieux». *L'Observateur Littéraire* (20 de novembre).

____ (1958b). «Un nouveau style comique, Arrabal». *Les Lettres Nouvelles* (novembre) [reed. in Serreau, 1961].

____ (1961). «Un nouveau style comique, Arrabal», dans F. Arrabal, *Théâtre II* (*Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné*). Paris: Christian Bourgois.

____ (1965). «Arrabal». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, 15-22. Madrid: Taurus.

____ (1966). *Histoire du «Nouveau théâtre»*. Paris: Gallimard (Idées).

SERVIMEDIA (2014a). «Discapacidad. Actores con discapacidad representan *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*». *lainformacion.com* (2 de diciembre). http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/discapacidad-actores-con-discapacidad-representan-yo-me-bajo-en-la-proxima-y-usted_vUChHffGqohnqV2YLMP3b7 (consultada el 30 de junio de 2015).

____ (2014b). «El colectivo Libres e Iguales planea actos en toda España contra el 9-N». *El País* (18 de septiembre), 13.

SHAW, G. B. (1985). *Santa Juana*, A. López Santos (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 26).

SHEEHAN, R. L. (1987). «Tres generaciones miran la época posfranquista: Bue-ro, Gala, Cabal». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XIII*, 1, 26-35.

____ (1988). «Antonio Gala and the New Catholicism». In *The Contemporary Spanish Theatre: A Collection of Critical Essays*, M. T. Halsey y P. Zatlin Boring (eds.), 113-129. Lanham (Maryland), New York and London: University Press of America.

____ (1992). «Antonio Gala's *Cristóbal Colón*: A Preliminary Note». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XVIII, 2, 19-20.

SHELLEY, M. W. (2007). *Frankenstein o El moderno Prometeo*, I. Burdiel (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 230), 6.^a ed.º

SHORTER, E. (1967a). «Bizarre Absurdity of Theatre of Panic [*El laberinto*]». *Daily Telegraph* (Mars 13).

____ (1967b). «Now the Theatre of Panic». *Daily Telegraph* (May 4).

SIERRA, J. (1979). «El film *David*, de Peter Lilienthal, Oso de Oro en el Festival de Berlín». *El País* (4 de marzo). http://elpais.com/diario/1979/03/04/cultura/2893500-01_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

SILVERMAN, J. (1981). «Concerning the Arrabal de senectud in Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*». In *Studies in Honour of Evert W. Hesse*, W. C. McCray, J. A. Madrigal and J. E. Keller (eds.), 135-141. Lincoln: Soc. of Sp. and Sp. Amer. Studies.

SIGNES, E. G. (1982). *The Theatre of Francisco Nieva: A Summary, Analysis, and Bibliography, Together with an Edition and Translation of «La carroza de plomo candente»*, tesis doctoral en Rutgers University, New Jersey [reed. en Signes, 1985].

____ (1985). *The Theatre of Francisco Nieva: A Summary, Analysis, and Bibliography, Together with an Edition and Translation of «La carroza de plomo candente»*, Ann Arbor (Michigan): UMI, Dissertation Information Service.

____ (1988). «Francisco Nieva, Spanish Representative of the Theatre of the Marvellous». In *The Contemporary Spanish Theatre: A Collection of Critical Essays*, M. T. Halsey y P. Zatlín Boring (eds.), 147-161. Lanham-New York-London: University Press of America.

____ (1994). «Francisco Nieva y el teatro de lo maravilloso». *Ínsula* 566 (febrero), 10-12.

SIGNES, M. (1993a). «Antonio Gala». En *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, R. Gullón (dir.), vol. I, 583-584. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Dictionaries).

____ (1993b). «Fernando Fernán Gómez». En *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, R. Gullón (dir.), vol. I, 522. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Dictionaries).

____ (1993c). «Jaime de Armiñán». En *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, R. Gullón (dir.), vol. I, 93. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Dictionaries).

SILES, J. (1994a). «Don Gil de las Calzas Verdes». *Blanco y Negro* (19 de junio) [reed. en Siles, 2006a].

____ (1994b). «Los bellos durmientes». *Blanco y Negro* (27 de noviembre) [reed. en Siles, 2006c].

____ (1995a). «El médico de su honra». *Blanco y Negro* (25 de junio) [reed. en Siles, 2006b].

____ (1995b). «Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?». *Blanco y Negro* (2 de abril) [reed. en Siles, 2006f].

____ (1997a). «Pelo de tormenta». *Blanco y Negro* (25 de mayo) [reed. en Siles, 2006].

____ (1997b). «Te quiero, zorra». *Blanco y Negro* (27 de julio) [reed. en Siles, 2006].

____ (2006a). «Don Gil de las Calzas Verdes». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), 104-106. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25).

____ (2006b). «*El médico de su honra*». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), 171-174. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25).

____ (2006c). «*Los bellos durmientes*». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), 115-118. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25).

____ (2006d). «*Pelo de tormenta*». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), 285-287. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25).

____ (2006e). «*Te quiero, zorra*». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25), 300-302.

____ (2006f). «*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*». En *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), 146-148. Murcia: Universidad de Murcia (Cuadernos de Teatro, 25).

SILES RECHES, C. (2006). «*Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX [reseña]*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2, 317 / 703-321 / 707.

SILIÓ, E. (2003). «Mercedes Lezcano estrena hoy en Madrid una obra inédita de Adolfo Marsillach». *El País* (27 de diciembre), 25. http://elpais.com/diario/2003/12/27/espectaculos/1072479603_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2004). «Fernán-Gómez recrea en el teatro la pasión amorosa de un Quijote “muy humano”». *El País* (27 de febrero), 46. http://elpais.com/diario/2004/02/27/espectaculos/1077836402_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

SILVA, F. DE (1989). *La Segunda Celestina*, C. Baranda (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 284).

SILVESTRE, H. «Arrabal ou le théâtre pour le théâtre (*Fando et Lis*)». *Lettres* (septembre de 1963).

SIMENON, G. (2000). *Memorias íntimas*. Madrid: Punto de Lectura.

SIMON, A. (1971). *Dictionnaire du théâtre au XX^{ème} siècle*. Paris: Larousse.

SIMON, K. G. (1965). «Eng im Sarg [*Oración*]». *Theater Heute* 8.

SION, G. (1969). «Arrabal ou l'indignité». *Revue Générale Belge* 105 (janvier), 276-279.

SLATON, A.-M. (1976). «Le Théâtre de Fernando Arrabal». *Dissertation Abstracts International* 36, 6739A.

SMITH, D. (2009). «Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI [reseña]». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2, 284/670-288/674.

SMITH, M. (1967). «Automobile Graveyard [El cementerio de automóviles]», *The Village Voice* (April 21).

SMITH, W. (2009). «Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18, 445-448. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=033042> (consultada el 15 de febrero de 2015).

SOLANO, F. (1977). «Entrevista». *Córdoba* (25 de marzo) [reed. en Solano, 1993].

____ (1993). «Dialogo del desamor». En A. Gala, *Córdoba de Gala*, A. Padilla Mangas (selec.), 113-119. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

SOLÉ, J. (1989). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario de Barcelona* (5 de febrero).

SOLER, M. (2011). «Una muestra ahonda en el Siglo de Oro a través de sus ropajes». *El País-Andalucía* (15 de marzo), 8. http://elpais.com/diario/2011/03/15/andalucia/1300144935_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

SOLER SERRANO, J. (1981). «El poderío verbal de Antonio Gala». En *A fondo de la A a la Z*. Barcelona: Plaza & Janés.

SOLÓRZANO, C. (1961). «Arrabal, un nuevo autor». *México de la Cultura* (noviembre).

SORAYA (1972). «Un enemigo del pueblo [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Pueblo* (21 de enero).

SORDO, E. (1965). «Els Joglars (Candilejas)». *Yorick* 1 (marzo), 8.

SPINALE, J. (1983). *The archetypal quest*, memoria. Los Ángeles: UCLA.

STAROBINSKI, J. (1974). «El estilo de la autobiografía». En *La relación crítica*, 65-77. Madrid: Taurus-Cuadernos para el Diálogo.

STANISLAVSKI, K. (2013). *Mi vida en el arte*, J. Saura García y B. Jakimziánova (trads.). Barcelona: Alba Editorial (Colección Artes Escénicas).

STEEN, M. S. (1986). «El humor en la obra de Arrabal: hacia un balance psíquico». *Dissertation Abstracts International* 46, 2313A.

____ (1988). *El humor en la obra de Fernando Arrabal*. Madrid: Playor.

STEPHENS, J. F. M. (1964). «The childhood World of Arrabal». *South Central Bulletin* 1 (February).

STEVENSON, R.-V. (1985). «Polarity and ambiguity: Feminine's Images in Fernando Arrabal's Theatre». *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 6, 32-37.

STONE, J. (1974). «A Bloody Revolting Film [*Viva la muerte*]». *San Francisco Chronicle* (May 1).

STRAUSS, B. (1968). «Arrabal und Arrabaleskes [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Theatre Heute* 4 (April).

____ (1970). «Martin Benrath als Arrabal's *Kaiser von Assyrien*, das emotionslose Glück der Gershicklichkeit». *Theater Heute* 11 (01. Januar), 32-33.

____ (1987). *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammendzudenken*. Frankfurt: Verlag [reed. en Strauss, 1989].

____ (1989). *Crítica textual: las nuevas fronteras*, C. Catroppi (trad.). Barcelona: Gedisa.

STRIKER, A. (1980). «From *Baal Babylon* to *¡Viva la muerte!*: Reflections on the visions of Fernando Arrabal». *West Virginia University Philological Paper* 26, 53-59.

STUART MILL, J. (1986). *Autobiografía*. Madrid: Alianza Editorial.

STUBBINGS, J. (1986). *Oppression in the theatre of Antonio Gala*, tesis doctoral dirigida por el profesor R. Keightley. USA: University of Monash.

STUDENY, D. (1991). *Espische Verfahren bei Arrabal*. Verlag: Peter Lang.

SUÁREZ, G. (2007). «El hombre que siempre fue Bernard Shaw». *El Mundo* (22 de noviembre), 66.

SUÁREZ, R. (1982). «Sobre *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal». *Revista Chilena de Literatura* 19, 65-74.

SUÁREZ DUQUE, V. (1988). «Ensayo de segmentación del teatro ideológico». En VV. AA., *Investigaciones semióticas, II: Lo teatral y lo cotidiano*, 447-458. Oviedo: Asociación Española de Semiótica.

SUÁREZ GRANDA, J. L. (1996). *Las bicicletas son para el verano de Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Akal.

SUÁREZ MIRAMÓN, A. (2002). «Las producciones televisivas de teatro clásico». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 571-595. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

____ (2003). «Marsillach y los clásicos». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 541-559. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 69).

SUÁREZ RADILLO, C. M. (1976). «El teatro de ingenio y la riqueza verbal de Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén*». En *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, 228-235. Madrid: Playor.

SULLIVAN, C. A. (1975). «Introduction to El Arquitecto y el Emperador de Asiria». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* II, 1.

____ (1985). «...Y pondrán esposas a las flores, de Fernando Arrabal, ed. Peter L. Podol [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (autumn).

SUMMERS, M. (1985). «Érase una vez». *ABC* (14 de abril).

SUÑÉN, L. (1983). «*La torre herida por el rayo*, de Fernando Arrabal». *Ínsula: Revista Europea de Letras y Ciencias Humanas* 38, 435-436.

SUPLEMENTOS ANTHROPOS (1991). «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental» 29.

SWIFT, J. (1987). *Los viajes de Gulliver*, B. Gárate Ayastuy (trad.). Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1262).

TALENS, J. M. (1994). «Nostalgia de un bufón». *Cartelera Turia* (14 de marzo).

TALLGREN, V. (2005). *El temor al dios Pan: reflexiones sobre la recepción de algunas obras de Fernando Arrabal*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

TAMAYO Y BAUS, M. (1979). *Un drama nuevo*, A. Sánchez. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 109).

TARANCÓN, S. (1982). «Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público». *Primer Acto* 196 (noviembre-diciembre).

TAUBMAN, H. (1961). «The Automobile Graveyard [*El cementerio de automóviles*]». *The New York Times* (April 14).

TAYLOR WILLIAM, D. (1981). «Directing shadows: Drama and psychodrama in Shaffer's *Equus*, Arrabal's *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* and Weiss's *Marat / Sade*». *Dissertation Abstract International* 42, 1627A-1628A.

____ (1990). «*Teatro bufo*, de Fernando Arrabal, ed. Francisco Torres Monreal [reseña]». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XVI, 1.

____ (2002). «Introducción». En F. Arrabal, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, 13-72. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 198), 6.^a ed.º [1.^a ed.º 1984].

TÉBAR, J. (1982). «Un escritor llamado Fernando Fernán-Gómez». *El País-Libros* (26 de septiembre), 1 y 9.

____ (1984). *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)*. Madrid: Anjana Ediciones (De Palabra, 4).

____ (1986). «Resurrección de unas naranjas». En Fernando Fernán-Gómez, *El vendedor de naranjas*, 9-42. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 147).

____ (1997). «Tiempo con Fernando». *Nickel Odeon*, «El cine de Fernando Fernán-Gómez», 9 (invierno), 175-181.

TÉLLEZ, J. L. (1980). «*Cinco tenedores*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Contracampo* 10-11 (marzo-abril), 22-27.

____ (1984). «El más brutal exabrupto [crítica de *¡Bruja, más que bruja!*]». *Contracampo* 35 (primavera).

TEMES, J. L. (1980). «Tratamiento teatral de la música». En J. Monleón (ed.), «*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes Saavedra. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, 98. Madrid: Centro Dramático Nacional (Libro-Documento, 1).

TERUEL MARTÍNEZ, S. M.^a (2008). «*Los espectáculos teatrales en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Monteagudo* 13, 281-284.

____ (2009a). «*El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* [reseña]». <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?id=bibliu-ned:Epos-2009-25-5270> (consultada el 16 de junio de 2015).

____ (2009b). «*Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Monteagudo* 14, 205-208.

____ (2010). «*El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *Epos* XXVI, 517-520. <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS> (consultada el 6 de julio de 2015).

____ (2012). «La dramaturgia breve en los albores del siglo XXI». *Monteagudo* 17, 251-254.

THE DRAMA REVIEW (1968) (autumn).

THEATRE DE LA CROIX-ROUSSE (1965). «*Fando et Lis et Arrabal*» (octubre).

THEILE-BECKER, A. (1980). *El simbolismo mítico-grotesco del teatro nieviano. Estudio basado en la estilística bousoñiana*, tesina.

THIEL, A. (1968). «Fernando Arrabal». *La Revue Nouvelle* (15 d'avril).

THIHER, A. (1970). «Fernando Arrabal and the New Theatre of Obsession». *Modern Drama* 13, 174-183.

THUYSSINIER, M. (1968). «Arrabal. Pour un théâtre de cérémonie». *Pas à Pas* (mars).

TIRADO, P. DEL C. (1991-1992). «El espectador en *El cementerio de automóviles*». *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 34-35, 169-176.

TOLOSA, C. (1999). *La torna de la torna: Salvador Puig Antich i el MIL*. Barcelona: Empúries.

TOLSTOI, L. (1972). *Recuerdos de León Tolstoi*. Barcelona: Ramón Sopena.

TONELLI, F. «*Le Lai de Barrabas, Concert dans un œuf (Théâtre IV)*». *French Review*, 406-407 (1970-1971).

TOPOR, R. (1967). «Ma chi siete Fernando Arrabal?». *Ali-baba* (diciembre).

TORDERA, J. (1995). «La sombra de Boadella visitó el plató. Los asesores de Pujol se llevaron las manos a la cabeza cuando Ribó le llamó “Excels”». *El Periódico de Catalunya* (4 de noviembre).

TORRE, G. DE (1970). «Memorias, autobiografías y epistolarios». En *Doctrina y estética literaria*, 595-614. Madrid: Guadarrama.

TORREIRO, M. (2006). «Un joven sin miedo [crítica de *Salvador*]». *El País* (15 de septiembre), 57. http://elpais.com/diario/2006/09/15/cine/1158271204_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

TORRES, J. F. (1982a). «*El extraño viaje*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (29 de abril).

_____ (1982b). «*El mundo sigue*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (22 de abril).

_____ (1982c). «*La venganza de don Mendo*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (15 de abril).

_____ (1982d). «*La vida alrededor*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (25 de marzo).

_____ (1982e). «*La vida por delante*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (18 de marzo).

_____ (1982f). «*Sólo para hombres*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (1 de abril).

_____ (1982g). «*Yo la vi primero*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Noticiero Universal* (20 de mayo).

TORRES, M. (1982). «Un estreno en la cartelera de Bilbao. Antonio Gala reivindica su “pasión por la imagen y por las palabras nuevas”». *El País* (8 de septiembre), 27. http://elpais.com/diario/1982/09/08/cultura/400284004_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015) [reed. en Torres, 1986b y 1996b].

____ (1983). «Antonio Gala festeja con once actrices el éxito de *El cementerio de los pájaros*». *El País* (5 de marzo), 34. http://elpais.com/diario/1983/03/05/cultura/415-666813_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015) [reed. en Torres, 1986a y 1996a].

____ (1986a). «Antonio Gala festeja con once actrices el éxito de *El cementerio de los pájaros*». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 405-407. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Torres, 1996a].

____ (1986b). «Un estreno en la cartelera de Bilbao. Antonio Gala reivindica su “pasión por la imagen y por las palabras nuevas”». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*, J. Romera Castillo (ed.), 382-385. Barcelona: Plaza & Janés (Biblioteca Crítica de Autores Españoles, 52) [reed. en Torres, 1996b].

____ (1996a). «Antonio Gala festeja con once actrices el éxito de *El cementerio de los pájaros*». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 166-169. Madrid: UNED.

____ (1996b). «Un estreno en la cartelera de Bilbao. Antonio Gala reivindica su “pasión por la imagen y por las palabras nuevas”». En J. Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, 144-147. Madrid: UNED.

TORRES, R. (2000). «El teatro de la vida». En VV. AA., *Los encuentros. Opiniones contundentes para el siglo veintiuno*, 12-39. Oviedo: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

TORRES, R. (1985). «Antonio Gala estrena en Madrid *El hotelito*, una reflexión sobre las fuerzas interiores». *El País* (12 de diciembre), 35. http://elpais.com/diario/1985/12/12/cultura/503190003_850215.html (consultada el 26 de junio de 2015).

____ (1986). «*Ojos de bosque*, de Fernán-Gómez, se estrena hoy en Madrid». *El País* (9 de julio). http://elpais.com/diario/1986/07/09/cultura/521244010_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1988). «Concha Velasco triunfó en el estreno de la obra de Gala *Carmen, Carmen*». *El País* (5 de octubre). http://elpais.com/diario/1988/10/05/cultura/5920092-07_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1992). «Fernán-Gómez defiende la vida libertina». *El País* (25 de septiembre). http://elpais.com/diario/1992/11/25/cultura/722646007_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1994a). «Carlos Cytrynowski, escenógrafo. Marsillach y yo somos compinches». *El País* (24 de febrero), 32. http://elpais.com/diario/1994/02/24/cultura/7620444-07_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1994b). «“Las dictaduras han desaparecido, pero quedan residuos en el teatro” [entrevista con Francisco Nieva]». *El País* (6 de enero), 34. http://elpais.com/diario/1994/01/06/cultura/757810801_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2006). «Boadella trae *La torna* a la capital con casi treinta años de retraso». *El País* (19 de abril), 32. http://elpais.com/diario/2006/04/19/madrid/1145445870_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2007a). «La feroz María Guerrero y la saga familiar del cómico». *El País* (23 de noviembre), 53. http://elpais.com/diario/2007/11/23/cultura/1195772404_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2007b). «Lope y los menores de 30». *El País* (3 de julio), 43. http://elpais.com/diario/2007/07/03/revistaverano/1183413603_850215.html (consultada el 26 de junio de 2015).

_____ (2009a). «El Inaem duda del Código de buenas prácticas». *El País* (18 de junio), 48. http://elpais.com/diario/2009/06/18/cultura/1245276005_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2009b). «Manuel Collado Álvarez, director, actor y traductor». *El País* (18 de junio), 52. http://elpais.com/diario/2009/06/18/necrologicas/1245276001_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2010a). «Adiós a la dignidad del secundario». *El País* (13 de octubre), 38. http://elpais.com/diario/2010/10/13/cultura/1286920801_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2010b). «El teatro de Galdós renace con el montaje de *Electra*». *El País* (13 de abril), 46. http://elpais.com/diario/2010/04/13/cultura/1271109609_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2010c). «Francisco Nieva: “Mi teatro está lleno de greñas”». *El País* (30 de abril), 42. http://elpais.com/diario/2010/04/30/cultura/1272578402_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2010d). «*La gran sultana* visita Estambul». *El País* (2 de julio), 36. http://elpais.com/diario/2010/07/02/cultura/1278021603_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

_____ (2010e). «La herida abierta de Galdós». *El País* (10 de mayo), 46. http://elpais.com/diario/2010/05/10/cultura/1273442405_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010f). «Los Max coronan a *Urtain* y se preguntan: crisis, ¿qué crisis?». *El País* (4 de mayo), 46. http://elpais.com/diario/2010/05/04/cultura/1272924005_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010g). «“Mientras no me manden a casa no me pienso jubilar”». *El País* (17 de mayo), 71. http://elpais.com/diario/2010/05/17/ultima/1274047202_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010h). «Paco Marsó, actor y productor de teatro». *El País* (6 de noviembre), 44. http://elpais.com/diario/2010/11/06/necrologicas/1288998002_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2010i). «“Si antes te cuidas, antes te sientan mal las cosas”». *El País* (5 de julio), 56. http://elpais.com/diario/2010/07/05/ultima/1278280802_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011a). «Aluvión de *Max* para los mileuristas de la escena». *El País* (11 de mayo), 38. http://elpais.com/diario/2011/05/11/cultura/1305064804_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011b). «María Jesús Valdés, la gran actriz que subió dos veces a la cima». *El País* (14 de noviembre), 44. http://elpais.com/diario/2011/11/14/necrologicas/1321225201_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011c). «Paco Mestre, genial actor de reparto de teatro y televisión». *El País* (28 de enero), 52. http://elpais.com/diario/2011/01/28/necrologicas/1296169202_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011d). «Walter Vidarte, la grandeza de un actor». *El País* (30 de octubre), 44. http://elpais.com/diario/2011/10/30/necrologicas/1319925602_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2012a). «Enrique Centeno, pasión por el teatro». *El País* (9 de agosto), 35. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/08/actualidad/1344459589_905841.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2012b). «Machi no teme a Virginia Woolf». *El País* (10 de septiembre), 36. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/09/actualidad/1347216319_372910.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2012c). «Yolanda Ríos, una actriz para todos los escenarios». *El País* (27 de abril), 48. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/26/actualidad/1335476621_680572.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2013). «María Asquerino, actriz en libertad». *El País* (28 de febrero), 45. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/27/actualidad/1361962942_778307.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2015). «Nace la Academia de las Artes Escénicas». *El País* (29 de enero), 49. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/28/actualidad/1422465624_286398.html (consultada el 7 de febrero de 2015).

TORRES, R., y P. ORTEGA DOLZ (2008). «Albert Boadella se estrena en el Canal con *La Cena*». *El País* (17 de diciembre), 43. http://elpais.com/diario/2008/12/17/madrid/1229516664_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

TORRES LARA, A. (1994). «José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet: *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral* [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 285-289. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_28.html (consultada el 15 de febrero de 2015).

TORRES MONREAL, F. (1974). *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia [reed. en Torres Monreal, 1976].

____ (1976). *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, resumen de tesis doctoral. Madrid: Fundación Juan March (Biblioteca de Teatro del Siglo XX).

____ (1977). «El Arquitecto y el Emperador de Asiria en Barcelona». *Pipirijaina* 4.

____ (1980). «La obra en castellano de Fernando Arrabal». *La Verdad-Suplemento Literario* (12 de octubre).

____ (1981). *Introducción al teatro de Arrabal*. Murcia: Godoy (Mayor, 1).

____ (1983a). «Fernando Arrabal». *ABC* (2 de marzo).

____ (1983b). «Fernando Arrabal y el Premio Nobel». *T. Melilla* (21 de abril).

____ (1984a). «Introducción». En F. Arrabal, *El entierro de la sardina*, 9-37. Barcelona: Destino.

____ (1984b). «Introducción». En F. Arrabal, *La piedra de la locura*, 9-24. Barcelona: Destino [reed. en Torres Monreal, 2000].

____ (1985). «Prólogo». En F. Arrabal, *La piedra iluminada*, 7-9. Barcelona: Destino.

____ (1986a). «Introducción». En F. Arrabal, *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, 7-25. Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1160).

____ (1986b). «Introducción». En F. Arrabal, *Teatro pánico*, 9-84. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 258).

____ (1986c). «La obra de Arrabal». En F. Arrabal, *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, 26-29. Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1160).

____ (1987). «Introducción». En F. Arrabal, *Teatro bufo*, 9-41. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 18).

____ (1988a). «*La Traversée de l'Empire*». *Théâtre de la Colline* (mars).

____ (1988b). «Traduciendo a Arrabal». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XIV*, 2.

____ (1989). «La novelística de Fernando Arrabal». *ABC* (27 de marzo).

____ (1990). «*Róbame un billoncito*: entre el disparate y la utopía». *El Público* 77.

____ (1991). «Miguel Espinosa y Fernando Arrabal». *Diario 16* (18 de noviembre).

____ (1994a). «Epístola final». En F. Arrabal, *El mono o Enganchado al caballo*, 156-160. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos).

____ ed. (1994b). *Teatro y nuevas formas. Panorámicas, Beckett, Arrabal. Actas selección de las I Jornadas de Teatro y nuevas formas. Murcia 1983*. Murcia: Ed. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

____ (1997a). «Apéndice». En F. Arrabal, *Teatro completo II*, F. Torres Monreal (ed.), 2103-2160. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3).

____ (1997b). «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal». En F. Arrabal, *Teatro completo II*, F. Torres Monreal (ed.), 2103-2160. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3) [reed. en Torres Monreal, 2009a].

____ (1997c). «Arrabal y Francia». En F. Cantalapiedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.

_____ (1997d). «Beckett / Arrabal. *En attendant Godot / Fando y Lis*». En F. Cantalapiedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.

_____ (1997e). «Bibliografía». En F. Arrabal, *Teatro completo II*, F. Torres Monreal (ed.), 2161-2197. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3) [reed. en Torres Monreal, 2009b].

_____ (1997f). «Introducción». En F. Arrabal, *Teatro completo*, vol. I, 1-118. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3) [reed. en Torres Monreal, 2009c].

_____ (1997g). «Introducción al teatro vanguardista de F. Arrabal». En F. Cantalapiedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.

_____ (1997h). «Vida y obra de Fernando Arrabal». En F. Cantalapiedra Erostarbe y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.

_____ (1998). «La rebelión de los objetos». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (spring).

_____ (2000). «Prólogo». En F. Arrabal, *La piedra de la locura*, VII-XXII. Zaragoza: Libros del Innombrable.

_____ ed. (2001). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

_____ (2009a). «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal». En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. II, 2239-2293. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

____ (2009b). «Bibliografía». En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, 2295-2329. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2 vols.

____ (2009c). «Introducción». En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. I, 1-118. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

____ (2009d). «Visiones de Fernando Arrabal». En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. I, 2331-2362. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

TORRES MONREAL, F., *et alii*. (1999). «Tres dramaturgos: Arrabal, Nieva, Gala». En *Historia y crítica de la literatura española 8/1. Época contemporánea: 1989-1975. Primer suplemento*, F. Rico (dir.) y S. Sanz Villanueva *et alii* (coords.), 667-678. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

TORRES VILLARROEL, D. DE (1980). *Vida. Ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Madrid: Castalia.

TORTELLA, G. (2012). «Un catalán en la corte». *El País* (29 de abril). http://elpais.com/elpais/2012/04/24/opinion/1335276863_653208.html (consultada el 12 de junio de 2015).

TORTOSA GARRIGÓS, V. (1995). «Escritura autobiográfica». *Diablotexto* 2, 230-233.

____ (1996). «Terapia nacional». *Qué y Dónde* (2 de diciembre).

____ (1998). «Siete lustros de magisterio escénico». *Qué y Dónde* (25 de octubre).

TOUZET, H. (1955). *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers*. Strasbourg: Editions P. H. Heitz.

TRANCÓN, S. (1982a). «Fernando Fernán-Gómez: “Reconciliarse con el público”». *Primer Acto* 196 (noviembre-diciembre), 12-15 [reed. en Trancón, 2010].

____ (1982b). «Francisco Nieva: “A la búsqueda del gran teatro”». *Primer Acto* 194, 23-26.

____ (1990a). «Boadella: Yo no hago psicodrama en mi teatro». *Primer Acto* 236 (noviembre-diciembre).

____ (1990b). «*Columbi lapsus* [crítica]». *Primer Acto* 236 (noviembre-diciembre), 96-97.

____ (2010). «Fernando Fernán Gómez». *Las Puertas del Drama* 38, 38. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf> (consultada el 6 de enero de 2015).

TRAPIELLO, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.

TRAPIER, P. (1987). «L'ambigüité de la relation acteur-metteur en scène». *Ciné-*ma** 418 (2-9 de décembre).

TRAVELET, F. (1973). «Interview: Le Théâtre comme l'Amour». *La Rue* 15 (1^{ère} trimestre).

TRECCA, S. (2005). *La parola, il sogno, la memoria*. «*El laberinto*» (1956) di Fernando Arrabal. Pisa: ETS.

____ (2008). «La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 575-584. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 102).

____ (2009). «La madre, protagonista inestable de *Carta de amor (como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal». En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 299-309. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 108).

____ (2013). «José Romera Castillo (ed.), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* [reseña]». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 3. http://www.toma10.com/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_1

TRENAS, J. (1971). «Fernando Fernán-Gómez: el actor como director escénico». *ABC* (28 de abril).

____ (1982). «Fernando Fernán-Gómez y su sainete histórico [crítica de *Las bicicletas son para el verano*]». *La vanguardia* (25 de abril).

TREVOR, M. M. (1980). *Aspects of violence in the drama of Fernando Arrabal*, memoria. Warwick: Universidad de Warwick.

TROTSKY, L. (2006). *Mi vida: memorias de un revolucionario permanente*. Madrid: Debate.

TRUEBA, D. (2007). «El lujo fuiste tú». *El País* (22 de noviembre), 53. http://el-pais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686002_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

TUBAU, I. (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

TUÑÓN DE LARA, M. (1959). «*Baal Babylone* de Arrabal». *Papeles de Son Armadans*, LVI.

ULISES (1966). «*El cementerio de automóviles, Ciugrena y Los dos verdugos*». *La Codorniz* (21 de abril).

UMBRAL, F. (1964). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Pueblo* (22 de octubre).

____ (1977). «Doña Cocolito». *El País* (24 de noviembre). http://elpais.com/diario/1977/11/24/sociedad/249174005_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015) [reed. en Umbral, 1990a].

____ (1982). «Fernán Gómez». *El País* (23 de febrero), 32. http://elpais.com/diario/1982/02/23/sociedad/383266803_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (1984). *Trilogía de Madrid. Memorias*. Barcelona: Planeta.

____ (1987). «Prólogo a la tercera edición». En F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte*, I-III. Madrid: Debate, 3.^a ed.º [1.^a ed.º 1985; reed. en Umbral, 1990b].

____ (1988). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Diario 16* (4 de septiembre).

____ (1989). «Paco Nieva». *Diario 16* (10 de febrero), 4.

____ (1990a). «Doña Cocolito». En *Exposición antológica Francisco Nieva*, A. Peláez y F. Andura (eds.), 60-64. Madrid: Comunidad de Madrid.

____ (1990b). «Prólogo a la tercera edición». En F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte*, I-III. Madrid: Debate, 4.^a ed.º [1.^a ed.º 1985].

____ (1991). «El intérprete de sí mismo». *El Mundo* (18 de agosto).

____ (1992a). «El amor es una creación individual [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *El Mundo* (16 de mayo).

____ (1992b). «La espada pícaro». *El Mundo* (28 de septiembre).

____ (1992c). «Lazarillo de Tormes». *El Mundo* (25 de abril).

____ (1996). «Fernán-Gómez o la realidad». *La Revista de El Mundo* (11 de febrero) [reed. en Umbral, 2007].

____ (1998). *Valle-Inclán: los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta, 4.^a reimp.

____ (2007). «Fernán-Gómez o la realidad». *La Revista de El Mundo* (22 de noviembre), 64.

UNAMUNO, M. DE (1975). *El otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 647), 4.^a ed.º [1.^a ed.º 1946].

UNGER, W. (1968). «Aber die Puppen tanzten nicht [El Gran Ceremonial]». *Kultur* (April).

UNGRÍA, A. (1976). «Gulliver viaja por la meseta [entrevista con Fernando Fernán-Gómez]». *Fotogramas* 1447 (9 de julio).

URBANO, P. (1986). «Antonio Gala: “Felipe no ha sido fiel a su pueblo”». *Época* 55 (31 de marzo).

URBEZ, L. (1973). «*Juan Soldado*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Reseña* 70.

____ (1975). «*El pícaro*, de Fernán-Gómez [crítica]». *Reseña* 81 (enero).

URRUTIA, C. (2005). «El actor inquieto». *El País Semanal* (30 de enero), 52-57.

USMIANAI, R. (1971). «Heroes beyond Good and Evil. From Nietzsche to Arrabal». *Comparative Literature in Canada* 3, 1, 12 and 13.

UTRERA MACÍAS, R. (1999). «El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 71-89. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

VALDANO, J., selec. (1995). *Cuentos de fútbol*. Madrid: Alfaguara (Extra).

VALDIVIESO, L. T. (1979). *España. Bibliografía de un teatro «silenciado»*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

____ (1984). «La madre en *Los dos verdugos* de Arrabal: de la hermenéutica a lo satánico». *Revista de Estudios Hispánicos* 18, 429-439.

____ (1995). «El intertexto como principio configurativo en el teatro de Arrabal y Agustín Gómez Arcos». En *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, A. de Toro y W. Floeck (eds.). Kassel: Reichenberger.

VALENCIA, A. (1965a). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». *Marca* [reed. en Valencia, 1965b].

____ (1965b). «*Los verdes campos del Edén* [crítica]». En VV. AA., *Teatro español 1963-1964*, F. C. Sainz de Robles (ed.), 187-188. Madrid: Aguilar (Literaria).

____ (1980). «*La vieja señorita del Paraíso* de Antonio Gala». *Hoja del Ocio* (13 de septiembre), 8.

____ (1982). «*El cementerio de los pájaros* [crítica]». *Marca* (25 de septiembre), 29.

VALENTINI, P. (2003). «*Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* [reseña]». *Drammaturgia*. <http://drammaturgia.fupress.net/favicon.ico> (consultada el 15 de febrero de 2015).

VALERA, J. (2012). *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso*. Alcobendas: Ediciones 98.

VALIENTE, P. (1990). «*Lazarillo de Tormes*, en versión de Fernando Fernán-Gómez. Pícaro y brujo». *El Público* 79 (julio-agosto), 35-36.

VALLE-INCLÁN, R. M.^a DEL (1990). *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*, J. M. García de la Torre (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 108), 6.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1961].

____ (2006). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, A. Zamora Vicente (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 319), 22.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1937].

VALLEJO, J. (1992a). «*La gran sultana*. Adolfo Marsillach: “Una ocasión para hacer algo distinto”». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 47-48.

____ (1992b). «*El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, de Fernando Fernán-Gómez». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 34-35.

____ (1992c). «En un lugar de Bizancio». *El Público* 93 (noviembre-diciembre), 44-47.

____ (2001). «Los gozos del francotirador». *El País-Babelia* 515 (6 de octubre), 8. http://elpais.com/diario/2001/10/06/babelia/1002325815_850215.html (consultada el 4 de enero de 2015).

____ (2005). «En cárcel de papel». *El País-Babelia* (21 de mayo), 30. http://el-pais.com/diario/2005/05/21/babelia/1116630381_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2006). «La vista atrás». *El País* (21 de abril), 58. http://elpais.com/diario/2006/04/21/cultura/1145570421_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2008). «Mirar hacia atrás para escribir hacia delante». *El País-Babelia Extra* (26 de julio), VI-VII. http://elpais.com/diario/2008/07/26/babelia/1217027181_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

____ (2011). «“Cuando diriges teatro clásico, no importa el país de su autor”». *El País* (14 de abril), 40. http://elpais.com/diario/2011/04/14/cultura/1302732005_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

VALLS, F. (1985). «El teatro español entre 1975-1985». *Las Nuevas Letras* 3/4, 109-117.

____ (1995). «Un folletín galdosiano [reseña de *La Puerta del Sol*]». *El Mundo* (3 de diciembre).

VALVERDE, J. J. (2002). *Los pasos de un actor*. Barcelona: Ariel.

VAN DEN BERGH, H. (1967). «Superieur theater [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *Pam Amsterdam* (23 de septiembre).

VV. AA. (1965). *Teatro español 1963-1964*, F. C. Sainz de Robles (ed.), Madrid: Aguilar (Literaria).

____ (1967). «Juicios sobre Arrabal». *Pueblo* (25 de septiembre).

____ (1970). «Debate en torno a los valores teatrales y las significaciones del último *Tartufo*». *Primer Acto* 118 (marzo), 8-27.

____ (1971a). *España. Perspectiva 1971*. Madrid: Guadiana.

____ (1971b). *L'Avant-Scène* 116 (Juillet).

- ____ (1973a). «Els Joglars». *Yorick* 57-58, 83-86.
- ____ (1973b). *Le Panique*. Paris: Ed. Union Générale d'Editeurs.
- ____ (1977a). *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*. Pesaro: XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema.
- ____ (1977b). *Años difíciles. 3 testimonios del teatro español contemporáneo*. Barcelona: Bruguera (Libro Amigo, 492).
- ____ (1977c). *Cahiers du silence: Arrabal*. Paris: Kesselring.
- ____ (1977d). *Teatro español actual*, 109-135. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.
- ____ (1978a). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- ____ (1978b). «Dos documentos». *Pipirijaina* 6 [volumen revista] (febrero), 4.
- ____ (1978c). «Los abogados hacen balance». *Pipirijaina* 8-9 [volumen textos] (septiembre), 9.
- ____ (1978d). «Sentencia del Consejo de Guerra a Els Joglars». *Pipirijaina* 8-9 [volumen textos] (septiembre), 66-71.
- ____ (1980). *Homenaje a Julio Romero de Torres*. Córdoba: Banco de Bilbao.
- ____ (1981a). *Adolfo Marsillach*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla (El Monte y su Aula Abierta, 2).
- ____ (1981b). «En apoyo de Valladares». *El País* (11 de enero). http://elpais.com/diario/1981/01/11/opinion/348015606_850215.html (consultada el 29 de diciembre de 2014) [reed. en Arrabal, 1981b: 221-222].
- ____ (1982). *20 anys d'Els Joglars*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Monografies).

____ (1985). *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985.* Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

____ (1987a). «Directores de escena. Cinco directores en torno a una mesa». *Cuadernos El Público* 23, 43-60.

____ (1987b). «Debate sobre la representación actual de los clásicos». *Primer Acto* 217.

____ (1987c). «Els Joglars 25 años y un día». *El Público* 29 (diciembre).

____ (1987d). *Mester de juglaría. Els Joglars / 25 años.* Barcelona: Generalitat de Catalunya / Ediciones Península.

____ (1988a). *Carmen, Carmen. Catálogo de la exposición celebrada en el Salón de la Cultura de Tabacalera S. A., en Madrid, 27 de septiembre a 19 de octubre de 1988, en homenaje a Antonio Gala.* Madrid: Tabapress.

____ (1988b). *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts.* Aix-en-Provence : Université de Provence.

____ (1989a). *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia.* Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

____ (1989b). «Arte, ciencia, poder. Jornadas organizadas con ocasión de la programación de *Vita di Galileo*, de Brecht». *Primer Acto* [separata] 230.

____ (1989c). «Índice de autores españoles que han estrenado en Madrid desde el 1 de enero de 1976 al 31 de diciembre de 1988». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. III. Teatro en democracia*, 343-358. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, III).

____ (1990). *Premios Nadal 13.* Barcelona: Destino-Planeta.

____ (1991). *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 80 vols. [1.^a ed.º 1908-1933].

____ (1992a). *L'Autoportrait en Espagne. Littérature & Peinture*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

____ (1992b). «La experimentación: Els Comediants, la Fura dels Baus, Els Joglars y La Cuadra». En *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, F. Rico (dir.) y D. Villanueva *et alii* (eds.), 490-507. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

____ (1993a). «Cinco testimonios sobre Arrabal». En F. Arrabal, *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González*, 199-111. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).

____ (1993b). *Historia de los teatros nacionales*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Cultura, 2 vols.

____ (1993c). «Rehabilitación y uso de los teatros clásicos: debate». *Primer Acto* 251.

____ (1994a). *Commemoració del centenari de la naixença de Josep M. de Segarra (1894-1961)*. Barcelona: Fundació Jaume I.

____ (1994b). *Les Arrabeaux d'Avignon. Caprices Cannibales*. Avignon: Médiathèque Ceccano.

____ (1996a). «Adolfo Marsillach: “Yo también creía que los clásicos eran pesados”». En *Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: 1986-1996*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

____ (1996b). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.). Barcelona: Compañía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo.

____ (1997-1998). *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*. Madrid: Centro Dramático Nacional (Cuaderno Pedagógico, 5).

____ (1998). *XX años del Centro Dramático Nacional*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Centro Dramático Nacional.

____ (1999a). *27 narradores cordobeses*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

____ (1999b). *Visiones de Fernando Arrabal*. Valencia: Generalitat Valenciana.

____ (2000). *Daaalí*. Madrid: Centro Dramático Nacional (Cuaderno pedagógico, 14).

____ (2001). *Jaime de Armiñán y su mundo*. Valencia: Fundació Municipal de Cine Mostra de Valencia.

____ (2002). *Reflexiones sobre José Tomás*. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2003). «Universidad y Cartelera». *Cuadernos escénicos* 5, 65-80.

____ (2006a). *20 años en escena. 1986-2006*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Cultura.

____ (2006b). *Antología del relato español*. Madrid: Ediciones Irreverentes (Colección de Narrativa, 46), 3.^a ed.^o

____ (2006c). *Francisco Nieva artista contemporáneo*. Madrid: Fundación Autor.

VASCO, E. (2008). «El renacer de los clásicos». *El País* (15 de agosto), 27. http://elpais.com/diario/2008/08/15/opinion/1218751211_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, G. (2001). «Rituales del cuerpo (androginia, canibalismo e imbuchamiento en Fernando Arrabal y José Donoso)». En *El teatro y lo sagrado*,

de M. de Ghelderode a F. Arrabal, A. Morales y E. Liccioli (eds.), 189-203. Murcia: Universidad de Murcia.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2003). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo.

VÁZQUEZ ZAMORA, R. (1964). «La actualidad teatral. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén*». *Ínsula* 19, 207, 19.

VEDIA, B. DE (1986). «Interesante concepción escénica para una obra de Calderón». *Primer Acto* 213, 25.

VEGA, L. DE (1998). *Rimas humanas y otros versos*, A. Carreño (ed.). Barcelona: Crítica.

VELA, V. (1975). *Antonio Gala*. Madrid: Rayuela.

_____ (1977). *Escenografía teatral española 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud.

VELA CERVERA, D. (1996). *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, tesis doctoral inédita. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 3 vols.

VELÁZQUEZ RIVERA, I. (1997). «Prólogo». En F. Arrabal, *Teatro completo*, F. Torres Monreal (ed.), vol. I, XI-XII. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3).

VELLIBRE, J. M.^a (1987). «Francisco Nieva». *Olvidos de Granada* 17 (mayo), 19-22.

VELLINGHAUSEN, A. S. (1966). «Francht und Ballast der Archetypen [*El Gran Ceremonial*]». *F. A. T.* (19. Dezember).

VERDOT, G. (1967). «Le cimetière». *La Nouvelle République* (21 de décembre).

VERÓN, S. (2012). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». [Don Galán núm. 2. Revista Audiovisual de Investigación Teatral -](#)

[Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.](#)

(consultada el 16 de junio de 2015).

VERSINI, G. (1967). «Une œuvre étrange admirablement jouée (*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*)». *Le Progrès* (19 de mars).

VEZA, J. L. (1980a). «*La vieja señorita del Paraíso* [crítica]». *Reseña* 17, 129 (noviembre-diciembre), 13-14.

____ (1980b). «*Petra Regalada* [crítica]». *Reseña* 17, 125 (marzo-abril), 13-14.

____ (1983). «Del rey Ordás y su infamia». *Reseña* 146 (septiembre-octubre).

VICE (1968). «Arrabal aggredice con l'irrisione [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*]». *La Voce Republican*a (3 aprile).

VICENTE, A. (1991). *Lo judío en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Pliegos.

____ (1992). «Dos visiones de la alteridad de Colón de Antonio Gala en el teatro español contemporáneo». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo XVIII*, 2, 31-33 y 38.

VICO, G. (1948). *Autobiografía*, Felipe González Vicén (trad.). Buenos Aires: Espasa-Calpe (Austral, 836).

VIDAL, J. A. (1977). «*La Torna*, tragicomèdia de màscares d'Els Joglars». *Canigó* (19 de novembre).

VIDAL, M. (1975). *La huelga de los actores*. Madrid: Felmar.

VIDAL ESTÉVEZ, M. (1984a). «El cine de perra gorda». *Contracampo* 35 (primavera), 39-40.

____ (1984b). «La intransigencia del dinero [crítica de *El mundo sigue*]». *Contracampo* 35 (primavera), 14-17.

____ (1993). «El cuerpo del autor». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 77-97. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

VIEITES, M. F. (2005). «Estudio preliminar». En L. Delgado Benavente y Jaime de Armiñán, *Media hora antes. Nuestro fantasma*, 9-159. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España.

____ (2011). «José Romera Castillo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* [reseña]». *ADE-Teatro* 137, 316.

____ (2012a). «José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* [reseña]». *ADE-Teatro* 143 (diciembre), 195.

____ (2012b). «José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* [reseña]». *ADE-Teatro* 140 (abril-junio), 183-185.

VIGORRA, J. (1992). «Un pícaro quijotesco». *El Correo de Andalucía* (10 de septiembre).

VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1983a). «Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española». *Segismundo*, 37-38.

____ (1983b). «La temporada teatral española 1982-1983». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 8, 143-162.

____ (1985). «La temporada teatral española 1984-1985». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 10, 181-236.

____ (1986). «La temporada teatral española 1985-1986». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 11, 319-356.

____ (1988). «La temporada teatral española 1986-1987». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 13, 331-369.

____ (1989). «La temporada teatral española 1987-1988». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 14, 161-198.

____ (1991). «Antonio Gala». En *Enciclopedia Universal Ilustrada. Suplemento 1987-1988*, 113-114. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (1999). «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 73-92. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 42).

____ (2002). «Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 205-221. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 60).

VILLAESPESA, F. (1917). *Aben-Humeya*. Madrid: La Novela Corta (La Novela Teatral, 23).

VILLÁN, J. (1984). «Sicalíptico *Cinematógrafo Nacional* o cuando el teatro echaba chispas». *El Público* 13, 22-23.

____ (1985a). «Fernando Fernán-Gómez, en la cumbre sin coartadas». *El Público* 20 (mayo), 8-10.

____ (1985b). «Neófitos y encantados». *El Público* 17 (febrero), 19-20.

____ (2001). «Transgresión permanente». *El Mundo* (3 de septiembre).

____ (2005). «Un consejo de guerra y una fuga legendaria». *El Mundo-Catalunya* (27 de junio), 47.

____ (2006). «Máscaras y fantoches sangrientos». *El Mundo* (21 de abril), 66.

____ (2007). «Un coloso de las artes que todo lo hizo bien». *El Mundo* (22 de noviembre), 9.

VILLANUEVA, D. (1991). «Para una pragmática de la autobiografía». En *El polo de ideas*, 95-114. Barcelona, PPU.

____ (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo *et alii* (eds.), 15-31. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 14).

VILLAPADIERNA, R. (1989). «*Carmen, Carmen* de Antonio Gala». *ABC* (27 de diciembre), 13.

VILLAREJO PÉREZ, P. (1974). *Casi historia de las ermitas de Córdoba (El hombre y el silencio... todavía)*. Úbeda: Orden de los Carmelitas Descalzos de Andalucía.

VILLEGAS, J. (1974). «Tres dramaturgos en busca de universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal». *Mester* 5.1, 49-51.

VILLENA, L. A. DE (2001). «Memorias de un bufón». *El Mundo-El Cultural* (5 de septiembre). <http://www.elcultural.es/revista/letras/Memorias-de-un-bufon/1660> (consultada el 4 de enero de 2015).

VILLENA, M. A. (2002). «El provocador elegante». *El País* (23 de enero). http://elpais.com/diario/2002/01/23/cultura/1011740404_850215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

____ (2005). «El falso polaco que ajustició Franco». *El País-Babelia* (19 de marzo), 13. http://elpais.com/diario/2005/03/19/babelia/1111191433_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

VILLENA, M. Á., y R. TORRES (2002). «El teatro pierde la fuerza de la ironía con la muerte de Adolfo Marsillach». *El País* (22 de enero). http://elpais.com/diario/2002/01/22/cultura/1011654001_850215.html (consultada el 7 de enero de 2015).

VÍLLORA, P. M. (2000). «Adolfo Marsillach: “No tengo la culpa de ser quien soy”». *ABC-Blanco y Negro* (13 de febrero), 16-22.

____ (2001a). *Bésame macho*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

____ (2001b). «Entrevista a Adolfo Marsillach». *ABC* (18 de octubre) [reed. en VÍllora, 2003b].

____ (2003a). «Adolfo Marsillach, itinerario de un autor». En A. Marsillach, *Teatro completo*, 11-36. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

____ (2003b). «Entrevista a Adolfo Marsillach». En A. Marsillach, *Teatro completo*, 35-36. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

____ (2008). «Antología y defensa de Fernando Fernán-Gómez». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 20 (enero-junio), 85-120.

VIVAS, Á. (2001a). «Agenda». *MUFACE* 184 (otoño), 45.

____ (2001b). «Agenda». *MUFACE* 185 (invierno), 45.

____ (2002). «Agenda». *MUFACE* 187 (verano), 43.

____ (2004). «Agenda». *MUFACE* 194 (primavera), 42-43.

____ (2005). «Agenda», *MUFACE* 198 (abril-mayo), 50.

____ (2008-2009). «Antonio Gala: “La literatura es un producto cargado de humanidad [entrevista]». *MUFACE* 213 (diciembre-febrero), 42-43.

VIVAS, S. (1998). «Metería a todos los políticos entre rejas no por hacerlo mal o por robar sino por pesados». *Tiempo* (2 de febrero).

VIZCAÍNO, J. A. (1991). «El cineasta García Sánchez dirige la última comedia teatral de Fernán-Gómez». *El País* (8 de septiembre). http://elpais.com/diario/1991/11/08/cultura/689554811_850215.html (consultada el 12 de junio de 2015).

WAGNER, R. (1971). «Rüde Rituale und nackte Wahrheiten [El Arquitecto y el Emperador de Asiria]». *Stuttgarter Zeitung* (03. Dezember).

WALTER, M. (1977). «Spanische Stucke». *Weimarer Beitrage Zeitschrift fur Literaturwissenschaft, Asthetik und Kulturtheorie* 23.3, 142-151.

WAHNÓN BENSUSAN, S. (2008). «De la autobiografía. Teoría y estilos [reseña]». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, 357-361. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=029479>

WEINER, J. (1968). «Arrabal: J'ai terminé mon opéra-panique ou l'on trouvé tout de Tarzan au Christ». *France-Soir* (30 de décembre).

WEINGARTEN, B.-E. (1989). «The histrionic nature of Fernando Arrabal's *Fando y Lis*». *Symposium: Quarterly Journal in Modern Literatures*, 43.2, 118-126.

WEINTRAUB, K. J. (1991). «Autobiografía y conciencia histórica». *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», 29, 18-33.

WELLWARTH, G. E. (1978). *Teatro Español Underground*, C. Hierra (trad.). Madrid: Villalar.

WENDT, E. (1967). «Arrabal, scheisst auf Gott». *Theater Heute* (November).

WHITE, K.-S. (1971). «Panic Theatre: Arrabal's Mythic Baroque». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 25, 98-101.

WHITTON, D.-W. (1972-1973). «Viva la muerte a Film by Arrabal». *Durham University Journal* LXV, 201-204.

____ (1973). «A Critical Edition of the Manuscript of the First Version of Arrabal's *Bicyclette du condamné*». *Forum for Modern Language Studies* IX, 253-268.

____ (1981). «Ecriture dramatique and écriture scénique: Two playwright's points of view (Ionesco and Arrabal)». *Theatre Research International* 6, 124-137.

____ (1983). «Arrabal's Guerrilla Politics». *Nottingham French Studies* 22, 39-51.

WOLF, H. VON, und D. LANGE, eds. (1971). *Französische Literatur des Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kroner.

WOOD, G. H. (2000). «Biografías literarias (1975-1997)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 25.2, 648-651.

WRIGHT, S. (2003-04). «¡El Generalísimo ha muerto!». *Product. Music film fiction art ideas* (winter), 48-49 y 78.

YEBRA, T. G. (2004). «Fernán-Gómez vuelve a la novela con una reflexión sobre el mundo de los cómicos». *Diario Sur* (20 de febrero).

YGLESIA, Á. DE LA. (1975). «Entrevista [con Fernando Fernán-Gómez]». *Blanco y Negro* (29 de febrero).

YNDURÁIN, D. (1989). «Las bicicletas son para el verano». En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 103-107. Madrid: Girol Books Inc. (Telón. Antologías, VII)-Primer Acto (Drama, II).

ZABALBESCOA BILBAO, J. A. (1986). «La señora tártara consagra a su autor». *Arbor* 114 (febrero), 81-91.

ZARAGOZA, C. (1967). «Arrabal: la vida pánica». *Confirmado* (27 de julio).

ZATLIN BORING, P. (1968). «Arrabal's Mother Image». *Kentucky Romance Quarterly* 15, 285-292.

_____ (1977). «The Theatre of Antonio Gala: In Search of Paradise». *Kentucky Romance Quarterly* XXIV, 2, 175-183.

_____ (1978). «Antonio Gala y la desmitificación de España. Los valores alegóricos de *Anillos para una dama*». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* 2 (autumn), 13-16.

_____ (1980a). «Arrabal». En *A Critical Bibliography of French Literature*, D. Alden (ed.), 1900-1905. New York: Syracuse University Press.

____ (1980b). «Balloons as Symbol in Contemporary Spanish Theatre». *Crítica Hispánica* 2, 109-123.

____ (1980c). «Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* VI, 1 (Spring), 13-14.

____ (1980d). «Human Rights and Literature: the case of Franco of Spain». En *International Contemporary Issues*, Jack L. Nolson y Vera M. Green (eds.), 147-157. Stanfordville: Human Rights Publishing Group.

____ (1980e). «Theatre in Madrid: The Difficult Transition to Democracy». *Theatre Journal* 32, 459-474.

____ (1983). «Los verdes campos del Edén [reseña]». *Revista de Estudios Hispánicos* 19, 2, 150-151.

____ (1985a). «Los verdes campos del Edén (ed. de Hazel Cazorla) [reseña]». *Revista de Estudios Hispánicos* XIX, 150-151.

____ (1985b). «Three Playwrights in Search of Their Youth». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XI, 2, 4-6.

____ (1986a). «La mujer en su teatro». *Córdoba-Cuadernos del Sur* (11 de diciembre), 17.

____ (1986b). «Martínez Mediero, Gala and the Demythification of Spanish History». *Modern Language Studies* XVI, 4, 3-8.

____ (1986c). «On Antonio Buero Vallejo *El sueño de la razón*, Antonio Gala *Anillos para una dama*, José Martín Recuerda *Las salvajes en Puente San Gil*, Carlos Muñiz *El tintero*, Lauro Olmo *La camisa*, Francisco Nieva *Coronada y el toro* and Jaime Salom *Historias íntimas del paraíso*». *The Minnesota Review* 26, 134-138.

____ (1987-1988). «De *Petra* a *Pájaros*: Gala y el tema de la libertad». *Explicación de Textos Literarios* XVI.2, 1-10.

____ (1988). «Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros*. Edición José Romera Castillo) [reseña]. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 5, 166-167.

____ (1989a). «Defamiliarizing the Zorra: Nieva's Vodevil Superrealista». *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XV, 2, 5-11.

____ (1989b). «Metatheatricalism and Nieva's *Sombra y quimera de Larra*». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 4.7, págs. 65-73 [reed. parcialmente en Zatlín, 1999].

____ (1991). «Teatro de Crónica y estampa. Teatro en clave de brevedad». En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 1139-1153. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

____ (1993). «Introducción». En A. Gala, *Noviembre y un poco de yerba. Petra regalada*, 11-109. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 150), 5.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1982].

____ (1994a). «Introducción». En A. Gala, *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*, 9-29. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 355), 6.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1975].

____ (1994b). «La metateatralidad de Francisco Nieva». *Ínsula* 566 (febrero), 12-14.

____ (1996). «Atacando al patriarcado: los ejemplos de Gala y Nieva». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, «Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX», 19-20 (diciembre), 301-316.

____ (1999). «Metatheatricalism and Nieva's *Sombra y quimera de Larra*». En F. Torres Monreal *et alii*, «Tres dramaturgos: Arrabal, Nieva, Gala». En *Historia y crítica de la literatura española* 8/1. *Época contemporánea: 1989-1975. Primer suplemento*, F. Rico (dir.) y S. Sanz Villanueva *et alii* (coords.), 667-678. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología).

ZIERMANN, H. (1967). «Panik-Theater oder Theaterpanik? [*El Laberinto*]». *Frankfurter Neue Presse* (10. Juni).

ZOGARO, E. (1975). «Sara girato in Puglia il terzo film di Arrabal [*Guernica*]». *Momento-sera*.

ZORRILLA, J. (1993). *Don Juan Tenorio*, L. Fernández Cifuentes (ed.). Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 95).

ZUERAS, F. (1984). *El pintor Rafael Botí*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (Temas Andaluces, 8).

ZUNZUNEGUI, S. (1985a). «Fernando Fernán-Gómez: un cineasta en la sombra». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 11-20. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

____ (1985b). «Violencia de la escritura, escritura de la violencia: *El mundo sigue*». En VV. AA., *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, Bordeaux, 8 février 1985*, 81-89. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

____ (1993). «“Vida corta, querer escaso” o los felices 60 según Fernando-Fernán Gómez». En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, J. Angulo y F. Llinás (eds.), 39-58. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura (Manicomio. Libros de Cine, 1).

WEBGRAFÍA

<http://www.elsjoglar.com> (consultada el 20 de febrero de 2015).

<http://elpais.com/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

<http://hemeroteca.abc.es/favicon.ico> (consultada el 12 de junio de 2015).

<http://www.abc.es/> (consultada el 15 de febrero de 2015).

<http://www.arrabal.org> (consultada el 14 de febrero de 2015).

<http://www.cervantesvirtual.com/> (consultada el 14 de febrero de 2015).

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/ElsJoglar (consultada el 20 de febrero de 2015).

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa> (consultada el 14 de febrero de 2015).

<http://www.elmundo.es/hemeroteca/> (consultada el 12 de junio de 2015).

<http://www.francisconieva.com> (consultada el 14 de febrero de 2015).

<http://www.fundacionantoniogala.org> (consultada el 14 de febrero de 2015).

<http://www.granadahoy.com/buscador/> (consultada el 12 de junio de 2015).

<http://www.ideal.es/hemeroteca/> (consultada el 12 de junio de 2015).

http://www.larazon.es/7380-hemeroteca-NLLA_RAZON_375017 (consultada el 12 de junio de 2015).

<http://www.rci.rutgers.edu/~estrplay/nieva.htm> (consultada el 20 de febrero de 2015).

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> (consultada el 14 de febrero de 2015).

APÉNDICE I: BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES²¹⁴¹

²¹⁴¹ No citamos los prólogos ni los estudios introductorios de las ediciones de las obras de los autores mencionadas en este apéndice en el apartado correspondiente. Tampoco inventariamos las colaboraciones periódicas en la prensa de los dramaturgos —lo que excedería el propósito del presente estudio—, aunque sí recogemos las recopilaciones de las mismas en forma de libro, los trabajos publicados en la prensa especializada y algunas referencias de artículos periodísticos que guardan relación con la creación propia y con lo autobiográfico o que ofrecen algún interés especial.

1. BIBLIOGRAFÍA DE JAIME DE ARMIÑÁN²¹⁴²

1.1. Obra de Jaime de Armiñán

1.1.1. Teatro

1.1.1.1. Obras originales

A) Ediciones

Armiñán (1954a, 1954b, 1955b, 1958c, 1959b, 1961b, 1962, 1963a, 1964b, 1965a, 1965c, 1966d y 1968b).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Armiñán (2003b) y Delgado y Armiñán (2005).

1.1.1.2. Obra inédita

— *Don Joaquín y la corista*, 1973.

1.1.1.3. Versiones teatrales

A) Publicada

Filippo (1959).

²¹⁴² Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en Buezo (2003a).

B) Inéditas

- *El túnel del amor*, de Leavy Vries, 1959.
- *Querida salvaje*, de François Campau, 1961.
- *El novio*, de Sandy Wilson, 1961.
- *Frankie y la boda*, de Carson McCullers, 1965.

1.1.2. Prosa

1.1.2.1. Narrativa

A) Novelas

Armiñán (1989, 1997b, 1998 y 1999a).

B) Relatos

Armiñán (1990b, 1994a y 1999b).

1.1.2.2. Ensayo

Armiñán (1958a y 1996).

1.1.2.3. Escritura autobiográfica

Armiñán (1994a, 1997a, 2000, 2003a y 2004).

1.1.2.4. Edición prologada por el autor

Marsillach (2001b).

1.1.2.5. Recopilación de artículos periodísticos

Armiñán (1993a).

1.1.2.6. Artículos y otros textos

Armiñán (1988, 1992, 1996 y 2007).

1.1.3. Guiones

1.1.3.1. Publicados

A) Guiones de televisión

Armiñán (1963e, 1963g, 1966a, 1966, 1968a, 2001a, 2001b, 2003b y 2005b).

B) Guiones de cine

Armiñán (2003b).

1.1.3.2. Libretos

A) Guiones de televisión

— *Cuentos imposibles*, Serva Films, Madrid, 1983.

— *Cuentos del museo, idea original de Jaime de Armiñán para una serie de televisión*, Jaime de Armiñán, Madrid, 1986.

— *Juncal*, Serva Films, Madrid, 1989.

— *Una gloria nacional*, Serva Films, Madrid, 1992.

B) Guiones de cine

— *En septiembre*, guion de Jaime de Armiñán y Ramón de Diego, Imp. Carmen Moreno, Madrid, s. f.

— *El Empecinado: argumento cinematográfico de Vicente Coello, Jaime de Armiñán y José María Forqué*, Imp. Copias Tudela, Madrid, 1961.

— *La becerrada / Guionistas Jaime de Armiñán y José María Forqué*, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1962.

— *Cinco lobitas*, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1973²¹⁴³.

— *Un casto varón español: guion de Juan Tébar y Jaime de Armiñán*, Madrid, 1973²¹⁴⁴.

— *Tengo 17 años*, guion de Jaime de Armiñán, Enrique Llovet y José María Forqué, Madrid, 1964.

— *Un tiro por la espalda*, argumento y guion de José María Forqué, Vicente Coello y Jaime de Armiñán, Imp. Tudela, Madrid, 1964.

— *Vivir al sol*, guion de Jaime de Armiñán, Leo Anchóriz y Germán Lorente, Imp. Varicop, Madrid, 1965.

— *Yo he visto la muerte*, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1965.

— *El curioso impertinente*, según relato homónimo de Miguel de Cervantes, guion original de Jaime de Armiñán y José María Forqué con la colaboración de Giuseppe Mangione, Madrid, 1967.

— *Rumbo a Belén (título provisional)*, argumento y guion de Enrique Llovet y Jaime de Armiñán, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1967.

²¹⁴³ Es el título original del guion *Un casto varón español*.

²¹⁴⁴ Guion titulado originalmente *Cinco lobitas*.

— *Solos los dos*, guion de Jaime de Armiñán y H. Lastras, Manuel J. Goyanes, Madrid, 1968.

— *Carola de día, Carola de noche*, guion de Jaime de Armiñán y Leo Anchóriz, Manuel J. Goyanes, Madrid, 1969.

— *La Lola dicen que no vive sola*, guion de Leo Anchóriz y Jaime de Armiñán, Kalendar Films Internacional e Impala, Madrid, 1969.

— *Mi querida señorita*, guion original de Jaime de Armiñán y José Luis Borau, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1971.

— *La maestra*, argumento y guion de Jaime de Armiñán y Juan Tébar, Imp. Incine, Madrid, 1973²¹⁴⁵.

— *Háblame de amor*, guion de Jaime de Armiñán y Juan Carlos Eguillor, Imp. Auxmar, Madrid, 1974²¹⁴⁶.

— *Ocho días con Arturo Morgan*: guion, Auxmar, Madrid, 1974²¹⁴⁷.

— *Papá*, guion cinematográfico original de Jaime de Armiñán y Juan Tébar, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1975²¹⁴⁸.

— *El bengador justiciero y su pastelera madre: (auto sacramental) argumento, guion y diálogos de Jaime de Armiñán, Ramón de Diego y Antonio Fraguas*, Impala-Alexandra Film, Madrid, 1976.

— *Úrsula*: argumento y guion de Jaime de Armiñán y Juan Carlos Eguillar; idea original de Concha Gregory, 1976²¹⁴⁹.

— *Al servicio de la mujer española*: guion, Jaime de Armiñán, Madrid, 1977.

²¹⁴⁵ El título definitivo de este guion fue *El amor del capitán Brando*.

²¹⁴⁶ Este guion y el de *Úrsula* se rodaron con el título de *Nunca es tarde* (1977).

²¹⁴⁷ Este guion y *Hermanos de leche* son el mismo.

²¹⁴⁸ Se rodó con el título de *¡Jo, papá!*

²¹⁴⁹ Véase la nota 2146.

— *Úrsula: argumento y guion de Jaime de Armiñán y Juan Carlos Eguillar; idea original de Concha Gregory, Íncine, Madrid, 1977*²¹⁵⁰.

— *Al servicio de la mujer española: guion y dirección, Molpeceres, Madrid, 1978.*

— *El nido: guion de Jaime de Armiñán, A-Punto P. C., Majadahonda, 1980.*

— *El nido del estafalario: argumento de Jaime de Armiñán, Jaime de Armiñán, 1980.*

— *Corazón de papel, guion de Jaime de Armiñán, Manuel Albignoni y Roberto Bodegas, 1981.*

— *En septiembre, guion de Jaime de Armiñán y Ramón de Diego, A punto E. L. S. A., Madrid, 1981.*

— *Corazón de papel, guion de Jaime de Armiñán, Manuel Albignoni y Roberto Bodegas, Blan Films, 1982.*

— *Stico (escucho y obedezco), guion de Jaime de Armiñán y Fernando Fernán-Gómez, 1983.*

— *Stico (escucho y obedezco), guion de Jaime de Armiñán y Fernando Fernán-Gómez, Serva Films, Madrid, 1984.*

— *José y Juan, idea argumental de Teo Escamilla y Jaime de Armiñán; guion de Jaime de Armiñán, Madrid, 1986.*

— *Mi querido general, guion de Fernando Fernán-Gómez, Manuel Pilares y Jaime de Armiñán, 1986*²¹⁵¹.

— *Hermanos de leche, Jaime de Armiñán, Madrid, 1987*²¹⁵².

²¹⁵⁰ Véase la nota 2146.

²¹⁵¹ El título definitivo del guion fue *Mi general*.

²¹⁵² Véase la nota 2147.

— *El palomo cojo, guion de Jaime de Armiñán, basado en la novela «El palomo cojo», de Eduardo Mendicutti, Jaime de Armiñán, Madrid, 1994.*

— *El palomo cojo, guion de Jaime de Armiñán, basado en la novela «El palomo cojo», de Eduardo Mendicutti, Jaime de Armiñán, Madrid, 1995.*

1.2. Bibliografía sobre Jaime de Armiñán

1.2.1. Libros

Crespo (1987), Galán (1990) y VV. AA. (2001).

1.2.2. Artículos y otros textos

Buezo (2002 y 2003b), Caballé (2001), Cantalapiedra (2011), Correal (2011), Diego y Grandío (2014), Elwess (2003c), Gómez García (1997h), Gregori (2009x y 2009y), Huerta, Peral y Urzáiz (2005g), Martínez Torres (1997), Monterde (1993), Morales (2010), Ordóñez (2012a, 2013b, 2013f, 2014 y 2015c), Redacción (2013), Ríos Carratalá (2002d y 2004), Rucabado (2014), Ruiz Ramón (1995e), Signes (1993c) y Urrutia (2005).

1.2.3. Entrevistas

Castillo (2011), Castro (1985) y Gregori (2009i).

2. BIBLIOGRAFÍA DE FERNANDO ARRABAL²¹⁵³

2.1. Obra de Fernando Arrabal

2.1.1. Teatro

2.1.1.1. Teatro completo

Arrabal (1997f y 2009e).

2.1.1.2. Obras originales

A) Ediciones

Arrabal (1963e, 1965f, 1965-1968, 1966b, 1966e, 1966f, 1967b, 1967c, 1967h, 1971e, 1971j, 1974b, 1975g, 1975c, 1976h, 1977f, 1977h, 1983f, 1985h, 1991a, 1992a, 2001a, 2001b, 2002b, 2002c, 2003b, 2014, 2015b y 2015d).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Arrabal (1965c, 1977ñ, 1982c, 1984g, 1984n, 1986d, 1986h, 1987f, 1988h, 1991b, 1997f, 1999b, 2001c, 2002a, 2002d, 2002e, 2004b y 2005d).

C) Libreto de ópera

Arrabal (2009d).

²¹⁵³ Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en Aggor (2009), Arrabal (1984n, 1988e, 1990b, 1994c, 2001c y 2002e), Berenguer Castellary (2004b), Essif (1994), Isasi (1974b), Moldes (2012), Puertas (1999), Rico e Ynduráin (1980: 571-575), Rico y Sanz Villanueva (1999: 590-604), Rico y Gracia (2000: 541-545), Romera Castillo (2011b), Taylor (2002), Torres Monreal (1986b, 1986c, 1997e y 2009b) y VV. AA. (1999b) y Zatlín (1991).

D) Ediciones extranjeras de teatro

Arrabal (1958a, 1958b, 1960d, 1960f, 1960g, 1961a, 1961d, 1962d, 1962e, 1963b, 1963g, 1964a, 1964b, 1965a, 1965k, 1966c, 1966k, 1967j, 1967k, 1968c, 1968d, 1968e, 1968g, 1968h, 1968i, 1968f, 1969a, 1969b, 1969c, 1969d, 1969e, 1969i, 1969j, 1969k, 1969l, 1969m, 1969n, 1969r, 1969s, 1969t, 1969u, 1969v, 1969x, 1970a, 1970d²¹⁵⁴, 1970f, 1970g, 1970h, 1970i, 1970j, 1970k, 1970l, 1971c, 1971d²¹⁵⁵, 1971f, 1971g, 1971h, 1972c, 1972d, 1972e, 1972k, 1972l, 1972m, 1973a, 1973d, 1973e, 1974a, 1974c, 1974d, 1974e, 1974g, 1974h, 1975f, 1976b, 1976h, 1976k, 1976l, 1976m, 1976n, 1976ñ, 1977t, 1977u, 1978e, 1979h, 1979i, 1980c, 1981d, 1981f, 1981g, 1981h, 1982b, 1982e, 1984i, 1984m, 1985b, 1985g, 1986i, 1988c, 1988g, 1988m, 1990e y 2005b).

2.1.2. *Poesía*

Arrabal (1966i, 1967f²¹⁵⁶, 1969h, 1977d, 1979a²¹⁵⁷, 1979b²¹⁵⁸, 1979e, 1980a²¹⁵⁹, 1980b, 1982d²¹⁶⁰, 1985f, 1992d²¹⁶¹, 1997d, 2005g, 2008 y 2012b).

²¹⁵⁴ Con fotos del estreno de Lavelli.

²¹⁵⁵ Edición japonesa de lujo.

²¹⁵⁶ Ilustrado por Salvador Dalí.

²¹⁵⁷ Con ilustraciones de J. Baltazar.

²¹⁵⁸ Con ilustraciones de J. Baltazar.

²¹⁵⁹ Con ilustraciones de J. Baltazar.

²¹⁶⁰ Con grabados de G. Visât.

²¹⁶¹ Con ilustraciones de J. Camacho.

2.1.3. *Prosa*

2.1.3.1. Narrativa

A) Novelas

Arrabal (1966a, 1977c, 1983b, 1983c, 1983g, 1983h, 1984a, 1984h, 1985d, 1987c, 1987d, 1988e, 1990b, 1990c, 1994a, 1999a, 2000b, 2001e, 2003d, 2005a y 2007a).

B) Relatos

Arrabal (1963f, 1966g, 1966h, 1984j, 1997a y 2000a).

2.1.3.2. Ensayos

Arrabal (1991c, 1996d, 1998c y 2007b).

2.1.3.3. Libro de ajedrez

Arrabal (1985a).

2.1.3.4. Conferencia

Arrabal (1965d y 1965e).

2.1.3.5. Cartas-libro

Arrabal (1972d, 1972f, 1973b, 1976e, 1978a, 1978c, 1981b, 1983a, 1984f, 1993a, 1995, 2003a, 2011a, 2012a y 2015a).

2.1.3.6. Escritura autobiográfica y biográfica

A) Textos autobiográficos

Arrabal (1965b, 1994c, 1998b, 1999d, 1999f, 2009a y 2011g).

B) Textos biográficos

Arrabal (1993b, 1996d, 1970m y 2005e).

2.1.3.7. Ediciones prologadas por el autor

Benedetti (2001), Fernández Molina (1999) y Silva (1989).

2.1.3.8. Artículos y otros textos

Arrabal (1960e, 1962a, 1962b, 1962c, 1963a, 1963h, 1964c, 1965j, 1966d, 1967g, 1968b, 1971i, 1972i, 1973c, 1975b, 1975e, 1976f, 1976g, 1976j, 1977a, 1977b, 1977e, 1977g, 1977i, 1977j, 1977k, 1977l, 1977m, 1977n, 1977o, 1977p, 1977r, 1977s, 1981a, 1983e, 1994d, 1999c, 2009a, 2009c, 2010 y 2011b).

2.1.3.9. Textos escritos en colaboración

VV. AA. (1981b).

2.1.4. Guiones

2.1.4.1. Guiones publicados

Arrabal (1971k y 1999e).

2.1.4.2. Guion no producido

— *Los mecanismos de la memoria*, 1965.

2.1.5. Ediciones extranjeras no teatrales

2.1.5.1. Poesía

Arrabal (1966l, 1969ñ²¹⁶², 1972h²¹⁶³, 1973f, 1975n²¹⁶⁴, 1975i²¹⁶⁵, 1985c, 1986a, 1986b²¹⁶⁶, 1986g, 1987b²¹⁶⁷, 1987e²¹⁶⁸, 1988b²¹⁶⁹, 1988ñ²¹⁷⁰, 1988i²¹⁷¹, 1988j²¹⁷², 1988l²¹⁷³, 1989b²¹⁷⁴ y 1997c²¹⁷⁵) y Arrabal y Topor (1986)²¹⁷⁶.

²¹⁶² Ilustrado por Botero.

²¹⁶³ Ilustrado por Otero.

²¹⁶⁴ Ilustrado por Antonio Saura.

²¹⁶⁵ Ilustrado por Bran van Velde.

²¹⁶⁶ Ilustrado por Jean Miotte.

²¹⁶⁷ Ilustrado por Dorny.

²¹⁶⁸ Ilustrado por Camacho.

²¹⁶⁹ Ilustrado por A. Senser Carba.

²¹⁷⁰ Ilustrado por Isabel Echarri.

²¹⁷¹ Ilustrado por Antonio Saura.

²¹⁷² Ilustrado por Jean Miotte.

²¹⁷³ Ilustrado por Fassianos.

²¹⁷⁴ Ilustrado por Patrice Pouperon.

²¹⁷⁵ Veinticinco poemas con setenta ilustraciones de Arthur Unger y postfacio de Ante Glibota. Volumen de lujo en gran formato.

²¹⁷⁶ Ilustrado por André Stas.

2.1.5.2. Prosa

A) Narrativa y cartas-libro

Arrabal (1959, 1960a, 1960b, 1960c, 1961b, 1963c, 1963d, 1965g, 1966j, 1967e, 1969f, 1969p, 1970b, 1970c, 1970e, 1971a, 1971b, 1971l, 1972a, 1972b, 1972d, 1972f, 1972g, 1972n, 1973b, 1973h, 1973i, 1973j, 1975a, 1976c, 1976d, 1976e, 1978b, 1978d, 1979d, 1981i, 1982a, 1982f, 1983i, 1984c, 1984d, 1984e, 1984f, 1984k, 1984l, 1984ñ, 1985e, 1986e, 1986f, 1987a, 1987g, 1988a, 1988g, 1988n, 1990a, 1990d, 1993c y 1993d).

B) Libros de ajedrez

Arrabal (1974f, 1983d, 1988d, 1988k y 1992b).

C) Ensayos

Arrabal (1973g, 1996c y 1997e²¹⁷⁷) y Arrabal y Sevrain (1972).

D) Textos biográficos

Arrabal (1967d, 1991c, 1991d, 1991e, 1991f, 1991g, 1992c y 1994b).

E) Artículos y otros textos

Arrabal (1961c, 1962f, 1965h, 1965i, 1967i, 1967a, 1968a, 1968-1970, 1969g, 1969o, 1969q, 1972j, 1975d²¹⁷⁸, 1975h, 1975j, 1975k, 1975l, 1975m, 1975ñ, 1976a, 1976i, 1977b, 1979c, 1981a, 1996a, 1996b, 2011d y 2015c), Arrabal and Riese (1970) y VV. AA. (1981b).

²¹⁷⁷ Sobre El Greco.

²¹⁷⁸ Sobre la muerte de Francisco Franco.

2.2. Bibliografía sobre Fernando Arrabal

2.2.1. Repertorios bibliográficos

Berenguer (1978), Sainte-Marie (1974-1975) y Zatlin (1980a).

2.2.2. Libros

Arata (1982), Baghdadi (1979), Bany (1981b), Berenguer (1977 y 1979b), Berenguer Castellary (1977a), Bertoncini (1976-1977), Bevitt (1966), Blanco (1979-1980), Cantalapiedra y Torres (1997), Cassanelli (1982 y 1991), Celli (1989), Chesneau (1975 y 1979), Chesneau y Berenguer (1978), Corres (1970), Cuypers (1984), Daetwyler (1975), Donahue (1980), Dufresne (1975), Emili (1973), Fortier-Lépine (1971), Frenkis (1970), Galtigirone (1989), García Pascual (2006), García Rodríguez (2003), Gille (1970), Golden (1989), Greenbaun (1980), Gullo (1989), Jacquot (1970), Jiménez (1966), Kesting (1969 y 1972), Kleingrib (1972), Lagrive (1967), Lillo (1968), Mayer (1975), Moldes (2012), Morales y Liccioli (2001), Mundschau (1972), Muñoz Cáliz (2005 y 2006), Neira (1983b), Olson (1967), Orenstein (1975), Ortega (1981), Pagé y Legris (1972), Pillement (1970), Podol (1978), Preciado (1968), Premer-Kayser (1977), Raimond-Mundshau (1972), Rabassó (1993), Regio (1967), Sahiri (1989), San Ginés (1975), Santianes (1973), Schiffres (1969), Serreau (1966), Spinale (1983), Steen (1988), Strauss (1987 y 1989), Tallgren (2005), Torres Monreal (1974, 1976, 1981, 1994b y 2001), Trecca (2005), Trevor (1980) y VV. AA. (1973b y 1977c²¹⁷⁹).

²¹⁷⁹ Colección de documentos, fotografías, dibujos...

2.2.3. Programa de mano

Monleón (1977).

2.2.4. Catálogos de exposiciones

Glibota (1993²¹⁸⁰ y 1994), VV. AA. (1994b)²¹⁸¹ y (1999b).

2.2.5. Números monográficos de revistas

Avril (1994), *Barcarola* (1992), *El Pelo de la Rana* (1997), *Evergreen Review* (1960)²¹⁸², *Het* (1969), *Índice* (1963 y 1966), *Public* (1970), *Théâtre de la Croix-Rousse* (1965) y *The Drama Review* (1968)²¹⁸³.

2.2.6. Artículos y otros textos

Abirached (1964, 1966 y 1967), Alcover (1978), Amary (1969), Amorós (1993b), Anderson (1972, 1973 y 1979), Aragonés (1960), Arata (1978), Arcienagas (1962), Armiño (1985a), Arribas (1978), Aslan (1978), Attoun (1974), Aubrun (1967a y 1967b), Audoin (1967), Baigneres (1966), Ballesteros (2004-2005), Balmas (1971), Bany (1981a), Barea (1999), Bastide (1969 y 1971), Batigne (1968), Becker (1981), Beckmann (1969), Benholdt-Thomsen (1971), Benoit (1975), Bercoff (1967), Berenguer Castellary (1967, 1973a, 1973b, 1980, 1981, 2002b y 2002c), Bergosa (1966, 1968a y 1968b), Bernal (1978), Beurton (1965), Bigelow (1990), Bilbatúa (1978), Billington (1967), Blanco Vila (1969), Bo (1976a y 1967b), Bock (1971), Boekenkamp (1967 y 1968), Boix

²¹⁸⁰ Gran formato, con 2.500 fotografías.

²¹⁸¹ Catálogo de una exposición de libros de bibliófilo de Fernando Arrabal ilustrados por diferentes pintores.

²¹⁸² Número dedicado a Beckett, Arrabal y Ferlinghetti.

²¹⁸³ Número dedicado a Grotowsky y a Arrabal.

(1987b), Braucourt (1971a y 1971b), Broad (1979 y 1985), Brown (1984), Bullrich (1968), Calder (1967), Caltagirone (1979), Camp (1966), Cantalapedra (1997a, 1997b, 1997c y 1997d), Carandell (1994), Cardona (1961), Carrizo (2008), Castro (1989), Centeno (1996n), Chabrier (1967), Chalon (1964 y 1973), Chambrillon (1967 y 1968), Chaudé (1984), Chesneau (1974), Clements (1968), Clurman (1967), Coe y Pillon (1968), Cohn (1971-1972), Corbalán (1966), Corredor (1963), Corvin (1963), Creese (1977), Croni (1966), Curtiss (1967a, 1967b, 1969 y 1975), Dam (1968), Debaecque (1966 y 1967), Deligia (1968), Delong-Tonnelli (1971), Delpech (1966), Díaz (1969), Díez, López y Blázquez (2006), Doménech (1974b y 1988a), Domingo (1984), Donahue (1973, 1984 y 1985), Donahue (1975 y 1994), Dorian (1967), Drews (1971), Dufresne (1978, 1982 y 1985), Dultz (1971), Dumur (1965a, 1965b, 1966, 1967, 1967-1968 y 1972), Dutourd (1967), Duvignaud-Lagoutte (1974), Eder (1976), Elwess (2003c), Emrich (1979), Engberg (1968), Enviado Especial (1978), Eriksson (1968), Erischsen (1968), Essif (1994), Esslin (1963 y 1966), Esteban (2011), F. (1966), Facio (1966), Faggi (1960), Farmer (1971), Felisch (1966), Fenger (1961), Fenn (1971), Fernández (1968), Fernández Arroyo (1958), Fernández Torres (1978), Ferrán (1983), Ferraz (1959), Fletcher (1978), Floeck (2006), Foster (1983), Fouché (1967), Fox (2006), Frade (2001), Frois (1967), Furbank (1965), Galán (2012a), Galeota (1979), Galey (1972 y 1974), Galyman (1968), Gand (1972), García Gutiérrez (1967), García Lorenzo (1975b y 1980a), García-Pascual (2010), García Pinto (1961), Gautier (1971), Geerts (1970), Gilbert (1965), Godard (1967a, 1967b, 1969 y 1975), Godard (1960), Goimard (1967), Goldsborough (1967a y 1967b), Gómez García (1997e), González (1978), González (1971), Gottfriedsen (1966), Gracia (1997), Gracia y Ródenas (2011b), Grana (1987), Greene (1976), Greene (1978), Greenbaun (1975), Grieco (1975), Guicharnaud (1962), Guillerminault (1966), Guillermo (1961), Halsey y Zatlin (1988), Harris (1986b), Harris (1968),

Hayman (1971a y 1971b), Henriques (1968a y 1968b), Hidalgo (2015), Hoevels (1974), Hollman (1968), Holt (1975), Huerta, Peral y Urzáiz (2005d), Hugelmann (1968), Iden (1972), Ionesco (1967²¹⁸⁴ y 1978), Isasi (1975), Jacquart (1974 y 1975), Jahnsson (1968), Jamet (1962), Jerez (1990), Jiménez (1966), Jodorosky (1964), Jover (1966), Joyet (1973), Julien (1967), Jurg (1968), Kaminsky (1973b), Kanters (1967), Kesting (1962, 1966, 1968a, 1968b y 1973), Killinger (1971), Klinger (1985), Knapp y Morris (1968, 1979 y 1981), Knowles (1975), Kossmann (1967), Kronik (1976), Kruger (1972), Kyria (1968 y 1969), Lacombe (1961), Lamont (1980), Lanckrock (1972), Lange (1967), Larsson (1968), Le Lionnais (1974), Leconte (1968), Lecumberri (1991), Leier (1968), Leise-gang (1966), Lemarchand (1966a, 1966b y 1967), Leonardini (1967), Lesfargues (1965 y 1966), Liman (1968), Lloret (1978), Llovet (1978), Londre (1984), López Palacios (2010), Lorca (1959), Loubet (1969), Lucas Vallejo (1992 y 1994-1995), Luce (1974), Madral (1967), Maierhofer (1973), Manteiga (1986), Marcabru (1966, 1969, 1972 y 1975), Marcel (1966, 1967a, 1967b y 1967c), Marion (1968), Marowitz (1972), Marrast (1964), Martens (1967), Matas (1990), Mauriac (1971a y 1971b), Máximo (1968), Mazza (1969), Medicus (1969), Mégret (1964), Melero (2007), Mellado (2012), Mendelson (1973), Mendoza (1961 y 1962), Menéndez (1973), Metken (1967), Miralles (1977a y 1980b), Monleón (1965, 1966 y 1978), Mora (2013), Morales González (1970), Moreira (1990a), Moreau (1977, 1986 y 2005), Morgan (1966), Mosquete (1985b), Naald (1972), Nacht (1967), Narramore (1974), Navajas (1988), Navarrete (1967), Neira (1983a), Neukirchen (1966), Neumann (1968), Norrish (1983), Novick (1969), O'Connor (1969), Olastia (1971), Oliva (1989 y 1992), Oliva y Vilches (1999), A. Oliveros (1967), J. C. Oliveros (1967), Onnen (1967), Orenstein (1975), Orbison (1980), Orestes (1966), Oroz-

²¹⁸⁴ Texto del programa de mano del estreno parisino de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* en el teatro Montparnasse.

co Vera (2010), Ortega (1975, 1976 y 1977), Paget (1964, 1966, 1967a, 1967b y 1967c), Paris (1968), Paso (1966a y 1966b), Pasolli (1968), Pérez (1990), Pérez Coterillo (1973d), Pérez de Olaguer (1966), Pérez Jiménez (2004), Pierret (1964), Pieyre (1967), Pluta (1972), Podol (1976a, 1976b, 1977, 1979, 1984a, 1984b, 1985, 1986a, 1986b, 1986c, 1986d, 1988 y 1994b), Poirot-Delpech (1972), Polo (1975, 1981 y 1984), Porwoz (1971), Pozo (2013), Preciado (1967), Puertas (1999), Quance (1977), Queant (1968), Quintanilla (1980), Rash (1993), Rattunde (1990), Rau (1971), Redacción (1959, 1965a, 1965b, 1966a, 1966b, 1966c, 1967a, 1967c, 1969a, 1969b, 1969c, 1971a, 1972a, 1975a, 1975b, 1975c, 1978d y 1980a), Rees (1987 y 1991), Reyes (1961), Ríos Carratalá (2004), Rivollet (1967a y 1967b), Rocchi (1968), Rodríguez Sanz (1966), Rojo (2008), Rolin (1966 y 1967), Romera Castillo (2013a, 2013b y 2013d), Romero Molina (2005), Romy (1967), Ruiz Mantilla (2005a y 2010), Ruiz Ramón (1995b), Ruyter (1991), S. (1975), Sadowska Guillon (1988a y 1988b), Segarra (1981), Salomon (1965), Sánchez y López (1989), Sandier (1966, 1967a y 1967b), Santauri (1975), Santoro (1988), Santos Sánchez (2007 y 2010), Sanz (1984), Sarraute (1971), Saurel (1967), Savater (1978), Schiffres (1967a, 1967b y 1968), Schlocker (1967a, 1967b, 1967c, 1967d, 1967e y 1968), Schmidt (1971), Schülze-Reimpell (1966), Schumacher (1994), Sconberg (1968), Senart (1967 y 1970), Serrano (1999b), Serreau (1958a, 1958b, 1961 y 1965), Shorter (1967a y 1967b), Silverman (1981), Silvestre (1963), Simon (1965), Simon (1971), Sion (1969), Slaton (1976), Solórzano (1961), Steen (1986), Stephens (1964), Stevenson (1985), Stone (1974), Strauss (1968 y 1970), Striker (1980), Suárez (1982), Suárez Duque (1988), Sullivan (1975 y 1985), Suñén (1983), Taubman (1961), Taylor (1981 y 1990), Thiel (1968), Thiher (1970), Thuysinier (1968), Tirado (1991-1992), Tonelli (1970-1971), Topor (1967), Torres (2011b), Torres Monreal (1977, 1980, 1983a, 1983b, 1988a, 1988b, 1989, 1990, 1991, 1994a, 1997a, 1997c, 1997d, 1997d, 1997h, 1998 y 2009b), Torres

Monreal *et alii* (1999), Trecca (2009), Tuñón (1959), Ulises (1966), Unger (1968), Usmi-
anai (1971), Valdivieso (1984 y 1995), Van den Bergh (1967), Vásquez (2001), Velling-
hausen (1966), Verdot (1967), Versini (1967), Vice (1968), Vicente (1985), Vilches
(1999), Villegas (1974), Vivas (2001b), Wagner (1971), Walter (1977), Weiner (1968),
Weingarten (1989), Wendt (1967), White (1971), Whitton (1972-1973, 1973, 1981 y
1983), Wolf und Lange (1971), Zaragoza (1967), Zatlin (1968 y 1980b), Ziermann (1967)
y Zogaro (1975).

2.2.7. Entrevistas

Aguilar (2007), Ambra (1977), Amilibia (1976 y 1978), Berenguer Castellary
(1977a y 1984), Bouyer (1965 y 1966), Buenafuente (2011), Castro (1981), Catalán
(1976), Centeno (1985c y 1996m), Díez Solano (1976), Espinasse (1968 y 1969), Fran-
cisco (2001), Franco (1977), García Román (1976), Gautier (1991), González Bermejo
(1977), Guicharnaud (1975), Henriques (1966), Hermoso (2015), Isasi (1974b), Ka-
minsky (1973a), Knapp (1967-1968, 1968 y 1969), Koromorowski (1989), Laygorri
(1989), Lillet (1972), Margolis (1977), Messerman (1960), Monleón (1960), Munk
(1976), Philips (1982), Ramoneda (1976), Salvador (1976), Travelet (1973) y Quintero
(2007c).

2.3. Página web

<http://www.arrabal.org> (consultada el 20 de febrero de 2015).

3. BIBLIOGRAFÍA DE ALBERT BOADELLA²¹⁸⁵

3.1. Obra de Albert Boadella

3.1.1. Teatro

3.1.1.1. Obras originales

A) Ediciones

Boadella (1978, 1982, 1985b, 1993, 1994b, 1994c, 1995c, 1999, 2002 y 2004c).

B) Edición crítica

Boadella (2006b).

3.1.1.2. Versión teatral

Boadella (2006b).

3.1.2. Prosa

3.1.2.1. Ensayo

Boadella (2000a y 2007a).

²¹⁸⁵ Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en las de Boadella (2002a), Cornago (2004), Feldman (1999), Herreras (2005), *Pipirijaina* (1982), Rico y Gracia (2000: 541-545), Sánchez Arnosi (2006, 2011a y 2011b) y en la de la página web de la compañía Els Joglars, <http://www.elsjoglars.com> (consultada el 20 de febrero de 2015).

3.1.2.2. Conferencias y otras intervenciones públicas

Boadella (1984, 2002b, 2003d, 2004b y 2006a).

3.1.2.3. Escritura autobiográfica y biográfica

Boadella (2001, 2002d, 2003c, 2004a y 2004d), Boadella y Sánchez Dragó (2010) y Els Joglars (2001).

3.1.2.4. Ediciones prologadas por el autor

España (1991), Racionero y Bartomeus (1987a) y VV. AA. (1987d).

3.1.2.5. Artículos y otros textos

Boadella (1967, 1969-1970, 1985a, 1988, 1989a, 1989b, 1992, 1994a, 1995a, 1995b, 2000b, 2002d y 2010) y Els Joglars (1978a y 1978b).

3.2. Bibliografía sobre Albert Boadella

3.2.1. Libros

Abellan (2002), Ayesa (1978), Azúa (1990), Badiou (1995), Balanzà i Prims (2006), Bartomeus (1976), Belinchón (1998), Bernal y Sunyol (1997), Boadella, Onetti, Sanchis y Solano (2000), Collell (1985a), Cortina (2002), Crespo Redondo (2002), Cullell (2003), Els Joglars (2001), Foz (2003), Goligorsky (2002b), Herreras (2001b y 2005), Malló (1998), Muñoz (2005 y 2006), Oliva (2004), Pareyson (1997), Racionero y Bartomeus (1987a y 1987b), Sacristán (2004), y VV. AA. (1982, 1987d, 1994a, 1997-1998 y 2000).

3.2.2. Número monográfico de revista

Cuadernos El Público (1987b).

3.2.3. Artículos y otros textos

Abellán (1979, 1981 y 1987), Aguirre (2008b y 2008c), Antón (1996, 2006 y 2012a), Aragón (2003b), Aranda (1995), Arce (1985), Armiño (1987a), Azcue (2007), Badiou (1987), Barbero (1999), Barea (1978), Bartomeus (1987), Bayón (1987 y 1989), Bell *et alii* (1979), Boix (1985 y 1987a), Buckenham (2005), Burget (1986 y 1995), C. (2010), Cabal (1982a y 2005), Capmany (1965), Català (1995), Centeno (1985a, 1985b, 1990, 1992a, 1994c, 1996c, 1996h, 1996i, 1996k, 1996v y 1996aa), Cirici (1982), Coca (1981 y 1983), Collell (1985b), Constenla (2011), Corberó (1977), Cornago (1999 y 2004), Cortés (1994), *Cuadernos El Público* (1987), Delgado (2004, 2005a y 2005b), Villena (2001), Diago (1986, 1993 y 1996), EFE (2001, 2006 y 2014), Elías (2002), Elu (1982b, 1986b y 1996a), Elwess (2003c), Espada (1999, 2002 y 2003a), España (1991, 1998, 2002a y 2002b), Espinosa (1987 y 2000), Fàbregas (1969, 1972, 1977, 1978a, 1978b, 1978c, 1979, 1980, 1982a, 1982b, 1984a, 1984b, 1987, 1990 y 1995), Feldman (1998 y 1999), Feldman, Padilla y Gálvez (2000), Fernández Lera (1985), F[ernández] S[antos] (1970), Fernández-Santos (2013), Fernández Torres (2000), Ferrando (1996 y 1998), Fondevila (1987a, 1987b, 1989a y 1992), Fons (2006), Font (2000), Gabacho (1988), Gallo (2001), García (2006), García Bertolín (1994a, 1994b, 1996, 1998a y 1998b), G[arcía] G[allo] (2011), García Pintado (1980), Gaytán (2008), Gil de Biedma (1980), Ginart (2005a y 2005b), Gisbert (1979), Gracia (2000), Gregori (2009v), Gómez García (1997b), Gracia y Ródenas (2011a y 2011f), Gutiérrez Carbajo (2010), Haro (1987a, 1993a y 1996b), Hermoso (2001a y 2001b), Hernando (2012), Hernández Ruiz

(2001 y 2002), Herreras (1994, 1996a, 1996b, 1998a, 1998b, 1999, 2000, 2001a, 2001c, 2002a y 2002b), Huerta (2009), Huerta, Peral y Urzáiz (2005b), Lacarra (1974), Lafuente (2010), Lane (1996), López Arangüena (2010), López Iturriaga (2013), López Mozo (1978, 1982, 2006 y 2010), M. (2012), Maeztu (1978), Manzano (1999), Máñez (1985, 1986a, 1986b, 1994, 1996, 1998 y 2001), Maqua (1978), Marcos (2006), Martín (2007), Martínez González (2004), Mediavilla (2002), Melendres (1979 y 1987), Mellado (2011), Mesalles (1977), Miralles (1977a, 1979, 1980a y 1980b), Molero de la Iglesia (2003), Molina (2010), Moliner (2001), Monleón (1970a, 2000 y 2002), Moret (2001), Navarro (2003), Núñez Puente (2004), Oliva (1992), O[rdóñez] (2007), Ordóñez (2007b y 2015b), Orozco (2005), P. (1986), Paz Gago (2004), Perales (2003), Pérez Coterillo (1978a, 1978b, 1984, 1987, 1992a y 1992e), Pérez de Albéniz (2007), Pérez de Olaguer (1971, 1973, 1986, 1987 y 2000), Pericot (1987 y 1992b), Piera (1986), *Pipirijaina* (1978 y 1982), Pita (2011), Población (1985), Posa (1987 y 1989), Público / EFE (2010), Puertas (1999, 2003 y 2004e), Puigserver (1982), Querol (2010), R. S. / G. S. (2010), Racionero (1987 y 1999), Ragué-Arias (1999), Redacción (1970b, 1978a, 1978c, 2005b, 2010a, 2010b, 2010c y 2014), Rigalt (1986), Ríos y Cué (2014), Ríos Carratalá (2003c y 2004), Ripoll (2002), Rognoni (1987), Romera Castillo (2013a, 2013b y 2013c), Romero Ferrer (2003), Romero Molina (2005), Ruggeri (2003 y 2005), Ruiz Ramón (1995c), Segarra (1977a, 1977b, 1982, 1986a, 1986b, 1993 y 1995), Saumell (1998 y 2002), Serra y Antón (2011), Serrano (1999a), Sordo (1965), Tordera (1995), Tortella (2012), Tortosa (1996 y 1998), Torres y Ortega (2008), Vallejo (2001), VV. AA. (1973a, 1978b, 1978c, 1978d y 1987b), Vidal (1977), Vilches (1999 y 2002), Villán (1985b y 2001), Vivas (2001a) y Wright (2003-2004).

3.2.4. Entrevistas

Badiou (1986), Blanco (2003), Burget (1989), Carranco y García (2012), Espada (2003c), Fondevila (1989a), Lola Galán (2014), Longhi-Bracaglia (1970 y 2006), Pérez Coterillo (1985 y 1996), Quintero (2007a), Redacción (1978e), Riera (1997), Segarra (1984), Torres (2000), Trancón (1990a) y Vivas (1998).

3.3. Páginas web

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/ElsJoglars (consultada el 20 de febrero de 2015).

<http://www.elsjoglars.com> (consultada el 20 de febrero de 2015).

4. BIBLIOGRAFÍA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ²¹⁸⁶

4.1. Obra de Fernando Fernán-Gómez

4.1.1. Teatro

4.1.1.1. Obras originales

A) Ediciones

Fernán-Gómez (1948b, 1982c, 1987ah y 2006d).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Fernán-Gómez (1984j, 1985f, 1986ñ, 1989p, 2000f, 2003a, 2003b, 2004b, 2006e, 2008 y 2012).

C) Obras inéditas

— *Defensa de Sancho Panza*

— *Del rey Ordás y su infamia.*

— *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña.*

— *Marido y medio.*

— *Ojos de bosque.*

²¹⁸⁶ Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en las de Barrera (2008), Castro de Paz (2010), Devesa y Potes (1993a), Gutiérrez Carbajo (2012), Heredero y Santamarina (2010), Fernán-Gómez (2000d y 2006e), Podol (1994a), Ros Berenguer (1996a) y Santolaria (2000).

4.1.1.2. Versiones teatrales

A) Publicada

Fernán-Gómez (1994b).

B) Inédita

— *Tartufo*.

4.1.2. Poesía

Fernán-Gómez (1954, 1982a y 2002e).

4.1.3. Prosa

4.1.3.1. Narrativa

A) Novelas

Fernán-Gómez (1961, 1985e, 1986h, 1987ñ, 1987u, 1988d, 1990g, 1993e, 1994a, 1995l, 1995aa, 1996b, 1997b, 1998b, 1998c, 1998d, 1999b, 1999c, 1999d, 2000b, 2000c, 2000d, 2001a, 2001b, 2002h, 2004a, 2006b).

B) Cuentos

Fernán-Gómez (1987aq, 1988l, 1992b, 1995o y 1999h).

4.1.3.2. Ensayo

Fernán-Gómez (1985c, 1987j, 1992d, 1992ñ, 1992o, 1992t, 1995i, 1996a, 1997a, 1999e, 2000e y 2002n).

4.1.3.3. Conferencias y otras intervenciones públicas

Fernán-Gómez (1984b, 1986f²¹⁸⁷, 1987n, 1993d²¹⁸⁸, 1995ñ, 2000a y 2002f).

4.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica

Fernán-Gómez (1952, 1981d, 1987g, 1987p, 1990f, 1995t, 1998a, 1999a, 2002g y 2006a).

4.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor

Armiñán (1989), Azcona y Estelrich (1976), Heredero (1988) y Tubau (1983).

4.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos

Fernán-Gómez (1987j, 1987af, 1995i y 2002n).

4.1.3.7. Artículos y otros textos

Fernán-Gómez (1946, 1947a, 1947b, 1947c, 1947d, 1947e, 1947f, 1948a, 1955, 1960, 1962, 1965, 1969, 1972a, 1972b, 1972c, 1972d, 1972e, 1977, 1978a, 1978b, 1978c, 1978d, 1978e, 1978f, 1978g, 1978h, 1979a, 1979b, 1979c, 1981a, 1981b, 1981g, 1982d, 1983a, 1984a, 1984c, 1984d, 1984e, 1984f, 1984g, 1984h, 1984i, 1984k, 1984l, 1984m,

²¹⁸⁷ Charla en el homenaje a Edgar Neville de la Semana Internacional del Cine de Valladolid.

²¹⁸⁸ Ponencia presentada en las Conversaciones de Salamanca de 1955.

1984n, 1984ñ, 1984o, 1984p, 1985a, 1985b, 1985c, 1985d, 1985g, 1985j, 1986a, 1986b, 1986c, 1986d, 1986e, 1986f, 1986g, 1986i, 1986j, 1986k, 1986l, 1986m, 1986n, 1986o, 1986p, 1986q, 1986r, 1986s, 1986t, 1986u, 1986u, 1986v, 1987c, 1987d, 1987e, 1987l, 1987o, 1987q, 1987s, 1987v, 1987w, 1987y, 1987ac, 1987ae, 1987aj, 1987ak, 1987an, 1987añ, 1987as, 1987au, 1987av, 1987ax, 1987az, 1987bc, 1987be, 1987bg, 1987bh, 1988a, 1988b, 1988c, 1988e, 1988g, 1988h, 1988i, 1988k, 1988m, 1989a, 1989b, 1989c, 1989d, 1989e, 1989f, 1989g, 1989h, 1989i, 1989j, 1989k, 1989l, 1989m, 1989n, 1989ñ, 1989o, 1989q, 1989r, 1989s, 1989t, 1989u, 1989x, 1989y, 1989z, 1990a, 1990b, 1990c, 1990d, 1990e, 1990h, 1990i, 1990j, 1990k, 1990l, 1991a, 1991b, 1991c, 1991d, 1991e, 1991f, 1991g, 1992a, 1992b, 1992c, 1992e, 1992f, 1992g, 1992i, 1992j, 1992k, 1992l, 1992n, 1992p, 1992q, 1992s, 1993a, 1993b, 1993c, 1993f, 1993g, 1993h, 1993i, 1995c, 1995f, 1995q, 1995r, 1995ah, 1996c, 2007a, 2007b y 2014) y Fernán-Gómez, Valle Iturriaga y Fernández Cuenca (1952).

4.1.4. Guiones cinematográficos (libretos)

Armiñán, Jaime, y Fernando Fernán-Gómez, *Stico (escucho y obedezco)*, guion de Jaime de Armiñán y Fernando Fernán-Gómez, 1983.

— *Stico (escucho y obedezco)*, guion de Jaime de Armiñán y Fernando Fernán-Gómez, Serva Films, Madrid, 1984.

Azcona, Rafael, y Fernando Fernán-Gómez, *Hildegart*, Carmen Moreno, 1974.

— *Aurora de sangre o La virgen roja*, Jet Films, 1977.

Fernán-Gómez, Fernando, Manuel Pilares y Jaime de Armiñán, *Mi querido general*, guion de Fernando Fernán-Gómez, Manuel Pilares y Jaime de Armiñán, 1986²¹⁸⁹.

²¹⁸⁹ El título definitivo del guion fue *Mi general*.

4.2. Bibliografía sobre Fernando Fernán-Gómez

4.2.1. Libros

Aguilar y Genover (1996), Angulo y Llinás (1993b), Aznar (1996), Barrera (2008), Borau (1998), Brasó (2002), Castro de Paz (2010), Galán (1997), Galán y Llorens (1984), Gómez (1996), Hidalgo (1981), Hopewell (1986), Larraz (1986), Ríos Carratalá (2001a), Ros Berenguer (1996a), Tébar (1984) y VV. AA. (1977a y 1989a).

4.2.2. Números monográficos de revista

Contracampo (1984) y *Nickel Odeon* (1997).

4.2.3. Artículos y otros textos

Abad (2007), Agencias (2007), Aguilar (1986), Alcalá (1954), Alemany y Nimo (2007), Almodóvar (2007a y 2007b), Alonso de Santos (1984a, 1984b y 1987), Alpuente (1996), Álvarez (1977), Álvarez (1984), Álvarez (2007), Álvaro (1983b), Amilibia (1995), Antolín (1977), Amell (2003), Amestoy (1982a, 1982b y 2007), Amorós (1979, 1983d, 1983e y 1987a), Antolín (1980), Aragón (2003b), Aragonés (1982), Arce (1986), Arias (2007), Arjona (1990), Arroita-Jáuregui (1975, 1977a y 1977b), Arroyo (1985a), Astorga (2002 y 2007), Azurmendi (2007b), Baget-Herms (1973 y 1974), Balagué (1977), Baledón y Llinás (1970), Balín (2008), Barea (2007), Barrera (2007), Bayón (1982a, 1983 y 1984), Bejarano (1982), Belategui (2006b y 2007b), Belinchón (2011a), Bellas (1982), Benach (1992), Besas (1984, 1986a y 1986b), Bonet (1986), Bosch (1984), Boyero (2007), Brasó (1969), C. (1959), Cabal (1982b), Caballero (1982), Calle (2000b), Capilla (1986), Carrón (2007), Casas (1986), Castilla (1995), Castillo (1995a), Castro (1986 y 1989a), Castro de Paz (2007), Castro, Paz y Gómez (2015), Cebollada (1977a,

1977b y 1986), Centeno (1992a, 1992e y 1996ñ), Cerezales (1986), Cerviño (2007a y 2007b), Cobos (1997), Coca (2007 y 2013), Colón (2007), COLPISA y Tapia (2007), Cominges (1980), Constenla (2013), Corbalán (1982b, 1982c y 1983), Correal (2011), Corroto (2007), Cortés Ibáñez (2003), Crespo (1977, 1984 y 1986), Cruz (2004, 2007 y 2011a), Daneri (1984), Del Arco (1985), Delgado Munden (2007), Díaz Sande (1982b), Díez-Crespo (1982b), Díez Ménguez (2008), Díez, López y Blázquez (2006), Domenech (1975), Donald (1954, 1955, 1956, 1958 y 1959), Egido (1984 y 1991), Elwess (2003c), Escalonilla (2003), España (1958), Esteban (2007), Europa Press (2007), Fàbregas (1973), Fega (1970), Fernández Cuenca (1958 y 1962), Á. Fernández-Santos (1964a, 1982a, 1982b, 1982c, 1982d, 1982e, 1986b, 1989b, 1991, 1992a y 2001), E. Fernández-Santos (2007, 2011 y 2014), F[ernández]-S[antos] y Torres (2007), Fernández Torres (1982a, 1982b, 1984 y 1985a), Fernández Torres y Pérez Coterillo (1985), Ferri (1997), Flaquer (1985), Floeck (2006), Fox (2006), Freixas (1982 y 1986), G[arcía] y L[afont] (2007), Galán (1981, 1982, 1983a, 1983b, 1984b, 1985, 2004, 2006b, 2007a, 2007b, 2007c, 2007d, 2007e, 2007f, 2007g, 2011, 2012b y 2014), Galindo (1985b, 1992c y 1992d), Gallo (2011), Garci (1969 y 2007), García (2015), García-Abad (1999), García Calero (1995), García Campoy (1995), García de Dueñas (1969a y 1969b), García Espina (1964 y 1966), García Garzón (2007), García Nieto (1985 y 1990), García Pavón (1982a), García-Posada (1995a, 1996 y 2007), García Rico (1982b), García Rodrigo (2007), García Viñolas (1962), Gil de Muro (1984 y 1987), Glaze (1986), Gómez (2007), Gómez (2011), Gómez García (1997f), Gómez Mesa (1959), Gómez Tello (1956 y 1959), González (2007), González (1991), G[onzález] Bedoya (2013), González-Sinde (2007), Gonzalo (1967), Gregori (2009a, 2009b, 2009c, 2009d, 2009e, 2009h, 2009i, 2009j, 2009k, 2009l, 2009m, 2009n, 2009ñ, 2009o, 2009q, 2009t, 2009u, 2009v y 2009x), Guarinos (2008), Guarner (1968, 1980 y 1986), Gubern (1986), Guerrero (1985), Guerrero de Bobadilla

(1984), Guillén (1997), Guillén Cuervo (1997 y 2007), Gutiérrez Aragón (2007), Gutiérrez Carbajo (1999, 2000 y 2008a), Gutiérrez Palacio (1994), Haro (1982b, 1983, 1984a, 1984b, 1985b, 1985c, 1985d, 1985f, 1985g, 1989, 1992a, 1992b, 1993b, 1995, 1998a, 1998b y 1999), Hartkemeyer (1982), Heredero (1977, 1986a, 1986b y 1991), Hernández Les (1977 y 1982), Hernández Soriano (1972), Herrero (1985), Hidalgo (1982a), Huerta, Peral y Urzáiz (2005e), I. (1983), Ibarrola (1997), Iglesias (1995), Iglesias (1991, 1992 y 1993), Interino (1958, 1960, 1982 y 1989), Jiménez Madrid (1996), Laborda (1978 y 1980b), Lafuente (1995), Lamet (1997), Lamet (1976 y 1987), Lara (1986), Lara (1977), Lara y Galán (1972-1973), Larraz (1984 y 1985), Latorre (1976), Lázaro Carreter (1993), Lazo (1987), Llinás (1984a, 1984b y 1985), Lombardo (2007), López, Esteban, Ruiz y Belinchón (2006), López del Moral (1995), López García (1996), López García (1982), López Mozo (2006 y 2010), López Sancho (1980b, 1985b, 1986b, 1992a y 1992b), Lorente-Costa (1986), Lorenzo (1992), Luna (2010), M. M. (1980), Manzano (1995), Marchán (1995), Marco (2007), J. Marías (1970 y 1986), M. Marías (1970 y 1975), Marinero (1982a, 1982b, 1982c, 1982d, 1982e, 1982f, 1982g, 1983, 1986a, 1986b y 1991), Marinero (1970 y 1977), Marqueríe (1950), Márquez Reviriego (1982), Marrodán-Casa (1985), Marsé (1987), Martialay (1975 y 1977), Martín (1960), Martín (1985), Martín (1983), Martínez Fornés (2007), Martínez Redondo (1967), Martínez Torres (1980), Mata (1985), Méndez (1975), Miralles (1982), Miralles y Ruibal (1980), Monjas (2007), Monleón (1964, 1969, 1982a y 1990), Montero (2006), Mora (1998), Morales (2010), Moreira (1990c), Moreno (1986 y 1992), Moreno (1995), Muñoz (1986), Newberry (1987b), Nicholas (1990 y 1992), *Nickel Odeon* (1997), Nieva (2007bm), Obregón (1971), Oliva (1992, 1999 y 2008a), Ordóñez (2007c, 2010b, 2012a, 2012b, 2013c, 2013f y 2015a), Orejudo (2007), O[rtiz] (2007), Ortiz (2007), Padilla (1992), Palacios (1985), Palomo (2010a, 2010b, 2010c y 2012), Parra (1985), Pavón (1992), Peña Ardid (2008), Pérez

Bowie (2003), Pérez Coterillo (1972 y 1982a), Pérez de la Fuente (2007a y 2007b), Pérez de León (1995), Pérez Gómez (1990), Pérez Ornia (1986b), Pérez Perucha (1985), Pineda (1969), Piña (1992), Podol (1994a), Porter (1986 y 1989), Prego (1982b), Puertas (2003), Quesada (1977), Quiroga (1987), Rabassó (1994), Redacción (1957, 1958, 1970a, 1972c, 1972d, 1973b, 1976b, 1977a, 1977b, 1978b, 1982b, 1982c, 1982g, 1982i, 1982j, 1985c, 1986b, 1986d, 1986f, 1987b, 1989b, 1991b, 1995, 2007, 2011b y 2012), Ríos Carratalá (2000b, 2000c, 2002c, 2002d, 2002e, 2003b, 2003c y 2010), Rioyo (2006 y 2007), Ripoll i Freixes (1992), Rodríguez (1995), Rodríguez Marchante (2007), Rom, Robuste y García (1975), Romera Castillo (2011b), Romero Ferrer (2003), Ros Berenguer (1996b, 1999a y 1999b), Rosado (1998a y 2000), Roura (1985), Rubio (1983), Rubio (1975), Ruiz (1980), S. (1975), Sábat (1992), Salvany (1991), Sánchez (2007), Sáenz de Heredia (1986), Sáenz Guerrero (1955), Segarra (1985), Sáinz (1996), Sánchez Mellado (2009), Santos Fontenla (1978, 1981 y 1982), Sanz Villanueva (2007), Saura (1985), Sebastián (1962), Seguin (1985), Segura (1994), (Senabre, 1995), Serrano de Osma (1984), Sesé (1991), Signes (1993b), Silió (2004), Suárez (2007), Suárez Granda (1996), Summers (1985), Tarancón (1982), Tébar (1982), Téllez (1980 y 1984), Torres (1982a, 1982b, 1982c, 1982d, 1982e, 1982f y 1982g), Torres (1986, 1992, 2007a, 2010a, 2010g, 2012 y 2013), Trecca (2008), Trenas (1982), Trueba (2007), Umbral (1982, 1991, 1992b, 1992c, 1996 y 2007), Urbez (1973 y 1975), Urrutia (2005), Valiente (1990), Vallejo (1992b), Valls (1995), Veza (1983), Vidal Estévez (1984a y 1984b), Vigorra (1992), Vilches (1999 y 2002), Villán (2007), VÍllora (2008), Vivas (2002 y 2004), Vizcaíno (1991) y Zunzunegui (1985a y 1985b).

4.2.4. Entrevistas

Aguirre (2008a), Alameda (1977), Belategui (2006a y 2007a), Bell (1977), Besteiro (1983), Bru (1985), C. (1984), Casanova (1950), Castellano (1986), Castillo (1995b), Castro (1974 y 1989b), Cela (1984), Córdoba (1955), Díez (1979), Espada (2004), Eyre (1982), Ferrero (1979), Figuro (1989), Frutos (1989), Galán y Lara (1969 y 1973c), Gato (1980), Gimeno (1979), Gómez Santons (1962), Goñi (1985), Gregori (2009g), Guindal (1987), Heras (1986), Heras Lobato (1971), Herrero (1958), Inchausti (1977), Inurria (1989), Iso (1975), Laborda (1970), Ladrón de Guevara (1985), Lahera (1984), Lara y Galán (1970), Llinás, Téllez y Estévez (1984), Llinás, Marías y Torres (1970), López Bejarano (1982), Losada (1975), Mániz (1984), Marías, Llinás y Martínez (1970), Martialay (1956), Masó (1982), Medina Vicario (1976a), Monjas (1995), Montini (1985), Munso (1969), Nevado (1991), Nuova Press (1989), Otheguy (1982), Pando (1991), Paniagua (1995), Peicovich (1977), Pérez Ornia (1982), Pérez Perucha (1986), Picas (1966), Preciado (1971), R. (1976), Ravena (1963, 1967 y 2005), Redacción (1967b, 1976a, 1979a, 1980b, 1982d, 1982e, 1982f, 1985b, 1991 y 1992), Rodríguez (1990), Rosado (1998b), Saló (1992), Sánchez (1989), Serena (1990), Solé (1989), Soraya (1972), Trancón (1982a y 2010), Trapier (1987), Trenas (1971), Umbral (1964, 1988, 1992a y 2007), Ungría (1976), Villán (1985a) e Yglesia (1975).

4.2.5. Actas de coloquio internacional

VV. AA. (1985).

5. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO GALA²¹⁹⁰

5.1. Obra de Antonio Gala²¹⁹¹

5.1.1. Teatro

5.1.1.1. Obras originales

A) Ediciones

Gala (1964c, 1968a, 1970d, 1972, 1973b, 1974b, 1975b, 1976b, 1980d, 1981f, 1981o, 1982a, 1982f, 1983e, 1984b, 1986l, 1988a, 1995d, 1998k, 1999g, 1999h, 1999l, 1999t y 2001m).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Gala (1964d, 1965d, 1970c, 1974a, 1977d, 1977e, 1977f, 1981h, 1981i, 1983j, 1983k, 1983p, 1985a, 1985f, 1986i, 1987a, 1987f, 1992a, 1993r, 1994f, 1994g, 1997a, 2003a, 2003d, 2005a y 2005b).

C) Libretos musicales y operísticos

Gala (1988a, 1989a, 1990a, 1990b, 1992f y 2000j).

²¹⁹⁰ Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en las de Aggor (2009), Amorós (1987b), Cazorla (1983a y 1994), Custodio y Cardona (1977b), Dubosquet (1997), Gala (1970c, 1986b, 1990b, 1993e, 1993r y 1994g), Martínez Moreno (1994a), Padilla Mangas (2003a y 2011), Rico e Ynduráin (1980: 571-575), Rico y Gracia (2000: 541-545), Rico y Sanz Villanueva (1999: 590-604), Romera Castillo (1986b, 1996b, 2011a, 2011d y 2011p) y Zatlin (1993).

²¹⁹¹ Para el conjunto de la obra literaria de Antonio Gala, es fundamental la «Síntesis de una trayectoria literaria», primer capítulo de *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, del profesor José Romera Castillo (1996b: 21-46).

D) Ediciones extranjeras

Gala (1965e y 1983o).

E) Obras inéditas

— *La cama de Ratisbona*.

— *La Cenicienta no llegará a reinar*.

— *La Petenera*²¹⁹².

— *Nuestra Verona*.

5.1.1.2. Versión teatral

Claudiel (1965a, 1965c y 1992).

5.1.2. Poesía

Gala (1951a, 1951b, 1951c, 1951d, 1951e, 1951f, 1951g, 1951h, 1951i, 1951j, 1951k, 1952a, 1952b, 1952c, 1952d, 1952e, 1953a, 1953b, 1953c, 1953d, 1956, 1960a, 1960b, 1960c, 1961a, 1961b, 1962a, 1962b, 1963b, 1963c, 1965c, 1965f, 1970e, 1970f, 1981a, 1984d, 1984f²¹⁹³, 1985h²¹⁹⁴, 1992d, 1993d, 1993l, 1994j, 1996a²¹⁹⁵, 1997f, 1998j, 1999u, 1999v, 2005f, 2005g y 2008b).

²¹⁹² Con música de Antón García Abril.

²¹⁹³ Son de *Sonetos de la Zubia* (Gala): el 34, «Por saber tuyo el vaso en que bebías»; el 51: «Tengo la boca amarga y no he bebido»; y el 58: «¿Quién podría decirle qué bien huele...».

²¹⁹⁴ Carpeta artística con veinticuatro poemas de Antonio Gala, otros tantos facsímiles de pinturas de Manuel Rivera y dos LP recitados por el autor con acompañamiento musical de Manolo Sanlúcar.

²¹⁹⁵ Uno de los *Sonetos de la Zubia*.

5.1.3. Prosa

5.1.3.1. Narrativa

A) Novelas

Gala (1990c, 1991d, 1992c, 1993o, 1994d, 1995b, 1995e, 1996g, 1996h, 1997b, 1997c, 1998d, 1999j, 1999k, 2001c, 2001d, 2001e, 2002a, 2004b, 2005e, 2006a, 2007a y 2008l).

B) Relatos

Gala (1993v, 1999f, 1999n, 2002b, 2003b y 2004a).

C) Relato inédito

— *El cuarto oscuro* (1959).

5.1.3.2. Ensayo

A) Ensayos publicados

Gala (1992e, 1993k, 1994a, 1994c, 1995c, 1966e, 2005d y 2006b), Gala y Fernández (1997), Gala y Gahete (2006) y Otermin y Gala (1998).

B) Ensayo inédito

— *Teatro español contemporáneo*.

5.1.3.3. Ponencias y discursos

Gala (1970a, 1978b, 1978c²¹⁹⁶, 1978e, 1978f²¹⁹⁷ y 1993j).

5.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica

A) Textos autobiográficos

Gala (2000b, 2001a, 2001b y 2004d).

B) Textos biográficos

Gala (1975c y 2001g).

5.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor

Romera Castillo (1996b), VV. AA. (1980), Villarejo (1974) y Zueras (1984).

5.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos

Gala (1977i, 1982d, 1983g, 1988b, 1989b, 1991b, 1992b, 1993c, 1993h, 1993t, 1994e, 1995a, 1966b, 1966i, 1998b, 1999d, 1999i, 2003c y 2008e).

5.1.3.7. Misceláneas

Gala (1993e, 1999c y 2012).

²¹⁹⁶ Discurso para una sesión especial de un congreso internacional de hispanistas en Madrid, agosto de 1977 (Gala: 1993r).

²¹⁹⁷ Apertura del curso 1978-1979 (13 de octubre de 1978).

5.1.3.8. Artículos y otros textos

Gala (1963a, 1964e, 1965b, 1973a, 1975a, 1976d, 1977c, 1978a, 1978d, 1979b, 1980b, 1980e, 1981e, 1982b, 1982c, 1982e, 1982g, 1982h, 1982i, 1982j, 1983b, 1983b, 1983d, 1983l, 1983q, 1984a, 1985g, 1985i, 1986b, 1986d, 1986e, 1986f, 1986g, 1986h, 1986j, 1986m, 1986n, 1986ñ, 1989i, 1991a, 1991f, 1991g, 1993a, 1993f, 1993m, 1993n, 1993ñ, 1993p, 1993q, 1966c, 1966d, 1966f, 1966j, 1998f, 1998g, 1999a, 1999e, 1999w, 2007b, 2008a, 2008c, 2008j, 2008k, 2008n, 2008ñ, 2008r, 2008s, 2008t, 2010, 2011a y 2011b) y Gala y Caballero (1979).

5.1.4. Guiones

5.1.4.1. Guiones de cine (libretos)

A) Originales

Gala, A., *Esa mujer*, Madrid, Proesa, 1968, 180 fols. multicopiados.

Gala, A., M. Camus y M. Rubio, *Digan lo que digan*, Madrid, Producciones D.I.A., 1968, 104 fols. multicopiados²¹⁹⁸.

B) Adaptados

Gala, A., y Enrique Jiménez, *El sombrero de tres picos* (adaptación de la obra de Pedro Antonio de Alarcón, con música de Manuel Falla y dirección de Luis Cobos), Madrid, C. León, 1986.

Gala, A., y Luis Lucia, *Pepa Doncel* (adaptación de la obra de Jacinto Benavente), Madrid, Noviola Films, 1969, multicopiados.

²¹⁹⁸ Según Zatlín (1993: 105), S. G. Producciones.

Gala, A., y M. Rubio, *Los buenos días perdidos* (adaptación de la obra de Antonio Gala), Madrid, 1975.

5.1.4.2. Guiones de televisión (literarios)

Gala (1968b, 1976a, 1985c, 1995f, 1999b, 2000f y 2004e).

5.2. Bibliografía sobre Antonio Gala

5.2.1. Repertorios bibliográficos

Halsey (1977) y Labandeira (1981).

5.2.2. Libros

Amorós (1993a), Aragonés (1971), Asensio (1996), Borrás (1971), Cabal y Alonso (1985), Cagigao (1982), Cantalapiedra (1991), Díaz Padilla (1985a y 1985b), Dubusquet (1989), Gámez (1981), García (1981), García Lorenzo (1975a, 1975c y 1980b), García Pascual (2006), García Templado (1981 y 1992), Harris (1985, 1986a y 1987), Heitsch (1995), Hernández de la Torre y García (1973), Infante (1994), Kirsner (1988), Lagunero (2006), Laín (1981), Lamartina-Lens (1986a), Martínez Moreno (1987 y 1994a), Martínez Robertson (1990), Medina Vicario (1976b), Miralles (1979b), Molero Manglano (1974), Nicholson (1978b), Oliva (1978, 1979 y 2008b), Padilla Mangas (1977, 1985 y 2011), Pérez-Stansfield (1983), Questiaux (1990), Robertson (1990), Rodríguez Alcalde (1973), Rodríguez Méndez (1972 y 1974), Romera Castillo (1996b), Ruiz Ramón (1978), Stubbings (1986), Umbral (1984), Valdivieso (1979), VV. AA. (1977d), Vela (1975 y 1977), Vicente (1991) y Wellwarth (1978).

5.2.3. *Catálogo de exposición*

VV. AA. (1988a)

5.2.4. *Número monográfico de revista*

Cuadernos para el diálogo (1966).

5.2.5. *Artículos y otros textos*

Adame (1965), Aguado (1980), Aguirre (1989), Alba (1992), Álvarez Caballero (1985), Álvaro (1964, 1969 y 1983a), Amilibia (1985b), Amorós (1982a, 1983a y 1983f), Anderson (1976 y 1985), Antón (1994 y 2012b), (Aragón, 2004), Aragonés (1964, 1966a, 1966b, 1980, 1981a y 1981b), Aranguren (1984), Arias Aisa (1982-1983), Armiño (1987b y 1989), Arroyo (1985b), Astorga (1992), Avilés (1977), Bayón (1982b), Bellas (1987), Berasátegui (1980), Blajot (1964), Bravo (1989), Bravo Villasante (1967), Buendía (1980), Calero (1988), Cano (1964), Cañizal (1980), Capdevielle (1985), Carandell (1989), Carasa (1979), Casa (1979), Casona (1964, 1970 y 1991), Caucio (1988-1989), Cazorla (1978, 1983b, 1985a, 1985b, 1986a, 1986b, 1987, 1992, 1994, 1995 y 1999), Centeno (1987, 1988b, 1992g, 1994a, 1996d, 1996e, 1996r, 1996ab y 1996x), Coca (2013), Collell (2012a), Corbalán (1982a), Corral (1988), Cortés Ibáñez (1994 y 1997a), Crescioni (1976), Criado (1979), Cruz (2013), Cuesta (1976), Delgado (2015), Díaz Castañón (1982 y 1984), Díaz Padilla (1985c), Díaz Sande (1982a, 1986 y 1996), Díez-Crespo (1982a y 1985), Doménech (1963b, 1964, 1966a, 1966b, 1966c, 1974a y 1988b), Donaire (2011), Dowling (1977), Dubosquet (1990, 1997, 2000 y 2015), Egea (2003), Elu (1982a, 1982b, 1986a, 1986b, 1996a y 1996b), Elwess (2003c), Escarpanter (1984), Escudero (1990), Esteller (1964), Fernández Cid (1989a y 1989b), Fernández Montesinos

(2010), Fernández Santos (1964b, 1966, 1972a, 1972b y 1973), Fernández Santos y Monleón (1968), Fernández Torres (1975, 1981a y 1985b), Fernández Torres y Pérez Coterillo (1985), Ferrando (1982), Fidalgo (1988), Fiestas (1973), Fraile (1963-1964), Galán Font (1982), Galindo (1985a, 1991, 1992a y 1992b), García (1989 y 1992), García Lorenzo (1970, 1978-1980 y 1980a), García Osuna (1980b y 1980c), García Pavón (1965a, 1965b, 1965, 1966, 1982b, 1986 y 1996), García-Posada (1993 y 1995b), García Rico (1982a), García Verdugo (1993), Garijo (1986), Gómez (1991), Gómez García (1997c), González Ruiz (1963), Goñi (1993), Gorlée (1988a, 1988b, 1989a y 1989b), Gracia y Ródenas (2011e), Gregori (2009x), Güemes (1991), Guerenabarrena (1987 y 1988), Gutiérrez Carabajo (2010), Gutiérrez Flórez (1990), Halsey (1977), Haro (1980b, 1980c, 1982a, 1985a, 1986a, 1987b, 1987c, 1988b, 1992c, 1994 y 1996a), Henríquez-Sanguineti (1990), Hernández Petit (1973), Herrero (1973), Hevia (1990), Holt (1975 y 1983), Huerta, Peral y Urzáiz (2005c), Huertas (1973 y 1974), Huguet (2008), Infante (1980 y 1986), *Ínsula* (1984), Johnston (1990), Jones (1977), Kirsner (1977 y 1979), Labandeira (1981), Laborada (1967, 1975 y 1980a), Ladra (1964 y 1968), Lamartina-Lens (1985 y 1986b), Lázaro Carreter (1980a, 1980b, 1980c y 1980d), Llovet (1963, 1965 y 1966), López Castillo (1984), López Estrada (1956 y 1983), López Gómez (1997), López Sancho (1967, 1980c, 1980d, 1982a, 1982b, 1985c, 1986a, 1987b y 1988, 1994 y 1996), Losada (1993), Lukacs (1965), Lyon (1990), M. (1988), Machado (1998), Máiner (1985), Mampaso (1977), Marco (1995), Marín (2011), Martín (1980), Martín Ramírez (2012), Martín Recuerda (1975), Martínez Moreno (1988, 1989a, 1989b y 1992), Martínez Perea (2010), Martínez Robertson (1987 y 1992), Martínez Ruiz (1972), Matabosch (1989), Medina Vicario (1980), Monleón (1962, 1968b, 1971b, 1972a, 1972b, 1974, 1976c, 1979, 1980b, 1980-1981, 1982b, 1985, 1986, 1987a, 1992 y 1996), Moreira (1990a y 1990b), Moreno (1990a y 1990b), Mosquete (1985a y 1985d), Navas (1982), Newberry (1987a), Nicholson

(1978a), Núñez (2001), O'Connor y Pasquariello (1976), Oliva y Vilches (1999), Ordóñez (2013c), P. (1967), Padilla Mangas (1993b, 1997, 1999, 2000 y 2005), Paulino (1994), Peláez (2009), Perales (1988), Pérez de Calleja (1964), Pérez de Olaguer (1964), Pérez Mateos (1980b), Pérez-Stansfield (1989), Pozo (1994), Prego (1974, 1980a, 1980b, 1982b y 1985), Puertas (1999), Redacción (1968c, 1969d, 1971b, 1972b, 1982a, 1982h, 1983, 1985a, 1986a, 1986c, 1986e, 1996a, 1996b, 1996c y 1997), Reigosa (1986), Reyes (1997), Rincón (1987), Ríos Carratalá (2002d), Robertson (1992), Rodríguez de Laguna (1992), Rodríguez López-Vázquez (1997a), Rodríguez Méndez (1968a y 1968b), Rogers (1983 y 1984), Romera Castillo (1986a, 1986b, 1986c, 1986d, 1986e, 1989a, 1989b, 1989c, 1989c, 1989d, 1991a, 1996a, 1996a, 1996c, 1996d, 1996e, 1996f, 1996g, 1996h, 1997, 1999b, 1999e, 2003b, 2011a, 2011d, 2011j, 2011p, 2011x y 2013b), Ruiz Ramón (1975 y 1995a), Sáez (1980), Sáez-Angulo (1979-1980), Sainz de Robles (1965), Salinero (1982), San Andrés (1981), Samaniego (1980), Sánchez Cámara (1995), Santa Cecilia (1985), Santalo (1964, 1966 y 1968), Santianez-Tio (1989), Sanz Villanueva (1984), Sarabia (1994), Sarasola (1992), Sarrias (1991), Sastre (1987), Segura (1973, 1976 y 1980), Seguro (1980), Sheehan (1987, 1988 y 1992), Signes (1993a), Siles (1994b y 2006c), Suárez Miramón (2002), Suárez Radillo (1976)²¹⁹⁹, Torres (1983, 1986a, 1986b y 1996b), Torres (1985, 1988, 2009c, 2010h y 2013), Torres Monreal *et alii* (1999), Valencia (1965a, 1965b, 1980 y 1982), Valls (1985), Vázquez (1964), Veza (1980a y 1980b), Vicente (1992), Vilches (1983a, 1983b, 1985, 1986, 1988, 1989, 1991 y 1999), Villapadriena (1989), Vivas (2004) y Zatlin (1977, 1978, 1980c, 1980d, 1980e, 1983, 1985a, 1986a, 1986b, 1986c, 1987-1988, 1988 y 1996).

²¹⁹⁹ Guion radiofónico, emitido el 4 de abril de 1976 en Radio Exterior de Radio Nacional de España.

5.2.6. Entrevistas

Alameda (1993), Amilibia (1980 y 1999), Azancot (2007), Campanella (1980), Cantero (1982), Carrascosa (1985), Corral (1990), Cortés-Cavanilles (1970), De las Heras (1968), Doménech (1963a), Fausto (1976), Ferrada (1974), Fuente (1992), Heras (1978), Hermoso (2012), Infante (2011), Laborda (1972), Lafuente (1978), Lara (1974), León (1993a y 1993b), Lucas (2015), Martínez del Álamo (1980 y 1990), Meseguer (1973), O'Connor y Pasquariello (1976), Olmedilla (1989), Pereira (1991), Pérez y Sarasola (1992), Plaza (1982), Solano (1977 y 1993), Quintero (2007b), Quintero y Gala (1999), Redacción (1968b y 1981), Rodríguez (1992), Ruiz Martínez (2002), Soler (1981), Torres (1982), Urbano (1986) y Vivas (2008-2009).

5.3. Página web

<http://www.fundacionantoniogala.org> (consultada el 15 de febrero de 2015).

6. BIBLIOGRAFÍA DE ADOLFO MARSILLACH²²⁰⁰

6.1. Obra de Adolfo Marsillach

6.1.1. Teatro

6.1.1.1. Obras originales

A) Ediciones

Marsillach (1981d, 1992b y 2002g).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Marsillach (1995d, 2001b y 2003dq).

6.1.1.2. Versiones teatrales

Rusiñol (1997) y Sartre (1978).

6.1.2. Prosa

6.1.2.1. Narrativa

A) Novela

Marsillach (1995f).

²²⁰⁰ Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en Akkad, Llorente y Muñoz (2001) y Puertas (1999).

B) Relato

Marsillach (1982a).

6.1.2.2. Número monográfico de revista

Cuadernos de Teatro Clásico (1996).

6.1.2.3. Ponencias, conferencias y mesas redondas

Marsillach (1987a, 1989c, 1990a, 2002a, 2003j, 2003dh, 2003dm y 2006b) y VV.

AA. (1987a, 1987b, 1989b y 1993c).

6.1.2.4. Carta-libro

Marsillach (1995c).

6.1.2.5. Escritura autobiográfica y biográfica

Marsillach (1960a, 1981c, 1982b, 1985a, 1998e, 1999c, 2001d, 2003ai, 2003as, 2003ax y 2003dx).

6.1.2.6. Ediciones prologadas por el autor

Álvaro (1985), Armiñán (1966c), Martín Recuerda (1965), Melgares (1985), Romero (1970), Schröder (1966) y Vílora (2001a).

6.1.2.7. Miscelánea

Marsillach (2003ds).

6.1.2.8. Artículos y otros textos

Marsillach (1957a, 1957b, 1957c, 1957d, 1958, 1959a, 1959b, 1960b, 1965a, 1965b, 1966a, 1966b, 1966c, 1967, 1969, 1970a, 1975, 1979a, 1979b, 1979c, 1981a, 1985d, 1986a, 1986b, 1987a, 1987b, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d, 1988e, 1989a, 1989b, 1989c, 1990b, 1990c, 1992a, 1992c, 1994a, 1994b, 1994c, 1995a, 1995b, 1995e, 1996a, 1996b, 1998a, 1998b, 1998c, 1998d, 1998f, 1999a, 1999b, 1999d, 1999e, 1999f, 1999g, 2000a, 2000b, 2000c, 2000d, 2000f, 2000g, 2000h, 2000i, 2000j²²⁰¹, 2000k, 2000l, 2000m, 2001a, 2002b, 2002c, 2002d, 2002e, 2002f, 2002g, 2002h, 2003a, 2003c, 2003j, 2003m, 2003q, 2003t, 2003u, 2003af, 2003ah, 2003aj, 2003al, 2003an, 2003ao, 2003ap, 2003at, 2003au, 2003av, 2003bb, 2003bd, 2003bf, 2003bk, 2003bl, 2003bñ, 2003bt, 2003bx, 2003cd, 2003ce, 2003ch, 2003cj, 2003ck, 2003cl, 2003co, 2003cu, 2003cx, 2003cy, 2003cz, 2003dd, 2003df, 2003dn, 2003dñ, 2003dt, 2003du, 2003dv, 2003dz, 2006a, 2006b, 2006c y 2010).

6.1.3. Guiones de televisión

Marsillach (1962 y 1963).

6.2. Bibliografía sobre Adolfo Marsillach

6.2.1. Libros

Baget-Herms (1993), Oliva (2005), Pérez de Olaguer (1972a), Ríos Carratalá (2001a), Sánchez Sanz (1998) y VV. AA. (2006a).

²²⁰¹ Conferencia inaugural en el Institut del Teatre de Barcelona.

6.2.2. Catálogo

VV. AA. (1998).

6.2.3. Artículos y otros textos

A. (1996), Alonso (1968 y 1969-1970a), Álvaro (1985), Amorós (1983d y 1987c), Aragón (2003b), Arévalo (1977), Azurmendi (2007a), Bardem (2005), Bayón (1979), Bravo Cela (1999), Carandell (1995), Centeno (1986a, 1986b, 1991, 1992b, 1994b, 1995, 1996a, 1996b, 1996f, 1996g, 1996j, 1996l, 1996u y 1996z), Coca (2013), Collell (2012a y 2012b), Cornago (2000a, 2000b, 2000c, 2001a, 2001b y 2001c), Cornago y Gago (1997), Cortés Ibáñez (2003), Cruz (2002a, 2006, 2008 y 2009a), Cuéllar (2012), Díez (2008), Díez, López y Blázquez (2006), Elwess (2003c), Fernández Lera (1988), Fernández Torres (1981b, 1987 y 1997), Fischer (1997, 1998 y 2000), Galán (2013), García Lorenzo (2007), Gómez García (1997a), G[onzález] Bedoya (2013), Gortari (1973 y 1977), Gracia (2001), Gregori (2009g, 2009i, 2009p, 2009r y 2009t), Guerenabarrena (1988 y 1989), Gutiérrez Carbajo (2010), Haro (1981), Hormigón (1999 y 2003b), Huélamo (2006), Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada (2005a), Julio (2004), Llovet (1969), López Mozo (2006 y 2010), López Sánchez y Blázquez García (2006), Miguel Martínez (2008), Miguel Valdés (1984), Mihura (2004), Monleón (1968a y 1993), Moraelche (2007 y 2010), Mosquete (1986, 1987c, 1989 y 2003), Navarro (1996), Ochando (2002), Oliva Bernal (2000 y 2002), Ordóñez (2010a, 2013a y 2013d), Palmer (1999), Pedraza (2004 y 2006), Pereda (1998), Pérez Coterillo (1983, 1986a y 1986b), Pita (1995), Puertas (2003 y 2004e), Redacción (1987b, 2000 y 2011a), *Revista ADE-Teatro* (2002), Rey (2005), Ríos Carratalá (2000b, 2002e, 2003c y 2005a), Rodríguez (1994b, 2000 y 2002), Romera Castillo (2013b), Romero Ferrer (2003), Romero Molina (2005), Ruiz Mantilla (2015), Sanz

Villanueva (1996), Schóó (1986), Schröder (1968), Siles (1994a, 1995a, 1995b, 2006a, 2006b y 2006f), Silió (2003), Soler (2011), Torres (2007b, 2010d, 2010f, 2010h, 2010i, 2011b, 2012a, 2012b y 2012c), Vallejo (1992a, 1992c y 2011), VV. AA. (1970 y 1981a), Vasco (2008), Vedia (1986), Vilches (1999 y 2002), Villán (1984), Villena (2002) y Villena y Torres (2002).

6.2.4. Entrevistas

A[lonso] (1969-1970), Alonso (1969-1970b y 2003), Arnaiz (1985), Calle (2001), Centeno (1999), Clemente (1969), Collado (2000), Elola (1996), Ferreira (1979), Galán y Lara (1971 y 1973b), Munguia (1994 y 2003), Pániker (1967), Pascual (1996), Pérez Coterillo (1973a y 2003), Pérez de Olaguer (1965 y 2003a), Redacción (1968a, 1987c, 1989a, 2003a y 2003b), Rodríguez (1994a y 2003), Rojas (1987), VV. AA. (1996a) y Vllora (2000, 2001b y 2003b).

7. BIBLIOGRAFÍA DE FRANCISCO NIEVA²²⁰²

7.1. Obra de Francisco Nieva

7.1.1. Obras completas

Nieva (2007bf).

7.1.2. Teatro

7.1.2.1. Obras originales

A) Ediciones

Nieva (1971b, 1972b, 1972c, 1972d, 1973k, 1974b, 1976g, 1979a, 1980j, 1981b, 1981c, 1987a, 1987h, 1989a, 1989e, 1989d, 1991f, 1992b, 1992g, 1993c y 1994k).

B) Ediciones prologadas y anotadas

Nieva (1973l, 1975n, 1976o, 1980k, 1986c, 1987b, 1988g, 1989c, 1990c, 1991k, 1996b, 1996m, 1997b, 1997i, 2000j, 2002a, 2005d, 2005j, 2005k y 2007m).

C) Ediciones extranjeras

Nieva (1976h, 1982, 1985a, 1994a, 1994j²²⁰³, 1995c²²⁰⁴, 1997m²²⁰⁵, 2005b²²⁰⁶ y 2006c²²⁰⁷).

²²⁰² Para elaborar esta bibliografía nos hemos basado en Aggor (2009), Becker (1991 y 2005), Berenguer Castellary (2004b), Monleón (1976a), Nieva (1980k, 1990c, 1996m, 2002a y 2007bf), Ortego y Pujadas (1996), Peña Martín (2001), Rico e Ynduráin (1980: 571-575), Rico y Gracia (2000: 541-545), Rico y Sanz Villanueva (1999: 590-604), Rico y Villanueva (1992: 457-458), VV. AA. (1996b: 49; y 2005), Zatlin (1991), así como en la de la página web del autor, <http://www.francisconieva.com> (consultada el 20 de febrero de 2015).

D) Obras inéditas

- *Danza goliarda de la suerte y la muerte.*
- *Diferentes tonos de sombra.*
- *El juego de las ocultaciones.*
- *La cebolla rosa y la sirvienta holandesa.*
- *La mujer crapulosa.*
- *La Pascua negra*, París, 1955.
- *Funeral y Pasacalle*²²⁰⁸, Madrid, 1971.
- *Ávila viva*, 1978.

7.1.2.2. Versiones teatrales

A) Publicadas

Monleón (1980c), Nieva (1980i, 1987e, 1999i, 2003f) y Pérez Galdós (1983 y 1985).

B) Inéditas

- *El Buscón*, de Francisco de Quevedo.
- *El dragón*, de Eugeni Schwartz.
- *Ubú rey*, de Alfred Jarry.

²²⁰³ Incluye *Caperucita y el otro*; *Te quiero, zorra*; y *No es verdad*.

²²⁰⁴ Incluye *Caperucita y el otro*; *Te quiero, zorra*; y *No es verdad*.

²²⁰⁵ Incluye *Te quiero, zorra*; *Caperucita y el otro*; *No es verdad* y *El combate de Ópalos y Tasia*.

²²⁰⁶ Traducción de *El rayo colgado y peste de loco amor*.

²²⁰⁷ Traducción de *Caperucita y el otro*.

²²⁰⁸ De esta obra sólo se han publicado extractos (Nieva, 1972b).

— *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, 1991.

— *Electra*, de Benito Pérez Galdós, 2010.

7.1.3. Prosa

7.1.3.1. Narrativa

A) Novelas

Nieva (1994b, 1994c, 1994g, 1995b, 1996q, 1998b, 2000e y 2004c).

B) Relatos

Nieva (1978f, 2000i, 2000m y 2006d).

7.1.3.2. Estudios y ensayos

Amorós, Marina y Nieva (1984 y 1995) y Nieva (2003g).

7.1.3.3. Discursos

Nieva (1990d, 1991c, 2003e y 2007n).

7.1.3.4. Escritura autobiográfica y biográfica

Nieva (1965, 1971a, 1971d, 1973b, 1973c, 1974a, 1976b, 1980b, 1981a y 2002d).

7.1.3.5. Ediciones prologadas por el autor

Fuertes (2003), Haro Ibars (2001) y Riaza (1976).

7.1.3.6. Recopilaciones de artículos periodísticos

Nieva (1988e, 1996f y 2007bf).

7.1.3.7. Artículos y otros textos²²⁰⁹

Nieva (1950, 1955, 1957a, 1957b²²¹⁰, 1958, 1958b²²¹¹, 1959, 1967a, 1967b, 1967c²²¹², 1967d, 1968, 1969a, 1969b, 1969c, 1970a, 1970b, 1971c, 1971-1972²²¹³, 1972, 1973a, 1973d, 1973e, 1973f²²¹⁴, 1973h, 1973i, 1973j²²¹⁵, 1974c, 1974d, 1974e, 1975b, 1975c, 1975e, 1975f, 1975g, 1975i, 1975j, 1975k, 1975m, 1976a, 1976c, 1976d, 1976e, 1976i, 1976j, 1976l, 1976m, 1976n, 1976ñ, 1977a, 1977b, 1977c, 1977d, 1977e, 1977f, 1977g, 1977h, 1978a, 1978b, 1978c, 1978d, 1978e, 1978g, 1979b, 1979c, 1979d, 1979e, 1980e, 1984a, 1984b, 1985c, 1986a, 1986b, 1986d, 1986e, 1987d, 1987f, 1987g, 1988a, 1988c, 1988d, 1989b, 1990a, 1990b, 1991b, 1991d, 1991e, 1991l, 1992a, 1992d, 1992f, 1992h, 1993a, 1993b, 1993d, 1994h, 1994i, 1994n, 1995a, 1995e, 1995f, 1996a, 1996c, 1996e, 1996k, 1996ñ, 1997a, 1997c, 1997d, 1997e, 1997f, 1997g, 1997i, 1997l, 1998a, 1998c, 1998d, 1998e, 1999a, 1999b, 1999d, 1999e, 1999f, 1999g, 1999h, 1999j, 2000a, 2000c, 2000d, 2000g, 2000h, 2000k, 2000l, 2000n, 2001c, 2001d, 2001e, 2001f, 2001g, 2001h, 2001i, 2001k, 2002c, 2002e, 2002h, 2003a, 2003b, 2003d, 2003e, 2004a, 2004b, 2004d, 2005a, 2005c, 2005f, 2005h, 2006a, 2007a, 2007b, 2007h, 2007i, 2007k, 2007l, 2007ñ, 2007q, 2007r, 2007s, 2007u, 2007v, 2007w, 2007x, 2007y, 2007z, 2007aa,

²²⁰⁹ Véase la nota 209.

²²¹⁰ Traducido al español en Nieva (1967a y 1967b).

²²¹¹ Traducido al español en Nieva (1967a y 1967b).

²²¹² Es traducción de un original francés (Nieva, 1957b).

²²¹³ Número dedicado a Eduardo Chicharro.

²²¹⁴ Ponencia presentada en la Primera Semana de Teatro Universitario.

²²¹⁵ Ponencia presentada en la Primera Semana de Teatro Universitario.

2007ab, 2007ad, 2007ae, 2007af, 2007ag, 2007ah, 2007ai, 2007aj, 2007ak, 2007al, 2007am, 2007an, 2007añ, 2007ao, 2007aq, 2007ar, 2007as, 2007bg, 2007bh, 2007bj, 2007bk, 2007bl y 2007bm).

7.2. Bibliografía sobre Francisco Nieva

7.2.1. Libros

Aggor (2006 y 2009), Aznar (1996), Barraión (1987b y 2005a), García Pascual (2006), Gorna-Urbanska (1984), Hitchcock (1996), Larson (1993), Monleón (1976a), Muñoz Cáliz (2005 y 2006), Naald (1981d), Peláez y Andura (1988), Peña Martín (2001), Pérez-Stansfield (1983), Pont (1987), Rabassó (1993), Signes (1982 y 1985), VV. AA. (1989a).

7.2.2. Catálogos de exposiciones

Peláez y Andura (1988 y 1990) y VV. AA. (2006c).

7.2.3. Números monográficos de revistas

Cuadernos El Público (1987a), *Ínsula* (1994)²²¹⁶, *Pipirijaina* (1974) y *Primer Acto* (1973).

7.2.4. Artículos y otros textos

Aggor (1998, 1999a, 1999b y 2000), Álvarez (1976), Álvaro (1977), Amorós (1980, 1982a, 1983b, 1983c, 1993c y 1994), Anson (1998 y 2002), Aragonés (1978), Aszyk-Bangs (1995 y 1997), Barchino (2005), Bardem (2005), Barraión (1987a, 1987c,

²²¹⁶ Coordinación de Jesús María Barraión Muñoz.

1994a y 1994b), Becker (1971a, 1971b, 1971c y 1972), Belinchón (2011b), Bousoño (1986 y 1990b), Bravo (1986), Caballé (2002, 2003a y 2003b), Centeno (1988a, 1989, 1992f, 1993, 1996p, 1996t, 1996w, 1996y y 1996ac), Conte (2002), Cornago (2000c, 2001b y 2001c), Cuenca (2005), Dietrich (1974), Dietz (1976 y 1990), Díez, López y Blázquez (2006), Edwards (2010), Elu (1982b, 1986b y 1996a), Elwess (2003b y 2003c), Fernández Montesinos (2010), Á. Fernández Santos (1976, 1980a, 1980b y 1989a), E. Fernández-Santos (2011), Galán Font (1989), García y Belinchón (2011), García Baena (2011), García Delgado (1989 y 1990), García Garzón (1986 y 1997), García Lorenzo (1980a), García Osuna (1980a), García Pascual (2006), Gimferrer (2005), Gómez García (1997g), Gorna-Urbanska (1987), Gortari (1975), Gracia (2000), Gracia y Ródenas (2011c), Granda (1998 y 2005a), Gregori (2009h), Haro Tecglen (1980a, 1988a, 1988c y 1997), Hernández (1986), Hitchcock (2000 y 2001), Huerta, Peral y Urzáiz (2005f), Juristo (1996), Lamartina-Lens (1989), Lamont (1995), Lázaro Carreter (1973, 1989 y 1990), Lima (2001), Llovet (1977), Llovet (1976), López Mozo (2006 y 2007), López Palacios (2005), López Sancho (1980a, 1987b, 1989a, 1989b, 1992a y 1993), López-Terra (2013), Manrique de Lara (1989 y 1990), Martín (1976), Martín Gaité (1989 y 1990), Miralles (1972, 1977a, 1978 y 1980b), Molina Foix (2002), Monleón (1971a, 1973, 1976a, 1976b, 1976d, 1976e, 1976f, 1976g y 1991), Moreira (1990d y 1990e), Moreno (2002), Mosquete (1987b), Muñoz-Alonso (1994), Oliva (1992), Oliva y Vilches (1999), Ordóñez (2012c), Ortego (1996), Ortego y Pujadas (1996), Peña Martín (1994 y 2004), Pérez Coterillo (1973c, 1973d, 1975, 1980, 1982b y 1992b), Pont (1994), Pujadas (1996), Ramoneda (1989 y 1990), Ríos Carratalá (2003c), Rodero (1990), Romera Castillo (2013a y 2013b), Romero Ferrer (2003), Rubio (1994, 2002 y 2003), Ruiz Mantilla (2005b), Ruiz Ramón (1995d), Samaniego (1977), Sassone (1972), Schaefer (1989), Signes (1988 y 1994), Siles (1997a, 1997b, 2006d y 2006e), Theile-Becker (1980), Torres (2009a, 2010b, 2010e,

2011a, 2011c, 2011d y 2015), Torres Monreal *et alii* (1999), Umbral (1977, 1989 y 1990a), Valdivieso (1979)²²¹⁷, Vellibre (1987), Vilches (1999), Vivas (2002), Zabalbescoa (1986) y Zatlín (1986c, 1989a, 1989b, 1994b, 1996 y 1999).

7.2.5. Entrevistas

Amorós (1983c), Ayanz (2005), Berasátegui (1978), Cansinos (1989 y 1990), Centeno (1992d y 1996q), Cruz (2009b), Delgado (1975), García Garzón (1986), Heras (1972), Intxausti (2002), Lara (1989), Mateo (2001), Medina Vicario (1976b), Molina Foix (1985), Pérez Coterillo (1973b, 1992c y 1994), Pérez y Heras (1973), Prada (1997), Rigalt (1994), Santos (1988), Torres (1994b y 2010c), Trancón (1982b) y Vallejo (2008).

7.3. Página web

<http://www.francisconieva.com> (consultada el 20 de febrero de 2015).

²²¹⁷ Francisco Nieva: páginas 60-66.

APÉNDICE II: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS AUTORES²²¹⁸

²²¹⁸ Abreviaturas usadas: A(ctor/es), Ad(aptación), A(daptación musical), Amb(ientación), Am(bientador musical), An(imación), Ap(untador/a), Ar(gumento), Arr(eglos musicales), Ase(sor musical), A(sesoramiento), Asi(stente), As(istente/s de dirección), At(rezzo), Au(xiliar), Ayu(dante), Ay(udante de dirección), Ba(ile), Ban(da sonora), B(ocetos), Cám(ara), C(anción/es), Ca(nto), Car(acterizador), Co(laboración), Col(aboración coreográfica), Colab(oración literaria), Cola(boración musical), Cont(rol de escena), Con(structor de decorados), Cop(roducción), Core(ografía), Cor(o), De(corados), Del(egado), Diá(logos), Dib(ujos de los títulos), Dir(ección), Direc(ción artística), Di(rección general de producción), Direcc(ión musical), D(irector asistente), Dire(ctor de producción), Direct(or del coro), Dis(eño), Dra(maturgia), Do(cumentación), Du(ración), Ed(ición), Efe(ctos especiales) Efe(ctos sonoros), Ele(ctricidad), El(ectricista), E(pisodio/s), Esc(enografía), Espa(cio escénico), Esp(acio luminoso), Est(reno), Es(tudios), Fe(cha de emisión), Fi(gurines), F(otografía), Fo(to fija), Gén(ero), Ge(rencia), Gi(ra), Gi(ra) int(ernacional), Gi(ra) nac(ional), G(uion), Il(uminación), I(nfografía), In(structor de esgrima), Je(fe), Jefe de producción), Jo(yería), La(boratorios), L(ectura dramatizada), Le(tra de canción/es), L(ibro), Maque(tista), Maq(uillaje), Ma(quinista), Mar(ionetas), Más(caras), min(utos), Mon(taje), Mo(ntaje de pantomimas), M(úsica), Mú(sico/s), O(perador), Or(questa), Pa(ntalla electrónica), Pe(luquería), Pre(estreno), P(roducción), Pr(oductor asociado), Prod(uctor delegado), Pro(ductor [ejecutivo]), Prog(ramas), R(ealizador/a), Re(estreno), Reg(idor/a), Rep(osición), Res(ponsable musical), Rev(isión de la obra / del texto), R(odaje de exteriores), Sa(strería), Sc(ript), Sec(retario de dirección / rodaje), S(erie), Se(gundo operador), Sel(ección de textos), Som(breros), Son(ido), So(nido de estudio), Téc(nico/s), Te(lones), Tem(poradas), T(extos), Té(cnicos de escena), Tra(ducción), Tr(atamiento musical), U(tilería), Ver(sión), Ves(tuario), V(oz) y Z(apatería).

1. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE JAIME DE ARMIÑÁN²²¹⁹

1.1. Obra audiovisual de Jaime de Armiñán

1.1.1. Teatrografía

1.1.1.1. Autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1954	<i>Eva sin manzana</i>	Est: 28 de mayo, teatro Español de Madrid	Mercedes Albert (<i>Marta</i>), Adela Carboné (<i>Nuria</i>), María Cuevas (<i>Blanca</i>), José María de Prada (<i>Pobre</i>), Antonio Forcada (<i>Ángel</i>), Agustín González (<i>Hermano Cuco</i>), Carmen Lozano (<i>Montserrat</i>) y José María Rodero (<i>Serafín</i>)	Dir: Gustavo Pérez Puig De: Eduardo Santonja R de De: Manuel López Premio Calderón de la Barca 1953
1954	<i>Sinfonía acabada</i>	Est: 29 de diciembre, teatro de la Comedia de Madrid	Valeriano Andrés (<i>Leopoldo</i>), Francisco Cercadillo (<i>Don Arquipo</i>), Javier Domínguez (<i>Un señor raro</i>), E. F. (<i>Baldomero</i>), Carola Fernán-Gómez (<i>Monique</i>), Antonio Forcada (<i>Electricista</i>), Julia Marín Tiedra (<i>Paula</i>), Ángel Menéndez	Dir: Gustavo Pérez Puig De: Emilio Burgos R de De: Manuel López

²²¹⁹ Para elaborar esta relación nos hemos basado en Armiñán (1954b, 1955b, 1958c, 1959b, 1961b, 1962, 1963a, 1964b, 1965c, 1965a, 1966d, 1968b y 2005c), Buezo (2003a), Crespo (1987), Filippo (1959), Galán (1992), Gregori (2009f), Heredero y Santamarina (2010), Marsillach (2003ds), Morales (2010), Ordóñez (2013a y 2013b), Ros Berenguer (1996a) y en VV. AA. (1965 y 2001). Hemos completado la información con páginas electrónicas: la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref =nv_home (consultada el 14 de febrero de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			(<i>Alain</i>), Antonio Ozores (<i>Enamorado</i>), José Luis Ozores (<i>Telmo</i>), Joaquín Pamplona (<i>Un caballero</i>), Manuel Peiro (<i>Un muchacho</i>), Elvira Quintillá (<i>Enamorada</i>), Francisco Rodríguez (<i>Acomodador</i>), Rafael Samaniego (<i>Capitán</i>), M. ^a Elena Santonja (<i>Biby</i>), Blanca Sendino (<i>Doña Macarena</i>), Ramiro Tapia (<i>Un señor gordo</i>), Conchita Vaquero (<i>Goñi</i>), Marcela Yurfa (<i>Magda</i>) y Rosita Zumárraga (<i>Chica estupenda</i>)	
1956	<i>Nuestro fantasma</i>	Est: 27 de marzo, teatro Español de Madrid	José Bruguera (<i>Coronel</i>), Avelino Cánovas (<i>Juanito</i>), Nani Fernández (<i>Irene</i>), Antonio Ferrandis (<i>Honorio</i>), José Guijarro (<i>Chófer</i>), Guillermo Marín (<i>Doctor</i>), Pascual Martín (<i>Pablo</i>), Alfonso Muñoz (<i>Francis</i>), Carlos Muñoz (<i>Antonio</i>), José María Seoane (<i>Amado</i>) y Carlos M. Tejada (<i>Fausto</i>)	Dir: José Tamayo De: Emilio Burgos Premio Lope de Vega 1965
1957	<i>Café del Liceo Jaime de Armiñán</i>	Est: 8 de noviembre, teatro Windsor de Barcelona; Rep: II Festival Internacional de Madrid, 1958	Gabriel Agustí (<i>El fiel enamorado</i>), Amparo Baró (<i>La fiel enamorada</i>), Jorge Bofill (<i>Señor con bigote</i>), M. ^a Antoni Bosch (<i>Hermosa señorita</i>), Fernando Bronchud (<i>Adulador</i>), José M. ^a Caffarel (<i>El famoso Frasquetti</i>), José Antonio Cánovas (<i>Señor con bigote</i>), Antonio Gandía (<i>El buen Bartolomé</i>), Dorita González (<i>Señorita de Burgos</i>), Dionisio Macías (<i>Adulador</i>), José Luis Marín (<i>Padrino</i>), Adolfo Marsillach (<i>El pobre Armando</i>), Pedro Javier Martínez (<i>Feo señor</i>), Francisco Massana (<i>Adulador</i>), Pilar Mauri (<i>Hermosa señorita</i>), Luis Narbona (<i>Un señor que pide coñac</i>), Rosario Ortega (<i>Señorita de Burgos</i>), Antonio Pérez (<i>Padrino</i>), Fernando Ponce (<i>Un señor impaciente</i>), Pascual Pueyo (<i>Adulador</i>), Mario Rigat (<i>Feo señor</i>), José Manuel Río (<i>El vendedor de periódicos</i>), Amparo Rives (<i>La dama estafalaria</i>), Santiago Sanz (<i>El extraño maquetista</i>), Juan Soler (<i>Un señor de Alicante</i>), M. ^a Amparo Soler Leal (<i>La bella Lucía</i>), José Soler (<i>El servicial Jaime</i>), Salvador Soler Marí (<i>El tremendo Ivanof</i>), Josefina Tapias (<i>La vieja doña Paquita</i>) y Cris Zabal (<i>La ingenua Nuria</i>)	Dir y Mon: Adolfo Marsillach De: Andrés Vallve Fi: Elena Santonja C <i>Café del Liceo</i> : Cristóbal Halfter P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1960	<i>Paso a nivel</i>	Est: 19 de febrero, teatro Reina Victoria de Madrid	José Bódalo (<i>Víctor, alias «El Rafles»</i>), Carlos García (<i>Cabo Tapia</i>), Tina Gascó (<i>Victoria</i>), Pilar Muñoz (<i>Mónica, alias «La Charlot»</i>), Venancio Muro (<i>Alejo, alias «El Satanás»</i>), Antonio Puga (<i>Hugo, alias «El Sepúlveda»</i>) y Joaquín Roa (<i>Blas</i>)	De: Emilio Burgos
1962	<i>Academia de baile</i>	Est: 28 de diciembre, teatro Alcázar de Madrid	Ángel de Andrés (<i>Joaquín</i>), Ana Casares (<i>Isabel</i>), Pedro Espinosa (<i>Benito</i>), Rafael Gil Marcos (<i>Félix</i>), Alicia Hermida (<i>Cecilia</i>), Carmen Lozano (<i>Lola</i>), M. ^a Jesús Mayor (<i>Renata</i>), Ismael Merlo (<i>Pascual</i>), Agustín Povedano (<i>Vicente</i>), Ramón Repáraz (<i>Eusebio</i>) y Emilia Rubio (<i>Pepi</i>)	Dir: Cayetano Luca de Tena De: Emilio Burgos
1962	<i>Pisito de</i>	Est: 27 de abril, teatro Infanta	Maite Blasco (<i>Elena</i>), Ángela Bravo (<i>Marta</i>), Mari Carmen de la Maza (<i>Paula</i>),	Dir: Cayetano Luca de

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>solteras</i>	Beatriz de Madrid	Alicia Hermida (<i>Elvira</i>), Juanjo Menéndez (<i>Emilio</i>), Mari Carmen Prendes (<i>Gu-mi</i>) y María Saavedra (<i>Matilde</i>)	Tena Ar: basado en los guiones de la serie de televisión <i>Chicas en la ciudad</i> , de Jaime de Armiñán De: Emilio Burgos
1963	<i>La pareja</i>	Est: 29 de noviembre, teatro Infanta Beatriz de Madrid	Manuel Andrés (<i>Andrés</i>), Amparo Baró (<i>Pilar, joven y Lucía</i>), Mara Goyanes (<i>Pilar</i>), Alicia Hermida (<i>Cristina</i>), Fernando Marín (<i>Ramón, joven y Diego</i>), Guillermo Marín (<i>Ramón</i>) y Mari Carmen Prendes (<i>Teresa</i>)	Dir: Cayetano Luca de Tena De: Emilio Burgos
1964	<i>El arte de amar</i>	Est: 1 de octubre, teatro Infanta Beatriz de Madrid	Lola Gálvez, Ana María Morales, Josefina Jartín, Carmen Martínez Sierra, Pilar Bienert, María Saavedra, Luisa Muñoz, Mari Carmen Ruiz, Consuelo Abad, Flor de Bethania, Aurora Cervera, Carmen Galán, Juanita Diyongui, Amalia Ariño, Rafael Alonso, Ángel de la Fuente, Venancio Muro, Manuel Andrés, Juan Sala, Antonio Requena, José Luis Tutor, Vicente Sangiovani y Enrique Paredes	Dir: Cayetano Luca de Tena Esc: Emilio Burgos
1964	<i>Sinfonía acabada</i>	Est: 1 de octubre, teatro de la Comedia de Madrid	Consuelo Abad (<i>Mirna</i>), Rafael Alonso (<i>Dagoberto</i>), Manuel Andrés (<i>Él y Mariano</i>), Amalia Ariño (<i>Condesa Golov</i>), Pilar Bienert (<i>Reyes</i>), Aurora Cervera (<i>Viqui</i>), Flor de Bethania (<i>Miss Norton</i>), Ángel de la Fuente (<i>Pablo</i>), Juanita Diyongui (<i>Princesa</i>), Carmen Galán (<i>Gretel y Celia</i>), Lola Gálvez (<i>Madame Brioché</i>), Josefina Jartín (<i>Ella y Miriam</i>), Carmen Martínez Sierra (<i>Marisa</i>), Ana M.ª Morales (<i>Clara</i>), Luisa Muñoz (<i>Brigitte</i>), Venancio Muro (<i>Bob</i>), Enrique Paredes (<i>Nano</i>), Antonio Requena (<i>Botones</i>), Mari Carmen Ruiz (<i>Lili</i>), María Saavedra (<i>Rosita</i>), Juan Sala (<i>Leopardo</i>), Vicente Sangiovani (<i>Gonzalo</i>) y José Luis Tutor (<i>Barman</i>)	Dir: Cayetano Luca de Tena
1965	<i>El último tranvía</i>	Est: 9 de octubre, teatro Cómico de Madrid	Ricardo Acero (<i>Fede</i>), Carlos Ibarzabal (<i>Tío Julio</i>), Pedro Porcel (<i>Pedro</i>), Mari Carmen Prendes (<i>Mónica</i>) y Julia Trujillo (<i>Marisa</i>)	Dir: Mario Antolín De: Carlos Viudes
1965	<i>Todas somos compañeras</i>	Est: 1 de diciembre, teatro Arni-ches de Madrid	Rafaela Aparicio (<i>Margarita</i>), Nuria Carresi (<i>Paloma</i>), Lola Gálvez (<i>Asunción</i>), Amparo Gómez Ramos (<i>Clo</i>), Juanjo Menéndez (<i>Antonio</i>), Gloria Osuna (<i>Mari Pili</i>) y Olga Peyró (<i>Regina</i>)	Di: Juan José Menéndez; De: V. Sainz de la Peña
1967	<i>Una vez a la semana</i>	Est: 4 de enero, teatro de la Comedia de Madrid	Pepe Alfayate (<i>Hermano Juan</i>), Fiorella Faltoyano (<i>Bibi</i>), Alicia Hermida (<i>Ca-rol</i>), Alfredo Landa (<i>Sancho</i>), Aurora Redondo (<i>Marcelina</i>) y Rafael Somoza (<i>Eusebio</i>)	Di: Jaime de Armiñán ; De: Santiago Ontañón

1934

1.1.1.2. Adaptador

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1958	<i>Con derecho a fantasma (Questi fantasmí)</i> Eduardo de Filippo	Est: 12 de noviembre, teatro Infanta Isabel de Madrid	Manuel Aleixandre (<i>Gastón, alma libre</i>), Guillermo Amengual (<i>Margarita, alma inútil</i>), José Balaguer (<i>Rafael, portero, alma negra</i>), Maite Blasco (<i>Javier, alma cansada</i>), Marta Cansapiés (<i>Armidita, alma inocente</i>), Luis de Sola (<i>Um mozo, alma condenada</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Pascual, alma en pena</i>), Analía Gadé (<i>María, alma titubeante</i>), Agustín González (<i>Alfredo, alma inquieta</i>), Irene Gutiérrez Caba (<i>Armida, alma triste</i>), Julia Lorente (<i>Silvia, alma inocente</i>), Eloísa Muro (<i>Carmen, alma enferma</i>), Carlos Sánchez (<i>Outro mozo, alma condenada</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ad: Jaime de Armiñán P: Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez

1.1.2. Cinematografía

1.1.2.1. Largometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1961	<i>El secreto de Mónica</i>	Ana Casares, Enrique Diosdado, Antonia Herrero, Alberto de Mendoza, Adolfo Marsillach y Carmen Sevilla	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán , José María Forqué, Alfonso Paso, Vicente Coello y Giovanni d'Eramo Ar: José María Forqué y Giovanni d'Eramo Cop: España-Argentina Est: 11 de noviembre de 1961
1963	<i>El juego de la verdad / Couple interdit</i>	María Asquerino, José Bódalo, Ana Casares, Alberto Dalbes, Samy Frey, Mayrata O'Wisiedo y Madeleine Robinson	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán , Pedro Masó, José María Forqué y Vicente Coello Cop: España-Francia Est: 3 de agosto de 1963
1962	<i>La becerrada</i>	María José Alfonso, Ángel Álvarez, José Álvarez Lepe, José Luis	Dir: José María Forqué

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Aparicio, Rafaela Aparicio, Antonio Bienvenida, Luisa Rosa de la Torre, Nicolás Díaz Perchicot, Manuel Domínguez Luna, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juncalito</i>), Félix Fernández, Antonio Gandía, Juan García <i>Mondeño</i> , Manolo Gómez Bur, Agustín González, Irene Gutiérrez Caba, Luis Heredia Álvarez, Alicia Hermida, Juan León Córdoba, Jacinto Martín, Ana María Noé, Ordóñez, Carmen Pastor, Alberto Reixa, José María Rodero, Emilio Santiago Ruiz, Carmen Santona, Amparo Soler Leal, Nuria Torray y Ana María Ventura	G: Jaime de Armiñán y José María Forqué F: Alejandro Ulloa (Eastmancolor) P: Naga Films S. A. Du: 96 min Est : 27 de mayo de 1963
1963	<i>Las gemelas</i>	José Bódalo, Maleni Castro, Helga Liné, Raphael, Porfiria Sanchiz, Antonio Vela y Lina Yegros	Dir: Antonio del Amo G: Antonio del Amo, Jaime de Armiñán , Camilo Murillo y Concha R. Castaños Est: 20 de marzo de 1963
1963	<i>Piso de soltero</i>	Cassen, Alberto Closas y José Rubio	Dir: Alfonso Balcázar G: Alfonso Balcázar y Jaime de Armiñán
1964	<i>Tengo 17 años</i>	Rocío Dúrcal, Ricardo Ferrante Roberto Font, Luis Márquez, Luis Morris Pedro Osinaga y Luis Peña	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán , Enrique Llovet y José María Forqué Ar: Jaime de Armiñán Est: 22 de mayo de 1964
1964	<i>Un tiro por la espalda</i>	Yvonne Bastien, Tomás Blanco, Julia Caba Alba, Perla Cristal, Alberto de Mendoza y Gerard Tichy	Dir: Antonio Román G: Jaime de Armiñán , Vicente Coello y José María Forqué Est: 12 de agosto de 1964
1964	<i>Zarabanda, bing, bing / Baleari Operazione Oro / Barbouze chérie</i>	Jacques Sernas, Mireille Darc, Harold Sakata, Francesca Sernas, Venantino Venantino, Daniela Bianchi, Marilu Tolo, Jose Luis Lopez Vazquez	Dir: José María Forqué G: José María Forqué, Giorgioli Simonelli y Duccio Tessari Diá: Jaime de Armiñán Ar: Jacques Sernas, sobre una idea de Antonio Liberarti Cop: España-Italia-Francia
1965	<i>Playas de Formenter</i>	Ana Casares, Margit Kocsis, Soledad Miranda, Óscar Pellicer, Gerard Tichy y Gabriel Tinti	Dir: Germán Lorente G: Jaime de Armiñán , Luis Lucas, José Gallardo, Antonio Isasi Isasmendi, Yale, Leo Alza, Juan Isasi, Germán Lorente y Felipe Navarro Ar: Germán Lorente y Leo Alza Est: 6 de septiembre de 1965

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1965	<i>Whisky y vodka</i>	Rafael Alonso, Roberto Camardiel, Pierre Doris, Alfredo Landa, Juanjo Menéndez, José Morales y Pili y Mili	Dir: Fernando Palacios G: Jaime de Armiñán , Mariano Ozores, José Manuel Iglesias, Arturo Rigel y Paul Greenaf Ar: Antonio Fos y Rafael Isasi Cop: España-Francia Est: 7 de julio de 1965
1965	<i>Yo he visto la muerte</i>	Antonio Bienvenida, Álvaro Domecq Díez, Álvaro Domecq Romero, Luis Miguel Dominguín, Ricardo Lucía, José Mejías Bienvenida y Andrés Vázquez	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán y José María Forqué Est: 30 de diciembre de 1965
1966	<i>La muerte viaja demasiado / Humorismo in Nero / Humour noir</i>	Leo Anchóriz, Pierre Brasseur, María Cuadra, Agustín González, José Luis López Vázquez, Emma Penella y Alida Valli	Dir: José María Forqué, Claude Autant Lara y Giancarlo Zagni E: «Miss Wilma / La Mandrilla», de José María Forqué G: Jaime de Armiñán , José María Forqué, Vicente Coello, Marcello Fondato y Leo Anchóriz Cop: España-Francia Est: 10 de octubre de 1966
1966	<i>Vivir al sol</i>	Dominique Boschero, Gemma Cuervo, Alberto Dalbes, Giancarlo del Duca, Pastor Serrador, Mario Via y Susan Viveke	Dir: Germán Lorente G: Jaime de Armiñán , Leo Anchóriz, José María Nunes y Germán Lorente Est: 16 de marzo de 1966
1967	<i>Rumbo a Belén</i>		Dir: José Ochoa G: Jaime de Armiñán , José Ochoa y Enrique Llovet
1968	<i>Solos los dos</i>	Isabel Garcés, Marisol, Conchita Montes, José Orjas, Sebastián Palomo Linares y José Sazatornil Saza	Dir: Luis Lucia G: Jaime de Armiñán y Francisco Hueva Lastras Est: 12 de julio de 1968
1968	<i>Un diablo bajo la almohada / Le Diable sous l'oreiller / Calda e... infidele</i>	Ana Carvajal, José Luis Coll, Gabrielle Ferzetti, Alfredo Landa, Piero Lulli, Aida Power, Joaquín Roa, Maurice Ronet, Amparo Soler Leal e Ingrid Thulin	Dir: José María Forqué G: Eduardo Antón, Jaime de Armiñán , José María Forqué y Giuseppe Mangione Ar: basada en los capítulos 33-35 de <i>El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> , de Miguel de Cervantes, correspondientes a la novela «El curioso impertinente» F: Cecilio Paniagua Mon: Petra de Nieva De: Flavio Mogherini

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			M: Roberto Pregadio y Romano Rizzati Cop: España-Francia-Italia Est: 7 de febrero de 1968
1969	<i>Carola de día, Carola de noche</i>	Rafael Alonso (<i>Garlik</i>), Leo Anchóriz (colaboración), Jaime de Mora y Aragón (colaboración), Fernando Fernán-Gómez (colaboración), Albert Gemar (<i>Edgar</i>), Tony Isbert (<i>Daniel</i>), Verónica Luján (<i>Verónica</i>), Marisol (<i>Carola</i>), Vidal Molina (<i>Mauricio</i>), Lili Muratti (<i>Franciska</i>), Venancio Muro (<i>Tabernero</i>), José Sazatornil, Saza (<i>Obrenovich</i>) y Patty Shepard (<i>Madame</i>)	Dir: Jaime de Armiñán Ar, G y Diá: Jaime de Armiñán y Leo Anchóriz Gén: comedia De: Enrique Alarcón F: Antonio L. Ballesteros Mon: José Antonio Rojo M: Juan Carlos Calderón C: Palito Ortega, Armando Manzanero, Juan Carlos Calderón y Vainica Doble Pro: Manuel Goyanes P: Guion, P. C. Est: 27 de agosto de 1969, cine Albéniz de Madrid
1969	<i>Rumbo a Belén</i>	Leo Anchóriz, Manuel F. Aranda, Alberto Domarco, Manuel Domínguez Luna, Isabel Hidalgo, Rogelio Madrid, Ricardo Palacios	Dir: José Ochoa G: Jaime de Armiñán , Enrique Llovet y José Ochoa Est: 19 de septiembre de 1969
1970	<i>La Lola... dicen que no vive sola</i>	Hugo Blanco, Lola Herrera, Silvia Solar, Charo Soriano, Mark Stevens y Serena Vergano (<i>Lola</i>)	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán y Leo Anchóriz Gén: drama De: José Alguero F: Francisco Fraile M: José Nieto Mon: Mercedes Alonso P: Kalender Films / Impala Est: 7 de junio de 1971, cines Borrás, Bosque y Regio de Barcelona
1971	<i>Mi querida señorita</i>	Enrique Ávila, Luis Barbero, Avelino Cánovas, María de la Riva, Antonio Ferrandis (<i>Santiago</i>), Lola Gálvez, Lola Gaos, Chus Lampreave, José Luis López Vázquez (<i>Adela y Juan</i>), Manolo Otero, Mónica Randall, Julieta Serrano (<i>Isabelita</i>), Ana Suriani y Cristina Suriani	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: José Luis Borau y Jaime de Armiñán Gén: comedia De: José Massagué F: Luis Cuadrado M: Rafael Ferro y <i>Estudio 3</i> de Chopin

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<p>Mon: Ana María Romero Marchent Pro: José Luis Borau P: El Imán / Incine Est: 12 de enero de 1972, cine Coliseum de Madrid premios Círculo de Directores Cinematográficos 1971 al Mejor Director, Guion y Actor protagonista (José Luis López Vázquez); premios SNE 1971 al Mejor Guion y al Mejor Actor Protagonista (José Luis López Vázquez); nominada al Oscar de Hollywood de 1972 a la mejor película extranjera; premiada en el Festival Internacional de Chicago</p>
1973	<i>Un casto varón español</i>	Eduardo Calvo, María Francés, Mara Goyanes, María Isbert, José Luis López Vázquez, Carmen Maura, Mirta Miller, Teresa Rabal, Esperanza Roy y Patty Shepard	<p>Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Juan Tébar y Jaime de Armiñán Gén: comedia De: José Luis Galicia F: Fernando Arribas Mon: José Luis Matesanz M: José Nieto P: José Frade PC, S. A. Est: 12 de enero de 1973, cines Palacio de la Prensa, Bilbao y Velázquez de Madrid</p>
1974	<i>El amor del capitán Brando</i>	Ana Belén (<i>Aurora</i>), Eduardo Calvo (<i>Don Cristóbal</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando el Exiliado</i>), Antonio Ferrandis (<i>Don Julio, el alcalde</i>), Jaime Gamboa (<i>Juan</i>), María Jesús Lampreave (<i>Doña Concha, la alcaldesa</i>), Verónica Llimerá (<i>Kety</i>), Julia Lorente, Fernando Marín (<i>Panda</i>), Aurora Márquez, Pilar Muñoz (<i>Sebas</i>), Julieta Serrano (<i>María Rosa</i>), Amparo Soler Leal (<i>Amparo</i>) y los niños Álvaro, Eduardo, Tati, Nuria, Carmen, Máximo, José, Quinto y Aurora	<p>Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán y Juan Tébar Gén: comedia De: Luis Vázquez F: Luis Cuadrado (Eastmancolor) Mon: José Luis Matesanz M: José Nieto P: Incine Producción / Impala, S. A. Est: 1 de enero de 1974, cine Azul de Madrid Premio Película Favorita del Público en el Festival Internacional de Berlín de 1974, premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Música (José Nieto)</p>
1975	<i>¡Jo, papá!</i>	Ana Belén (<i>Pilar</i>), Eduardo Calvo (<i>Comesaña</i>), Carmen de Armi-	Dir: Jaime de Armiñán

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		ñán (<i>Carmencita</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Julio</i>), Antonio Ferrandis (<i>Enrique</i>), José María Flotats (<i>Carlos</i>) y Amparo Soler Leal (<i>Alicia</i>)	G: Juan Tébar y Jaime de Armiñán Gén: comedia F: Manuel Berenguer Bernabeu (Eastmancolor) M: José Nieto Mon: José Luis Matesanz P: Incine Compañía Industrial Cinematográfica S. A. Est: 18 de diciembre de 1975, cine Rex de Madrid Premio CEC 1975 a la Mejor Actriz de Reparto (Amparo Soler Leal)
1977	<i>El bencador gusticiero y su pastelera madre</i> [sic]	Blaki, Fernando Delgado, Chus Lampreave, Félix Rotaeta, José Ruiz Lifante, María Rubio y María Luisa Sanjosé	Dir: Antonio Fraguas, <i>Forges</i> G: Jaime de Armiñán , Ramón de Diego y Antonio Fraguas <i>Forges</i> Pro: José Luis Borau Est: 20 de enero de 1977
1977	<i>Nunca es tarde</i>	Ángel Álvarez (<i>abuelo</i>), Maite Blasco (<i>María Jesús</i>), Eduardo Calvo (<i>Javier, padre de Teresa</i>), Héctor Cantolla (<i>Juan Ignacio</i>), José H. Carmona (<i>barman</i>), Madeleine Christie (<i>Úrsula Michelena</i>), Josefina del Cid (<i>Begochu</i>), José Luis Gómez (<i>Antonio Zabala</i>), Chus Lampreave (<i>Manoli, sobrina de Úrsula</i>), Eusebio Lázaro (<i>doctor Elices</i>), Julia Lorente (<i>tía Pilar</i>), Ángela Molina (<i>Teresa</i>), Miguel Palenzuela (<i>tío Asís</i>), Eva Robín (<i>Carmen</i>), Félix Rotaeta (<i>padre José María</i>), María Silva (<i>Coro</i>) y Julia Trujillo (<i>Blanca</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Juan Carlos Eguillor y Jaime de Armiñán Ar: Juan Carlos Eguillor y Concha Grégori Gén: comedia F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: José Nieto P: Incine / Impala Est: 29 de septiembre de 1977, cine Azul de Madrid Seleccionada por el London Festival y el Filmex de Los Ángeles
1978	<i>Al servicio de la mujer española</i>	Silvia Aguilar (<i>locutora</i>), Amparo Baró (<i>María Rosa</i>), Maite Blasco, Mari Carrillo (<i>Celsa</i>), Luis Gaspar, Emilio Gutiérrez Caba (<i>Manolo</i>), Zulema Katz, Adolfo Marsillach (<i>Julio</i>), Antonio Ramis, Marilina Ross (<i>Irene</i>), Félix Rotaeta (<i>conferenciante</i>), José Ruiz Lifante (<i>sacerdote</i>) y José Segura	Dir, Ar y G: Jaime de Armiñán Gén: comedia De: Eduardo de la Torre F: Domingo Lozano Mon: José Luis Matesanz M: Mari Carmen Santonja P: Exclusivas Molpeceres Est: 16 de octubre de 1978, cine Vergara de Madrid Seleccionada por las Jornadas de Cartago de 1982 y por el Festival de San Sebastián
1980	<i>El nido</i>	Patricia Adriani (<i>Marisa</i>), Mercedes Alonso (<i>Mercedes</i>), Héctor	Dir, Ar y G: Jaime de Armiñán

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Alterio (<i>Alejandro</i>), Amparo Baró (<i>Fuen</i>), Mauricio Calvo (<i>César</i>), Agustín González (<i>sargento</i>), Ovidi Montllor (<i>Manuel</i>), Luis Politti (<i>Eladio</i>), María Luisa Ponte (<i>Amparo</i>), Luisa Rodrigo (<i>Gumer</i>) y Ana Torrent (<i>Goyita</i>)	Gén: drama De: Jean Claude Hoerner F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: <i>La Creación</i> , de Haydn; anónimo del siglo XVII y <i>Maxece Cantelobe</i> P: A Punto PC Est: 18 de septiembre de 1980, cine Coliseum de Madrid Premio en el Festival de Montreal a la Mejor Actriz (Ana Torrent); premio GO 1980 a la Mejor Fotografía; premio RES 1980 a la Mejor Película; premio FC en Vama al Mejor Director y a la Mejor Actriz (Ana Torrent); seleccionada por los festivales de Houston, Melbourne, Moscú, Manila, Bérgamo y Durban; nominada al Oscar de Hollywood 1980 en la categoría de Mejor Película de Habla no inglesa
1981	<i>En septiembre</i>	Amparo Baró (<i>Aurora</i>), Carmen de la Maza (<i>Carola</i>), Álvaro de Luna (<i>Perico</i>), Manuel Elespuru (<i>Sánchez</i>), Agustín González (<i>José Luis</i>), Paula Martel (<i>Teresa</i>), María Massip (<i>Leticia</i>), Alejandro Massó (<i>conferenciante</i>), María Luisa Merlo (<i>Ana</i>), José Moratalla (<i>Manolo</i>), José Luis Pellicena (<i>José Ramón</i>), Luisa Rodrigo (<i>doña María</i>), Carmen Santonja (<i>Chus</i>) y Raúl Sender (<i>Eduardo</i>)	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán y Ramón de Diego Gén: comedia De: Félix Murcia F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: Jesús Aranguren P: A. Punto E. L., S. A. Est: 1 de marzo de 1982, cines Conde Duque y Fantasio de Madrid Seleccionada por los festivales de Manila y Nápoles
1982	<i>Corazón de papel</i>	Patxi Andión, Eduardo Calvo, Antonio Ferrandis, Isabel Luque, Lautaro Murúa, Ana Obregón y Silvia Tortosa	Dir: Roberto Bodegas G: Jaime de Armiñán , Manuel Albignoni y Roberto Bodegas Est: 29 de julio de 1982
1984	<i>Stico</i>	Amparo Baró, Carme Elías, Beatriz Elorrieta, Bárbara y Vanessa Escamilla, Fernando Fernán-Gómez , Manuel Galiana, Agustín González, Mercedes Lezcano, Toa Torán, Manuel Torremocha y Manuel Zarzo	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Fernando Fernán-Gómez y Jaime de Armiñán Gén: comedia De: Tony Cortés F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			M: Alejandro Massó P: Serva Films Est: 4 de marzo de 1985, cines Pompeya, Gayarre y Sainz de Baranda de Madrid Oso de Plata al mejor actor en el Festival Internacional de Berlín
1985	<i>La hora bruja</i>	Victoria Abril (<i>Saga</i>), Asunción Balaguer (<i>monja</i>), Ernesto Chao, Juan Echanove, Sancho Gracia (<i>Rubén</i>), David Martínez, Juan R. Martínez, Francisco Rabal (<i>César</i>), Pilar Rodríguez y Concha Velasco (<i>Pilar / Esmeralda</i>)	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán y Ramón de Diego Gén: comedia De: Tony Cortés F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: Alejandro Massó P: Serva Films y TVE Est: 4 de noviembre de 1985, cines Azul y Vaguada de Madrid Premios en el Festival de Valladolid de 1985 a la Mejor Actriz (Concha Velasco) y al Mejor Actor (Francisco Rabal); premios GO 1985 a la Mejor Fotografía; premio en el Festival de Zimbabwe 1995 a la Película más Divertida; seleccionada por los festivales de Berlín, Montreal, Gante y Londres; seleccionada para el premio Oscar a la Mejor Película de habla no inglesa
1986	<i>Mi general</i>	Mercedes Alonso, Rafael Alonso, Héctor Alterio, Amparo Baró, Joan Borrás, Álvaro de Luna, Fernando Fernán-Gómez , Abel Folk, Joaquín Kremel, José Luis López Vázquez, Alfred Luchetti, Juanjo Puigcorbé, Mónica Randall, Fernando Rey y Manuel Tormocha	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán , Fernando Fernán-Gómez y Manuel Pilares Gén: comedia De: Félix Murcia Ves: María Luisa Zabala F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: Jordi Doncos Orquesta y Vainica Doble P: Fígaro Films Est: 7 de mayo de 1987, cines Benlliure y Palacio de la Música de Madrid Du: 105 min Premiada en el Festival des Films du Monde (Montreal), seleccionada

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1991	<i>El día que nació yo</i>	Joaquim de Almeida, Mari Carmen Alvarado, Germán Cobos, Arturo Fernández, Juan Antonio Jiménez, Julia Oliva, José Manuel Padilla, Isabel Pantoja, Miguel Rellán y Amparo Rivelles	por los festivales de Nueva York y Londres Dir: Pedro Olea G: Jaime de Armiñán y Álvaro de Armiñán Ar: Jaime de Armiñán Est: 26 de septiembre de 1991
1994	<i>Al otro lado del túnel</i>	Rafael Alonso, Pedro Álvarez-Ossorio, Luis Barbero, Amparo Baró, Jorge Calvo, Gabriel Latorre, Fernando Rey, Asunción Sánchez, Gonzalo Vega y Maribel Verdú	Dir: Jaime de Armiñán G: Eduardo y Jaime de Armiñán Gén: drama Dir <i>artística</i> : Julio Esteban F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz Dir <i>musical</i> : Carmen Santonja P: Serva Films / Sogepaq Est: 25 de febrero de 1994, cines Rex, Minicines y Renoir de Madrid
1995	<i>El palomo cojo</i>	Valeriano Andrés (<i>abuelo</i>), Ofelia Angélica (<i>Esther</i>), Asunción Balaguer (<i>tata Caridad</i>), Amparo Baró (<i>Reglita</i>), María Barranco (<i>Mari</i>), María Galiana (<i>abuela</i>), Joaquín Kremel (<i>tío Ramón</i>), María Massip (<i>tía Blanca</i>), Carmen Maura (<i>tía Victoria</i>), Miguel Ángel Muñoz (<i>niño</i>), Francisco Rabal (<i>tío Ricardo</i>), Ana Torrent (<i>Adoración</i>) y Tomás Zori (<i>bisabuelo</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán Ar: basado en la novela homónima de Eduardo Mendicutti Gén: comedia Dir <i>artística</i> : Carlos Dorremocha F: Fernando Arribas Mon: José Luis Matesanz De: Carlos Dorremocha M: Jesús A. Yanes P: Lotus Films Internacional / Sogepaq / TVE / Canal + Est: 6 de octubre de 1955, cines Acteón, Albufera, Alcalá y Gran Vía de Madrid
2008	<i>14 Fabian Road</i>	Julieta Cardinali (<i>Camila Ponte</i>), Ana Torrent (<i>Vega Galindo</i>), Ángela Molina (<i>Palmira</i>), Cuca Escribano (<i>Fernanda Segovia</i>), Homero Antonutti (<i>Benson</i>), Fele Martínez (<i>Enrique Gonzalvo</i>), Fátima Rincón (<i>Rafaelita</i>) y Fernando Guillén (<i>Gonzalvo Padre</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Eduardo de Armiñán y Jaime de Armiñán Dir <i>de F</i> : Kiko de la Rica M: Familia Vargas Dire: Concha Díaz P: Lula Cine Produccion, S. L. / Telemadrid / Intercommunication Films ASBL Arte y Naturaleza S. A.

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Du: 190 min

1.1.2.2. Documentales

Año	Título	Ficha técnica y artística
1983	<i>Andar Bulgaria</i>	Dir: Jaime de Armiñán G: Manuel G. Rojas y Jaime de Armiñán Dir de F: Leopoldo Villaseñor (Eastmancolor) Mon: Juan de las Casas <i>Supervisión general:</i> Manuel G. Rojas Son: José María Roldán Est: 16 de diciembre de 1983 P: Rojas Studio Film Du: 10 min
1983	<i>Goya</i>	Dir: Jaime de Armiñán F: Teo Escamilla
1983	<i>La huella árabe en España</i>	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán V en off: Agustín González Dir de F: Javier Aguirresarobe y Teo Escamilla (Eastmancolor) Mon: Claudio Carcía Son: Alfonso Pino Pro: Jesús Aranguren P: Secretaría General de Turismo y ECCE (Exposiciones, Congresos y Convenciones De España) Du: 12 min
1983	<i>Picasso y los toros</i>	Dir: Jaime de Armiñán F: Teo Escamilla

1.1.3. Televisión

1.1.3.1. Series

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1962-1965	<i>Primera fila</i>		Valeriano Andrés, Fernando Delgado, José M. ^a Escuer, Mary González, Paco Morán y Valentin Tornos	Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española Du: 90 min
1963-1965	<i>Confidencias</i>	«Los hijos atan mucho», «Dos horas antes», «Manoli y las señoras», «El costurero», «La paga extra», «El visitante» y «El retrato de Óscar»	Rafael Alonso, José Bódalo, Agustín González, Julia Gutiérrez Caba, Gracita Morales, Mercedes Muñoz Sampedro y Concha Velasco	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán F: Vídeo E: 12 P: Televisión Española Du: 30 min
1968-1970	<i>Fábulas</i> ²²²⁰	«La gallina de los huevos de oro»	Fernando Fernán-Gómez , Lola Gaos, Juanjo Menéndez, Tina Sainz y Elena M. ^a Tejeiro	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán Ar: basado en fábulas de Esopo, La Fontaine, Samaniego y otros

²²²⁰ Más tarde, *Las fábulas*.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				M y C: Vainica Doble Tem: 2 E: 26 P: Televisión Española Fe: 2 de mayo Du: 50 min
1962-1963	<i>Día a día</i>	«Cebolla y pan», «Malhumor», «El drama», «La sombra» y «Crueldad mental»	Rafael Alonso, Amparo Baró, Ana Casares, Julia Gutiérrez Caba, Guillermo Marín, M. ^a Carmen Prendes y Elena M. ^a Tejeiro	Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1962-1963	<i>El hombre, ese conocido</i>		Rafael Aparicio, Maite Blasco, José Bódalo, Antonio Ferrandis, Agustín González, Irene Gutiérrez Caba y José M. ^a Prada	Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1971-1972	<i>Las doce caras de Eva</i>		Antonio Casas, María Isbert, Marisa de Leza y Julia Trujillo	R: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán E: 12 P: Televisión Española
1966-1967	<i>Tiempo y hora</i>	«Aquel 6 de agosto», «El abogado de oficio», «Utedes los jóvenes» y «Vuestro circo, mi circo»	Rafael Alonso, Amparo Baró, José Bódalo, Sonia Bruno, Antonio Ferrandis, Agustín González, Julia Gutiérrez Caba, Chus Lampreave, Gracita Morales y Fernando Rey	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 20 P: Televisión Española Du: 30 min Premio al mejor guionista de la

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				televisión del año de la revista <i>Tele Express</i>
1972-1973	<i>Tres eran tres</i>		Emma Cohen, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Irene Gutiérrez Caba, Charo López, Carmen Maura, Juan Diego, Julieta Serrano y Amparo Soler Leal	R: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán E: 13 P: Televisión Española Du: 30 min
1957	<i>Entre nosotras</i>		Chus Lampreave y Elena Santonja	Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1959	<i>Cuentos para mayores</i>		María Fernanda D'Ocón, Agustín González, Chus Lampreave y Venancio Muro	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 25 P: Televisión Española Du: 30 min
1959	<i>El secreto del éxito</i>			Dir: Jaime de Armiñán E: 12 P: Televisión Española
1959	<i>Érase una vez</i> ²²²¹		María Fernanda D'Ocón, Victorio Fuentes, Agustín González, Chus Lampreave, Luis Morris y Venancio Muro	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Ar-

²²²¹ Primer espacio infantil de Televisión Española.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				miñán E: 100 P: Televisión Española Du: 15 min
1959	<i>Galería de maridos</i>		Amparo Baró y Adolfo Marsillach	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 50 P: Televisión Española Du: 15 min
1960	<i>Cuando ellas veranean</i>			Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1960	<i>Galería de esposas</i>		Margot Cottens, Antonio Ferrandis y Alicia Hermida	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1961	<i>Chicas en la ciudad</i> ²²²²		Amparo Baró, Maite Blasco, Irán Eory, Carola Fernández-Gómez, Alicia Hermida, Paula Martel, Laly Soldevila y Elena M. ^a Tejeiro	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán P: Televisión Española Premio Ondas

²²²² Nuevo título de la serie *Mujeres solas*, también de 1961.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1961	<i>El personaje y su mundo</i>		Rafael Alonso, José Bódalo, Antonio Ferrandis, Agustín González, Irene Gutiérrez Caba, Julia Gutiérrez Caba, Chus Lampreave, Gracita Morales y Concha Velasco	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 16 P: Televisión Española
1961	<i>Mujeres solas</i>		Amparo Baró (<i>Paula</i>), Maite Blasco (<i>Laura</i>), Carola Fernán-Gómez (<i>Directora</i>), Alicia Hermida (<i>Esther</i>) y Elena M. ^a Tejeiro (<i>Verónica</i>)	Dir: Jaime de Armiñán E: 15 P: Televisión Española
1961	<i>Una pareja cualquiera</i>			Dir: Jaime de Armiñán E: 70 ²²²³ P: Televisión Española
1966	<i>Del dicho al hecho</i>	«Madre pía, daño cría», «El huésped y la pesca, a los tres días apesta», «Amor loco, yo por vos y vos por otro», «Genio y figura hasta la sepultura», «No hay mayor dolor que ser pobre después de ser señor», «Tres españoles, cuatro opiniones», «A burro muerto la cebada al rabo», «Del agua mansa me libre Dios, que de la recia y brava me libro yo», «El que a hierro mata, a hierro muere», «En boca cerrada no entran moscas», «No hay cosa tan sabrosa como vivir de limosna», «El último mono es el que se ahoga» y «Quien cosido a las faldas de su madre crece, si es hembra, mujer será, si es varón, niño por siempre»	Licia Calderón, Fernando Fernán-Gómez , Mary González, Charo López y Julia Trujillo	R: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán M y C: Vainica Doble E: 12 P: Televisión Española Du: 30 min
1967	<i>Las doce caras de Juan</i>	«Acuario»	Amparo Baró, Sonia Bruno, Alberto Closas, Joaquín Dicenta, Antonio Ferrandis, Irene Gutiérrez Caba, Julia Gutiérrez	R: Pedro Amalio López

²²²³ Junto con los de *Galería de esposas*.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Caba, Elvira Quintillá, Elisa Ramírez y Mónica Randall	G: Jaime de Armiñán E: 12 P: Televisión Española Fe: 21 de octubre Du: 60 min
1974	<i>Suspiros de España</i>		Mercedes Alonso, Queta Claver, Antonio Ferrandis, Irene Gutiérrez Caba, Juan Diego, María Isbert y Emilio Laguna	Dir y G: Jaime de Armiñán E: 5 P: Televisión Española
1985	<i>Cuentos imposibles</i>	«Juncal», «Hostal Valladolid», «¡Ha dicho papá!», «Rosa fresca», «Nuevo amacener» e «Ingrid Bloom»	Amparo Baró, Álvaro de Luna, Fernando Fernán-Gómez , Manuel Galiana, Agustín González, Ágata Lys, Paco Rabal, Alicia Sánchez y José Vivó	Dir y G: Jaime de Armiñán F: 16 mm. P: Televisión Española E: 6 Du: 30 min
1988	<i>Juncal</i>		Rafael Álvarez, <i>El Brujo (Búfalo)</i> , Luis Miguel Calvo (<i>Manolo Álvarez</i>), Carmen de la Maza (<i>Julia Muñoz</i>), Mercedes Días Hoyos (<i>Isabel Álvarez</i>), Lola Flores (<i>Merche</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Domingo Camprecios</i>), María Galiana (<i>Tita Sole</i>), Claudia Gravy (<i>Elsa Wunderly</i>), Cristina Hoyos (<i>Rosario</i>), Juan A. Jiménez (<i>Barquero</i>), Emma Penella (<i>Teresa Campos</i>), Francisco Rabal (<i>Juncal</i>) y Manuel Zarzo (<i>Bernardo Álvarez</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán De: Alfonso L. Barajas Ves: M. ^a Luisa Zavala M: Vainica Doble F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz E: 7

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				P: Félix Rodríguez Du: 398 min Premio Ondas DVD: Divisa Home Video 2006
1992	<i>Una gloria nacional</i>		Rafael Alonso, Asunción Balaguer, Iciar Bollaín Antonio Canales, Analía Gadé, Juan Luis Galiardo, Fernando Guillén, Ovidi Montllor, Francisco Rabal (<i>Mario Chacón</i>) y Mónica Randall	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 10
2004	<i>¿Se puede?</i>	«Lola», «La locura de radio», «Betty Perilenque» y «Entre las tres y las cuatro»	Lina Morgan	R: Gustavo Pérez Puig G: Jaime de Armiñán y José Luis Coll Fe: 14 de agosto P: RTVE Du: 60 min
2004	<i>¿Se puede?</i>	«Encuentros en la tercera fase», «La adivina», «El amante» y «El pavo Pacheco»	Manuel Andrés, Ruperto Ares, Sonia Ferrer, Nuria García, Paco Luna, Lina Morgan, Julián Navarro, Ana Prado, África Pratt, Elvira Quintillá, Jorge Roelas, Jorge Sanz, Manuel Tejada y Hermínia Tejela	R: Gustavo Pérez Puig G: Jaime de Armiñán y Ana M. ^a Díaz Correas Fe: 7 de agosto P: RTVE Du: 60 min
2004	<i>¿Se puede?</i>	«La vendedora de libros», «Bodas de plata», «El cásting» y «Ni un día más»	Begoña Blanco, Carmela Cristóbal, Francisco García-Colmenarejo, Agustín González, Kako Larrañaga, Manuel Martín, Zulima Memba, Joaquín Molina, Sara Montalvo, Lina Morgan, Susana Navarro, Juan Carlos Naya, Natalia Pardo, Paloma Paso Jardiel y José Luis Rodríguez	R: Gustavo Pérez Puig G: Jaime de Armiñán y José Frade Fe: 10 de julio

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				P: RTVE Du: 60 min
2004	<i>¿Se puede?</i>	«El ladrón», «Trapos sucios», «Miss Wilma» y «Aquí nunca pasa nada»	Marisol Ayuso, José Carabias, Ana Carvajal, Andoni Ferrero, Carmen García, Lina Morgan, Cristina Onaita, Antonio Requena y Abigail Tomey	R: Gustavo Pérez Puig G: Jaime de Armiñán y José Frade Fe: 3 de julio P: RTVE Du: 60 min

1.1.3.2. Serie de dibujos animados

Año	Título	Ficha técnica y artística
2000	<i>S: Marcelino pan y vino</i>	Dir: Santiago Muro G: Santiago Muro y Jaime de Armiñán

1.1.3.3. Otros

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1959-1964	<i>Gran parada</i>	Carmina Alonso, Isabel Bauza, Toni Leblanc y Ana M. ^a Solsona	G: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1962	<i>La pata del conejo</i> E: «Hoy dirige...»		Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1962-1963	<i>Trío de damas</i>		Dir: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1968	<i>El premio</i> E: «Ramón y Cajal: Un		Dir: Chicho Ibáñez Serrador G: Jaime de Armiñán

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	premio en el café»		
1968	<i>Historia de la frivolidad</i>	Rafaela Aparicio, Margot Cottens, Irán Eory, Teresa Gimpera, Irene Gutiérrez Caba, Emilio Laguna, Conchita Montes y Mary Paz Pondal	Dir: Narciso Ibáñez Serrador G: Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán De: Antonio Mingote M: Augusto Algueró P: Televisión Española Premio la Ninfa de Oro de Montecarlo, Medalla de Plata del Festival de Milán y Rosa de Oro de Montreux
1978	<i>Sumarísimo</i>	Manolo Codeso, Alfonso del Real, Nené Morales, Guillermina Ruiz, Taida Urruzola, Sara Hora, Silvia Aguilar, Adriana Vega, M. ^a Luisa Bernal, Florinda Chico y Mancio de Vega	R: Valerio Lazarov G: Jaime de Armiñán P: Televisión Española
1979	<i>Pantalla abierta</i> E: «Mujeres»	Mercedes Alonso y Héctor Alterio	R: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán P: Televisión Española

1.1.4. Radio

Año	Título
1960-1961	<i>Escapados de la muerte</i> ²²²⁴

²²²⁴ Programa creado por Jaime de Armiñán junto con Adolfo Marsillach y Raúl Matas.

1.2. Producción Audiovisual sobre Jaime de Armiñán

1.2.1. Cinematografía

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1973	<i>Pisito de solteras</i>	Rafael Hernández, Alfredo Landa, Mirta Miller, Mari Carmen Prendes, Mónica Randall, Tina Sáinz, Silvia Tortosa y Luis Varela	Dir: Fernando Merino G: Silvio Fernández Balbuena ²²²⁵ Ar: basado en la comedia homónima de Jaime de Armiñán De: José Luis Ferrer F: Leopoldo Villaseñor Mon: Maruja Soriano M: Máximo Baratas

1.2.2. Televisión

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1964	<i>Eva sin manzana</i>	Maria Banquer, Maite Blasco, Mercedes Borqué, Fernando Delgado, Félix Fernández, Alfredo Landa, M. ^a Luisa Merlo, Félix Navarro y Blanca Sendino	R: Gustavo Pérez Puig S: <i>Primera fila</i> Fe: 22 de abril P: TVE Du: 90 min
1968	<i>La pareja</i>	José Bódalo, Juan Diego, M. ^a José Goyanes, Alicia Hermida y Ángela M. ^a Torres	S: <i>Estudio 1</i> Fe: 11 de junio Du: 140

²²²⁵ Guion: *Antes que te cases mira lo que haces*, Dicinsa, Madrid, 1972.

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1969	<i>Café del Liceo</i>	Eric Arredondo, José Blanc, José M. ^a Caffarel, Ramón Corroto, Montserrat Julió, Pilar Muñoz, Diana Salcedo y Ana M. Vidal	R: Pilar Miró S: <i>Estudio 1</i> P: TVE Fe: 11 de marzo Du: 140 min
1970	<i>El último tranvía</i>	Luisa Sala, Alfonso del Real, Julia Trujillo, Daniel Dicenta y Manuel Toremocha	R: Cayetano Luca de Tena S: <i>Estudio 1</i> Fe: 2 de julio P: TVE
1989	<i>Café del Liceo</i>	Ricard Borràs, Carles Canut, Vicky Peña, Enric Pous, Montserrat Salvador, Carme Samsa, Gal Soler y Lluís Torner	R: Roger Justafre S: <i>Primera función</i> Fe: 29 de junio P: Televisión Española Du: 120'

2. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE FERNANDO ARRABAL²²²⁶

2.1. Obra audiovisual de Fernando Arrabal

2.1.1. Teatrografía

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1958	<i>Los hombres del triciclo</i>	Est: 29 de enero, Madrid, teatro Bellas Artes, una representación	Compañía Dido, Pequeño Teatro, dirigida por Josefina Sánchez Pedreño: Anastasio Alemán (<i>Climando</i>), Marcelino Arroita-Jáuregui (<i>El hombre de los billetes</i>), Francisco Cano (<i>El jefe</i>), Ramón Carroto (<i>Apal</i>), Emilio Laguna (<i>Un guardia</i>), Francisco Merino (<i>El viejo de la flauta</i>) y Victoria Rodríguez (<i>Mita</i>)	Dir: José Antonio Valdés Esc: Juan Segarra
1959	<i>Pique-nique en campagne (Los soldados)</i>	Est: 25 de abril, París, Théâtre de Lutèce		Dir: J. M. Serreau

²²²⁶ Para elaborar esta relación, nos hemos basado en Arrabal (1966e, 1967c, 1971e, 1982c, 1983f, 1984g, 1986d, 1986h, 1994c, 2001c, 2003b y 2010), Berenguer Castellary (1979b y 2002b), Carrizo (2008), Fox (2006), García-Pascual (2010), Gutiérrez Carbajo (2004), Hermoso (2015), Hidalgo (2015), Isasi (1974b), Moldes (2012), Monleón (1977), en Peláez y Andura (1988), en VV. AA. (1989a; 1996b: 27-28), en Torres Monreal (1997e y 2009b), en VV. AA. (1998) y en VV. AA. (1999b). Hemos completado la información con páginas electrónicas: la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?la-yout=bbddpe-liculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref=mv_home (consultada el 14 de febrero de 2015); y la ficha del estreno de la página web del Teatro Español, http://www.teatroespanol.es/programacion_teatro_espanol_madrid/ficha-artistica/pinguinas?id_agenda=348 (consultada el 31 de mayo de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1959	<i>Pique-nique en campagne (Los soldados)</i>	Est: Colonia, teatro de la Ciudad de Colonia		
1960	<i>Guernica</i>	Est: mayo, Celle, Schlesstheater		Dir: Hannes Razún
1960	<i>Los dos verdugos</i>	Est: 15 de mayo, Nueva York, Jazz Galery		Dir: Lawrence Arrick
1960	<i>Orchestration théatrale (Orquestación teatral)</i> ²²²⁷	Est: octubre, Alliance Française		Dir: Jacques Polieri
1961	<i>Cimetière des voitures (El cementerio de automóviles)</i>	Est: 13 de noviembre, Nueva York, 41 Street Theatre		Dir: Herbert Machiz Tra: Richard Howard
1961	<i>Fando y Lis</i>	Est: 17 de noviembre, México, teatro Compositores		Dir: Alejandro Jodorowski
1961	<i>Le trycicle (Los hombres del triciclo)</i>	Est: febrero-marzo, Théâtre de Poche Montparnasse de París	Georges Adey (<i>El viejo de la flauta</i>), Rolland Dubillard (<i>Apal</i>), Noëlle Husenoy (<i>Mita</i>), Jacques Libratti (<i>El jefe y El hombre de los billetes</i>), Bernard Mermod (<i>Un guardia</i>) y Bernard Stephane (<i>Climando</i>)	Dir: Olivier Husenoy
1962	<i>Fando et lis</i>	Est: marzo y abril, teatro de Lutèce de París	Simone Aline (<i>Lis, la mujer del carrito</i>), Pierre Chabert (<i>Toso, hombre del paraguas</i>), Claude Cyriaque (<i>Fando, el hombre que la lleva a Tar</i>), Jean Claude Meral (<i>Namur, hombre del paraguas</i>) y Serge Paute (<i>Mitaro, hombre del paraguas</i>)	Dir: Claude Cyriaque Esc: Alex Trauner
1964	<i>Le trycicle (Los hombres del triciclo)</i>	Est: Vincennes, Théâtre D.-Soriano		Dir: Claude Cyriaque
1964	<i>Strip-tease de la jalousie (Strip-tease de los)</i>	Est: 10 de octubre, París, Centro Americano	Rita Renoir y Jacques Seiler	Dir: Jacques Seiler

²²²⁷ A partir de 1967, se tituló *Dios tentado por las matemáticas* (Torres Monreal, 1986c: 26).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>celos</i>)			
1965	<i>Fando et Lis (Fando y Lis)</i>	Est: octubre, Lyon, Théâtre de la Croix-Rouge		Dir: Modest Cuixart
1965	<i>Le coronnement (La coronación)</i> ²²²⁸	Est: 10 de enero, París, Théâtre Mouffetard		Dir: Ivan Henriques
1965	<i>Les amours impossibles (Los amores imposibles)</i>	Est: 24 de mayo, París, Centre Américain, espectáculo <i>Le Groupe Panique international présente sa troue d'éléphants</i>		Dir: Alejandro Jodorowski
1965	<i>Oraison (Oración)</i>	Est: julio, Berlín, Galerie Diogenes	Günter Meisner	Dir: Günter Meisner
1965	<i>Pique-nique en campagne (Los soldados)</i>	Est: octubre, París, Museo de Arte Moderno		Dir: Jorge Lavelli
1966	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Est: mayo, Festival de Nancy	Compañía: Los Goliardos	Dir: Ángel Facio
1966	<i>Cimetière des voitures (El cementerio de automóviles)</i>	Est: junio, Dijon, Nouveau Palais des Congrès		Dir: Víctor García
1966	<i>Concert dans un œuf (Concierto en un huevo)</i>	Est: 19 de noviembre, Burdeos, Festival Sigma		Dir: Georges Peyrou
1966	<i>Fando y lis</i>	Est: 13 de junio, teatro Romea de Barcelona, función de cámara	Grupo teatral Bambalinas: Enrique Batiste (<i>Namur, hombre del paraguas</i>), Alejandro de Miguel (<i>Fando, el hombre que la lleva a Tar</i>), Antonio Martínez (<i>Toso</i>), Alberto Miralles (<i>Mitaro, hombre del paraguas</i>), Josefina Sanou (<i>Lis, la mujer del carrito</i>)	Esc: Batlle y Vilajoana Ef: Guillén Dir y Mon: Gonzalo Pérez de Olaguer
1966	<i>La communion solennelle (La primera comunión)</i>	Est: junio, Dijon, Nouveau Palais des Congrès		Dir: Víctor García
1966	<i>Le grand cérémonial</i>	Est: marzo, París, Théâtre des Ma-		Dir: Georges Vitaly

²²²⁸ A partir de 1969, se tituló *Lay de Barrabás* (Torres Monreal, 1986c: 27).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>(El gran ceremonial)</i>	thurins		
1966	<i>Les amours impossibles (Los amores imposibles)</i>	Est: 8 de julio, París, Théâtre de Poche		Dir: Jorge Lavelli
1966	<i>Les deux bourreax (Los dos verdugos)</i>	Est: junio, Dijon, Nouveau Palais des Congrès		Dir: Víctor García
1966	<i>Oraison (Oración)</i>	Est: junio, Dijon, Nouveau Palais des Congrès		Dir: Víctor García
1966	<i>Une chèvre sur un nuage (Una cabra sobre una nube)</i>	Est: 19 de junio, París, Théâtre du Bilboquet		Dir: Jorge Lavelli
1967	<i>Guernica</i>	Est: 21 de abril, Théâtre Espagnol de la Sorbonne, Institu Hispanique		Dir: Carmen Compte, F. Beraza y Serge Klang
1967	<i>L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie (El Arquitecto y el Emperador de Asiria)</i>	Est: 15 de marzo, París, Théâtre Montparnasse-Gaston Baty	Raymond Gérome y Jean-Pierre Jorris	De y Ves: Roland Deville M: Puig Dir: Jorge Lavelli Grand Prix Inter Clubs du Théâtre 1967
1967	<i>La jeunesse illustrée (La juventud ilustrada)</i>	Est: 11 de febrero, Vincennes, Théâtre D.-Solano		Dir: Pierre Peyrou
1967	<i>Le Labyrinthe (El laberinto)</i>	Est: enero, Vincennes, Théâtre D.-Soriano		Dir: Santiago Savary
1968	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Est: teatro Municipal, Kassel (Alemania)		
1968	<i>Die Nacht der Puppen (La noche de las muñecas)</i> ²²²⁹	Est: agosto, Essen (Alemania)		Dir: Salvatore Poddine
1968	<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	Est: 18 de febrero, Bochum (Alemania)		Dir: Niels Peter Rudolph
1968	<i>L'aurore rouge et Notre (La aurora roja y negra)</i>	Est: Bruselas		Dir: P. A. Jolivet

²²²⁹ Título alemán de *Le grand cérémoniale (El gran ceremonial)*, de 1963.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1968	<i>La Bicyclette du condamné (La bicicleta del condenado)</i> ²²³⁰	Est: septembre, París, Place de la Contraescarpe, Festival de la UNEF		Dir: Robert Onhigian
1969	<i>Bestialité érotique (Bestialidad erótica) y Une torietue nommée Dostoievsky (Una tortuga llamada Dostoievski)</i>	Est: marzo, París, Théâtre Alpha		Dir: Lameda
1969	<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	Est: 17 de September, Colonia (Alemania), Teatro de Cámara de la Ciudad		Dir: Jorge Lavelli
1969	<i>Et ils passèrent des menottes aux fleurs (...Y pusieron esposas a las flores)</i>	Est: Théâtre de l'Épée de Bois de París		Dir: Fernando Arrabal
1969	<i>Le jardin des délices (El jardín de las delicias)</i>	Est: 5 de marzo, Amsterdam		Dir: Lodewijk de Boer
1969	<i>Le jardin des délices (El jardín de las delicias)</i>	Est: 30 de octubre, París, Théâtre Antoine		Dir: Claude Regy
1970	<i>Die Nacht der Puppen (La noche de las muñecas)</i> ²²³¹	Est: temporada 1970-1971, Bonn, Bonn-Center Theater		
1971	<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i> ²²³²	Est: temporada 1971-1972, Nuremberg (Alemania)		Dir: Jorge Lavelli
1971	<i>La guerre de Mille Ans (Bella ciao !) [la guerra</i>	Est: París		Dir: Jorge Lavelli

²²³⁰ Esta pieza ha conocido también un montaje en Japón (Isasi, 1974b: 245).

²²³¹ Título alemán de *Le grand cérémoniale (El gran ceremonial)*, de 1963.

²²³² Jorge Lavelli también ha montado esta obra en Broadway (Isasi, 1974b: 246).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>de los mil años (Bella ciao !)</i> ²²³³			
1973	<i>La Marche Royale, in En hommage aux prisonniers politiques espagnols</i>	Est: 14 de abril, París		
1976	<i>La juventud ilustrada</i>	Est: abril, Tokio		Dir: Akira Wakabayashi Ad: Kosuke Tatsuta.
1977	<i>El Arquitecto y el emperador de Asiria</i>	Est: 1 de abril, Teatre Tívoli de Barcelona	Adolfo Marsillach y José María Prada	Dir: Klaus Michael Grüber Esc: Eduardo Arroyo Ves: Elio Berhanyer <i>C Ayúdeme caballero</i> : Luis Eduardo Aute P: Adolfo Marsillach
1977	<i>El cementerio de automóviles</i>	Est: 22 de abril, teatro Barceló de Madrid	Norman Briski (<i>Emanu, Fidio y Mauricio</i>), José María de Miguel (<i>Foder, Juan Laguna y Niño muerto</i>), Vicente Gisbert (<i>Lasca</i>), Juan Llaneras (<i>Tope</i>), Javier Magariños (<i>Teosido</i>), Eusebio Poncela (<i>Benito y Milos</i>), Berta Riaza (<i>Abuela y Francisca</i>), Victoria Vera (<i>Dila, Lilbe y Niña</i>)	Dir: Víctor García Ap: Blanca Paulino Reg y Son: Ángel López Calzada <i>Jefe de Mon</i> : Ricardo Díaz <i>Realización luminotécnica</i> : Alex Ma: Luis Caballero Mora y Guillermo Santamaría El: José Gallardo U: José Ruiz <i>Espacio escénico</i> y Ves: Víctor García y Michel Launay <i>Realización del espacio escénico (Dirección del M)</i> : Michel Launay <i>Realización del espacio escénico (Organización del M)</i> : Miguel Ángel Laa <i>Preparación de escenario</i> : Victoriano López, Félix Torres, Juan Amado, Juan Guijarro y Serafín Robledo

²²³³ Un montaje conjunto de esta obra por parte de Arrabal, Lavelli y Révier para el Festival de Avignon fue suprimido a última hora. Se preveía un estreno en Nuremberg, en el teatro Municipal, el 26 de enero de 1974 (Isasi, 1974b: 246).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				<p><i>Modificación de automóviles:</i> Juan Manuel del Real, Antonio Fernández, Carmelo Raúl, Manuel Fernández, Basilio Santamaría y Serafín Vargas</p> <p><i>Cerrajería:</i> Francisco López, Miguel Jordán, Samuel Sánchez, Carlos Navarro y Aquilino Díaz</p> <p><i>Estructura:</i> Entreposse</p> <p><i>Realizadora del Ves:</i> Lolita Sopeña</p> <p><i>Il y selección musical:</i> Víctor García y Carlos Quevedo</p> <p><i>Maq:</i> Guerlain</p> <p><i>Promoción y relaciones públicas:</i> Tote Trenas</p> <p><i>Diseño de portada:</i> Luis Felipe Santamaría</p> <p><i>Ayudante de Pro:</i> Jesús Berenguer</p> <p><i>Ayudante de Dir:</i> Carlos Quevedo</p> <p><i>P:</i> Corral de Comedias</p>
1978	<i>Oye, patria, mi aflicción</i> ²²³⁴	Est: 24 de mayo, teatro Martín de Madrid	Aurora Bautista, Encarna Paso, Vicky Lagos, Carla Cristi, Alberto Fernández, Nicolás Dueñas, Félix Rotaeta, Manuel Lillo, Jaime Redondo, Fernando Villarroya y Juan Llanares	<p><i>Dir:</i> Jesús Campos y Carlos Augusto Fernández</p> <p><i>Esc, Ves y Lu:</i> Carlos Cytrynowski</p> <p><i>P:</i> Compañía de Aurora Bautista</p>
1980	<i>Inquisición</i> ²²³⁵	Est: septiembre, Sala Villarroel de Barcelona	Joan Borrás (<i>Tubal</i>), Alonso Guirado (<i>Carioth</i>) y Carme Sansa (<i>Ninive</i>).	<p><i>Equipo de Dir:</i> Jesús de Haro, Ángel Alfonso y Ángel Berenguer</p> <p><i>Dra:</i> Ángel Berenguer</p> <p><i>Esc:</i> Jesús de Haro</p> <p><i>P:</i> Villarroel Teatre</p>
1983	<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	Est: 31 de mayo, teatro Martín de Madrid	Miguel Ponce y Federico Castillo	<p><i>Dir y Esc:</i> Miguel Ponce</p> <p><i>Ves:</i> Franklin Bonilla</p> <p><i>P:</i> Grupo Caterci</p>
1983	<i>El rey de Sodoma</i>	Est: 25 de mayo, teatro María Gue-	Yolanda Farr (<i>Salomé</i>) y José Luis	<i>Dir:</i> Miguel Narros

²²³⁴ *Oye, Patria, mi aflicción o La torre de Babel* (Torres Monreal, 1986c: 28).

²²³⁵ *Inquisición o Mi dulce reino saqueado* (Torres Monreal, 1986c: 28).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		rrero de Madrid,	Pellicena (<i>Romero</i>)	Esc: Andrea d'Odorico Fi: Miguel Narros M: Mariano Díaz Core: Arnold Taraborrelli <i>Je de maquinaria</i> : Guillermo Nieto M: Mariano Díaz <i>Je de electricidad</i> : Francisco Pérez Collado <i>Je de U</i> : Antonio Gutiérrez Sa: Encarnación Díez y Teresa Cruz <i>Je de Son</i> : Antonio Gallego Pe: M. ^a Luz de la Morena Ap: José Burgos Reg: Eduardo Lalama At: Mateos R de Esc: Enrique López / Equipo de Maquinaria del teatro María Guerrero <i>Realización de Ves</i> : Ana Lacoma <i>Realización caracterizaciones</i> : Enrique y Néstor <i>Coordinación técnica</i> : Juan José Granda <i>Exposición</i> : Ángel Berenguer Ay: Francisco Vidal P: Centro Dramático Nacional
1985	<i>Fando y Lis</i>	Est: 17 de mayo, Gran Teatro de Huelva; Rep: Círculo de Bellas Artes	Paco Piñero, Ángeles Neira, Francisco Morales, Mariano Fraile y Concha Távora	Dir y Esc: Rafael Bermúdez M: Francisco Aguilera
1999	<i>Carta de amor (Como un suplicio chino). Monólogo para una actriz</i>	Est: 2 de junio, National Theatre of Israel de Tel Aviv	María Jesús Valdés	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: María Jesús Valdés Ves: Xavier Mascaró Espac: Eduardo Vasco R de vídeo: Juan de Sande
1999	<i>Le cimetière des voitures (El cementerio de automóviles)</i>	Est: du 10 au 26 juin 1999, Centre Sportif Le Sentier	La Compagnie du Clédar	Dir: Gérard Demierre et Yves Pinguely

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
2000	<i>El cementerio de automóviles</i>	Est: 25 de agosto, Palacio de Festivales de Santander (Cantabria), dentro del Festival de Internacional de Santander; 6 de abril, teatro de la Abadía de Madrid; Rep: del 5 al 24 de septiembre, Teatre Principal; gira 2000-2001	Carmen Belloch, Paco Maldonado, Juan Gea, Beatriz Argüello, Alberto Delgado, Juan Calot, Roberto Correcher, Israel Ruiz, Germán Corona, Rodrigo R. Sáenz de Heredia y Jaime Morate.	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: Javier Mascaró Ves: Javier Artiñano Il: José Luis Alonso y Luis Martínez Son: Eduardo Vasco M: Mariano Marín V: M. ^a Jesús Valdés Juan José Otegui, Héctor Colomé y José Luis Santos P: Centro Dramático Nacional
2001	<i>Carta de amor (Como un suplicio chino). Monólogo para una actriz</i>	Est: Avignon	María Jesús Valdés	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: María Jesús Valdés Ves: Xavier Mascaró Espac: Eduardo Vasco R de vídeo: Juan de Sande P: Centro Dramático Nacional
2001	<i>Carta de amor (Como un suplicio chino). Monólogo para una actriz</i>	Est: Sala de Bóvedas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ²²³⁶ , Centro Dramático Nacional; representada hasta marzo de 2002	María Jesús Valdés	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: María Jesús Valdés Ves: Xavier Mascaró Espac: Eduardo Vasco R de vídeo: Juan de Sande P: Centro Dramático Nacional Premios para M. ^a Jesús Valdés: premio Mayte de Teatro, premio Max Mejor Actriz Protagonista, premio Especial Ojo Crítico, premio Miguel Mihura y premio Mejor Actriz del Festival de Teatro de Valencia; premios para Juan Carlos Pérez de la Fuente: premio Telemadrid de Teatro y finalista del premio Mayte de Teatro; premio para Xavier Mascaró: premio a la Mejor Escenografía del Festival de Teatro de la Ciudad de Palencia; premio para Fer-

²²³⁶ Se estaba reformando el teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional (Vivas, 2001b).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				nando Arrabal: premio Nacional de Literatura 2003
2003	<i>Carta de amor (Como un suplicio chino). Monólogo para una actriz</i>	Est: 2 al 19 de octubre, Théâtre de l'Épée des Bois Cartoucherie de Paris	María Jesús Valdés	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: María Jesús Valdés Ves: Xavier Mascaró Espac: Eduardo Vasco R de vídeo: Juan de Sande P: Centro Dramático Nacional
2005	<i>Fando y Lis</i>	Est: 2005, Sala La Grada de Madrid		Dir: David Ojeda
2007	<i>El Arquitecto y el emperador de Asiria</i>	Est: 15 de noviembre, Théâtre de l'Épée de Bois, Cartoucherie, París, Ciclo Arrabal, un enfant de la guerre fratricide	Maurici Macián Colet (<i>Emperador</i>) y Andrea Marchant (<i>Arquitecto</i>)	Dir: Antonio Díaz Florián Ad: Antonio Díaz Florián ²²³⁷ Esc: David León Ves: Abel Alba Il: Quique Peña Cop: Théâtre de l'Épée de Bois / Teatro Espada de Madera
2007	<i>La piedra de la locura (La pierre de la folie)</i> ²²³⁸	Théâtre de l'Épée de Bois, Cartoucherie, París, Ciclo Arrabal, un enfant de la guerre fratricide		
2008	<i>El Arquitecto y el emperador de Asiria</i>	Est: 10 de mayo, teatro Espada de Madera de Madrid	Maurici Macián Colet (<i>Emperador</i>) y Andrea Marchant (<i>Arquitecto</i>)	Dir: Antonio Díaz Florián Ad: Antonio Díaz Florián Esc: David León Ves: Abel Alba Il: Quique Peña Cop: Théâtre de l'Épée de Bois / Teatro Espada de Madera
2015	<i>Pingüinas</i>	Est: 23 de abril-14 de junio, Naves del Español-Matadero de Madrid, sala Fernando Arrabal	María Hervás, Ana Torrent, Marta Poveda, Lara Grube, Ana Vayón, María Besant, Lola Baldrich, Alexandra Calvo, Badia Albayati, Sara Moraleda y	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente <i>Movimiento escénico</i> y Core: Marta Carrasco Dis de Esc: Emilio Valenzuela Dis de Ves: Almudena Rodríguez Huertas

²²³⁷ En castellano y con subtítulos en francés.

²²³⁸ Soliloquio. *La piedra de la locura* (libro pánico), no pieza teatral, es de 1961 (Torres Monreal, 1986c: 28).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Miguel Cazorla	Dis <i>de Luces</i> : José Manuel Guerra Composición Musical y Espac: Luis Miguel Cobo Dis <i>Audiovisuales</i> : Joan Rodón y Emilio Valenzuela Ay: Pilar Valenciano Ayu <i>de Esc</i> : Alessio Meloni Ayu <i>de Ves</i> : Liza Bassi As: Pablo Martínez Asi <i>de Gestión Artística</i> : Cristina Bertol A <i>Acrobático</i> : Escuela de Circo Carampa F y Dis <i>de cartel</i> : Chema Conesa P: Teatro Español

2.1.2. Cinematografía

2.1.2.1. Largometrajes

A) Director y guionista

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1968	<i>Fando & Lis</i>	Miguel Álvarez Acosta (<i>Licenciado Miguel Álvarez Acosta</i>), Juan José Arreola (<i>Hombre con Libro</i>), Fuensanta (<i>Showgirl</i>), Tamara Garina (<i>Pope</i>), Valerie Jodorowsky (<i>Mujer con implante de pierna</i>), Sergio Kleiner (<i>Fando</i>), Diana Mariscal (<i>Lis</i>), Elizabeth Moor (<i>joven Lis</i>), Vicente Moor (<i>joven Fando</i>), M.ª Teresa Rivas (<i>Madre de Fando</i>) y Alfonso Toledano (<i>Doctor</i>)	Dir: Alejandro Jodorowsky G: Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky F: Rafael Corkidi y Antonio Reinoso (Blanco y negro) Mon: Fernando Suárez M: Pepe Ávila, Mario Lozua y Héctor Morely Pro: Moshe y Samuel Rosemberg Du: 97
1970	<i>Viva la muerte</i>	Mohamed Bellasoued, Suzanne Comte, Mahdi Chaouch (<i>Fando</i>), Jean-Louis Chassigneux, Nuria Espert (<i>la madre</i>), Anouk Ferjac (<i>la tía</i>), Víctor García,	Dir y G: Fernando Arrabal Ar: basado en la novela <i>Baal Babylone</i> , de Fernando

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Ivan Henriques (<i>el padre</i>), Jazia Klibi (<i>Thérèse</i>)	Arrabal , editada por Christian Bourgois <i>Co-guionista:</i> Claudine Lagrive F: Jean-Marc Ripert (Color) Mon: Laurence Leininger M: Jean-Yves Bosseur y la participación de Musidisc Europe, Hispavox, Ducretet Thompson, Ocora, Wilhem Hansen, Bam, RCA, Disco Gramofono y Erato De y <i>esculturas:</i> Hechemi Marzouk An: Roland Topor <i>Asistente de R:</i> Ferid Boughedir <i>Consejero técnico:</i> Jacques Poitrenaud Co: Azzedine ben Ammar, Kahena Attia, Henda Bouhaouala, Maurice Chapirong, Heger Daldoul, Larbi Garcem, Gerard Gauger, Jean Hennau, Gilou Kikoïne, Touhami Kochbati, Dominique Landman, Catherine Maillet, Phuong Maitret, Ridha Sraieb Dire y Pro: Jean Velter y Hassene Daldoul Cop: París-Túnez (Isabelle-Films / S. A. T. P. E. C.) Du: 87 min DVD: Cult Epics 2002 DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009
1972	<i>J'irai comme un cheval fou / Iré como un caballo loco</i>	François Chatelet (<i>El predicador</i>), Marie-France García (<i>Bijou-Love</i>), Hachemi Marzouk (<i>Marvel</i>), Marco Perrin (<i>Oscar Tabak</i>), Emmanuelle Riva (<i>La madre</i>) y George Shannon (<i>Aden Rey</i>)	Dir y G: Fernando Arrabal <i>Consejera artística:</i> Claudine Lagrive De: Marcel Varier F: Georges Barsky y Allain Thiollet Son: Phillippe Senechal Mon: Laurence Leininger, Marie-Laurence Olive y Dominique Saint-Cyr Pro: Gérard Thum P: Alain Dahan y Romaine Hacquard para Société Générale de Production / Babylone Films DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009
1975	<i>L'arbre de Guernica / El árbol de Guernica</i>	Cosimo Cinieri (<i>Rafael</i>), Ron Faber (<i>Goya</i>), Rocco Fontana (<i>Antonio</i>), Maria Angela Melato (<i>Vandale</i>), Mario Novelli (<i>Ramiro</i>), Franco Ressel (<i>Onesimo</i>)	Dir y G: Fernando Arrabal <i>Consejera artística:</i> Claudine Lagrive

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		y Cyrille Spiga (<i>Angel</i>)	F: Ramón Suárez Mon: Franca Danesi, Renzo Lucidi y Roberto Martini De: Hechemi Marzouk y Karina Raeck Efe: Pasquino Benassati y Giovanni Deodato Pro: Federico Mueller Di: Romaine Hacquard P: Francesco Cinieri, Ken Legargeant y Gérard Wolf para CVC Communication / Federico Mueller / Harry N. Blue DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009
1980	<i>L'Odyssee de la Pacific / El emperador del Perú o La odisea de la Pacífico</i>	Anick (<i>Liz</i>), Valda Dalton (<i>Flora</i>), Ky Huot Uk (<i>Hoang</i>), Monique Leclerc, Monique Mercure (<i>Tía Elsa</i>), Mickey Rooney (<i>Ferrovionario</i>), Jean-Louis Roux (<i>Tío Alex</i>) y Jonathan Starr (<i>Toby</i>)	Dir y G: Fernando Arrabal <i>Consejera artística:</i> Claudine Lagrive F: Ken Legargeant De: René Petit Direc: Fernand Durand Ves: François Laplante Mon: Fabien Tordjmann M: Edith Butler Pro: Bruce Mallen P: Romain Legargeant y Claude Léger para Babylone Films DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009
1981	<i>Le cimetière des voitures / El cementerio de automóviles</i>	Roland Amstutz (<i>Milos</i>), Alain Bashung (<i>Emanu</i>), Micha Bayard (<i>Lasca</i>), Boris Bergman (<i>Topé</i>), Juliette Berto (<i>Dila</i>), Denis Manuel (<i>Tio ssido</i>) y Dominique Maurin (<i>Fodère</i>)	Dir y G: Fernando Arrabal <i>Consejera artística:</i> Claudine Lagrive F: Ken Legargeant De: Bernard Thomassin Ves: Christine Mandouze Maq: Dominique Colladant y Reiko Kruk M: Alain Bashung P: Ken y Romaine Legargeant Cop: Antenne 2 / Babylone Films DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009
1992	<i>Adieu, Babylone!</i> /	Tom Bishop, Lélia Fischer, Gata Kamsky, Joel Lautier, Spike Lee, Tom	Dir y G: Fernando Arrabal

1968

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>¡Adiós, Babilonia !</i>	O'Horgan y Melvin Van Peebles	As: Claudine Lagrive Narrador: Albert Delpy F: Pierre Moschokowitch Son: Michel Sebag Mon: Isabelle Tartakovsky P: Antenne 2 / Cinecim. DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009

B) Actor o coguionista²²³⁹

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
2008	<i>Choke</i>	Fernando Arrabal , Angelica Huston, Sam Rockwell	Dir: Clark Gregg
2008	<i>La possibilité d'un île</i>	Fernando Arrabal , Benoît Magimel, Patrick Bauchau	Dir: Michel Houellebecq G: Michel Houellebecq, Gavin Bowd y Fernando Arrabal
2011	<i>Des Teufels Kinder</i>	Ingo Abel, Tina Eschmann, Mariola Brillowska	Dir: Mariola Brillowska G: Manuela Gretkowska, Orly Castel-Bloom, Rosa Liksom, Eduard Limonov, Sybille Berg y Fernando Arrabal

²²³⁹ Otros filmes Hem los que interviene Fernando Arrabal: *El ladrón de sueños*, de Fernández Arroyo; *Jouer sa vie*, de Gilles Carle; *Maladie d'Hambourg*, de Peter Fleischmann; *Picasso*, de Gilles Carle; *Piège*, de Jacques Baratier; y *Qui êtes-vous, Polly Maggo?*, de William Klein. También aparece en *Le Grand Cérémonial* (1968), del director Pierre-Alain Jolivet, incluida en el apartado posterior de producciones cinematográficas basadas en su obra.

2.1.2.2. Documentales

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1992	<i>Liberté couleur de Femme ou Adieu Babylone! (Adiós Babilonia)</i>	Lélia Fischer y Spike Lee	Dir: Fernando Arrabal G: Fernando Arrabal P: Antenne 2 / Ciné-cim
1998	<i>Jorge Luis Borges (Una vida de poesía)</i>	Christiane Appreieux (<i>Mujer llorando</i>), Alessandro Atti (<i>El poeta</i>), Roger Benetti (<i>Verdugo</i>), Lucrezia Bompignano (<i>Mujer llorando</i>), Lélia Fischer, Andrei Lyssenko (<i>Pintor</i>), Lubov Lyssenko (<i>Pintor</i>), Anna Gloria Mariano (<i>Mujer llorando</i>), Leonardo Mattia Romeo (<i>El niño</i>), Eva Sambo (<i>Mujer llorando</i>) y Valentin Tereshenko (<i>Pintor</i>)	Dir y G: Fernando Arrabal As: Barbara Seghezzi F: Paolo Bellan Esc: Carlos Trueba Ves: Miranda Fertilio Mon: Claudio Domenicali Son: Alberto Bianchi Dire: Negar Dana P: Alphaville / Spiralli (Italia) DVD: Cameo Media, S. L., Initial Series, 2009

1970

2.1.2.3. Cortometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1978	<i>Sang et or / Sangre y oro</i>	Edgar Rock y Josua Watsky	Dir: Fernando Arrabal G: Fernando Arrabal P: Antenne 2
1990	<i>Echecs et Mythe / Ajedrez y Mito)</i>	July Delpy, Joël Laitier, Gabriel Matzneff y Rolan Topor	Dir: Fernando Arrabal G: Fernando Arraba P: Antenne 2
1991	<i>New York, New York! (La guerra del Golfo)</i>	Tom Bishop, Tom O'Horgan y Melvin Van Peebles	Dir: Fernando Arrabal G: Fernando Arrabal P: Antenne 2

2.2. Producción audiovisual sobre Fernando Arrabal

2.2.1. Adaptaciones de textos de Fernando Arrabal

2.2.1.1. Cinematografía²²⁴⁰

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1965	<i>Guernica</i>	Heinz Meier, Annemarie Schradiek y Friedrich Mertel	Dir: Peter Lilienthal G: Fernando Arrabal
1967	<i>Fando y Lis</i>	Carlos Acosta, René Alís, Miguel Álvarez Acosta, Carlos Ancira (<i>Narrador</i>), Juan José Arreola (<i>el escritor, intelectual bien vestido con un libro</i>), Basha, Julio Castillo,	Dir: Alejandro Jodorowsky G: Alejandro Jodorowsky

²²⁴⁰ Hay una versión de *El triciclo* dirigida por el cineasta guatemalteco Luis Argueta.

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Antonio Cepeda, Roberto Cirou, Greta Cohen, Roberto Colmenares, Rafael Corkidi, Graciella R. de Mariscal, Jacqueline Ducolomb, Tina French, Fuensanta (<i>showgirl</i>), Tamara Garina (<i>El Papa</i>), Valerie Jodorowsky, Miguel Kafka, Sergio Kleiner (<i>Fando</i>), Pablo Leder, Freddy Marichal, Julia Marichal, Diana Mariscal (<i>Lis</i>), Héctor Mariscal, Ricardo Montejano, Elizabeth Moore (<i>Lis de niña</i>), Vicente Moore (<i>Fando de niño</i>), Rosita Oliver, Adrián Ramos, René Rebetez, Sergio Rendon, M. ^a Teresa Rivas (<i>Madre de Fando</i>), Alejandro Romero, Raúl Romero, Samuel Rosemberg, Alina Sánchez, Carlos Savage, Dr. Alfonso Toledano (<i>el doctor</i>), Luis Urias, Amparo Villegas, Gabriel Weiss, Henry West	<p>Ar: basado en la obra teatral homónima de Fernando Arrabal</p> <p>Diá: Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal</p> <p>F: Rafael Corkidi y Antonio Reynoso (blanco y negro)</p> <p>M: Pepe Ávila, Héctor Morely y Mario Lozua (percusiones)</p> <p>Direc: Alejandro Jodorowsky</p> <p>Mon: Fernando Suárez</p> <p>Son: Gonzalo Gavira</p> <p>P: Juan López Moctezuma y Roberto Viskin</p> <p>Pro: Moshe y Samuel Rosemberg</p> <p><i>Lugar de rodaje:</i> México</p> <p><i>Fechas de rodaje:</i> julio-diciembre de 1967</p> <p><i>Presupuesto estimado:</i> 800 pesos mejicanos (100.000 dólares)</p> <p><i>Idioma:</i> Español</p> <p><i>Aspectos técnicos:</i> 35 mm., proceso fotográfico esférico, ratio 1.66:1</p> <p><i>Productora:</i> Producciones Pânicas</p> <p><i>Fechas de Est:</i> 8 de noviembre de 1968 (en el Festival Internacional de Cine de Acapulco, FICA); 2 de febrero de 1970 (estreno comercial en EE. UU.); 8 de junio de 1972 (estreno comercial en México, cine Roble)</p> <p><i>Reestrenos:</i> 1/9-11-2002 (Ciclo Perversa América Latina, XIII Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián); 12-10-2006 (Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Sitges); septiembre de 2007 (Natfilm Festival, Copenhague)</p> <p><i>Derechos de distribución videográfica:</i> Anchor Bay Entertainment (DVD, EE. UU., 2007), Cameo Media (DVD, España, julio 2007)</p> <p><i>Otros títulos:</i> <i>Fando and Lis</i> (EE. UU.), <i>Tar Babies</i> (Reino Unido), <i>Fando et Lis</i> (Francia), <i>Il paese incantato</i> (Italia)</p>

1972

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Nacionalidad: México Du: 93 min. Dedicado a la memoria de Samuel Rosenberg
1968	<i>Le Grand Cérémonial</i>	Fernando Arrabal	Dir: Pierre-Alain Jolivet
1975	<i>Pique-nique en campagne</i>	Albert Delpy, Henri Poirier y Laurence Mercier	Dir: Georges Senechal Du: 23 min

2.2.1.2. Radio

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1990	<i>Fando y Lys</i>	Julio César Acera (<i>Namur</i>), Gregorio Corral (<i>Toso</i>), Abelardo Hernández (<i>Mitaro</i>), Ángel Marco (<i>Fando</i>) y Yolanda Martínez (<i>Lys</i>)	Dir V: Ángel Marco Fe: 13 de mayo, RNE y Radio 3
1990	<i>Gernika</i>	Francisco Cortés Rubio (<i>escritor</i>), Ángel Marco (<i>Narrador Fancho</i>) y Yolanda Martínez (<i>Lyra</i>)	Dir-R: Ángel Marco Fe: 6 de mayo, RNE y Radio 3

2.2.2. Realizaciones sobre Fernando Arrabal

Año	Título	Episodio	Ficha técnica y artística
1978	<i>S: Encuentros con las letras</i>	«Fernando Arrabal»	Ent: Antonio Castro Fe: 6 de junio, Segunda Cadena de TVE

3. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE ALBERT BOADELLA²²⁴¹

3.1. Obra audiovisual de Albert Boadella

3.1.1. Teatrografía

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1962	<i>L'art del mim</i>	Est: octubre, Salón de la Imagen de Barcelona	Griselda Barceló, Albert Boadella , Joan Bosch, Marta Català, Lluïsa Fandos, Anton Font, Esperança Fontà, Lluís David Gil, Santi Giró, Maria Pau Güell, Josep López, Salvador Miserachs, Anna Riera, Glòria Rognoni, Enric Roig, Carlota Soldevila, Montserrat Torres, Enric Vidal y Assumpció Viñas	Dir: Albert Boadella y Anton Font Reg: Carlota Soldevila Más y Fi: Fabià Puigserver A artístico: Francesc Albors Ef: Anton Sabater, Jaume Tribó y Enric Roig Cont: Carles Taché y Jaume Sorribas Il: Julià de Jodar
1962	<i>Mimodrames</i>	Est: octubre, Palau de les Nacions de Montjuïc de Barcelona, I Salón de la Ima-	Griselda Barceló, Albert Boadella , Joan Bosch, Marta Català, Lluïsa Fandos, Anton	Dir: Albert Boadella y Anton Font Reg: Carlota Soldevila

²²⁴¹ Para elaborar esta relación, nos hemos basado en Ayesa (1978), Barbero (1999 y 2004), Boadella (1993, 1994c, 1995c, 1999 y 2002a), Centeno (1996s), Constenla (2011), Els Joglars (2001), Heredero y Santamarina (2010), Hernando (2012), M. (2012), Molina (2010), *Pipirijaina* (1982), Ragué-Arias (1999), Sánchez Arnosi (2006, 2011a y 2011b), Torres y Ortega (2008), VV. AA. (1989a; 1996b: 27-31; y 1998) y Vivas (2001a). La información ha sido completada con programas de mano de los espectáculos y con la página web de Els Joglars, http://www.elsjoglars.com/producciones_grabaciones.php?idIdiomaCap=1&sid=3916590c832e3b58f603b032471eb5fe (consultada el 14 de febrero de 2015); con la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref=mv_home (consultada el 14 de febrero de 2015); y las fichas de los estrenos de la página web de los Teatros del canal de Madrid: <http://www.teatros canal.com/espectaculo/pimiento-verdi-albert-boadella/> (consultada el 28 de mayo de 2015); y <http://www.teatros canal.com/espectaculo/10003-66000201/> (consultada el 28 de mayo de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		gen	Font, Esperança Fontà, Lluís David Gil, Santi Giró, Maria Pau Güell, Josep López, Salvador Miserachs, Anna Riera, Glòria Rognoni, Enric Roig, Carlota Soldevila, Montserrat Torres, Enric Vidal y Assumpció Viñas	Más y Fi: Fabià Puigserver A <i>artístico</i> : Francesc Albors Ef: Anton Sabater, Jaume Tribó y Enric Roig Cont: Carles Taché y Jaume Sorribas Il: Julià de Jodar
1965	<i>Els deixebles del silenci (Los discípulos del silencio) / Pantomimes del music hall</i>	Est <i>Els deixebles</i> : teatro Candilejas / Est <i>Pantomimes</i> : III Ciclo de Teatro Medieval en el Salón del Tinell de Barcelona	Griselda Barceló, Albert Boadella , Joan Bosch, Marta Català, Lluïsa Fandos, Anton Font, Esperança Fontà, Lluís David Gil, Santi Giró, Maria Pau Güell, Josep López, Salvador Miserachs, Anna Riera, Glòria Rognoni, Enric Roig, Carlota Soldevila, Montserrat Torres, Enric Vidal y Assumpció Viñas	Dir: Albert Boadella y Anton Font Reg: Carlota Soldevila Más y Fi: Fabià Puigserver A <i>artístico</i> : Francesc Albors Ef: Anton Sabater, Jaume Tribó y Enric Roig Cont: Carles Taché y Jaume Sorribas Il: Julià de Jodar
1966	<i>Doble programa infantil</i>	Est: teatro Romea de Barcelona		
1966	<i>Mimetismes</i>	Est: teatro Windsor de Barcelona	Griselda Barceló, Albert Boadella , Joan Bosch, Marta Català, Lluïsa Fandos, Anton Font, Esperança Fontà, Lluís David Gil, Santi Giró, Maria Pau Güell, Josep López, Salvador Miserachs, Anna Riera, Glòria Rognoni, Enric Roig, Carlota Soldevila, Montserrat Torres, Enric Vidal y Assumpció Viñas	Dir: Albert Boadella y Anton Font Reg: Carlota Soldevila Más y Fi: Fabià Puigserver A <i>artístico</i> : Francesc Albors Ef: Anton Sabater, Jaume Tribó y Enric Roig Cont: Carles Taché y Jaume Sorribas Il: Julià de Jodar
1967	<i>Calidoscopi</i>	Est: teatro Romea de Barcelona	Griselda Barceló, Albert Boadella , Joan Bosch, Marta Català, Lluïsa Fandos, Anton Font, Esperança Fontà, Lluís David Gil, Santi Giró, Maria Pau Güell, Josep López, Salvador Miserachs, Anna Riera, Glòria Rognoni, Enric Roig, Carlota Soldevila, Montserrat Torres, Enric Vidal y Assumpció Viñas	Dir: Albert Boadella y Anton Font Reg: Carlota Soldevila Más y Fi: Fabià Puigserver A <i>artístico</i> : Francesc Albors Ef: Anton Sabater, Jaume Tribó y Enric Roig Cont: Carles Taché y Jaume Sorribas Il: Julià de Jodar
1967	<i>El diari</i>	Est: 18 de enero, teatro Principal de Zarago-	Albert Boadella , Jordi Caralt, Esperança	Dir: Albert Boadella

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		za; representada hasta el 18 de julio de 1970; 37 representaciones	Fontà, Glòria Rognoni, Enric Roig, Montserrat Torres y Enric Vidal	De: Robert Llimós At: Montserrat Torres Son: Marta Català Ef: Enric Roig Medalla de Plata del Festival Internacional de Teatro de Arezzo (Italia)
1970	<i>El Joc</i>	Est: 3 de enero, Aula de Teatre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell; representada hasta el 23 de abril de 1974; 149 representaciones	Albert Boadella , Lluïsa Hurtado, Benvingut Moyà, Ferran Rañé, Glòria Rognoni, Andreu Solsona, Jaume Sorribes, Montserrat Torres, Josep Maria Vallverdú	Dir: Albert Boadella Il- <i>Diseño</i> : Joaquim Cueto y Víctor Martínez de la Hidalga Cont: Marta Català Premio al mejor espectáculo del Festival de Mimo de Francfort
1971	<i>Cruel Ubris</i>	Est: 26 de diciembre, teatro Salesiano de Huesca; representada hasta el 19 de marzo de 1974; 132 representaciones	Albert Boadella , Marta Català, Ferran Rañé, Glòria Rognoni, Andreu Solsona, Jaume Sorribes, Montserrat Torres ²²⁴²	Dir: Albert Boadella Esc, Fi y Más: Montserrat Torres Ase: Josep M. ^a Arrizabalaga
1972	<i>Mary d'Ous</i>	Est: 2 de diciembre, teatre de l'Associació Cultural de Granollers; representada hasta el 3 de julio de 1974; 217 representaciones	Marta Català, Lluïsa Hurtado, Víctor Martínez de la Hidalga, Ferran Rañé, Glòria Rognoni, Andreu Solsona, Jaume Sorribes	Dir: Albert Boadella Esc: Iago Pericot R de Ves: Fabià Puigserver Il: Iokin Cueto <i>Creación</i> y Mon: Els Joglars Premio Crítica Serra D'Or y Fotogramas de Plata a la mejor interpretación teatral de 1973
1974	<i>Àlies Serrallonga</i>	Est: 8 de diciembre, Polideportivo Anoeta de San Sebastián; representada hasta el 26 de julio de 1976; 140 representaciones	Albert Boadella , Pau Casares, Anna rosa Cisquella, Elisa Crehuet, Víctor Martínez de la Hidalga, Núria Nebot, Ferran Rañé, Fermí Reixach, Gabriel Renom, Glòria Rognoni, Andreu Solsona y Jaume Sorribes	Dir: Albert Boadella Esc y Fi: Fabià Puigserver M: Pau Casares Espa: Els Joglars Premio Crítica Serra D'Or en 1975, premio al mejor espectáculo extranjero concedido por el Círculo de Teatro de Venezuela, Medalla de Plata del Festival de la Biala

²²⁴² Víctor Manuel de la Hidalga sustituyó a Andreu Solsona y Lluïsa Hurtado a Montserrat Torres (Ayesa, 1978: 99).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				de Venecia
1977	<i>La torna</i>	Est: 7 de septiembre, Teatre Argensola de Barbastro; representada hasta el 30 de noviembre; 40 representaciones; prohibida por orden de la Capitanía General de la IV Región Militar el 11 de diciembre	Elisa Crehuet, Míriam de Maeztu, Obdúlia Peredo, Ferran Rañé, Gabriel Renom, Andreu Solsona y Arnau Vilardebó	Dir: Albert Boadella Más: Abdó Martí Ves: Rosa Crehuet Esc: Els Joglars Premio Crítica Serra D'Or 1978
1978	<i>M·7 Catalònia</i>	Est: 27 de septiembre, teatro Municipal de Perpignan; 2 representaciones; Rep: 5 de octubre, Madrid; representada hasta el 10 de mayo de 1981; 334 representaciones	Anna Barderi (<i>Doctora Noguera Grau</i>), Pitus Fernández (<i>Amparito</i>), Rafael Orri (<i>Cisco</i>), Carme Periano (<i>Doctora Plana River</i>), Ramon Teixidor (<i>Jaume</i>) y Antoni Vicent Valero (<i>Martí</i>)	Dir: Albert Boadella Esc: Fabià Puigserver Téc: Miquel Arisa y J. M. Ibáñez Co: Lluís Racionero Premio de la Crítica del diario <i>Abendzeitung</i> del Festival Intenacional de Teatro de Munich, premio de la Asociación Independiente de Teatro de Alicante
1979	<i>L'Odissea</i>	Est: 14 de septiembre, Auditorium de Palma de Mallorca; representada hasta el 30 de marzo de 1980; 108 representaciones	Jesus Agelet, Manel Barceló, Anna Briansó, Jordi Cano, Joan Faneca, Blai Llopis, Pep Maulini y Óscar Molina	Dir: Domènec Reixach Ad: Albert Boadella De, Ves y Esc: Joan Guillén Il: J. M. Ibáñez y Ramón de la Torre Ase: Josep M. Duran Mon: Ricard Martínez
1980	<i>Laetius</i>	Est: 16 de mayo, cine Gurudi de Baracaldo; 23 de septiembre, teatro de Bellas Artes de Madrid, para el Centro Dramático Nacional; representada hasta el 20 de junio de 1981; 218 representaciones	Anna Barderi, Pitus Fernández, Carme Periano, Domènec Reixach y Antoni Vicent Valero	Dir: Albert Boadella Ay: Glòria Rognoni Esc: Albert Boadella R de Esc: Josep M. ^a Ibáñez Il: Ricard Martínez Son: Jordi Costa Mon: Jesus Agelet y Jordi Cano P: Els Joglars Premio Ciudad de Barcelona a la mejor obra de creación teatral ²²⁴³
1981	<i>Olympic Man</i>	Est: 9 de diciembre, Aula de Cultura de	Jesús Agelet, Anna Barderi, Jordi Cano, Ali-	Dir: Albert Boadella

²²⁴³ Compartido con Els Comediants por *Sol Solet*.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>Movement</i>	Alicante; representada hasta el 30 de abril de 1983; 265 representaciones	cia Ecurriola, Pitus Fernández, Jordi Martí-nez e Ingrid Riera	Ay: Glòria Rognoni Il y Son: Jordi Costa y Ramón de la Torre Ves: Josep M. ^a Turell De: Josep M. ^a Ibáñez <i>Dino</i> <i>Le del himno</i> Olympic Man Movement: Guillermo Ayesa <i>M del himno</i> : Josep M. ^a Arrizabalaga <i>Arr del himno</i> : Francesc Burrull <i>Dir en la realización del acto</i> : Fabià Puigserver, Talleres Pasculín, Jordi Sarés, Josep Paré y Carlos Gallifa (del Club Patín Vic) Premio Crítica Serra D'Or al mejor montaje
1981	<i>Operació Ubú</i> / <i>Operación Ubú</i>	Est: 30 de enero, Teatre Lliure de Barcelona; representada hasta el 7 de mayo de 1981; no se realizó gira; 111 representaciones	Jesus Agelet ²²⁴⁴ , Joaquim Cardona ²²⁴⁵ , Imma Colomer, Joan Ferrer, Lluís Homar, Anna Lizaran, Pepe Rubianes ²²⁴⁶ , Antoni Sevilla y Jaume Sorribas ²²⁴⁷	Dir: Albert Boadella Ay: Glòria Rognoni Ay Esc: J. M. Ibáñez Espa y Ves: Fabià Puigserver R de Ves: Isabel Abellán P: Sociedad Cooperativa Teatre Lliure Premio Ciudad de Barcelona al actor Joaquim Cardona
1983	<i>Teledium</i>	Est: 5 de diciembre, Aula de Cultura de Alicante; versión catalana: 2 de enero de 1984, Teatre Cirvianum de Torelló; representada hasta el 16 de agosto de 1985; 295	Jesús Agelet (<i>Pierre Lachese</i> , <i>Bobby</i> , <i>Raza Blanca y Bombero</i>), Pep Armengol (<i>Philippe du Berger</i>), Albert Boadella (<i>Voz off realizador</i>), Gilbert Bosch (<i>Hans Christian von</i>	Dir: Albert Boadella Ay: Glòria Rognoni Ves y At: José María Espada Esc y espacio litúrgico: J. M. <i>Dino</i> Ibáñez

²²⁴⁴ Actor incorporado al Teatre Lliure para este montaje.

²²⁴⁵ Véase la nota 2244.

²²⁴⁶ Véase la nota 2244.

²²⁴⁷ Véase la nota 2244.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		representaciones; Rep: Sala Olimpia de Madrid, 26 de abril de 1984, para el Centro Dramático Nacional; Rep: Sala Olimpia de Madrid, 19 de junio de 1984, para el Centro Dramático Nacional	Müller), Jaume Collell (<i>Monseñor William Ryan</i>), Jordi Costa (<i>Técnico</i>), Clara del Ruste (<i>Mary Anne McMurphy</i>), Ramón Fontserè (<i>Monseñor Angelo Marcello Luciani</i>), Santi Ibáñez (<i>Richard Clayton, Raza Negra, Athénagoras</i>), Menorcs (<i>Técnico</i>), Maribel Rocatti (<i>Vicenta Maria dels Desemparats, Raza China, Madre de Vicente Vergara</i>), Glòria Rognoni (<i>Voz en off del ayudante de realización</i>) y Xevi Vilà (<i>Romà Maria Pladevall i Urdeix, Guardia suizo, Raza India</i>)	Il: Ramón de la Torre Té de Il: Pere Anglada Son: Jordi Costa M: Rafael Subirachs A litúrgico: Josep M. ^a Arrizabalaga P: Els Joglars
1984	<i>Gabinete Libermann</i>	Est: 21 de diciembre, Teatre Cirviànum de Torelló (Barcelona); representada hasta el 28 de diciembre de 1985; 181 representaciones	Pepa López, Carles Mallol, Sara Molina, Antoni Vicent Valero y Juan Viadas	Dir: Albert Boadella Ay: Glòria Rognoni Esc: J. M. ^a Dino Ibáñez y Antoni Rosselló Ves: Rosa Crehuet y Alfred Farrés Il: Quico Gutiérrez y Cesc Batlle Son: Lluçia Comerma y Dani Coromina P: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas-Els Joglars Premio de la Asociación Independiente de Teatro a Antoni Valero como mejor actor
1985	<i>Virtuosos de Fontainebleau</i>	Est: 28 de octubre, Aula de Cultura de Alicante; representada hasta el 21 de enero de 1987; 204 representaciones	Jesus Agelet, Pep Armengol, Gilbert Bosch, Jaume Collell, Ramon Fontserè, Santi Ibáñez, Maribel Rocatti, Clara del Ruste y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella Ay: Glòria Rognoni Ves: J. M. Espada Esc: Jordi Albert Llanes y Els Joglars M: Josep M. Duran Ca: Pere Sellarès Son: Jordi Costa Il: Pere Anglada Efe: Santi Arisa Co: Lluís Racionero y Conjunto Instrumental del Teatre Lliure
1986	<i>Visanteta de Favara</i>	Est: 6 de agosto, Teatre Echegaray de Onti-	Francisco J. Basilio, Paco Cano, Pep Cortés,	Dir: Albert Boadella

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		nyent (Valencia); representada hasta el 29 de marzo de 1987; 153 representaciones	Alicia Escurriola, Albert Forner; Begoña Iñurria, Pepa López, Joan J. Prats, Santiago Sánchez y Consol Soler	Ay: Ximo Vidal y Glòria Rognoni Esc: Xavier Bulbena y J. M. Ibáñez Ves: Rafael Lladó Ca: Pere Sellarès Il: Quico Gutiérrez Son: Dani Coromina Mon: Luis Miguel Utrilla y Pascual Marín Cop: Teatre Estable del País Valencià, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y Diputación Provincial de Valencia
1987	<i>Bye, bye, Beethoven</i>	Est: 8 de septiembre, Teatro Municipal de Palma de Mallorca; representada hasta el 23 de diciembre de 1988; 176 representaciones	Jesus Agelet; Quico Amorós; Ramon Fontserè; Santi Ibáñez, Montse Pérez, Jordi Purfí, Clara del Ruste, Pilar Sáenz y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella Ay: Ximo Vidal Reg: Josep M. ^a Fontserè Cola: Josep M. ^a Arrizabalaga Esc y Ves: Xavier Bulbena y J. M. ^a Ibáñez Il: Luis Navarro Son: Jordi Costa
1989	<i>Columbi lapsus</i>	Est: 9 de noviembre, Teatro Municipal de Girona; representada hasta el 3 de febrero de 1991; 212 representaciones; Rep: 10 de noviembre, teatro Albéniz, Festival de Otoño	Jesús Agelet (<i>Lucca, Director de orquesta, Honorable de Protocolo, Honorable y Personaje con Bata</i>), Quico Amorós (<i>Colaborador</i>), Xavier Bulbena (<i>Colaborador</i>), Dolors Caminal (<i>Colaboradora</i>), Josafat Coromina (<i>Colaborador</i>), Jordi Costa, Ladi (<i>Colaborador</i>), Lluís Elías (<i>Colaborador</i>), Eduard Fernández (<i>Periodista de ABC; Traductor; Mario, el Barbero; Giuliano, el Jardinero; Mishima Toyota; Honorable Leonardo; Honorable; y Personaje con bata</i>), Josep M. ^a Fontserè (<i>Ujier, Honorable y Personaje con bata</i>), Ramon Fontserè (<i>Albissimo Master, Honorable Cinkus y Personaje con Bata</i>), Dino Ibáñez (<i>Colaborador</i>), Montse Pérez (<i>Sorel·la Guía, Sorel·la de Seguridad, Sorel·la Vicenza, Sorel·la Paulina, Nicoletta,</i>	Dir: Albert Boadella Ay: Lluís Elías Esc: Albert Boadella y J. Ibáñez, <i>Dino</i> Ves: Dolors Caminal Reg: Josep M. ^a Fontserè Espa: Albert Boadella y J. M. Ibáñez De: Xavier Bulbena Il: Lluís Quintana Son: Jordi Costa Ba: Anna Briansó Premio Crítica Serra D'Or al mejor espectáculo teatral

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<p>Rossina, Prostituta 2.^a y Sorel-la), Jordi Purfí (Honorabile Vilote; Roberto, el Guardaespaldas; Honorabile Roberto Calvi; Lindoro; James; Wojtyla; y Personaje con bata), Lluís Quintana (Colaborador), Pilar Sáenz (Periodista de Il Corriere della Sera, Ángela, Sorel-la Angelica, Reina Elisabeth de Inglaterra, Prostituta 1.^a y Sorel-la), Joan Serrats (Periodista de The New York Times; Imanol; El Siciliano; Renato Petrovich, de la KGB; Honorabile; y Personaje con bata) y Xevi Vilà (Honorabile Penel-Li, Honorabile Matzinger, Guardaespaldas, Tramoya, Honorabile Cobbi y Personaje con bata)</p>	
1991	<i>Yo tengo un tío en América</i>	Est: 15 de noviembre, Teatro Municipal de Girona; representada hasta el 17 de abril de 1993; 247 representaciones	<p>Jesús Agelet (Damián), Paulina Esparza Gálvez, Eduard Fernández (Manolo), Josep M.^a Fontserè (Matías), Ramon Fontserè (Conde), Jordi Paulí (Jordi / Tenora), Pilar Sáenz (Paquei), Montse Sánchez y cuerpo de baile (Doctoras, Dr. Navarro, Dr. Cañizares, Hernán Cortés, Pizarro, Españolas, Padre Linares, Vírgenes, Reina, Indígenas, Sudamericanos y Yanquis), Joan Serrats (Flaco) y Xevi Vilà (Espasa)</p>	<p>Dir, Dra y Core: Albert Boadella Ay: Lluís Elias Ves: Antonio Belart, Alfred Farrés y Cristina Fortuny Espa: Albert Boadella y Dino Ibáñez Asi de Esc: Michael Banejes Son y Mon: Jordi Costa Il: Lluís Quintana Ba y Core: Alberto Sierra, Montse Sánchez, Helena Llauradó y Susana Trujillo M: Jordi Paulí Direcc: Joan Albert Amargós Profesor de tambores: Xavier Joaquim Premio de la Crítica del Certamen del Festival Europeo de las Artes de Edimburgo, premio Fundación HAMADA de Edimburgo, mención especial a Albert Boadella en I Premios Turia (Valencia) y premio de Teatro de la revista <i>Cambio 16</i> a Albert Boadella</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1993	<i>El Nacional</i>	Est: 14 de octubre, Teatro Municipal de Girona; representada hasta el 14 de noviembre de 1994; 192 representaciones; Rep: 20 de enero de 1994, teatro Albéniz	Jesús Agelet [violín] (<i>Paganini</i>), Begoña Alberdi [soprano] (<i>Manuela Castadiva</i>), Josep M. ^a Fontserè [violoncelo] (<i>Fidelio</i>), Ramon Fontserè (<i>D. Josep</i>), Joan Gallemí [barítono] (<i>Finito</i>), Ramon Llimós (<i>Inspector de Sanidad-Periodista-Arquitecto</i>), Minnie Marx [viola] (<i>Yuta</i>), Pilar Sáenz (<i>Montse e Inspectora de Sanidad</i>) y Xevi Vilà (<i>Carlos</i>)	Dir y Espa: Albert Boadella Ay: Lluís Elias At y De: Xavier y Jordi Bulbena R de Esc: Jordi Costa Ves: Deborah Chambers Il: Josep Fernández Son: Jordi Costa y Estudi Oido Té de Mon: Bernat Jansà y Toni Pinós Colab: Josep M. ^a Arrizabalaga Direcc: Joan Albert Amargòs Premio Ercilla de Teatro (Bilbao) 1995 a la mejor creación dramática ²²⁴⁸
1995	<i>Ubú President</i>	Est: teatro Municipal de Girona, 18 de octubre; representada hasta el 31 de mayo de 1997; 321 representaciones	Jesus Agelet, Begoña Alberdi, Josep M. ^a Fontserè, Ramon Fontserè, Ramon Llimós, Minnie Marx, Assun Planas, Pilar Sáenz y Xevi Vilà	Dir y Espa: Albert Boadella Ay: Lluís Elias R de Esc: Jordi Costa Más: Fabià Puigserver Ves: Fabià Puigserver y Dolors Caminal At: Castells Planas Il: Josep Fernández Son: Jordi Costa y Estudi Oido Mon: Dani Coromina Premio Crítica de Barcelona a la mejor interpretación de la temporada para Ramón Fontserè, premio al mejor montaje teatral no valenciano en los VI Premios Turia (Valencia), premio Miguel Mihura a la mejor interpretación femenina para Pilar Sáenz, premio Max de las Artes Escénicas de la SGAE 1998 a Albert Boadella como mejor autor teatral por la creación de la obra

²²⁴⁸ Compartido con el Teatre Lliure por su montaje *Las bodas de Fígaro*.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1997	<i>La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla</i>	Est: 15 de septiembre, Teatre Romea de Barcelona; representada hasta el 31 de enero de 1999; 253 representaciones; Rep: teatro María Guerrero de Madrid, 15 de enero de 1998, para el Centro Dramático Nacional	Jesús Agelet (<i>Secretario de la Consejería de Industria, Campesino porrón, Actor 2, Mosén Bosch, Trabajador pintor, Capitán Vidal, Unamuno, Doble Marull, Monje 2</i>), Xavier Boada (<i>Delegado del Presidente; Campesino cencerro; Actor 1; Ferrer; Campesino Siset; Ferrer, encargado; Arquitecto; Abad; Cambó-Jodi Pujol; Borrás-Flotats; Dalí; Monje 1</i>), Jordi Costa (<i>Povedano-Hermós</i>), Ramon Fontserè (<i>Ramon Marull i Ticó, Josep Pla</i>), Minnie Marx (<i>Ulrike, esposa de Marull</i>), Montse Puig (<i>Hija del Escritor, Monaguillo 2</i>), Jordi Rico (<i>Escritor, Baltasar Jornet</i>), Dolors Tuneu (<i>Chique que sirve el cava, Campesina anciana, Actriz 3, Trabajadora inventario, Ayudante arquitecto, Obrera, García Lorca, M.ª Aurelia Cpmany, Hija de Siset, Monaguillo 1</i>) y Pep Vilà (<i>Campesino vaca, Actor 4, Trabajador con caja de Expo Alimentaria, Trabajador cargado con cajas, Trabajador taladro, Empleado, Pau Casals, Notario</i>)	Dir y Dra: Albert Boadella Ay: Lluís Elias As: Marc Hervàs y Xevi Vilà Tra: Arcadi Espada Espa: Albert Boadella y Dino Ibáñez Dis de Ves: Mariel Soria Il: Jordi Planas y Lluís Quintana R de Esc: Jordi Costa At y Te: Castells i Planas Ban: Estudi Oido Téc de Il: Francesc Montané Té: Marc Montané Téc de Son: Josep Puigdollers Dire: Josep M.ª Fontserè P: Els Joglars / Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya / Centro Dramático Nacional Premio Max de Interpretación 1998 para Ramón Fontserè, premio al mejor espectáculo de la Crítica Teatral de Barcelona (temporada 1997-98), premio Max de las Artes Escénicas
1999	<i>Daaalí</i>	Est: 10 de septiembre, Teatre Jardí de Figueres (Girona)	Jesus Agelet (<i>Trabajador de mudanzas 1, Periodista 2 (RAI), Marioneta soldado ruso, Papa Inocencio X, Tapioles, Periodista perro, Soldado nazi 2, Marchante 4, Bufón, Jugador ajedrez, Cirujano 1, Especulador 2</i>), Xavier Boada (<i>Pichot, Periodista 1 (New York Times), Marioneta soldado alemán 2, Periodista Juez 1, Torero 1, Kandinsky, Soldado nazi 1, Marchante 1, Velázquez, Cirujano 2, Especulador 5</i>), Silvia Brossa (<i>Enfermera</i>), Ramon Fontserè (<i>Dalí</i>), Minnie Marx (<i>Nodriza, Periodista 5 (Der Spiegel), Marioneta solda-</i>	Dir y Dra: Albert Boadella Ay: Lluís Elias As: Genoveva Pellicer, Montse Mitjans y Jordi Costa Espa: Albert Boadella y Lluç Castells Dis de Ves: Mariel Soria At: Lluís Castells I: Xaviert Gallart Il: Bernat Jansà Pa: Judith Tello Té: Jesús Díaz Pavón y Josep Abellán Son: Francesc Busquets

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>do alemán 1, Periodista juez 2, Mondrian, Hitler, Nana Maribárbola, Especulador 3), Montse Puig (Dalí niño, Miró niño, Monja enana), Dolors Tuneu (Gala, Lorca, Menina), Jordi Rico (Fotógrafo, paparazzi; Periodista 2 (Le Monde); Marioneta soldado inglés, Torero 2, Falsificador; Europa; Marchante 2; Sepulturero 1 (Paco); Espadachín; Especulador 4) y Pep Vila (Trabajador de mudanzas 2, Periodista 4 (ABC), Marioneta soldado francés, Periodista 6, Torero 3, Pollock, Accionista mayoritario, Mussolini, Marchante 3, Sepulturero 2 (Antonio), Tullido, Limpia botas, Especulador 1)</i>	Dir técnico: Jordi Costa Dire: Josep M.ª Fontserè Premio Nacional de Teatro año 2000 a Ramón Fontserè por su interpretación, premio Saulo Benavente año 2000 al mejor espectáculo internacional en Argentina
2001	<i>Breu crònica de la guerra dels 40 anys</i>			
2001	<i>Ubú president o Els últims dies de Pompeià; La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla; Daaali²²⁴⁹</i>	Est: teatro Poliorama de Barcelona (catalán), 21 de noviembre hasta primeros de 2002; teatro Albéniz de Madrid (castellano), desde el 10 de enero hasta el 5 de marzo de 2002	Jesus Agelet (<i>Puigpelat, realizador de Telestrés; Dinamita, guardaespaldas; Actor 1; Literato; Trombón 5; Gaspar Husa, empresario; Bonet, consejero; Fraile de Montserrat, autómata</i>), Xavier Boada (<i>Trombón 3; Dr. Oriol; Pasqual Maramágnum; Morales, jefe de los guardaespaldas</i>), Jordi Costa (<i>Trombón 1; Actor 6; Ladislao, guardaespaldas; Autoridad 1; Consejero 2; «Caganer», autómata</i>), Ramon Fontserè (<i>Excels</i>), Minnie Marx (<i>Claudia, cámara de Telestrés; Mirca, criada de los Excelsos; Periodista; Actriz 4; Viuda; Reina Madre de Inglaterra; Catalina Vichy, empresaria; Consejera 2; «Moreneta»</i>), Rosa Nonell (<i>Paquita, criada de los</i>	Dir: Albert Boadella

²²⁴⁹ Maratón conmemorativo del cuarenta aniversario de Els Joglars.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<p><i>Excelsos; Montserrat Diva</i>), Montse Puig (<i>Excelsito menor (-); Actriz 5; Familiar 1; Monaguillo; Excels, máscara; Monaguillo, autómeta</i>), Jordi Rico (<i>Cesc, técnico de sonido de Telestrés; Ramírez, guardaespaldas; Actor 2; Sepulturero 1, Evaristo; Autoridad 3; Policía Academia; Traductor; Guardaespaldas 1; Titán Satinado, empresario; Técnico lámpara; Mas Cardat, consejero; Futbolista Barça, autómeta</i>), Pilar Sáenz (<i>Eulalia, secretaria personal del Excels; Excelsa; Reina Isabel II de Inglaterra</i>), Dolors Tuneu (<i>Excelsito mayor (+); Pilarín, funcionaria de la Institución; Jacqueline, ayudante del Dr. Oriol; Autoridad 3; Fátima, emigrante; Empleada de la limpieza; Actriz 7; Cardenal; Consejera 1; «Pubilla», autómeta</i>), Pep Vila (<i>Trombón 2; Comerma, chófer del Excels; Tonet, ujier; Pelayo, guardaespaldas; Actor 3; Sepulturero 2; Autoridad 2; Presidente de La Caixa; Consejero 1; Pau Casals, autómeta</i>)</p>	
2004	<i>El retablo de las maravillas</i>	Est: 9 de enero, teatro Lope de Vega de Sevilla	<p>Jesús Agelet (<i>Secretario</i>), Xavier Boada (<i>Chanfállez</i>), Ramon Fontserè (<i>Soldado y Don José</i>), Minnie Marx (<i>Conde de Daganzo</i>), Pilar Sáenz (<i>Condesa de Daganzo</i>), Xavi Sais (<i>Soldado</i>), Dolors Tuneu (<i>Rabelín</i>) y Pep Vila (<i>Arbequino</i>). Otros personajes interpretados por los mismos actores: <i>Una top model; Padre Felipe; Monseñor José María; Hermana del Sagrado Corazón; Devota de Calatayud; Señora Daganzo; Señor Daganzo; José María Daganzo; Rosina (galerista); Ana (galerista); Empleado de seguridad; Felipe</i></p>	<p>Dir y Dra: Albert Boadella Ay: Lluís Elías Ves: Dolors Caminal A literario: Josep M. Arrizabalaga Rev: Xavier Boada</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>(crítico); Jesús López Chopos; Puri; Irina (Sarajevo); Felip Chanfállez (maître); Martha Tree (periodista); Jose Mari (cocinero); Un camarero; Felipe Chanfállez (político); Sra. Chanfállez; Juanita (cubana); Jesús (político); Pilar (política); Repartidor (piz-zero)</i>	
2005	<i>En un lugar de Manhattan</i>	Est: 4 de noviembre, Alcalá de Henares	Jesús Agelet (<i>Saturnino</i>), Xavier Boada (<i>Narciso</i>), Ramon Fontserè (<i>Don Alonso</i>), Minnie Marx (<i>Peggy</i>), Francesc Pérez (<i>Paco</i>), Pilar Sáenz (<i>Gabriela Orsini</i>), Xavi Sais (<i>Raül</i>), Dolors Tuneu (<i>Emma</i>) y Pep Vila (<i>Sancho</i>)	Dir y Dra: Albert Boadella Ay: Joan Roura y Gerard Guix Esc: Anna Alcubierre Ves: Dolors Caminal Il: Cesc Barrachina Son: Guillermo Mugular Dir <i>técnica</i> y R Esc: Jordi Costa Co: Beбето Cidra y Jordi Basora Té: Jesús Díaz-Pavón <i>A literario</i> : Rafael Ramos Rev: Xavier Boada Pro: Josep M.ª Fontserè Cop: La Suma de Todos y Els Joglars
2005	<i>La torna de la Torna</i>	Est: teatro Romea de Barcelona, septiembre	Elies Barberà, Jaume Bernet, Marta Fernández, Josuè Guasch, Marta López Mazorra, Guillem Motos, Lluís Olivé, Pau Sastre y Javier Villena	Dir y Dra: Albert Boadella y Lluís Elías Espa: Albert Boadella Ay: Marc Angelet y Francesc Màrquez Ves: Els Joglars Car: Toni Santos Il: Bernat Jansà Más: Ana Rottier Sa y Ayu <i>de Ves</i> : Jessica Casado El: Raul Martínez y Manel Melguizo Ma: Marc Sánchez <i>Construcción de</i> Esc: El Teler <i>Confeción de</i> Ves: Atuendo Maq y Pe: Peluquería Santos <i>Prensa</i> : Sara Peralta

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				<p><i>Publicidad:</i> Publiespec <i>Dis gráfico:</i> sSB <i>Di:</i> Amparo Martínez <i>Dir técnica:</i> Miguel Montes <i>Pro:</i> Tania Brenlle <i>Coordinación técnica gira:</i> Raul Martínez <i>Reg:</i> Vanessa Álvarez <i>P y coordinación gira:</i> Raquel Doñoro <i>Cop:</i> Teatre Romea / Els Joglars / Institut del Teatre (Barcelona)</p>
2006	<i>Controversia del toro y el torero</i>	Est: 5 de diciembre, Casa de América de Madrid	Xavier Boada (<i>Miguel</i>) y Ramon Fontserè (<i>Paco</i>)	<p>Dir, Dra y Esc: Albert Boadella Ay: Jesús Agelet Ves y Dis gráfico: Dolors Caminal Rev: Xavier Boada</p>
2008	<i>La cena</i>	Est: 26 de febrero a 12 de abril, Teatros del Canal de Madrid; 9 de mayo, teatro Lope de Vega de Sevilla	<p>Jesús Agelet (<i>Ayudante de cocina A. Balaquer</i>), Xavier Boada (<i>Ayudante de cocina P. Mányez</i>), Jordi Costa (<i>Chef Jordi Blas</i>), Ramon Fontserè (<i>Maestro Rada</i>), Minnie Marx (<i>Pastelera Aneth Spiess</i>), Lluís Oliver (<i>Slym</i>), Pilar Sáenz (<i>Ministra de Medioambiente</i>), Xavi Sais (<i>Juez</i>) y Dolors Tuneu (<i>Directora General de Paradores</i>). Otros personajes interpretados por los mismos actores: <i>Matilde, mujer de la limpieza; Subdelegado; Caballos, bedel; Directores/-as Generales; Operarios; Secretario General de Medioambiente; Traductor; Arquitecta; Funcionaria del Parador; Estatuas humanas; Ilana; Camareros/-as; Dalai Lama; Niña; Esquimal; Ángel de Fra Angélico; Equipo de investigación medioambiental; Sparafucile; Galileo; Cardenales; Papa; y Monjes dominicos.</i></p>	<p>Dir, Dra y Esc: Albert Boadella Ay: Xavier Vilà As: Martina Cabanas A artística y Ves: Dolors Caminal Rev: Xavier Boada</p>
2008	<i>Una noche en el</i>	Est: 20, 21 y 22 de febrero, Teatros del		Dir: Albert Boadella

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>canal</i>	Canal de Madrid		
2010	<i>2036 Omena-G</i>	Est: teatro Lope de Vega de Sevilla, 11 de febrero hasta el 21; Teatros del Canal de Madrid, 4 de marzo a 4 de abril		
2012	<i>Amadeu</i>	Est: Teatros del Canal de Madrid, 14 de abril a 6 de mayo de 2012	Antoni Comas (<i>Amadeo Vives</i>), Raúl Fernández (<i>Jordi</i>), Chema Ruiz (Jefe de Redacción). Solistas: Auxiliadora Toledano (<i>soprano [14, 18, 20, 21, 25, 27, 29 de abril, 2, 3 y 6 de mayo]</i>), Yolanda Marín (<i>soprano [14, 15, 19, 22, 24, 26, 28 de abril, 1, 4 y 5 de mayo]</i>); Joana Thome (<i>mezzosoprano [14, 18, 20, 22, 25, 27, 29 de abril, 2, 3 y 6 de mayo]</i>); Lola Casariego (<i>mezzosoprano [14, 15, 19, 21, 24, 26, 28 de abril, 1, 4 y 5 de mayo]</i>); Israel Lozano (<i>tenor [14, 18, 20, 22, 25, 27, 29 de abril, 2, 3 y 6 de mayo]</i>); Francisco Corujo (<i>tenor [14, 15, 19, 21, 24, 26, 28 de abril, 1, 4 y 5 de mayo]</i>)	Dir y Dra: Albert Boadella Direcc: Miguel Roa y Manuel Covés Cor: JORCAM Académica Direct: Félix Redondo Core: Ramón Oller Esc: Ricardo Sánchez-Cuerda
2012	<i>El Nacional</i>	Est: 3 de mayo, teatro Lope de Vega de Sevilla, hasta el 13; 1 de septiembre, Nuevo Teatro Alcalá de Madrid	Jesús Agelet [violín] (<i>Paganini</i>), Begoña Alberdi [soprano] (<i>Manuela Castadiva</i>), Josep M. ^a Fontserè [violoncelo] (<i>Fidelio</i>), Ramon Fontserè [trompeta] (<i>D. Josep</i>), Enrique Sánchez-Ramos [barítono] (<i>Finito</i>), Ramon Llimós (<i>Inspector de Sanidad-Periodista-Arquitecto</i>), Minnie Marx [viola] (<i>Yuta</i>), Pilar Sáenz (<i>Montse e Inspectora de Sanidad</i>) y Xevi Vilà (<i>Carlos</i>)	Dir: Albert Boadella
2013	<i>El coloquio de los perros</i> Miguel de Cervantes	Est: 27 de marzo, teatro Pavón de Madrid	Ramon Fontserè (<i>Cipión</i>), Pilar Sáenz (<i>Berganza</i>), Dolors Tuneu y Xavi Sais (<i>Personajes y animales que aparecen en las peripecias de Cipión y Berganza</i>) y Xevi Vilà (<i>Manolo</i>)	Dir: Ramon Fontserè Ad: Albert Boadella , Martina Cabanas y Ramon Fontserè Ar: basado en la obra de Miguel de Cervantes Espa: Albert Boadella y Ramon Fontserè

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				M: Carles Cases Ay: Martina Cabanas Más: Anna Rottier Dis de Il: Bernat Jansà Dis de Son: Xevi Sáenz R de Esc, At y Ves: Llorens Corbella Coordinación técnica: Jesús Díaz Pavón Téc en Gi: Xavi Sáenz A de Más: Assun Planas Con: Vicenç Prat Sa: Nuri Sellabona y María Monzón Catering: Hort d'en Roca Coordinación de giras y medios: Alba Espinasa Pro: Marcos Amat Cop: Compañía Nacional de Teatro Clásico / Els Joglars
2013	<i>El Pimiento Verdi</i>	Est: 18 de abril, Teatros del Canal de Madrid; Rep: 13 de febrero a 1 de marzo de 2015	Sopranos: María Rey-Joly (<i>Leonor</i>) y Elvia Sánchez (Brunilda), tenores: José Manuel Zapata (<i>Roberto</i>) y Antoni Comas (<i>Sigfrido</i>), barítono: Luis Álvarez (<i>Sito</i>), pianista: Borja Mariño (<i>Fidel</i>), camarero: Jesús Agelet (<i>Blas</i>)	Direc: Albert Boadella Esc: Josune Cañas Ves: Isabel López U: Ana María Serpa Il: Bernat Jansà Ay: Pau Guix Fragmentos de Giuseppe Verdi: <i>La Traviata</i> (coro <i>Libiamo ne' lieti calici</i> , <i>Follie, follie!</i> , <i>Un dì felice, etèrea</i> , <i>Io son io son felice</i>), <i>Il Trovatore</i> (<i>Di quella pira</i> , <i>Vedi! Le fosche notturne spoglie</i>), <i>Nabucco</i> (coro <i>Va pensiero</i>), <i>Aida</i> (<i>Marcia</i> , <i>O terra addio</i>), <i>La Forza del Destino</i> (<i>Pace, pace, mio Dio</i> , <i>Preludio</i>), <i>Don Carlo</i> (<i>Ma lassù ci vedremo</i>), <i>Otello</i> (<i>Sciagurato!</i> , <i>Per l'universo!</i> , <i>Quel fazzoletto ch'io ti donai</i>), y <i>Rigoletto</i> (<i>Questa o quella</i> , <i>La</i>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				<p><i>maledizione, Si, vendetta, tremenda vendetta, Cortigiani vil razza dannata, Tutte le feste al tempio, Solo per me l'infamia, Scorrendo uniti remota via, Caro Nome</i>). Fragmentos de Richard Wagner: <i>Tristan und Isolde (Mild und laise), Tannhäuser (Coro de peregrinos), Siegfried (Ewig war ich), Der Fliegende Holländer (Bleib, Senta! & Auf hoem Felsen), Lohengrin (Marcha nupcial, Preludio), Die Walküre (La carga de las Walkirias), Die Meistersinger von Nürnberg (Preislied-Morgenlich Leuchend, Fanget An!)</i> y <i>Parsifal (Nur eine waffe taugt)</i>. Fragmentos de otros autores de ópera: <i>Il Barbiere di Siviglia</i>, de Gioachino Rossini (<i>Se il mio nome</i>); <i>L'Elisir d'Amore</i>, de Gaetano Donizetti (<i>Una furtiva lagrima</i>); y <i>Norma</i>, de Vincenzo Bellini (<i>Casta diva</i>). Fragmentos de autores de Zarzuela: <i>Bohemios (Intermedio)</i> y <i>Maruxa (Gon Golondrón)</i>, de Amadeu Vives, <i>Los Gavilanes</i>, de Jacinto Guerrero (<i>Mi Aldea</i>) y <i>Marina</i> de Emilo Arrieta (<i>Brindis y De este sabroso jugo</i>). Otros fragmentos de música diversa: <i>5ª Sinfonía</i>, de Ludwig van Beethoven; <i>Polonesa op.53</i>, de Frédéric Chopin; <i>Marcha Real</i> (Himno Nacional Español); e <i>Il Mondo</i>, de Jimmy Fontana</p> <p>P: Teatros del Canal</p>

3.1.2. Cinematografía

3.1.2.1. Largometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1970	<i>Un invierno en Mallorca (Jurtzenka)</i>	Lucía Bosé, Christopher Sandford, Henri Serre, Enrique San Francisco, Maria Esteva, Miguel Beltrán, Román Gubern, Els Joglars	Dir: Jaime Camino Ar: inspirado en la novela homónima de George Sand G: Jaime Gubern y Roman Camino F: Luis Cuadrado, 35 milímetros, Eastmancolor M: Frédéric Chopin P: Estela Films, S. L. y Tibidabo Films, S. A. Du: 106 min
1978	<i>La portentosa vida del padre Vicente</i>	Albert Boadella , Ángela Molina, Ovidi Montllor, Rafael Miró, Quico Carbonell, Fernando Mira, Cuca Aviño y Carmen Platero	Dir y G: Carles Mira Ar: tradición popular valenciana F: Teo Escamilla, 35 milímetros, Eastmancolor, Panorámico M: Jorge Sarraute P: Carlos Mira Fraco Du: 84 min Fe: 4 de septiembre
1978	<i>La torna</i> ²²⁵⁰	Els Joglars	Dir: Francesc Bellmunt Ar: basado en la obra teatral homó-

²²⁵⁰ Heredero y Santamarina (2010: 141) informan de que es un largometraje en 16 mm. Fragmentos del mismo se proyectaron en la presentación de nuestra ponencia «*La torna de un Bufón*» (Romero Molina, 2007) en el XVI Seminario Internacional del SELITEN@T, dirigido por el profesor D. José Romera Castillo, celebrado en la sede de la UNED en junio de 2006 y titulado *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, cuyas actas se hayan publicadas en Romera Castillo (2007), durante nuestra ponencia «*La torna de un Bufón*» (Romero Molina, 2007).

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			nima de Els Joglars P: Col·lectiu de Cinema de A. Ll. E. Du: 105 min Vídeo presentado para censura ²²⁵¹
1999	<i>Vidas y muertes de Buena-ventura Durruti, anarquista</i>	Els Joglars	Dir: Jean-Louis Comolli
2003	<i>Buen viaje, excelencia</i>	Ramón Fontserè (<i>Franco</i>), Minnie Marx (<i>Dra. Müller</i>), Pilar Sáenz (<i>Doña Carmen</i>), Xavier Boada (<i>Marqués</i>), Jesús Agelet (<i>Pacón</i>), Lluís Elías (<i>Dr. Vicente</i>), María Teresa Berganza (<i>Carmencita</i>), Carles Romeu (<i>Blas</i>) y Juan Viadas (<i>Padre Bulart</i>)	Dir y G: Albert Boadella F: José Luis López Linares, 35 mm., Color M: Ángel Illarramendi Mon: Alejandro Lázaro Direc: Félix Murcia Ves: Macarena Soto Maq: Pepe Quetglas Pe: Blanca Sánchez Son: Antonio Rodríguez Mármol Ay: Eusebio Graciani Pr: Josep M. ^a Fonsere y Marco Gómez Di: Luis Gutiérrez P: Andrés Vicente Gómez Metraje: 2.665 metros Lugares de rodaje: Belchite (Zaragoza), Cogollos (Burgos), Madrid y alrededores Fechas de rodaje: del 25 de noviembre al 31 de diciembre de 2002 P: Lola Films, S. A., con la participación de Vía Digital Du: 97 min

²²⁵¹ Número de guía del Ministerio de Cultura: 427/77 (Ragué-Arias, 1999).

1992

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Fe: 9 de octubre de 2003 DVD: Distribuidora Lolafilms S. A.

3.1.2.2. Cortometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1972	<i>Aullidos</i>	Els Joglars	Dir: Llordi Lladó
1979	<i>La festa dels bojós (La fiesta de los locos)</i>	Albert Boadella	Dir: Lluís Racionero Premio especial del jurado del Festival de Cannes de 1979

3.1.3. Televisión

3.1.3.1. Teatro

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1970	<i>El joc</i>	Els Joglars	P: SWF (Alemania)
1975	<i>Cruel Ubris</i>	Els Joglars	P: TVE
1977	<i>Àlies Serrallonga</i>	Albert Boadella , Pau Casares, Anna Rosa Cisqueuella, Elisa Crehuet, Víctor Martínez de la Hidalga, Nuria Nebot, Ferran Rañé, Fermí Reixach, Gabriel Solsona y Jaime Sorribas	R: Albert Boadella y Mercè Vilaret G: Albert Boadella S: <i>Lletres Catalanes</i> P: TVE Fe: 24 de enero
1980	<i>Operació Ubú</i>	Els Joglars	P: TVE
1985	<i>Virtuosos de Fontainebleau</i>	Els Joglars	P: TVE
1989	<i>Bye, Bye Beethoven</i>	Els Joglars	P: TVE
1989	<i>Columbi lapsus</i>	Els Joglars	P: TVE

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1993	<i>Yo tengo un tío en América</i>	Els Joglars	P: Granada TV (Reino Unido)
1995	<i>El Nacional</i>	Jesús Agelet, Begoña Alberdi, Josep M. ^a Fontserè, Ramón Fontserpe, Joan Gallemí, Ramon Llimós, Minnie Marx, Pilar Sáenz y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella S: <i>Función de noche</i> P: TVE Fe: 26 de agosto
1996	<i>Ubú president</i>	Els Joglars	P: Canal Plus
1998	<i>La increíble historia del Dr. Flit & Mr. Pla</i>	Els Joglars	P: TVE
2000	<i>Daaalí</i>	Els Joglars	P: TVE
2001	<i>La Trilogía: Ubú president o Los últimos días de Pompeya</i>	Els Joglars	P: Centro de Documentación Teatral
2001	<i>Ubú president o Els últims dies de Pompeia y La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla</i>	Els Joglars	P: BTV (Barcelona Televisión)
2007	<i>En un lugar de Manhattan</i>	Jesús Agelet (<i>Saturnino</i>), Xavier Boada (<i>Narciso</i>), Ramon Fontserè (<i>Don Alonso</i>), Minnie Marx (<i>Peggy</i>), Francesc Pérez (<i>Paco</i>), Xavi Sais (<i>Raül</i>), Pilar Sáenz (<i>Gabriela Ossini</i>), Dolor Tuneu (<i>Emma</i>) y Pep Vila (<i>Sancho Panza</i>)	Ar: basado en <i>Don Quijote de la Mancha</i> , de Miguel de Cervantes Ad: Albert Boadella Fe: 22 de diciembre de 2007

3.1.3.2. Series de televisión

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1970	<i>Hablemos español</i>		Els Joglars	Dir: Albert Boadella E: 39 P: NDR-TV (Alemania)
1976-1977	<i>La Odisea</i>		Albert Boadella , Pau Casares, Anna Rosa Cisqueña, Elisa Crehuet, Víctor Martínez de la Hidalga, Núria Nebot, Andreu Solsona, Jaume	Dir: Albert Boadella

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Sorribas, Ferran Rañé, Fermí Reixach y Gabriel Renom	G: Els Joglars R: Mercè Vilaret E: 5 Fe: diciembre P: TVE
1977	<i>Terra d'escudella</i>	«Príncep de Viana», «Turisme i la Costa Brava» y «Almogàvers a Sicília y Constantinoble contra els turcs»	Albert Boadella , Elisa Crehuet, Míriam de Maeztu, Ferran Rañé, Gabriel Renom y Arnau Vilardebó	R: Mercè Vilaret Dir: Albert Boadella G: Els Joglars Fe: a partir de enero P: TVE (Catalunya) Circuito Regional
1988	<i>Som una meravella</i>		Jesus Agelet, Quico Amorós, Albert Boadella , Jordi Costa, Josep M. Fontserè, Santi Ibáñez, Montse Pérez, Jordi Purí, Clara del Ruste, Pilar Sáez y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella G: Els Joglars R: Xavier Manich E: 6 Fe: octubre-noviembre P: TVE (Catalunya)
1989	<i>Ya somos europeos</i>	«Las comunicaciones», «El concurso», «El 92», «Los animales», «El paro», «Los uniformes» y «El nuevo ministerio»	Jesus Agelet, Quico Amorós, Albert Boadella , Jaume Collell, Jordi Costa, Eduard Fernández, Josep M. Fontserè, Ramon Fontserè, Montse Pérez, Jordi Purí, Pilar Sáenz, Joan Serrats y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella G: Els Joglars R: Xavier Manich E: 7 Fe: noviembre-diciembre P: TVE-2
1991	<i>Orden especial</i>		Jesus Agelet, Albert Boadella , Jaume Collell, Jordi Costa, Eduard Fernández, Josep M. Fontserè, Ramon Fontserè, Montse Pérez, Jordi Purí, Pilar Sáenz, Joan Serrat y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella G: Els Joglars R: Xavier Manich

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				E: 39 Fe: enero-abril de 1992 P: TVE Du: 5 min
1995	<i>¡Vaya día!</i>		Jesus Agelet, Begoña Alberdi, Albert Boadella , Jordi Costa, Lluís Elias, Josep M. Fontserè, Ramon Fontserè, Joan Gallemí, Ramon Llimós, Minnie Marx, Pilar Sáenz y Xevi Vilà	Dir: Albert Boadella G: Els Joglars R: Ferran Armengol E: 42 Fe: abril P: Canal Plus

3.1.3.3. Docudrama

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1982	<i>F. L. F.</i>	Albert Boadella	Dir: Albert Boadella E: 39 P: TVE

3.1.3.4. Otro

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1984	<i>Viaje con nosotros</i>	El Joglars	Fe: 23 de febrero P: RTVE

3.2. Producción audiovisual sobre Albert Boadella

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1980	<i>Rapport Wallace Muller (M·8 Occitanica)</i>	Est: mayo, Marsella (Francia)	Centre Dramatique Occitan	Dir: André Neyton
1985	<i>Teledium</i>	Est: octubre, teatro 140 de Bruselas (Bélgica)	Nievwe Scène	
1987	<i>Teledium</i>	Est: marzo ²²⁵² , teatro Ruth Escobar de São Paulo	Teatro do Ornitorrinco de Brasil	Dir: Cacá Rosset
1988	<i>M·13 Castilla-León</i>	Est: enero, Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid	Trebejo (Taller Municipal de Teatro) de Salamanca	

²²⁵² La víspera del estreno, la obra fue prohibida por la División de Censura y Diversiones de la Policía Federal de Brasil, basándose en una ley heredada del régimen militar, por considerar que ofendía gravemente a las confesiones cristianas. La decisión provocó una fuerte reacción entre los intelectuales, los políticos y los artistas del país. La censura fue levantada unos meses después con la condición de retocar diferentes escenas del montaje (Boadella, 2002a: 316).

4. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ²²⁵³

4.1. Obra audiovisual de Fernando Fernán-Gómez

4.1.1. Teatrografía

4.1.1.1. Autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1950	<i>Marido y medio</i>	Est: 7 de junio, teatro Gran Vía de Madrid	Milagros Leal, Eloísa Muro, Francisco Carmona, José Blanch, Manuel Monroy, María Antonia Tejedor, María Dolores Pradera, Maruja Asquerino y Salvador Soler Marí	P: Milagros Leal, Salvador Soler- Marí, Maruja Asquerino y Eloísa Muro
1980	<i>Los domingos, bacanal</i>	Est: 2 de agosto, teatro Maravillas de Madrid	Enrique Arredondo (<i>Jorge</i>), Sebastián Ceada, Emma Cohen (<i>Concha</i>), Daniel Dicenta (<i>Carlos</i>), Soraya Freire (<i>Chica</i>),	Dir: Alberto Alonso Esc y Fi: Manuel Mampaso

²²⁵³ Para elaborar esta relación nos hemos basado en Aguilar y Genover (1996), Armiñán (2000), Azcona y Estelrich (1976), Barrera (2008), Brasó (2002), Centeno (1996s), Crespo (1987), Cruz (2011a), Devesa y Potes (1993b), Díez Ménguez (2008), Fernán-Gómez (1982c: 21; 1986ñ; 1998a; 2003a; 2000f; y 2006e), Fernández-Santos (2014), Galán (1992 y 2006a), Galán y Lara (1973c), Gómez (2011), Gregori (2009f), Guarinos (2008), Gutiérrez Carbajo (2008b), Heredero (1988), Heredero y Santamarina (2010), Hidalgo (1981), Lloréns (1984), *Nickel Odeon* (1997: 98-107), López García (1996: 103, n. 1), Medina Vicario (2003: 140), Morales (2010), Ordóñez (2007c), Palomo (2010a, 2010c, 2011b y 2012), Peláez y Andura (1988), Rojas Zorrilla (1979), en la bibliografía de Ros Berenguer (1996a), en Santolaria (2000), Tébar (1984), Torres (2012c), Trecca (2008), Utrera (1999), VV. AA. (1965; 1989a; 1996b: 28-30 y 108; 1998; y 2001) y Vivas (2002 y 2004). Hemos completado la información con páginas electrónicas: la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/car-garFiltro.do?layout=bbddpeli-culas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref=mv_home (consultada el 14 de febrero de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Mariano Venancio (<i>Fotógrafo</i>) y Cristina Victoria (<i>Jesusa</i>)	R de Esc: Manuel López Am: J. García Dueñas A técnico: Miguel Rubio Ay: Belén Dire: Miguel Alonso
1982	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Est: 23 de abril, teatro Español de Madrid	Antonio Álvarez Cano (<i>Basilio</i>), Julián Argudo (<i>D. Ambrosio</i>), Pilar Bayona (<i>María</i>), Antonia Calderón (<i>Josefa</i>), Enriqueta Carballeira (<i>Manolita</i>), Alberto Delgado (<i>Pablo</i>), Mar Díez (<i>Rosa</i>), Gerardo Garrido (<i>Luis</i>), José Gómez (<i>Vecino</i>), Agustín González (<i>D. Luis</i>), Ana Guerrero (<i>Vecina 2.ª</i>), M.ª Jesús Hoyos (<i>D.ª M.ª Luisa</i>), Concha Martínez (<i>Laura</i>), Margarita Migueláñez (<i>Charito</i>), María Molero (<i>Vecina 1.ª</i>), José María Muñoz (<i>Julio</i>), Juan Polanco (<i>Pedro</i>) ²²⁵⁴ , M.ª Luisa Ponte (<i>D.ª Antonia</i>), Mari Carmen Prendes (<i>D.ª Marcela</i>), Berta Riaza (<i>D.ª Dolores</i>), Francisco Ruiz (<i>D. Simón</i>), Fernando Sansegundo (<i>Anselmo</i>), Sandra Sutherland (<i>Maluli</i>) ²²⁵⁵	Dir: José Carlos Plaza Esc: Javier Navarro M: Mariano Díaz Il: José Luis Rodríguez Fi: Pedro Moreno Ayudantes de Dir: María Ruiz y Fernando Sansegundo
1983	<i>Del rey Ordás y su infamia</i>	Est: 22 de agosto, teatro Palacio del Progreso de Madrid	José Luis Pellicena, Inma de Santis, Emma Cohen, José Pedro Carrión, Fernando Hilbeck, Eva Silva, Jorge Bosso, Helena Fernán-Gómez, Fernando Ransanz, Enrique Menéndez, Juan Carlos Crespo y Juan Luis Ivorra	Dir: Fernando Fernán-Gómez Esc: Javier Artiñano R de Esc: Mariano López Ves: Artiñano R de Ves: Peris P: Agon, Cooperativa
1985	<i>La coartada</i>	Est: 26 de abril, Centro Cultural de la Villa de Madrid	Carlos Alberto Abad (<i>Beffone, ebanista</i>), Alberto Bové (<i>Padre de Esteban Maffei</i>), Jorge Bosso (<i>Jacobo de Pazzi</i>), Emma Cohen (<i>Blanca de Médicis, joven esposa de Guillermo de Pazzi</i>), Sergio de Frutos (<i>Francisco de Pazzi, hermano de Jacobo</i>), Michel Escudero (<i>Figuración</i>), Saturnino García (<i>Criado de Antonio Maffei, padre</i>), Gerardo Giacinti (<i>Lorenzo</i>)	Dir: Luis Iturri Esc: C. Alexanco, bajo la dirección de Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón am: Carmelo Bernaola

²²⁵⁴ Sustituido por Eduardo Fuentes.

²²⁵⁵ Sustituida por Magdalena Muñoz.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>de Médicis</i>), Javier Loyola (<i>Cardenal Riario</i>), José Luis Martínez (<i>Figuración</i>), Carlos Merediz (<i>Figuración</i>), Jaime Muela (<i>Beppo, mancebo de botica</i>), Ángel Pardo (<i>Julián de Médicis</i>), Santi Pons (<i>Guillermo de Pazzi, cuñado de Lorenzo de Médicis</i>), Miguel Ángel Rellán (<i>Montesecco, bandido</i>), Juan Ribó (<i>Esteban Maffei, joven clérigo</i>), César Sánchez (<i>Antonio di Prato, boticario</i>), M. ^a José Sarsa (<i>Lucrecia, madre de Isabela, mujer de Antonio</i>), Sandra Sutherland (<i>Isabela, hija del boticario Antonio di Prato</i>), Rebeca Tebar (<i>Claudia, niña de doce años</i>), Tito Valverde (<i>Bagnone, clérigo</i>)	Accésit del premio Lope de Vega
1986	<i>Ojos de bosque</i>	Est: 9 de julio, plaza de la Almudena de Madrid, Ciclo «Los veranos de la Villa»	Alberto Pérez, Analía Ivars, Angel Luis Rodríguez, Antonio Iranzo, Elva Pacios, Emilio García, Helena Fernán-Gómez, José Manuel Martí, José María Pérez Escuer, José Núñez, Juan Calot, Julia Trujillo, María José Bóvalo, Mary Leiva, Paco Olivares, Toni Fuentes y Vicente Zafrilla	Dir y Ves: Fernando Fernán-Gómez P: Compañía de Fernán-Gómez
1987	<i>Los ladrones</i>	Est: 1 de mayo, Sala La Bicicleta de Madrid	Concha Roales Nieto, Daniel Lovecchio, Juan Agustín Vigil, Miguel Vignolo, Puri Estalayo y Toni Puerta	Dir: Rodolfo Cortizo y Els Vandell Ar: Adaptación del cuento homónimo de Fernán-Gómez ²²⁵⁶ M: Daniel Lovecchio P: La Pajarita de Papel
1991	<i>Los domingos, bacanal</i>	Est: 8 de noviembre, teatro Juan Bravo de Segovia	Enma Cohen, Joaquín Kremel, Julia Torres, Nicolás Dueñas, Lola Dueñas y Jesús Fuente	Dir: José Luis García Sánchez Esc y Ves: Toni Cortés P: Teatro del Foro-INAEM
1992	<i>El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña</i>	Est: 24 de junio, teatro Cervantes de Alcalá de Henares; Rep: 8 de septiembre, teatro Central Hispano de Sevilla, Ciclo de Autores de Teatro Español Contemporáneo, coordinado por	Rafael Álvarez <i>El Brujo</i>	Dir: Gerardo Malla

²²⁵⁶ Fernán-Gómez (1987aq).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Adolfo Marsillach para la Exposición Universal de Sevilla		
1992	<i>Lazarillo de Tormes</i> Anónimo	Est: teatro María Guerrero de Madrid, 23 de abril, para el Centro Dramático Nacional; Rep: teatro María Guerrero de Madrid, 6 de mayo de 1993, para el Centro Dramático Nacional	Rafael Álvarez <i>El Brujo</i>	Dir: Juan Viadas y Rafael Álvarez <i>El Brujo</i> Ver: Fernando Fernán-Gómez Ves: Lola la Moda Il: Gerardo Malla M: Javier Alejandro P: Pentación, S. A.
1999	<i>Los invasores del palacio</i>	L: 13 de diciembre, Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y Editores, V Ciclo SGAE de Lecturas Dramatizadas	Agustín González (<i>David</i>), Álvaro de Luna (<i>Electricista</i>), Anabel Alonso (<i>Luci</i>), Emma Cohen (<i>Eulalia</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Narrador</i>), Manuel Alexandre (<i>Basilio</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez
2000	<i>Los invasores del palacio</i>	Est: 9 de marzo, teatro Arriaga de Bilbao	Gemma Cuervo (<i>Eulalia</i>), Juan Antonio Quintana (<i>David</i>), Nathalie Seseña (<i>Luci</i>), Rafael Castejón (<i>Basilio</i>), Víctor Benedé (<i>Electricista</i>)	Dir: Carlos Fernández de Castro
2001	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Es: 20 de octubre, Casa de América de Madrid, dentro del II Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano	Pilar Bayona, Enrique Carballeira, Mar Díez, Agustín González, Berta Riaza y Sandra Sutherland	Dir: José Carlos Plaza P: Asociación de Autores de Teatro
2002	<i>Defensa de Sancho Panza</i>	Est: 12 de julio, Casa de la Cultura de Lugaritz (San Sebastián), dentro de la Feria de Teatro de Donostia; Rep: 19 de julio, Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real)	Juan Manuel Cifuentes	Dir: Carlos Zabala y Fernando Bernués Esc: Tomás Muñoz At: Koro Albisu Ves: Gabriela Salaverri Il: Rafael Mojas M: Pascal Gaigne Cop: Smedia Producciones / Teatro Barakaldo / Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz / Teatro Bretón de Logroño
2003	<i>Las bicicletas son para el ve-</i>	Est: Sevilla, 22 de enero; gira por Andalucía; teatro La Latina, Madrid, febrero	Gerardo Malla, Charo Soriano, Gloria Muñoz y Enriqueta Carballeira	Dir: Luis Olmos

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>rano</i>			
2004	<i>Morir cuerdo y vivir loco</i>	Est: Teatro Principal de Zaragoza, del 13 al 18 de enero; Rep: Teatro Circo de Albacete, 6 y 7 de febrero; teatro María Guerrero de Madrid, del 29 de febrero al 14 de abril	Ramón Barea (<i>Don Quijote</i>), Cristina de Inza (<i>Ginesa</i>), Álvaro de Paz (<i>Paje</i>), José Luis Esteban (<i>Escudero</i>), Marilés Gi (<i>mujer de Antonio Moreno</i>), Juan Carlos Gracia (<i>Capellán y Escribano</i>), Ana Belén Guerrero (<i>Sobrina</i>), Ricardo Joven (<i>Bachiller</i>), Rosa Lasierra (<i>Labradora 1.ª y Dama 1.ª</i>), Gabriel Latorre (<i>Cura</i>), Antonio Magén (<i>Antonio Moreno</i>), Ana Marín (<i>Duquesa</i>), Carlos Martín (<i>Duque</i>), Santiago Meléndez (<i>Barbero</i>), Enrique Menéndez (<i>Sancho</i>), M.ª José Moreno (<i>Ama</i>), Ana M.ª Pavía (<i>Labradora 2.ª y Dama 2.ª</i>), Laura Plano (<i>Blasa y Labradora 3.ª</i>), Raúl Sanz (<i>Mayordomo</i>) y Rosa Vivas (<i>Altisidora</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar: <i>El Quijote</i> , de Cervantes Ay: Cristina Yáñez y Ana Labordeta Dis de Esc: Gabriel Carrascal Dis de Ves: Javier Artiñano Il: Miguel Ángel Camacho <i>Composición Musical</i> : Jorge Fresno Dis de Espac: Francisco Aguarod Maq y Pe: Harpo <i>Coordinación de la P</i> : Eva de A. Paniagua R de la Esc: Conefe Ayu de Esc: Esmeralda Díaz R de Ves: Cornejo Reg y Responsable Técnico: Fernando Cuadrado Es de Son: Coda Estudio Dis Gráfico: Samuel Aznar F: Julián Villanueva <i>Eléctrico y Sonidista</i> : Antonio Garza Je Ma: Francisco Sanz Ayu de Ves y Pe: Arantxa Ezquerro Cop: Centro Dramático de Aragón / Centro Dramático

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Nacional P: Centro Dramático Nacional

4.1.1.2. Adaptador

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1992	<i>Lazarillo de Tormes</i> Anónimo	Est: teatro María Guerrero de Madrid, 23 de abril, para el Centro Dramático Nacional; Rep: teatro María Guerrero de Madrid, 6 de mayo de 1993, para el Centro Dramático Nacional	Rafael Álvarez <i>El Brujo</i>	Dir: Juan Viadas y Rafael Álvarez <i>El Brujo</i> Ver: Fernando Fernán-Gómez Ves: Lola la Moda Il: Gerardo Malla M: Javier Alejandro P: Pentación, S. A.
1998	<i>Tartufo</i> Molière	Est: 15 de enero, teatro Cervantes de Málaga (XV Festival de Teatro de Málaga); 13 de marzo, teatro Albéniz de Madrid	Teresa Cortés, Olga Millán, Lola Muñoz, M. ^a Fernanda D'Ocón, Manuel Aguilar, Ana Luisa, Mario Martín, Ángel Sacristán, Fernando Gómez, Carmelo Alcántara, José Luis Pellicena, Roberto Quintana y Alejandro Navamuel	Dir: Alfonso Zurro Ver: Fernando Fernán-Gómez Esc: Alfonso Barajas Ves: León Revuelta Il: Josep Solbes Cop: Rosas de Otoño / Producciones Juanjo Seoane

4.1.1.3. No autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1940	<i>Eloísa está debajo de un almendro</i> Enrique Jardiel Poncela	Est: 24 de mayo, teatro de la Comedia de Madrid	A. González, Amelia Noriega, Antonia Plana, Antonio Riquelme, Baby Álvarez, Carlos Lemos, Carmen Ruiz, Cepillo, Eloísa Muro, Elvira Noriega, Esperanza Muguerza, Fernando Fernán-Gómez , Gregorio Hermana, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Orjas, Juan Hidalgo, Julia Pachelo, Luis Mallén, Manuel Gutiérrez, María T. Alonso, Mariano Azaña, Maruja Asquerino, Miguel Gómez Castillo, Nicolás Navarro, Porfiria Sanchiz, Velasco	Esc: Redondela P: Teatro de la Comedia
1941	<i>El amor sólo dura 2.000 metros</i> Enrique Jardiel Poncela	Est: 22 de enero, teatro de la Comedia de Madrid	Amelia Noriega, Antonia Plana, Antonio Ayora, Antonio Monsell, Armando Casado, Aurelia Treviño, Carlos Lemos, Carmen Villa, Conchita Fernández, Eloísa Muro, Elvira Noriega, Elvira Soler, Esperanza Muguerza, F. G. Velasco, Fernando Fernán-Gómez , Galindo, Gregorio Hermana, J. Contreras, J. Olmos, J. Sánchez, José Orjas, José Rivera, Juan Hidalgo, L. Blanco, Luis Mallén, Manuel Gutiérrez, María T. Alonso, María V. Muñoz, María Zaldívar, Mariano Azaña, Miguel Gómez Castillo y Rosita Yarza	P: Teatro de la Comedia
1941	<i>Los ladrones somos gente honrada</i> Enrique Jardiel Poncela	Est: 25 de abril, teatro de la Comedia de Madrid	Amelia Noriega, Antonia Plana, Antonio Ayora, Antonio Monsell, Armando Casado, Carlos Lemos, Conchita Fernández, Consuelo Nieva, Elvira Noriega, Esperanza Muguerza, Fernando Fernán-Gómez , José Orjas, José Rivero, Juan Hidalgo, Luis Mallén, Manuel Gutiérrez, María T. Alonso, María V. Muñoz, María Zaldívar, Miguel Gómez Castillo	P: Teatro de la Comedia
1941	<i>Madre, el drama padre</i> Enrique Jardiel Poncela	Est: 12 de diciembre, teatro de la Comedia de Madrid	Amelia Noriega, Antonia Plana, Conchita Fernández, Conchita Sánchez, Consuelo Calderón, Fernando Fernán-Gómez , Guadalupe Muñoz Sampedro, José Orjas, José Rivero, Julia Pachelo, Lemos, Miguel Gómez, Teresita Coll	P: Teatro de la Comedia
1942	<i>Es peligroso asomarse al exterior</i> Enrique Jardiel Poncela	Est: 15 de abril, Teatro de la Comedia de Madrid	Elvira Noriega, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Orjas, José Rivero, Miguel Gómez, Antonia Plana, C. Sánchez, Armet, Monsell, Fernando Fernán-Gómez , J. Pacheco, A. Noriega, M. P. Pradera, C. Calderón, M. T. Alonso, Laserna, Hidalgo, Valero, Manuel Gutiérrez y Carlos Álvarez Segura	Esc: José Redondela P: Teatro de la Comedia
1942	<i>Los habitantes de la casa deshabitada</i>	Est: 29 de septiembre, teatro de la Comedia de Madrid	María Cuevas, Antonia Plana, Carmen Sánchez, Milagros Leal, José Orjas, Rafael Navarro, Julio Arroyo y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Enrique Jardiel Poncela Esc: Burmann

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	Enrique Jardiel Ponce			P: Teatro de la Comedia
1950	<i>La torre sobre el gallinero</i> Vittorio Calvino	Est: 18 de mayo, Instituto de Cultura Italiano de Madrid	Angelines Montenegro, Cayetano Torregrosa, Ena Sedeño, Eugenio Domingo, Fernando Fernán-Gómez , Gerardo R. Castellanos, Ignacio Rodríguez, Isabel Jiménez, José Vivó, Luis Andrés Rodríguez, Luis Castillo, María Baus, María López y Mariano Asquerino	Dir: Fernando Fernán-Gómez Tra: Piedad Salas y Ermينيا Penna P: Teatro de Ensayo
1953	<i>La vida en un bloc</i> Carlos Llopi	Estr: 9 de enero, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo del Río, Agustín Povedano, Alberto Sola, Ana María Morales, Fernando Fernán-Gómez , Ismael Merlo, José Blanch, Juan Espantaleón, Lina Canalejas, Manuel Alexandre, María Luisa Gámez, Mariluz Alonso, Maruja Asquerino, Mary Delgado, Mercedes M. Sampedro, Milagros P. de León, Olvido Rodríguez y Ramón Abolafia	Esc: José Redondela P: Compañía Fernando Fernán-Gómez
1954	<i>El caso del señor vestido de violeta</i> Miguel Mihura	Est: 17 de abril, teatro de la Comedia de Madrid	Pilar Armesto, Fernando Fernán-Gómez , Mercedes Muñoz Sampedro, Pilar Laguna, M. ^a Luisa Ponte, Manuel Alexandre, Rafael Bardem, Agustín González, Fernando Guillén y Joaquín Roa	Dir: Fernando Fernán-Gómez De: Manuel López P: Compañía de Fernando Fernán-Gómez
1954	<i>La vida en un bloc</i> Carlos Llopi	Est: 24 de marzo, teatro Reina Victoria de Madrid	Fernando Fernán-Gómez , Milagros Pérez de León, Carmen Lozano, Luis S. Torrecilla e Ismael Merlo	P: Compañía de Manuel Paso
1954	<i>La torre sobre el gallinero</i> Vittorio Calvino	Est: 15 de junio, teatro de la Comedia de Madrid	Fernando Fernán-Gómez	P: Compañía de Fernando Fernán-Gómez
1958	<i>Con derecho a fantasma (Questi fantasm)</i> Eduardo de Filippo	Est: 12 de noviembre, teatro Infanta Isabel de Madrid	Manuel Alexandre (<i>Gastón, alma libre</i>), Guillermo Amengual (<i>Margarita, alma inútil</i>), José Balaguer (<i>Rafael, portero, alma negra</i>), Maite Blasco (<i>Javier, alma cansada</i>), Marta Cansapiés (<i>Armidita, alma inocente</i>), Luis de Sola (<i>Um mozo, alma condenada</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Pascual, alma en pena</i>), Analía Gadé (<i>María, alma titubeante</i>), Agustín González (<i>Alfredo, alma inquieta</i>), Irene Gutiérrez Caba (<i>Armida, alma triste</i>), Julia Lorente (<i>Silvia, alma inocente</i>), Eloísa Muro (<i>Carmen, alma enferma</i>), Carlos Sánchez (<i>Otro mozo, alma condenada</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ad: Jaime de Armiñán
1958	<i>La fierecilla</i>	Est: 3 de octubre, teatro In-	Agustín González, Analía Gadé, Carlos Sánchez, Delia Luna, Fernando Fer-	Dir: Fernando Fernán-

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>domada</i> William Shakespeare	fanta Beatriz de Madrid	ernán-Gómez , Francisco Valladares, Guillermo Amengual, José Balaguer, Luis de Sola, Maite Blasco, Manuel Alejandro, Margarita Gil y Pepita Alfonso	Gómez Ad y tra: Víctor Ruiz Iriarte Esc: J. Castro Arines P: Compañía de Fernando Fernán-Gómez
1962	<i>Mi querido embustero</i> Jerôme Kilty	Est: 22 de abril, teatro Reina Victoria de Madrid	Conchita Montes y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la correspondencia entre George Bernard Shaw y la señora Campbell Esc: Manuel López y Vicente Viudes
1963	<i>El capitán Veneno</i> Pedro Antonio de Alarcón	Est: 21 de noviembre, teatro Marquina de Madrid	Julia Caba Alba, Gemma Cuervo, Fernando Fernán-Gómez , M.ª Luisa Ponte y Joaquín Roa	Dir: Fernando Fernán-Gómez y Víctor Ruiz Iriarte Ver: Víctor Ruiz Iriarte De y Fi: Santiago Ontañón
1963	<i>El pensamiento</i> Leónidas Andréiev	Est: 4 de octubre, teatro Marquina de Madrid	Gemma Cuervo, Fernando Fernán-Gómez , Agustín González, Fernando Guillén, Julia Lorente, Charo Moreno, Francisco Pierrá y Manuel Tejada, entre otros	Dir: Fernando Fernán-Gómez Tra: José Méndez Herrera Ad: Carlos Semprun Esc y Fi: Manuel Mampaso P: Fernando Fernán-Gómez
1963	<i>Sonata a Kreutzer</i> León Tolstoi	Est: 2 de febrero, teatro Recoletos; teatro de la Comedia, seis meses en cartel	Lola Cardona y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez Esc y Fi: Manuel Mampaso Premio Valladolid de Teatro al mejor actor a Fernando Fernán-Gómez
1964	<i>Entremés de suspense</i>	Est: 21 de febrero, teatro Valle-Inclán de Madrid	Fernando Fernán-Gómez y Conchita Montes	

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	Antonio Mingote			
1964	<i>Las ratas suben a la ciudad</i> Emilio Romero	Est: 26 de noviembre, teatro Reina Victoria de Madrid	Nuria Torray, Doris Ken, Pilar Pereira, Arturo Fernández, Carlos Casaravilla, Manuel Díaz González, José Palacio, Rafael Ibáñez, Angel Cabeza, José Carabias y José Basstida	Dir: Fernando Fernán-Gómez De: Fernando Sáez R de De: M. López P: Teatro Reina Victoria
1965	<i>Mayores con reparos</i> Juan José Alonso Millán	Est: 18 de abril, teatro Reina Victoria de Madrid	Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez De: Santiago Ontañón R de De: Manuel López <i>Ilustraciones musicales:</i> Iturralde P: Compañía Analía Gadé- Fernando Fernán-Gómez
1966	<i>Gravemente peligrosa</i> Juan José Alonso Millán	Est: 26 de noviembre, teatro Reina Victoria de Madrid	Analía Gadé; Manuel Alexandre y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez De: Santiago Ontañón P: Compañía Analía Gadé- Fernando Fernán-Gómez
1967	<i>Cuando se espera</i> Pedro Laín Entralgo	Est: 27 de abril, teatro Reina Victoria	Antonio Canal, Fernando Fernán-Gómez , Carmen Fortuny, Analía Gadé y Julio Navarro, entre otros	Dir: Fernando Fernán-Gómez Fi: Víctor María Cortezo
1967	<i>La vil seducción</i> Juan José Alonso Millán	Est: 18 de noviembre, teatro Reina Victoria de Madrid	Analía Gadé, Aurora Redondo, Fernando Fernán-Gómez , Manuel Alexandre, Avelino Cánovas, Venancio Muro y Ángel Calero	Dir y B de De: Fernando Fernán-Gómez R de De: Manuel López P: Compañía Analía Gadé- Fernando Fernán-Gómez
1968	<i>La pereza</i> Ricardo Talesnik	Est: 16 de diciembre, teatro Eslava de Madrid	Fernando Fernán-Gómez , Analía Gadé, Aurora Redondo, Manuel Alexandre, Avelino Cánovas y Antonio Varo	Dir y B de De: Fernando Fernán-Gómez R de De: Manuel López P: Fernando Fernán-Gómez
1970	<i>A los hombres del futuro, yo, Bertolt</i>	Est: 4 de noviembre, teatro Bellas Artes de Madrid	Fernando Fernán-Gómez y Massiel	Dir: Antonio Díaz Merat M: Kurt Weill y Hanss

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>Brecht</i> Lauro Olmo, Bertolt Brecht			Eisler A: Ángel Oliver Pina <i>Pianista:</i> Agustín Serrano P: Compañía Fernán-Gómez-Massiel
1971	<i>El mal anda suelto</i> Jacques Audiberti	Est: 28 de octubre, teatro Beatriz de Madrid	Emma Cohen, María Luisa Ponte; Antonio Queipo, José Montijano, Antonio Canal, Emilio Mellado, Pepe Lara, Alberto Fernández, Enrique Soto, Agustín Gallardo y José Carlos Rúa	Dir y B de De: Fernando Fernán-Gómez Ver: Sergio D. Trenes <i>C para las bodas de la Princesa:</i> Enrique Casas Chapí P: Fernando Fernán-Gómez
1971	<i>Un enemigo del pueblo</i> Henrik Johan Ibsen	Est: 24 de septiembre, teatro Infanta Beatriz de Madrid	Fernando Fernán-Gómez , María Luisa Ponte, Emma Cohen, Alberto Fernández, Antonio Queipo, Pepe Lara, Antonio Canal, Antonio Fauro, Juan Cristóbal, José Luis Barceló, José Montijano, Joaquín Girón, Antonio Varo, Agustín Gallardo, Enrique Soto, José Carlos Rúa y Emili Mellado	Dir y B de De: Fernando Fernán-Gómez Ad: Arthur Miller Ver: José Méndez Herrera R de De: Manuel López Ves: Cachi Otero P: Fernando Fernán-Gómez
1972	<i>Los lunáticos (The Changeling)</i> Thomas Middleton y William Rowley	Est: 2 de diciembre, teatro Marquina	Antonio Canal, Emma Cohen, Fernando Fernán-Gómez , Helena Fernán-Gómez, Juan Diego, Charo López y grupo Bululú	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ver: José Méndez Herrera Esc y Fi: Manuel Mampaso P: Fernando Fernán-Gómez
1978	<i>¡Abre el ojo!</i> Francisco de Rojas Zorrilla	Est: 16 de diciembre, teatro María Guerrero de Madrid	Maite Blasco (<i>Doña Beatriz</i>), José Antonio Camacho (<i>Ganapán 4.º</i>), Vicente Cuesta (<i>Don Julián</i>), Francisco de Osca (<i>Cartilla</i>), Pedro del Río, Juan Diego (<i>Don Clemente</i>), Ana Frígola (<i>Leonor</i>), Francisco Matute (<i>Ganapán 1.º</i>), Carmen Maura (<i>Doña Clara</i>), Enrique Pérez (<i>Ganapán 3.º</i>), Francisco Pérez (<i>Ganapán 2.º</i>), Tina Sainz (<i>Marichispa</i>), Charo Soriano (<i>Doña Hipólita</i>) y Alfonso Vallejo (<i>Soldado</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ad: José Manuel Caballero Bonald Esc: Cristina Borondo Ves: Javier Artiñano

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Il: Francisco Fontanals Core: Arnold Taraborrelli P: Centro Dramático Nacional
1979	<i>El alcalde de Zalamea</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 18 de diciembre, Centro Cultural de la Villa de Madrid	Fernando Fernán-Gómez , Yolanda Ríos, Gabriel Llopart, Emma Cohen, Joaquín Kremel, Carles Canut, Carmen Rossi, Marisa Tejada, Manuel de Benito, José Luis Alonso, Alfonso Delgado, José Lavilla, Julio Sanchidrián, Fernando Ransanz, José A. Correa, Antonio Varo, José Torres, José Luis Barceló y José Ignacio Cano	Dir y Ver: Fernando Fernán-Gómez De y Fi: Javier Antiñano Am: Jesús García de Dueñas M: Jesús García Dueñas y otros Core: Alberto Portillo P: Fernando Fernán-Gómez
1982	<i>Recital de otoño</i>	Est: 26 y 27 de noviembre, teatro Español de Madrid	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar: poemas y textos de varios autores P: Fernando Fernán-Gómez
1992	<i>Recital de otoño</i>	Est: 15 de junio, teatre Poliorama de Barcelona, dentro del Festival Olímpic de les Arts	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar: poemas y textos de varios autores P: Fernando Fernán-Gómez

4.1.2. Cinematografía

4.1.2.1. Largometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1943	<i>Cristina Guzmán, profesora de idiomas</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Bob</i>), Luis García Ortega, Jorge Greiner, Francisco Marimón, Luisito Martínez, Ismael Merlo, Carlos Muñoz, María Santa Olalla, Pedro Oltra, Fernando Porredón, Horacio Socias, Mary Vera y Lily Vicenti	Dir: Gonzalo Pardo Delgrás G: Gonzalo Pardo Delgrás Ar: basado en la novela homónima de Carmen de Icaza ²²⁵⁷ Ad: Margarita Robles Diá <i>adicionales</i> : Margarita Robles F: Guillermo Goldberger y Tomás Duch Mon: Ramón Biadiu De: Teddy Villalba M: José María Ruiz de Azagra P: Juca Films
1943	<i>La chica del gato</i>	Consuelo del Amo, Vicente Aparicio, Arturo Cámara, Emilia C. Clemente, Manuel G. del Castillo, Juan Espantaleón, Fernando Fernán-Gómez (<i>Paco</i>), Emilio Garci-Sanchiz, Pilar Guerrero, Josita Hernán, Fuensanta Lorente, Luis Pérez de León, Ana María Quijada y Blanquita Suárez	Dir: Ramón Quadreny G: Ramón Quadreny Ar: basado en la obra de Carlos Arniches Ad: Aurelio Campa Morán y Ramón Quadreny Diá: Carlos Arniches F: Emilio Foriscot Mon: Antonio Graciani De: Emilio Ferrer y Antonio Fontanals M: José María Ruiz de Azagra P: Campa Du: 80 min
1943	<i>Mi enemigo y yo</i>	Leonor Fábregas, Fernando Fernán-Gómez (<i>Tony</i>), Camino Garrigó, Jorge Grenier, Josita Hernán, Fuensanta Lorente, Juan	Dir: Ramón Quadreny G: Ramón Quadreny

²²⁵⁷ Informan Heredero y Santamarina (2010: 263) de que la novela original se publicó como folletín en *Blanco y Negro*.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Moreno Rigo, Luis Prendes, Ana María Quijada, José Sanchiz y Lily Vicenti	Ar: basado en la novela homónima de Luisa María Linares-Becerra Ad: Aureliano Campa y Ramón Quadreny Día: Luisa María Linares-Becerra F: Emilio Foriscot Mon: Antonio Graciani De: José Pellicer M: José María Ruiz de Azagra P: Campa para CIFESA Du: 91 min
1943	<i>Noche fantástica</i>	Mariano Asquerino, Paola Bárbara, Fernando Fernán-Gómez (<i>Él</i>), Carmen García, Carlos Muñoz, Carmen Ortega, José María Oviés, Julia Pachelo, Luis Peña Sánchez, Isabel de Pomés, Lily Vicente y Cristina Yomar	Dir: Luis Marquina G: Antonio Mas Guindal F: Guillermo Goldberger M: José María Ruiz de Azagra P: CIFESA Du: 77 min
1943	<i>Rosas de otoño</i>	Mariano Asquerino, Fortunato Bernal, Fernando Fernán-Gómez (<i>Adolfo Barona</i>), María Fernanda Ladrón de Guevara, Julia Lajos, Pedro Larrañaga, Eloísa Muro, Luis Prendes, José Sánchez, Marta Santaolalla, José María Seoane y Luchy Soto	Dir: Juan de Orduña G: Antonio Mas Guindal Ar: basado en la obra de Jacinto Benavente F: Guillermo Goldberger M: Juan Quintero P: CIFESA Producción Du: 74 min
1943	<i>Se vende un palacio</i>	Manuel Arbó, María Bru, Fernando Fernán-Gómez (<i>El novio de Gabriela</i>), María Luisa Gerona, Félix Hernández, Alberto Herranz, Julia Lajos, Manolo Morán, José Nieto, Roberto Rey, Mary Santamarina y Ángel Somoza	Dir: Ladislao Vajda G: Luis Vargas F: Isidoro Goldberger M: Jesús García Leoz P: Productores Asociados y SOCEFSA Du: 82 min
1943	<i>Turbante blanco</i>	Fernando Fernán-Gómez , Adriano Rimoldi, Raul Cancio, María Martín, Alicia Palacios, Ángel De Andrés, Jorge Morales, Antonio Bofarull y Gerardo Esteban	Dir y G: Ignacio F. Iquino Ar: Cecilio Benitez de Castro P: Emisora Films F: Jaime Piquer M: Juan Ferres y Ramón Durán Alemany

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1943	<i>Una chica de opereta</i>	Juan Álvarez Blanco, Emilia C. Clemente, Rafael de Penagos, Fernando Fernán-Gómez (<i>Salvador</i>), Josita Hernán, José Isbert, Juan Moreno Trigo, Luis Pérez de León, Luis Prendes, Ana María Quijada, José Sanchís, Rosina Valero, Lily Vicenti y Enriqueta Villasiul	Dir: Ramón Quadreny G: Aureliano Campa y Ramón Quadreny Ar y Diá: Concha Linares Becerra F: Emilio Foriscot M: José María Ruiz de Azagra P: CIFESA Du: 74 min
1943	<i>Viviendo al revés</i>	Ena Alba Clement, Rodolfo Blanca, Antonio Bofarull, Fernando Fernán-Gómez (<i>Joni Jones</i>), Juan Hidalgo, Teresa Idel, Francisco Martínez Soria, Pedro Mascaró, Alicia Palacios, Avelino Santana y Mary Santpere	Dir: Ignacio F. Iquino G: Ignacio F. Iquino F: Jaime Piquer M: Ramón Durán Alemany y Juan Ferres P : Emisora Films
1944	<i>El camino de Babel</i>	María Bru, Miguel del Castillo, Nicolás Díaz Perchicot, Fernando Fernán-Gómez (<i>Marcelino</i>), Tita Gracia, Guillermina Grim, Maruja Isbert, Mary Lamar, Alfredo Mayo y Manolo Morán	Dir: Jerónimo Mihura G: José Luis Sáenz de Heredia F: Cecilio Paniagua (Color) M: Manuel Parada P: Chapalo Films
1944	<i>Empezó en boda</i>	Luis Alcaraz, Mariano Alcón, Gabriel Algara, Manuel Arbó, Rafael Bardem, Nicolás Díaz Perchicot, Fernando Fernán-Gómez (<i>Carlos</i>), Julia Lajos, Concha López Silva, Sara Montiel, Guadalupe Muñoz Sampetro y Pilar Soler	Dir: Raffaello Matarazzo G: Raffaello Matarazzo F: Mariano Ruiz Capillas M: Maestro Lemberg P: Manuel de Lara Padín Du: 87 min
1945	<i>Bambú</i>	Gabriel Algara, Imperio Argentina, Nicolás Díaz Perchicot, Fernando Fernán-Gómez (<i>Antonio</i>), Félix Fernández, Fernando Fernández de Córdoba, José María Lado, Julia Lajos, Mari Lamar, Sara Montiel, Luis Peña y Alberto Romea	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: Joaquín Goyanes de Oses F: Michel Kelber M: Ernesto Halffter P: Suevia Segundo Premio del Sindicato, premio del CEC a la música
1945	<i>Domingo de carnaval</i>	Fernando Aguirre, Carlos Álvarez Segura, Manuel Arbó, Ildelfonso Cuadrado, Fernando Fernán-Gómez (<i>Matías</i>), Ginés Gallego, Julia Lajos, Mariana Larrabeiti, Juanita Manso, Guillermo Marín, Conchita Montes, Manuel Requena, Joaquín Roa y Alicia	Dir: Edgar Neville G: Edgar Neville F: Enrique Barrerire M: José Muñoz Molleda

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Romay	P: Neville Du: 79 min Séptimo Premio del Sindicato
1945	<i>El destino se disculpa</i>	Gabriel Algara, Joaquín Bergia, Francisco Delgado Tena, Nicolás Díaz Perchicot, Rafael Durán, Fernando Fernán-Gómez (<i>Teófilo</i>), Félix Fernández, José Franco, Carlos Fuentes Peralba, José Ramón Giner, Enrique Herreros, Mary Lamar, Milagros Leal, Antonio Martelo, Manolo Morán, María Esperanza Navarro, Manolo París y José Luis Sáenz de Heredia	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: Wenceslao Fernández Flórez y José Luis Sáenz de Heredia Ar: basado en la novela corta <i>El fantasma</i> , de Wenceslao Fernández Flórez ²²⁵⁸ F: Hans Scheib Mon: Julio Peña Heredia De: Luis Santamaría M: Manuel Parada de la Puente P: Chapalo Films
1945	<i>Es peligroso asomarse al exterior</i>	Erico Braga, Ana María Campoy, Modesto Cid, Fernando Fernán-Gómez (<i>Federico</i>), Fernando Freyre de Andrade, Pilar Guerrero, Juan Monfort, Guadalupe Muñoz Sampedro, María Dolores Pradera y Alejandro Ulloa	Dir: Alejandro Ulloa G: Alfredo Echeagaray, Manuel Tamayo y Alejandro Ulloa Ar: basado en la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela Ad: Enrique Jardiel Poncela F: José Gaspar Mon: Antonio Graciani De: Alfonso de Lucas M: Juan Durán Alemany
1945	<i>Espronceda</i>	Carlos Agosty, Manuel Arbó, Teresita Arcos, Joaquín Burgos, Armando Calvo, Juan Calvo, María Teresa Campos, Ana María Campoy, María Cañete, Antonio Casas, Concha Catalá, Josefina de la Torre, Manuel del Pozo <i>Rayito</i> , Francisco Delgado Tena, Nicolás Díaz Perchicot, Fernando Fernán-Gómez (<i>Mr. Wilde</i>), Enrique Herreros, Carmela Montes, Carmen Oliver Cobeña, Manolo París, José Portes, María Dolores Pradera, Julio Rey de las Heras, Amparo Rivelles, José María Rodero, Conchita Tapia, Jesús Tordesillas y José Villasante	Dir: Fernando Alonso Casares <i>Fernán</i> G: Fernando Alonso Casares y Eduardo Marquina Diá: Eduardo Marquina F: Cecilio Paniagua M: Manuel Parada P: Nueva Films
1945	<i>Se le fue el novio</i>	Alfredo Cruz, Emilio Fábregas, Fernando Fernán-Gómez (<i>Mi-</i>	Dir: Julio Salvador

²²⁵⁸ Incluida dentro del volumen *Fantasmas*, de 1930; el relato había sido publicado inicialmente por el autor como *El amigo difunto* dentro de la colección «La Novela de Hoy» (Herederio y Santamarina, 2010: 212).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		<i>guel</i>), Marta Flores, Salvador Font, Alberto López, Ricardo Martín, Ramón Martorí, Sara Montiel y Rafael Navarro	G: José León y Julio Salvador Ar: basado en la narración homónima de Andrés Revesz Speier (Andras Révész) Ad: José León y Julio Salvador F: Emilio Foriscot Mon: Antonio Cánovas De: Emilio Ferrer y Antonio Fontanals M: Juan Durán Alemany P: Ediciones Cinematográficas Kinefón Du: 88 min
1946	<i>Eres un caso</i>	Modesto Cid, Lupe de Molina, Gerardo Esteban, Fernando Fernán-Gómez (<i>Inocencio</i>), Ramón Martorí, Mercedes Mozart, Mary Quadreny, Fernando Sancho y María Severini	Dir: Ramón Quadreny G: Ramón Quadreny Ar: basado en la comedia homónima de Vela y Sierra ²²⁵⁹ Diá: Vela y Sierra F: José Gaspar Mon: Ramón Quadreny Fortuny De: Enrique Bronchalo M: Juan Durán Alemany P: Campa Morán Du: 93 min
1946	<i>La próxima vez que vivamos</i>	Margarita Andrey, Anita Bas, Rafael Calvo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Pablo</i>), Fernando Fresno, Julio Carlos Gajardo, Francisco Hernández, Ana Mariscal, Fernando Rey y Alberto Romea	Dir: Enrique Gómez G: Enrique Gómez F: Manuel Berenguer M: Jesús García Leoz y Canaro P: Pegaso Films Du: 92 min
1946	<i>Los habitantes de la casa deshabitada</i>	Irene Barroso, Manuel de Melero, Gerardo Esteban, Fernando Fernán-Gómez (<i>Gregorio</i>), Jorge Greiner, María Isbert, Francisco Linares Rivas, Carmen Ortega, Fernando Porredón, María Dolores Pradera, José María Torre y José Vidal	Dir: Gonzalo Pardo Delgrás G: Gonzalo Pardo Delgrás Ar: basado en la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela Ad: Gonzalo Pardo Delgrás F: Emilio Foriscot

²²⁵⁹ Véase acerca de la autoría de la obra original la observación de Heredero y Santamarina (2010: 333).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Mon: Antonio Cánovas De: Emilio Ferrer y Eduardo Fontanals M: Juan Durán Alemany P: Hidalguía Films Du: 85 min
1947	<i>Botón de ancla</i>	Antonio Casal, Xan das Bolas, Isabel de Pomés, Fernando Fernán-Gómez (<i>Enrique</i>), Fernando Fernández de Córdoba, María Isbert, Jorge Mistral, Alicia Romay, Mary Santpere y Linda Tamo	Dir: Ramón Torrado G: Adolfo Torrado y Heriberto S. Valdés Ar: basado en el relato corto homónimo del capitán de corbeta José Luis de Azcárraga Ad: Heriberto S. Valdés F: Manuel Berenguer y Andrés Pérez Cubero Mon: Gaby Peñalba De: Enrique Alarcón M: Jesús García Leoz P: Suevia Segundo Premio del Sindicato, declarada de interés nacional
1947	<i>Embrujo</i>	Antonio Bofarull, Manolo Caracol, Fernando Fernán-Gómez (<i>Mentor</i>), Lola Flores, Camino Garrigo, Juan Magriña, María Dolores Pradera, Pedro Puche, Fernando Sancho y Joaquín Soler Serrano	Dir: Carlos Serrano de Osma G: Pedro Lazaga y Carlos Serrano de Osma F: Salvador Torres Garriga M: Jesús García Leoz P: Producciones Boga
1947	<i>La muralla feliz</i>	Rafael Calvo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fulgencio</i>), Nati Mistral, Isabel de Pomés, Enrique Herreros, Jesús Puche, Alberto Romea, Carlos Saldaña <i>Alady</i> , Fernando Sancho y José Suárez	Dir: Enrique Herreros G: Luis Delgado Benavente F: Salvador Torres M: Juan Quintero P: Producciones Boga, S. A. Du: 88 min
1947	<i>La sirena negra</i>	Maruja Asquerino, Modesto Cid, Ketty Clavijo, Graciela Crespo, Isabel de Pomés, Anita Farra, Fernando Fernán-Gómez (<i>Gaspar Montenegro</i>), José María Lado, Ramón Martorí, Fernando Sancho, Josefina Tapias y Lily Vicenti	Dir: Carlos Serrano de Osma G: José Antonio Cabezas, Pedro Lazaga, Carlos Serrano de Osma y José M. Vega Picó Ar: basado en la narración homónima de Emilia Pardo Bazán Ad: José Antonio Cabezas y José M. Vega Picó F: Salvador Torres Gariga

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Mon: Antonio Graciani De: José González Ubieta M: Jesús García Leoz P: Producciones Boga S. A. Du: 76 min
1947	<i>Noche sin cielo</i>	Carlos Agostí, Juan de Landa, Consuelo de Nieva, Félix de Pomés, Fernando Fernán-Gómez (<i>Emilio</i>), Maruchi Fresno, Ana Mariscal, Mary Martín, Francisco Melgares, José Nieto y Adriano Rimoldi	Dir: Ignacio F. Iquino G: Ignacio F. Iquino, Julio Coll y Salvador Cerdán Ar: Juan Lladó F: Pablo Ripoll M: Ramón Ferres P: Emisora Films Cuarto Premio del Sindicato
1948	<i>Hoy no pasamos lista</i>	Rafael Calvo, José Ángel de Juanes, Eugenio Domingo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Manuel Solís</i>), Nani Fernández, Fernando Fernández de Córdoba, Ramón Giner, Toni Hernández y José María Lado	Dir: Raúl Alfonso Ar: Manuel Bengoa F: Cecilio Paniagua P: Cinematográfica Madrileña Du: 92 min
1948	<i>La mies es mucha</i>	Antonio Almorós, Rafael Bardem, Julia Caba Alba, Fernando Fernán-Gómez (<i>Pedro Hernández</i>), Enrique Guitart, Sarita Montiel, Luis Pérez de León, Santiago Ribero, Alberto Romea y Rafael Romero Marchent	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: Vicente Escribá y José Rodolfo Boeta F: Ricardo Torres M: Manuel Parada P: Chapalo Films Premio del Sindicato, Declarada de Interés Nacional
1948	<i>Pototo, Boliche y compañía</i>	Maribel Alonso, Pablo Álvarez Rubio, Manuel Bermúdez, Cuarteto Drims, José Jaspe, Fernando Fernán-Gómez , María Fernanda Ladrón de Guevara, Maruchi Fresno, Alfredo Mayo, Jorge Mistral, José Morato, Antoñita Moreno, Pototo, Manuel Requena, Eduardo Ruiz de Velasco, Pacita Tomás, Trío Calaveras, Amparo Rivelles y Lupe Sino	Dir: Ramón Barreiro Vázquez G: Ramón Barreiro Vázquez F: César Benítez M: Emilio Lemberg P: Hispania Artis Cimex Dur: 89 min
1948	<i>Vida en sombras</i>	Félix de Pomés, Isabel de Pomés, Alfonso Estela, Fernando Fernán-Gómez , María Dolores Pradera y Fernando Sancho	Dir: Lorenzo Llobet Gracia G: Lorenzo Llobet Gracia M: García de Oz P: Castilla Films

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Est: 1953 Du: 70 min
1949	<i>Alas de juventud</i>	Manuel Aguilera, Tomás Blanco, Rina Celi, Manuel de Juan Fernando Fernán-Gómez (<i>Rodrigo</i>), Nani Fernández, Carlos Muñoz, José A. Nieto, Francisco Pierra, Julio Riscal y Antonio Vilar	Dir: Antonio del Amo G: Manuel Mur Oti y Antonio Pumarola F: Juan Mariné M: Jesús García Leoz P: Sagitario Films Du: 110 min
1949	<i>Noventa minutos</i>	Julia Caba Alba, Fernando Fernán-Gómez (<i>el señor Marchand</i>), Nani Fernández, Enrique Guitart, José María José Jaspe, Lado, Mary Lamar, Carlos Muñoz, G. Noguerras y Jacinto San Emeterio	Dir: Antonio del Amo G: Manuel Mur Oti F: Miguel Agudo M: Jesús García Leoz P: Castilla Films Du: 87 min
1950	<i>Balarrasa</i>	Fernando Aguirre, Mariano Alcón, Francisco Bernal, Mario Berriatúa, Julia Caba Alba, Chano Conde, Alfonso de Córdoba, Manuel de Juan, Eduardo Fajardo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Balarrasa</i>), Maruchi Fresno, Gary Land, Osorio, José María Martín, Miguel Pastor Mata, Luis Prendes, Domingo Rivas, María Rosa G. Salgado, Dina Sten, Gerard Tichy y Jesús Tordesillas	Dir: José Antonio Nieves Conde G: Vicente Escrivá F: Manuel Berenguer M: Jesús García Leoz P: Aspa Producciones Cinematográficas Premio CEC Mejor Actor Principal para Fernando Fernán-Gómez , Placa San Juan Bosco
1950	<i>El capitán Veneno</i>	Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Enrique Bernal, Eugenio Box, Julia Caba Alba, Faustino Cornejo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Jorge de Córdoba Veneno</i>), Casimiro Hurtado, José Isbert, Julia Lajos, Amparo Martí, Gabriel Miranda, José María Mompín, Sara Montiel, Manolo Morán, Miguel Pastor Mata, Trini Montero, Enrique Raymat, Joaquín Roa, Carmen Sánchez, Ena Sedeño, Seliquín Torcal y Juan Vázquez	Dir: Luis Marquina G: Luis Marquina y Wenceslao Fernández Flórez Diá: Wenceslao Fernández Flórez Ar: basado en la obra homónima de Pedro Antonio de Alarcón F: Juan Mariné Direc: Francisco Escriña y Luis Pérez de Espinosa Mon: Magdalena Pulido M: Cristóbal Halffter P: Roptence Du: 100 min
1950	<i>El último caballo</i>	Manuel Aguilera, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Rafael Bardem, Julia Caba Alba, María Cañete, Benito Cobeña, Manuel de	Dir: Edgar Neville G: Edgar Neville

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Juan, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), José Franco, Casimiro Hurtado, Julia Lajos, Mary Lamar, Arturo Marín, Manuel Miranda, Conchita Montes, José Luis Ozores, José Prada, Manuel Requena y Carlos Rufar	F: César Fraile M: José Muñoz Molleda P: Neville Premio CEC Mejor Actor Principal para Fernando Fernán-Gómez
1950	<i>Facultad de Letras</i>	María Asquerino, Manuel Bermúdez, José Bódalo, Camilo José Cela, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), José Franco, Carolina Jiménez, Miriam Kleckowa, Carlos Muñoz, Gustavo Re, Manuel Requena, Asunción Sancho y Ángel Ter	Dir: Pío Ballesteros F: Ricardo Torres P: Grupo de Producciones / Ángel Tamayo
1950	<i>La noche del sábado</i>	María Félix, Rafael Durán, José María Seoane, Manuel Fábregas, María Rosa Salgado, Virgilio Teixeira, Mariano Asquerino, Juan Espantaleón, Julia Delgado Caro, Luis Hurtado, María Asquerino, Manuel Kaiser, Diego Hurtado, José Prada, Fernando Aguirre, Carmen Sánchez, Manuel Aguilera, Francisco Bernal, Antonio Fraguas, José Vivó, Manuel Rosellón y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Rafael Gil Ar: obra de teatro homónima de Jacinto Benavente P: Suevia Films Fe: 20 de diciembre, cine Gran Vía de Madrid
1950	<i>Tiempos felices</i>	Margarita Andrey, Paquito Cano, Fernando Fernán-Gómez (<i>Enrique Brañanova</i>), Amparo Martí de Pierra, José María Mompín, María Dolores Pradera, Francisco Pierrá, Emilio Santiago y José Vivó Costa	Dir: Enrique Gómez G: Luis María Delgado, Enrique Gómez y José Ochoa Ar: basado en la novela homónima de Armando Palacio Valdés Ad: Emiliano Castro Gil Día: Wenceslao Fernández Flórez F: César Fraile De: Eduardo Torre de la Fuente Mon: José Antonio Rojo Paredes M: Juan Durán Alemany P: Producciones Dayma
1951	<i>El sistema Pelegrín</i>	Juan Calvo, Rafael Luis Calvo, Isabel de Castro, Gerardo Esteban, Fernando Fernán-Gómez (<i>Héctor Pelegrín</i>), José Ramón Giner, Manuel Monroy, Sergio Orta y Luis Pérez de León	Dir: Ignacio F. Iquino G: Ignacio F. Iquino y Wenceslao Fernández Flórez Ar: basado en la narración homónima de Wenceslao Fernández Flórez F: Pablo Ripoll Mon: Juan Pallejá De: Miquel Lluch

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			M: Augusto Alguero P: Suevia Films
1951	<i>Esa pareja feliz</i>	Manuel Aguilera, Fernando Aguirre, Alady, Mariano Alcón, Rafael Alonso, Manuel Arbó, Rafael Bardem, Francisco Bernal, Paquito Cano, Raquel Daina, Antonio Estévez, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan</i>), Félix Fernández, José Franco, Lola Gaos, Antonio Garisa, Mapi Gómez, Matilde Muñoz Sampedro, José Orjas, Antonio Ozores, José Luis Ozores, Antonio G. Quijada, Elvira Quintillá, Domingo Rivas, José María Roderó y Pilar Sirvent	Dir: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga G: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga F: Guillermo Goldberger M: Jesús García Leoz P: Altamira Premio del CEC a la Dirección
1951	<i>La trinca del aire</i>	Fernando Aguirre, Antonio Casal, Xan das Bolas, Beni Deus, Fernando Fernán-Gómez (<i>Zanahoria</i>), Félix Fernández, Fernando Fernández de Córdoba, Ana Galisteo, Casimiro Hurtado, Carmelita González, Maruja Isbert, Jorge Mistral, Antonio Riquelme, Rosario Royo, Vicente Soler, Lina Stern y José Vivó	Dir: Ramón Torrado G: Ramón Torrado Ar: H. S. Valdés F: Víctor Herrera M: Jesús García Leoz Pro: Cesáreo González P: Suevia Films Du: 100 min
1951	<i>Me quiero casar contigo</i>	Ángel de Andrés, Buenaventura Basseda, María Bru, Rafael Calvo, Modesto Cid, Elena Espejo, Fernando Fernán-Gómez (<i>Ramón</i>), Jorge Greiner, José Isbert, Virginia Kelly, Concha López Silva, Pedro Mascaró, Paco Melgares, Manolo Morán, Luis Pérez de León, Rosario Royo y Rosita Valero	Dir: Jerónimo Mihura G y Diá: Miguel Mihura F: Federico G. Larraya M: Ramón Ferres P: Emisora Films Du: 85 min
1952	<i>La voce del silenzio / La maison du silence (La conciencia acusa)</i>	Eduardo Cianelli, Antonio Crast, Checco Durante, Aldo Fabrizi, Fernando Fernán-Gómez (<i>Marco Revere</i>), Daniel Gelin, Maria Grazia, Coseta Greco, Enrico Luzi, Jean Marais, Paolo Panelli, Rossana Podestá, Paolo Stoppa y Frank Villard	Dir: Georg Wilhelm Pabst y Bruno Paolinelli G: Cesare Zavattini, Georg Wilhelm Pabst, Bruno Paolinelli, Giorgio Prosperi, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Pierre Bost, Roland Laudenbach, Tullio Pinelli, Akos Tolnay, Pietro Tomkins, Bonaventura Tecchi y Franz T. Treuberg Ar: Cesare Zavattini F: Gabor Pogany M: Enzo Masetti P: italo-francesa (Cines Franco / London Films)

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Du: 87 min
1952	<i>Los ojos dejan huellas</i>	Gaspar Campos, Félix Dafauce, Carlos Díaz de Mendoza, Fernando Fernán-Gómez (<i>Díaz</i>), Emma Penella, Julio Peña, Antonio Riquelme, Fernando Sancho, Raf Vallone, Elena Varzi y Aníbal Vela	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: Carlos Blanco F: Manuel Berenguer M: Manuel Parada P: Chapalo Film
1953	<i>Aeropuerto</i>	Ángel Álvarez, Valeriano Andrés, Margarita Andrey, Manuel Arbó, Maruja Asquerino, Francisco Bernal, José Blanch, Julia Caba Alba, Milagros Carrión, Félix Dafauce, Xan das Bolas, Ana de Leyva, Lola del Pino, Manuel Dicenta, Adriano Domínguez, Ramón Elías, Fernando Fernán-Gómez (<i>Luis</i>), Félix Fernández, José Franco, Juanita Ginzo, María del Carmen Goñi, Manuel Guitián, Casimiro Hurtado, José Isbert, Charito Leonis, Delia Luna, Arturo Marín, Manolo Morán, Mercedes Muñoz Samperdro, Antonio Ozores, Elvira Quintillá, Juanita Reina, Tere Reina, Manuel Requena, Fernando Rey, Manuel San Román, Fernando Sancho, José Sepúlveda, Juan Vázquez y Luis Zapater	Dir: Luis Lucia G: José López Rubio, Enrique Llovet, José Luis Colina y Luis Lucia F: Sebastián Perera M: Juan Quintero P: Ariel Du: 85 min
1953	<i>El mensaje</i>	Manuel Alexandre (<i>El Mudo</i>), María Luisa Arias, Francisco Butier, Carlitos, Antonio Cortés, Juan Esteban, Fernando Fernán-Gómez (<i>Antonio</i>), Pablo González, José María Lado (<i>José, guerrillero</i>), Ángel Laguna, Antonio Molino, José María Mompín (<i>El Andrés</i>), Elisa Montes (<i>María</i>), Teófilo Palau, Antonio Prieto (<i>El Mayoral</i>), Antonio Queipo, Rafael Romero Marchent (<i>El Estudiante</i>), Julio San Juan, Alfredo Sánchez, Francisco Torre y Julián Ugarte	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar y G: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez-Caso F: José F. Aguayo (blanco y negro) M: Rafael de Andrés Le: José García Nieto Cor: Cantores de Madrid Mon : Rosa G. Salgado De: Eduardo Torre de la Fuente Con: Francisco Prósper Son: Jaime Torrens y Antonio Alonso J: Carlos Boué Ay: José Ochoa Es: Sevilla Films (Madrid) P: Helenia Films Est.: Real Cinema de Madrid, 19 de septiembre de 1955 Du: 82 min

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1953	<i>Manicomio</i>	José Alburquerque, Manuel Alexandre, José Altabella (<i>loco</i>), María Asquerino (<i>Eugenia</i>), María Baus, Rafael Calvo Revilla, Susana Canales (<i>Amanda</i>), Camilo José Cela (<i>loco asno</i>), Aurora de Alba (<i>mujer en fotografía</i>), Ana de Leyva (<i>Viajera</i>), Carlos Díaz de Mendoza (<i>Doctor Garcés</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Carlos</i>), Jesús Juan Garcés (<i>loco que ríe</i>), José María Ladó (<i>Doctor Posada</i>), Concha López Silva (<i>loca gallo</i>), Margarita Lozano, Alfredo Marqueríe (<i>loco aceituna</i>), Vicente Parra (<i>Alejo</i>), Julio Peña (<i>Miguel, marido de Amanda</i>), Elvira Quintillá (<i>Mercedes</i>), María Rivas (<i>Juana Vélez</i>), Manuel San Román, Ernestina Siria, Cayetano Torregrosa y Antonio Vico (<i>marido asesino</i>)	Dir: Luis María Delgado y Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes Ar: basado en los cuentos <i>The System of Dr. Tarr and Prof. Fether</i> (<i>El sistema del doctor Brea y el profesor Pluma</i>), de Edgar Allan Poe ²²⁶⁰ ; <i>La mona de imitación</i> , de Ramón Gómez de la Serna ²²⁶¹ ; <i>Una equivocación</i> , de Alexander Ivanovich Kuprin; y <i>El médico loco</i> , de Leónidas Andréiev F: José F. Aguayo, Mario Pacheco, Cecilio Paniagua y Sebastián Perera (blanco y negro) O: Mario Pacheco M: Manuel Parada Mon: Félix Suárez Inclán De: Eduardo Torre de la Fuente Con: Tomás Fernández Son: Antonio F. Rocés y Felipe Sanz Barea Pro: Ramón Planas Ay: José Ochoa Es: Roptence (Madrid) P: Helenia Films Est: Panorama, Progreso, Proyecciones y Tívoli, 25 de enero de 1954; Madrid, en función benéfica, Palacio de la Música, 9 de marzo de 1953 Du: 85 min
1953	<i>Nadie lo sabrá</i>	Julia Caba Alba, Raúl Cancio, Fernando Fernán-Gómez (<i>Pedro Gutiérrez</i>), Félix Fernández, Fernando Fernández de Córdoba, Julia Lajos, Julita Martínez, José Nieto y Antonio Riquelme	Dir: Ramón Torrado G y Diá: Enrique Llovet F: Michel Kelber M: Juan Quintero P : Suevia Films Du : 80 min

²²⁶⁰ Publicado por primera vez en el periódico *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* en noviembre de 1845 (Heredero y Santamarina, 2010: 97).

²²⁶¹ Publicado en *La Esfera*, n.º 412, el 26 de noviembre de 1921 (Heredero y Santamarina, 2010: 97).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1953	<i>Rebeldía / Duell del Herzen</i>	Rafael Arcos, Francisco Bernal, Társila Criado, Félix Dafaue, Fernando Fernán-Gómez (<i>Federico</i>), Delia Garcés, Inés Pérez Indarte, José Prada, Fernando Rey, Dina Stern y Volker von Collande	Dir: José Antonio Nieves Conde G: José Antonio Nieves Conde Ar: basado en la comedia <i>La luz de la víspera</i> , de José María Pemán Ad: Gonzalo Torrente Ballester F: Francisco Sempere Mon: Margarita Ochoa De: Antonio Labrada M: Miguel Asíns Arbó Cop: hispano-alemana (Osa-Imago-AAFA)
1954	<i>El guardián del paraíso</i>	Rafael Bardem, Mariano Beloso, Félix Dafaue, Fernando Fernán-Gómez (<i>Manuel</i>), Ana María González, José Isbert, Carolina Jiménez, Matilde Muñoz Sampedro, Emma Penella, José Prada, Elvira Quintillá, Antonio Riquelme y José María Rodero	Dir: Arturo Ruiz-Castillo G: Manuel Pombo Angulo Ar: basado en la narración homónima de Manuel Pombo Angulo ²²⁶² Ad: Arturo Ruiz-Castillo F: Salvador Torres Garriga Mon: Sara Ontañón De: Gil Parrondo y Luis Pérez Espinosa M: José Muñoz Molleda P: Producciones Cinematográficas Roncesvalles S. L. / Cesáreo González-Suevia Du: 90 min Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al Guion, 1952-1953
1954	<i>La otra vida del capitán Contreras</i>	Francisco Arenzana, Maruja Asquerino, Mariano Azaña, Juan Calvo, Germán Cobos, Virginia de Matos, Félix de Pomés, Ramón Elías, Fernando Fernán-Gómez (<i>Contreras</i>), Tony Hernández, Luis Hurtado, Manuel Kaiser, José Manuel Martín Pérez, Antonio Molina Rojo, María Piazzai, Matías Prats, Antonio Riquelme, Fernando Sancho y Carlos Miguel Sola	Dir: Rafael Gil G: Vicente Escrivá, Rafael Gil (no acreditado), Torcuato Luca de Tena y Ramón de Faraldo Ar: basado en la novela homónima de Torcuato Luca de Tena Ad: Vicente Escrivá y Ramón de Faraldo F: Alfredo Fraile Mon: José Antonio Rojo De: Enrique Alarcón

²²⁶² Heredero y Santamarina (2010: 412-413) consideran dudoso que se trate de una adaptación en vez de un guion original.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			M: Juan Quintero P: Saeta P. C. / Cesáreo González
1954	<i>Morena Clara</i>	Julia Caba Alba, Fernando Fernán-Gómez (<i>Enrique y Don Lope</i>), Lola Flores, Julia Lajos, Miguel Ligeró, Manuel Luna, Ana Mariscal y Francisco Pierrá	Dir: Luis Lucía G: José Luis Colina y Luis Lucía Ar: basado en la comedia homónima de Antonio Quintero Ramírez y Pascual Guillén; <i>remake</i> del film de Florián Rey (1936) Ad: José Luis Colina y Luis Lucía Diá: José Luis Colina y Luis Lucía F: Jean Leherissey (Gevacolor) Mon: José Antonio Rojo De: Gil Parrondo y Luis Pérez Espinosa M: J. Ruiz de Azagra C: J. Quintero, R. León y M. Quiroga P: Benito Perojo-Cesáreo González
1955	<i>Congreso en Sevilla</i>	Mariano Alcón, Carlos Casaravilla, Juanito Cortés, Nicolás Díaz Perchicot, Fernando Fernán-Gómez (<i>Doctor Kroll</i>), Manolo Gómez Bur, José Isbert, Manolo Morán, Fernando Noguerras, Teófilo Palou, Gustavo Re, Domingo Rivas, Katie Rolfsen, Carmen Sevilla y Aníbal Vela	Dir: Antonio Román G: José Luis Colina, José Santugini, Pedro de Juan, Antonio Román y Tono Ar: José María Pemán F: Cecilio Paniagua M: Juan Quintero P: Producciones Día Du: 90 min Accésit del Sindicato Nacional del Espectáculo
1955	<i>El malvado Carabel</i>	Manuel Alexandre (<i>Dr. Solás</i>), Ángel Álvarez (<i>Olalla</i>), Miguel Armario, Julia Caba Alba (<i>Alodia</i>), Xan das Bolas (<i>bedel</i>), Julia Delgado Caro, Fernando Fernán-Gómez (<i>Amaro Carabel</i>), María Luz Galicia (<i>Silvia</i>), Rosario García Ortega (<i>señora de los modelos</i>), Antonio García Quijada (<i>Boffarull</i>), José María Gavilán, Julio Gorostegui, Rafael López Somoza (<i>Gregorio</i>), Isabel Medel, Miguel Pastor Mata (<i>narrador</i>), Joaquín Roa (<i>Cardoso</i>), Fernandito Rodríguez Molina (<i>Cami</i>), Antonio G. Quijada, José Rey, María Rey, Joaquín Roa (<i>Cardoso</i>), Lis Rogí, Julio San Juan (<i>Giner</i>), Carmen Sánchez (<i>madre</i>), Angelita Tamayo y	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso Ar: basado en la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez F: Ricardo Torres (blanco y negro) Se: Miguel Agudo Mon: Rosa G. Salgado De: Eduardo Torre de la Fuente Con: Francisco Prósper M: Salvador Ruiz de Luna Son: Jaime Torrens y Gabriel Basagañas

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Aníbal Vela	Mon: Rosa G. Salgado J: José María Rodríguez Ay: José Luis de la Torre Es: Sevilla Films (Madrid) Pro: Eduardo Manzanos P: CEA / Unión Films (Eduardo Manzanos) Est: Actualidades y Beatriz de Madrid, 15 de octubre de 1956 Du: 81 min
1955	<i>La ironía del dinero</i>	Rafael Alonso, Manuel Arbó, Jean Carmet Capilla, Cécile Aubry, Irene Caba Alba, Antonio Casal, Carmen de Lirio, Fernando Fernán-Gómez (<i>Frasquito</i>), Alfonso Goda, Philippe Lemaire, Guillermo Marín, Jacqueline Pierreux, Jacqueline Plessis, Pedro Porcel, Antonio Riquelme, Antonio Vico y Henri Vilvert	Dir: Edgar Neville Dir del episodio francés: Guy Lefranc G: Edgar Neville F: Ted Pahlé y Alfredo Fraile F del episodio francés: Maurice Barry M: José Muñoz Molleda Cop: España-Francia, Edgar Neville / Les Grands Films Est: 1959 Du: 89 min
1956	<i>El fenómeno</i>	Rafael Albaicín, Juan Calvo, Lina Canalejas, Raúl Cancio, Fernando Fernán-Gómez (<i>Paulosky</i>), Matilde Muñoz Sampedro, María Piazzai y Antonio Riquelme	Dir: José María Elorrieta G: Juan Manuel Iglesias, José María Elorrieta y J. Baseras F: Alfonso Nieva M: Moreno Buendía y Roberto Berki, hijo P: Gredos Film
1956	<i>Faustina</i>	Ángel Álvarez, Pablo Álvarez Rubio, Rafael Bardem, Francisco Bernal, Tomás Blanco, Ricardo Canales, Antonio Casas, Xan das Bolas, Juan de Landa, Ramón Elías, María Félix, Fernando Fernán-Gómez (<i>Magon</i>), José Ramón Giner, Manuel Guitián, José Isbert, Tony Leblanc, Guillermo Marín, Carlos Martínez Campos, Elisa Montes, Matilde Muñoz Sampedro, Santiago Ontañón, Teófilo Palou, Erasmo Pascual, Margot Prieto Fernando Rey, Santiago Ribero, Joaquín Roa, José Luis Sáenz de Heredia, Conrado Sanmartín y Aníbal Vela	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: José Luis Sáenz de Heredia Ar: basado en la revista <i>Si Fausto fuera Faustina</i> , de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando (parodia del <i>Fausto</i> , de Goethe) F: Alfredo Fraile (Eastmancolor) Mon: Julio Peña De: Ramiro Gómez M: Juan Quintero Muñoz y Fernando Moraleda P: Chapalo Films Du: 105 min

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1956	<i>La gran mentira</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>cameo</i>), Francisco Rabal, Madeleine Fischer, Jacqueline Pierreux, Manuel Morán, Juan Calvo, Rafael Bardem, Bobby Deglané, Irene Caba Alba, Milagros Leal, Rafaela Aparicio, Angel de Echenique, Angel Jordán, José Ramón Giner, Carlos Miguel Solá, Ramón Elías, Francisco Sánchez, Teresa del Río, Julio Gorostegui, Angela Tamayo, Julio F. Alymán, Francisco Puyol, José Calvo, Emilio Alonso, Rafael Calvo Revilla, Rafael Cortés, Rufino Inglés, Vicente Ávila, Pilar San Clemente, José Luis Ozores, Antonio Ozores, Sergio Mendizábal, Erasmo Pascual, Luis Rivera, José Villasante, Carlos Ciscar, Pedro Chicote, Pérez Payá, José Tamayo, Jorge Mistral, Antonio Ramallets, Juan Segarra, José Samitier y José Luis Sáenz de Heredia	Dir: Rafael Gil P: Aspa Producciones Cinematográficas, S. A. Fe: 1 de abril, cine Gran Vía de Madrid
1956	<i>Lo scapolo (El soltero)</i>	María Asquerino, Pina Botin, Xavier Cugat, Fernando Fernán-Gómez (<i>Armando</i>), Madeleine Fischer, Abbe Lane, Sandra Milo, Ana Maria Pancani y Alberto Sordi	Dir: Antonio Pietrangeli G: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli y Sandro Continenza F: Gianni di Venanzo M: Ugo Baetler Cop: hispano-italiana, Costellazioni / Águila Films Du: 95 min
1956	<i>Los maridos no cenan en casa</i>	Tomás Zori, Fernando Santos, Manuel Codeso, Carolina Jiménez, Tony Soler, Lucía Prado, Matilde Muñoz Sampedro, Fuensanta Lorente, Dolores Villaespasa, Ena Sedeño, María Luisa Arias, Casimiro Hurtado, Francisco Bernal, Aníbal Vela, José María Labernie, Luis Domínguez Luna, Amalia Ariño, Florinda Chico, Juanita Azores, Milagros Pontorelli, Margarita Prieto, Mercedes Díaz, Isabel Grande, Angelita Tamayo, Lolita Quesada, Concha Velasco, María Antonia Rodríguez, María Pinar, María del Carmen Muñoz, José Riesgo, Manuel Redondo, Jerónimo Montoro, Inocencio Barbán, Rafael Cuevas y Fernando Fernán-Gómez	Dir: Jerónimo Mihura P: Producciones Cinematográficas DIA, S. A. Fe: 14 de marzo, cine Actualidades de Madrid
1956	<i>Muchachas de azul</i>	Leo Anchóriz, Mario Berriatúa, Licia Calderón, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan</i>), Analía Gadé, Vicky Lagos, Tony Leblanc,	Dir: Pedro Lazaga G: José Luis Dibildos y Noel Clarasó

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		José Luis López Vázquez, Antonio Ozores, Lucía Prado, Margot Prieto, Luisa Sala y Ana Sedeño	F: Manuel Merino (Eastmancolor y Filmastope) M: Antón García Abril P: José Luis Dibildos-Agata Films Du: 83 min
1956	<i>Roberto, el diablo</i>	Fernando Fernán-Gómez , Germán Cobos, María Mahor, Roberto Rey, José María Lado, Maite Pardo, Milagros Leal, Carmen Sánchez, Angel Ter, Josefina Serratos, María Cañete, María Rey, Luisa María Payán, Mari Sol Luna, Antonia Giménez, Ricardo Valle, José Manuel Ramírez, Fernando Delgado, Elías Rodríguez, María Pinar, Emilio Santiago, Alfredo Muñiz, Manuel Guitián, Pedro Valdivieso, Antonio Martínez, Emilio Rodríguez, José Cuenca, Raymond Rives, Rafael Calvo Revilla, Manuel Vaillo, Aníbal Vela, Jesús Varela, José María Palacio y Francisco Cabreja	Dir: Pedro Lazaga Ar y G: Antonio Guzmán Merino F: Manuel Merino P: Hispanomexicana Films, S. A. Fe: 21 de enero de 1957, cine Lope de Vega de Madrid
1956	<i>Viaje de novios</i>	Manuel Aleixandre, Rafael Alonso, Lida Baarova, Aurora del Alba, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan</i>), Félix Fernández, Analía Gadé, María Martín, Manuel Monroy, Antonio Ozores, Maria Piazzai y Elvira Quintillá	Dir: León Klimovsky G: José Luis Dibildos y Noel Clarasó F: Agfacolor M: Odón Alonso P: Agata Films Du: 85 min
1957	<i>El inquilino</i>	Pedro Beltrán (<i>Miembro del piquete</i>), Francisco Camoiras, Fernando Fernán-Gómez (<i>Evaristo</i>), José Marco Davó, Mercedes Muñoz Sampetro y María Rosa Salgado	Dir: José Antonio Nieves Conde G: José María Pérez-Lozano, M. Sebares y J. A. Nieves Conde P: F. Española Cooperativa Est: 1964 Du: 90 min
1957	<i>Los ángeles del volante</i>	María Ángeles Acevedo, Joaquín Bergia, Francisco Bernal, Julia Caba Alba, Antonio Casas, Chirri, Juan de Landa, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juanito</i>), José Isbert, María Isbert, Tony Leblanc, Toni Leblanc hijo, Pilar López Roderó, Diana Maggi, María Martín, Julita Martínez, Trini Montero, Manuel Morán, José Luis Ozores, Carmen Perea Gallo, Gustavo Re, Antonio Riquelme, Ernestina Siria, Julio Soto, Ángel Ter y Tomás Torres	Dir: Ignacio F. Iquino G: Pedro Masó y Rafael J. Salvia F: Enzo Serafin (Eastmancolor) M: J. Casas Auge P: I. F. I. Du: 98 min
1957	<i>Un marido de ida y</i>	Emilio Alonso, Ángel Álvarez, Jaime Blanch, Félix Briones, Xan	Dir: Luis Lucia

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
	<i>vuelta</i>	das Bolas, Fernando Fernán-Gómez (<i>Pepe</i>), Lola Gaos, Alfonso Goda, José Luis López Vázquez, Luz Márquez, Mercedes Muñoz Sampedro, Emma Penella, Manuel Requena, Fernando Rey, Antonio Riquelme, Nuria Torray y Ana María Ventura	G: Luis Lucia y José María Palacio Ar: basado en la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela F: Alfredo Fraile Mon: José Antonio Rojo De: Enrique Alarcón M: Juan Quintero Pro: M. J. Goyanes P: Guion Films Du: 95 min
1958	<i>Ana dice sí</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan</i>), Analía Gadé, Elisa Montes, Antonio Ozores, Luchy Prado y Laura Valenzuela	Dir: Pedro Lazaga G: Noel Clarasó y José Luis Dibildos F: Manuel Merino (Eastmancolor y Filmascopé) M: Antón García Abril P: Ágata Films Du: 90 min
1958	<i>Bombas para la paz</i>	Mariano Alcón, Antonio Armet, Susana Campos, Juan Cazalilla, José Cuenca, Fernando Fernán-Gómez (<i>Alfredo</i>), Félix Fernández, José Ramón Giner, Manuel Guitián, José Isbert, Julita Martínez, Jesús Puente, Antonio Riquelme, Emilio Santiago, Josefina Serratos, Carlos M. Tejada y Antero Villaescusa	Dir: Antonio Román G: José M. Iglesias F: Manuel Merino (Blanco y Negro –PANORÁMICA) M: Fernando García Morcillo P: Hispamex Films Du: 90 min
1958	<i>Fantasma en la casa</i>	Fernando Fernán-Gómez , Manolo Gómez Bur, Luz Márquez, Tony Leblanc, Fernando Rey, Rosario García Ortega, Alfonso Goda, Rafael Bardem, Goyo Lebrero, Xan das Bolas, Joaquín Roa, Francisco Bernal, José Calvo, Agustín González, Pilar Laguna, Félix Briones, Rufino Inglés, Aníbal Vela y Juan Cazalilla	Dir: Pedro L. Ramírez Ar: basado libremente en <i>Los habitantes de la casa deshabitada</i> , de Enrique Jardiel Poncela F: Emilio Foriscot P: Manuel José Goyanes Martínez Fe: 17 de agosto de 1959, cine Capitol de Madrid
1958	<i>La vida por delante</i>	Manuel Alexandre (<i>Manolo, el amigo</i>), Mario Alonso, Guillermo Amengual, Rafaela Aparicio (<i>Clotilde, criada</i>), Inocencio Barbán, Rafael Bardem (<i>señor Carvajal</i>), Francisco Bernal (<i>Pedro, el portero</i>), Lola Bremon, Rafael Calvo Revilla, Pilar Casanova (<i>Isabel Adrados</i>), Juan Cazalilla, Juan Cortés, Xan das Bolas (<i>conductor de camioneta</i>), Manuel de Juan (<i>padre de Antonio</i>),	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Pilares Ar: Fernando Fernán-Gómez F: Ricardo Torres Se: Miguel Agudo De: Eduardo Torre de la Fuente

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Félix de Pomés (<i>padre de Josefina</i>), Carlos Díaz de Mendoza (<i>Marqués</i>), Carola Fernán-Gómez (<i>madre de Antonio</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Antonio Redondo</i>), Pepita Fernández, Analía Gadé (<i>Josefina</i>), José María Gavilán (<i>enfermo</i>), Julio Gorostegui, José Isbert (<i>el testigo tartamudo</i>), Carmen López Lagar (<i>madre de Josefina</i>), Gracia Morales (<i>Rosa Sanchidrián, una alumna</i>), Antonio Molino, Alfredo Muñiz, Matilde Muñoz Sampedro (<i>la señora del aspirador, testigo del accidente</i>), Enrique Navas, Santiago Ontañón (<i>cliente</i>), Erasmo Pascual (<i>doctor</i>), María Luisa Ponte, Antonio Queipo, José Riesgo, Julio San Juan (<i>Sr. Revenga</i>), Josefina Serratos, Manuel Soriano, José María Tasso y Aníbal Vela (<i>viajero</i>)	Ves de <i>Analía Gadé</i> : Pedro Rodríguez, Rango y Rosa Tudor Maq: Carlos Nin M: Rafael de Andrés Son: Felipe Fernández Mon: Rosa G. Salgado Sc: Luis Ligero J: José María Rodríguez Ay: José Luis de la Torre Es: Ballesteros (Madrid) P: Estela Films (Jorge Tusell) Est: Callao de Madrid, 15 de septiembre de 1958 Du: 89 min Premio a la Mejor Película y al Mejor Argumento Original del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1958; 3.ª Película de 1959, votación popular de la revista <i>Triunfo</i>
1958	<i>Luna de verano</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan</i>), Analía Gadé, Tony Leblanc y Laura Valenzuela	Dir: Pedro Lazaga G: José Luis Dibildos y Jesús Franco F: Manuel Merino (Eastmancolor y Filmoscope) M: Antón García Abril P: Ágata Films Du: 88 min
1959	<i>Crimen para recién casados</i>	Raúl Cancio, Fernando Fernán-Gómez (<i>Antonio</i>), Roberto Rey y Concha Velasco	Dir: Pedro L. Ramírez G: Vicente Coello y Alfonso Paso Diá: Alfonso Paso F: Alejandro Ulloa (Eastmancolor) M: Pagán y Ramírez Ángel P: As Film Producción / Tarfe Films Du: 85 min Premio del Sindicato del Espectáculo para Concha Velasco
1959	<i>La vida alrededor</i>	Rafael Alcántara, Ángel Álvarez (<i>Don Heliodoro</i>), Rafaela Aparicio (<i>Clotilde, criada</i>), José Arrondo, Antonio Braña, Francisco Bernal, Maite Blasco (<i>periodista</i>), Dolores Bremón, Mike Brendel, Félix Briones, Mari Loli Cabo, Francisco Camoiras (<i>Fernán-</i>	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez , Manuel Pílares y Florentino Soria Ar: Fernando Fernán-Gómez F: Alfredo Fraile

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		<p>dez López), Xan das Bolas («<i>El Asunción</i>»), Manuel de Juan (<i>padre de Antonio</i>), Carmen de Lirio (<i>Carmen</i>), Félix de Pomés (<i>padre de Josefina</i>), Julia Delgado Caro, Carlos Díaz de Mendoza, Hebe Donay, Pedro Fenollar, Carola Fernán-Gómez (<i>madre de Antonio</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Antonio</i>), Félix Fernández (<i>charlatán</i>), Miguel Ángel Fernández, Pepita Fernández, Analía Gadé (<i>Josefina</i>), Antonio García Quijada (<i>Piñeiro</i>), Ramón Giner, Pilar Gómez Ferrer, Agustín González, Mara Goyanes, José Hidalgo, Rufino Inglés, Antonio Jiménez Escribano, Ivan Llevacovich, Carmen López Lagar (<i>madre de Josefina</i>), Juan León Córdoba, José Manuel Martín Pérez, Martín Mayor, Elisa Méndez, Manolo Morán (<i>Ceferino</i>), Santiago Ontañón, Sergio Orta, Amelia Ortas, Erasmo Pascual, María del Pilar Pla, María Luisa Ponte (<i>Sr.^a de Piñeiro</i>), Antonio Queipo (<i>fiscal</i>), José Riesgo, Joaquín Roa, Carlos Roca, Carlos Romero Marchent, Maud Savijón, José Tasso Tena, Elena María Tejeiro y Cayetano Torregrosa</p>	<p>Se: Mariano Ruiz Capillas De: Eduardo Torre de la Fuente Con: Francisco Prósper M: Rafael de Andrés C: <i>La vida alrededor</i>, interpretada por Los Tres de Castilla Son: Jaime Torrens y Gabriel Basagañas Mon: Sara Ontañón Pro: José Gutiérrez Maesso J: Manuel Pérez Ay: Juan Estelrich P: TECISA Es: Sevilla Films (Madrid) Est: Callao de Madrid, 8 de octubre de 1959 Du: 102 min</p>
1960	<i>Adiós, Mimí Pompón</i>	<p>Catalina Bárcena, Amparo Baró, Carmen Bernardos, Manuel Collado, Fernando Fernán-Gómez (<i>Heriberto</i>), Antonio Ferrandis, José Luis López Vázquez, Santiago Ontañón, José Orjas y Silvia Pinal</p>	<p>Dir: Luis Marquina G: Luis Marquina Ar: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso F: José F. Aguayo (Eastmancolor) Mon: Julio Peña De: Enrique Alarcón M: Daniel Montorio P: CEA / Tarfe Films</p>
1960	<i>Los tres etcéteras del coronel / Les trois etc... du colonel / Le tre eccetera del colonnello</i>	<p>Juan Calvo, María Cuadra, Vittorio de Sica, Nicolás Díaz Perchicot, Anita Ekberg, Fernando Fernán-Gómez (<i>Lorenzo</i>), Félix Fernández, Daniel Gelin, Agustín González, José María Lado, Giorgia Moll, José Prada, Joaquín Roa, José Sepúlveda, Josefina Serratosa y Paolo Stoppa</p>	<p>Dir: Claude Boissol G: Claude Boissol, Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile, Marc-Gilbert Suvajon y Florentino Soria Ar: basado en la obra teatral <i>Los tres etcéteras de don Simón</i>, de José María Pemán Diá: Aldo de Benedetti (versión italiana) y Marc-Gilbert Suvajon (versión francesa) F: Jean Bourgoïn Mon: Louis Devaivre</p>

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			De: Ramiro Gómez M: Salvador Ruiz de Luna Cop: hispano-franco-italiana TECISA(Madrid), Talma Films (París) y Vertix Films (Roma)
1960	<i>Sólo para hombres</i>	Rafael Alcántara, Manuel Alexandre (<i>Manolo Estévez</i>), Guillermo Amengual, Rafaela Aparicio (<i>mujer de Hernández</i>), Joaquín Bergia, Maite Blasco (<i>Valentina</i>), Antonio Braña, Ángela Bravo (<i>Cecilia</i>), Juanita Cáceres, Juan Cazalilla, Juan Calvo (<i>Don Claudio</i>), Rafael Cortés, José de Lucas, Luis de Sola, Rodolfo del Campo, Julia Delgado Caro, Eugenio Dicenta, Pedro Fenollar, Carola Fernán-Gómez, Fernando Fernán-Gómez (<i>Pablo Meléndez</i>), Laureano Franco, Analía Gadé (<i>Florita Sandoval</i>), Rosario García Ortega (<i>Doña Matilde</i>), Pilar Gómez Ferrer, Sandalio Hernández, Guillermo Hidalgo, José María Lado (<i>diputado</i>), Montserrat Laguna, Amadeo Macías, Luis Marín, Juan Martínez, Lola G. Morales, Enrique Núñez, Santiago Ontañón (<i>visitante</i>), José Orjas (<i>periodista</i>), Amelia Orta, Erasmo Pascual (<i>Justo Hernández</i>), José Pello, Pedro Pérez, Antonio Queipo (<i>Don Cosme</i>), Elvira Quintillá (<i>Felisa</i>), Joaquín Roa (<i>Don José Sandoval</i>), Emilio Rodríguez, Pepita Ruiz, Teresa Saavedra, Emilio Santiago (<i>Ramón</i>), Ena Sedeño, Manuel Soriano, Enrique Soto y Adela Tauler	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y Miguel Mihura Ar: basado en la comedia <i>¡Sublime decisión!</i> , de Miguel Mihura Diá: Miguel Mihura Amb: Santiago Ontañón Con: Augusto Lega Fi: Vargas Ochagavía F: Ricardo Torres (blanco y negro, Panorámico) Se: Ricardo Andreu Son: Felipe Fernández M: Antón García Abril Mon: Rosa G. Salgado J: Ricardo Sanz Ay: Fernando Merino Pro: José Luis Dibildos P: Ágata Films Es: Ballesteros (Madrid) Est: Gayarre, Palace y Pompeya de Madrid, 27 de octubre de 1960 Du: 85 min
1961	<i>¿Dónde pongo este muerto?</i>	Claude Arnold, Julia Caba Alba, Florencio Calpe, Luis Casañas, Fernando Fernán-Gómez (<i>Manolo</i>), Salvador Font, Miguel Gila, Ángel Lombarte, Gloria Osuna, Gustavo Re y José Thelma	Dir: Pedro L. Ramírez G: José Luis Colina, Manuel Ruiz Castillo y Pedro L. Ramírez F: Ricardo Albiñana M: Enrique Escobar P: IFI España S. A. Du: 90 min
1961	<i>La venganza de don Mendo</i>	Manuel Aguilera, Joaquín Burgos, Ángel Calero, Francisco Camoiras, Lina Canalejas (<i>Doña Berenguela</i>), Lola Cardona, Naima Cherky (<i>bailarina</i>), Xan das Bolas, Eugenio Dicente, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Mendo Salazar, marqués de Cabra</i>), Ma-	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la comedia homónima de Pedro Muñoz Seca Ad: Fernando Fernán-Gómez

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		uel Flores, Laureano Franco, Antonio Garisa (<i>rey Alfonso</i>), Pilar Gómez Ferrer, Julio Gorostegui, Paquita Guillot, José Antonio Izaguirre, Paula Martel (<i>Azofaifa</i>), Juanjo Menéndez (<i>Don Pedro Collado, duque de Toro</i>), Enrique Navarro, Joaquín Pamplona, María Luisa Ponte (<i>Doña Ramírez</i>), Antonio Queipo (<i>obispo</i>), Joaquín Roa (<i>Don Nuño</i>), Rafael Samaniego, Fernando Sánchez Polack, Enrique Soto, Margarita Torino, Paloma Valdés (<i>Magdalena, hija de Don Nuño</i>), José Vivó (<i>Marqués de Moncada</i>) y Agustín Zaragoza	F: José F. Aguayo (Eastmancolor) Se: Julio Ortas De: Rafael Richart Fi: Rafael Richart Core: Francisco R. Asensio M: Rafael de Andrés Dib: Enrique Herreros Son: Jesús Jiménez Mon: Rosa G. Salgado Di: Fernando Carballo y José Luis González J: Augusto Boué y José Villafranca Ay: Fernando Merino Pro: Fernando Carvallo y José Luis González P: Cooperativa ACTA Es: CEA (Madrid) Est: Lope de Vega de Madrid, 19 de febrero de 1962 Du: 87 min
1961	<i>La vida privada de Fulano de Tal</i>	Roberto Camardiel, Susana Campos, María del Sol, Fernando Fernán-Gómez (<i>Miguel</i>), María Mayer, Conchita Molinero, Guadalupe Muñoz Sampedro, Erasmo Pascual y María de los Ángeles Such	Dir: José María Forn G: Rovira Beleta, M. M. Saló, José María Forn y José Luis Alcofar F: Federico G. Larraya M: F. Martínez Tudo P: Metrópoli Films / P. C. Teide Du: 90 min
1962	<i>La becerrada</i>	María José Alfonso, Ángel Álvarez, José Álvarez Lepe, José Luis Aparicio, Rafaela Aparicio, Antonio Bienvenida, Luisa Rosa de la Torre, Nicolás Díaz Perchicot, Manuel Domínguez Luna, Fernando Fernán-Gómez (<i>Juncalito</i>), Félix Fernández, Antonio Gandía, Juan García Mondeño, Manolo Gómez Bur, Agustín González, Irene Gutiérrez Caba, Luis Heredia Álvarez, Alicia Hermida, Juan León Córdoba, Jacinto Martín, Ana María Noé, Ordóñez, Carmen Pastor, Alberto Reixa, José María Rodero, Emilio Santiago Ruiz, Carmen Santona, Amparo Soler Leal, Nuria Torray y Ana María Ventura	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán y José María Forqué F: Alejandro Ulloa (Eastmancolor) P: Naga Films S. A. Du: 96 min Est : 27 de mayo de 1963

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1963	<i>Benigno, hermano mío</i> (¡Se vive una vez!)	Carmen Bernardos, Lola Cardona, Fernando Fernán-Gómez , Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, José Luis López Vázquez, Pilar Muñoz y Nuria Torray	Dir: Arturo González, hijo G: Arturo González, hijo, Santiago Loren, Juan Manuel Polo y José Ramón Sáenz Ar: basado en la novela <i>El baile del pan</i> , de Santiago Loren F: Manuel Berenguer Mon: Pedro del Rey De: Augusto Lega M: Adolfo Waitzman P: Cinematografía Marta
1963	<i>El mundo sigue</i>	Tota Alba (<i>Lina</i>), José María Albéniz, Pilar Bardem, Joaquín Burgos, Ángel Cabezas, José María Caffarell (<i>Julito</i>), José Calvo (<i>Don Francisco</i>), Rafael Calvo Revilla, Lina Canalejas (<i>Eloísa</i>), Gemma Cuervo (<i>Luisa</i>), Alfonso de Córdoba, Julia Delgado Caro, Antonio Escribano, Fernando Fernán-Gómez (<i>Faustino</i>), Teresa Gisbert, Agustín González (<i>Andrés</i>), Rosa Luisa Gorostegui, Milagros Guijarro, Fernando Guillén (<i>Rafa</i>), Milagros Leal (<i>la madre</i>), Ricardo Lillo, José Morales (<i>Rodolfo</i>), Ana María Noé, Julia Pachelo, Joaquín Pamplona (<i>policía</i>), Marisa Paredes, Antonio Paúl, Francisco Pierrá (<i>el padre</i>), María Luisa Ponte (<i>La Alpujarreña</i>), Mari Carmen Prendes (<i>Vicenta</i>), Petisa Rosales, Mari Carmen Ruiz, Jacinto San Emeterio (<i>Guillermo</i>), José Santamaría, Manuel Soriano, Enrique Soto, Elena María Tejeiro (<i>Marujita</i>), Cayetano Torregrosa (<i>Gervasio</i>) y Agustín Zaragoza	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui F: Emilio Foriscot (blanco y negro, Panorámico) Se: Ricardo Andreu, Manuel Berenguer y Jorge Herrero De: Francisco Canet Amb: Manuel Mampaso Con: Augusto Lega y Félix Michelena Ves <i>Gemma Cuervo</i> : Vargas Ochagavía Son: Enrique Molinero M: Daniel J. White Mon: Rosa G. Salgado Dire: Juan Estelrich J: Tibor Reves Ay: Arturo González Pro: Juan Estelrich P: ADA Films Du: 124 min
1963	<i>La mujer de tu prójimo</i> (<i>El noveno mandamiento</i>)	Mario Baroffio, Ana María Cachito, Susana Canales, Mercedes Carreras, Rafael Carret <i>El Pato</i> , Antonio Carrizo, Humberto de la Rosa, Fernando Fernán-Gómez y Julio Peña	Dir: Enrique Carreras G: José Manuel Iglesias y Federico Muelas Ar: basado en la obra teatral de Miguel Ramos Carrión Diá <i>adicionales</i> : Villalba Welsh F: Americo Hoss Mon: Vicente Castagno De: Carlos T. Dowling

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			M: Tito Ribero Pro: Espartaco Santoni Cop: hispano-argentina (Producciones M. D.)
1963	<i>Rififi en la ciudad</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>El Sargento Detective Philippe Clark</i>), Manuel Gas, Agustín González, Laura Granados, David-son Hepburn, Dina Loy, Robert Manuel, Luis Marín, Antonio Prieto, Jean Servais y Marie Vincent	Dir: Jesús Franco G: Juan Cobos, Gonzalo Sebastián de Erice y Jesús Franco Ar: basado en una novela de Charles Exbrayat <i>Vous souvenez-vous de Paco?</i> F: Godofredo Pacheco Mon: Ángel Serrano De: Teddy Villalba M: Daniel J. White P: Albatros Films Cop: España-Francia Du: 102 min
1964	<i>El extraño viaje (El crimen de Mazarrón)</i>	Tota Alba (<i>Ignacia Vidal</i>), Rafael Alcántara, Rafaela Aparicio (<i>Paquita Vidal</i>), Lina Canalejas (<i>Beatriz</i>), Xan das Bolas, Alfredo Díaz, Jesús Domínguez Luna, Carola Fernán-Gómez, Jesús Franco (<i>Venancio Vidal</i>), Pilar Gómez Ferrer, Antonio González, Teresa Isbert, Carlos Larrañaga (<i>Fernando</i>), Goyo Lebrero, Sara Lezana (<i>Angelines</i>), Ricardo G. Lillo, Alberto López, Luis Marín (<i>músico</i>), Ángel Menéndez, Adolfo Morella, Enrique Navarro, Narciso Ojeda, Enrique Pelayo, María Luisa Ponte (<i>mercera</i>), Joaquín Roa, Julio Santiago, Enrique Soto, Cayetano Torregrosa y Enrique Villasante	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez Ar: Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo, sobre una idea de Luis García Berlanga F: José F. Aguayo (blanco y negro, Panorámico) Se: Hans Burmann De: Sigfrido Burmann Con: Tomás Fernández M: Cristóbal Halffter C: <i>El reloj</i> , de Roberto Cantoral; <i>De Madrid y de Sevilla, Especial Bugui, Baile en el casino</i> y <i>Galli-Galli</i> , de Juanito Sánchez; fragmentos de las zarzuelas <i>El huésped del Sevillano</i> , de Jacinto Guerrero, y <i>La canción del olvido</i> , de José Serrano Son: Felipe Fernández y Jesús Ocaña Mon: Rosa G. Salgado Ay: Juan Estelrich J: Antonio López Moreno Pro: Francisco Molero y José López Moreno P: Ízaro Films / Pro-Artis Ibérica / Impala Es: Ballesteros (Madrid)

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			R: Loeches (Madrid) Est: Odeón de Madrid, 15 de septiembre de 1969 Du: 98 min Premio Círculo de Escritores Cinematográficos 1969 a la Mejor Película Española
1964	<i>Los palomos</i>	Manuel Alexandre (<i>Eugenio Martínez</i>), Antonio Amorós (<i>Castro</i>), Julia Caba Alba (<i>Mercedes y Serafina</i>), Ángel Cabeza (<i>policia</i>), Xan das Bolas (<i>taxista</i>), Mabel Karr (<i>Elisa</i>), José Luis López Vázquez (<i>Emilio Palomo</i>), Gracita Morales (<i>Virtudes de Palomo</i>), Fernando Rey (<i>Don Alberto</i>), Enrique Soto, Cayetano Torregrosa (<i>guardia</i>) y José Villasante	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y José María Rodríguez Ar: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso De: Augusto Lega Con: Augusto Lega y Félix Michelena F: Emilio Foriscot (blanco y negro, Panorámico) O: Fernando Guillot M: Daniel J. White Mon: Rosa G. Salgado J: José María Rodríguez Ay: Arturo González Pro: Jorge Tusell P: Estela Films Es: Ballesteros (Madrid) R: alrededores de Madrid Est: Bilbao y Progreso de Madrid, 2 de noviembre de 1964 Du: 87 min
1965	<i>Ninette y un señor de Murcia</i>	Joaquín Bergia (<i>exiliado</i>), Juan Cazalilla (<i>exiliado</i>), Alfonso del Real (<i>exiliado</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Andrés</i>), Claudia Gravi (<i>escultora</i>), Alfredo Landa (<i>Armando</i>), Rosenda Monteros (<i>Ninette</i>), Rafael López Somoza (<i>Monsieur Pedro</i>), Elisa Méndez (<i>secretaria</i>), Ángel Ortiz (<i>René</i>), Aurora Redondo (<i>Madame Bernarda</i>) y Cayetano Torregrosa (<i>exiliado</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez , Miguel Mihura y José María Otero Ar: basado en la comedia homónima de Miguel Mihura, premio Nacional de Literatura Calderón de la Barca Ad: Fernando Fernán-Gómez , Miguel Mihura y José María Otero Diá: Miguel Mihura De: Ramiro Gómez Con: Augusto Lega y Félix Michelena Ves <i>Rosenda Monteros</i> : Griff F: Antonio Pérez Olea (blanco y negro, Panorámico) Se: Fernando Arribas M: Antonio Pérez Olea

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Mon: Rosa G. Salgado Ay: José María Gutiérrez Pro: Eduardo de la Fuente Pr: José María Otero J: Miguel Asensio P: Tito's Films / Eduardo de la Fuente Es: Ballesteros (Madrid) R: París y Murcia Est: Gayarre, Palace, Pompeya, Rosales y Tívoli de Madrid, 17 de enero de 1966 Du: 108 min DVD: Luk Internacional, S. A., 2004
1965	<i>Un vampiro para dos</i>	Trini Alonso, Adriano Domínguez, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Conde</i>), José Luis López Vázquez, Gracita Morales, José Orjas y Aníbal Vela	Dir: Pedro Lazaga G: José María Palacios y Pedro Lazaga F: Eloy Mella M: Antón García Abril P: Belmar Producciones Cinematográficas Du: 85 min
1966	<i>Mayores con reparos</i>	Mercedes Aguirre, Manuel Alexandre (<i>Zacarías</i>), Ángel Cabezas, Antonio Cintado, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando, Miguel y Manolito</i>), Analía Gadé (<i>Pepita, Patricia y Estrella</i>), Amparo Gutiérrez, Juan Lizárraga (<i>Felipe</i>), José Montijano (<i>cliente borracho</i>), Tito Mora (<i>el cantante</i>), Enrique Soto, Cayetano Torregrosa (<i>Don Fidel</i>) y Agustín Zaragoza (<i>el vecino</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la comedia homónima de Juan José Alonso Millán Ad: Fernando Fernán-Gómez De: Santiago Ontañón Con: Antonio Cabero Ves <i>Analía Gadé</i> : Herrera y Ollero F: José F. Aguayo y Mario Pacheco (Eastmancolor, Panorámico) Se: Ricardo Andreu M: Pedro Iturralde C: <i>Los brazos de la noche</i> y <i>Noche de farra</i> , de Fernando Fernán-Gómez (letra) y Pedro Iturralde (música); <i>No quiero</i> , de Lupa-Godiaz, Tito Mora y Engaro Son: Felipe Fernández Mon: Rosa G. Salgado Ay: Arturo González

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			J: Pablo Tallaví Pro: Juan Estelrich y Tibor Reves P: Ada Films / As Films Es: Cinearte (Madrid) R: Madrid Est: Capitol e Infante de Madrid, 23 de enero de 1967 Du: 92 min
1968	<i>La vil seducción</i>	José Alfayate, Miguel Armario, Ana Carvajal, Emilio Espinosa, Fernando Fernán-Gómez (<i>Ismael</i>), Analía Gadé, Pilar Gómez Ferrer, Milagros Leal, Goyo Lebrero, Manuel Mejías, José Morales, José Orjas, Salvador Orjas, Luis Rico, José Sazatornil <i>Saza</i> y Herminia Tejela	Dir: José María Forqué G: Juan José Alonso Millán, Juan Cobos y José María Forqué Ar: basado en la comedia homónima de Juan José Alonso Millán De: Wolfgang Burmann F: Francisco Sempere (Eastmancolor) Mon: Mercedes Alonso M: Lou Bennett P: P. C. Orfeo S. A. Du: 91 min Premio del Sindicato a Milagros Leal
1969	<i>Carola de día, Carola de noche</i>	Rafael Alonso (<i>Garlik</i>), Leo Anchóriz (colaboración), Jaime de Mora y Aragón (colaboración), Fernando Fernán-Gómez (colaboración), Albert Gemar (<i>Edgar</i>), Tony Isbert (<i>Daniel</i>), Verónica Luján (<i>Verónica</i>), Marisol (<i>Carola</i>), Vidal Molina (<i>Mauricio</i>), Lili Muratti (<i>Franciska</i>), Venancio Muro (<i>Tabernero</i>), José Sazatornil, <i>Saza</i> (<i>Obrenovich</i>) y Patty Shepard (<i>Madame</i>)	Dir: Jaime de Armiñán Ar, G y Diá: Jaime de Armiñán y Leo Anchóriz Gén: comedia De: Enrique Alarcón F: Antonio L. Ballesteros Mon: José Antonio Rojo M: Juan Carlos Calderón C: Palito Ortega, Armando Manzanero, Juan Carlos Calderón y Vainica Doble Pro: Manuel Goyanes P: Guion, P. C. Est: 27 de agosto de 1969, cine Albéniz de Madrid
1969	<i>De profesión sus labores</i>	Antonio Acebal, Elena Arpón, Gloria Cámara, Saturno Cerra, Roberto Cruz, Juan de Haro, Antonio del Real, Beni Deus, Blaki, Fernando Fernán-Gómez (<i>Federico</i>), Alejandro García, Alberto de Mendoza, Ricardo Merino, Erasmo Pascual J. R., Mónica	Dir: Javier Aguirre G: Pedro Masó y Antonio Vich F: Rafael Casenave (Eastmancolor) M: Antón García Abril

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Randall, Aurora Redondo, Laly Soldevilla, José Luis Uribarri, Laura Valenzuela, María Villa y María Fernanda Villabona	Pro: Pedro Masó P: PC / C. B. Films Producción
1969	<i>Estudio amueblado 2-P</i>	Manuel Alexandre, Catherine Buis Katinka, Félix Dafaue, Fernando Fernán-Gómez (<i>Miguel</i>), José Guijarro, Greta Hohfeld, José Luis López Vázquez, Juan Antonio Mayans, Elisa Méndez, Soledad Miranda, Elisa Montes, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Orjas, Luis Peña, Esperanza Roy, Amparo Soler Leal y Antonio Alfonso Vidal	Dir: José María Forqué G: Jaime Silas y José María Forqué F: Juan Amorós (Eastmancolor) M: Adolfo Waitzman P: Producciones Cinematográficas Orfeo Du: 87 min
1969	<i>Las panteras se comen a los ricos</i>	Fernando de Caso, Fiorella Faltoyano, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don José</i>), Ingrid Garbo, Manolo Gómez Bur, Gracita Morales y Patty Shepard	Dir: Ramón Tito Fernández G: Ramón Tito Fernández Ar: basado en la comedia <i>Las entretenidas</i> , de Miguel Mihura F: José F. Aguayo (Techniscope, Eastmancolor) Mon: Pablo G. del Amo De: Adolfo Corfiño M: Alfonso G. Santisteban P: Atlántida Films Du: 85 min
1969	<i>Un adulterio decente</i>	José Alfayate, Mary Begoña, Jaime de Mora y Aragón, Fernando Fernán-Gómez (<i>Cumberri</i>), Manolo Gómez Bur, Vicente Haro, Rafael Hernández, Maribel Hidalgo, Maruja Isbert, Guadalupe Muñoz Sampedro, Matilde Muñoz Sampedro, Venancio Muro, José Orjas, Andrés Pajares, Rosita Palomares, Erasmo Pascual, Mónica Randall, Julio Riscal, Rafael J. Salvia, Carmen Sevilla y Miguel Utrillo	Dir: Rafael Gil G: Rafael J. Salvia Ar: basado en la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela F: José F. Aguayo (Eastmancolor) Mon: José Antonio Rojo M: Manuel Parada y Augusto Algeró P: Coral Films Du: 90 min
1970	<i>¿Por qué pecamos a los cuarenta?</i>	Antonio Acebal, Miguel Armario, Marcelo Arroita-Jáuregui, Elsa Baeza, Carlos Cavallé, Saturno Cerra, Doris Coll, José Luis Coll, Fabián Conde, Perla Cristal, Manuel de Benito, Beny Deus, Fernando Fernán-Gómez (<i>Alejandro</i>), Manolo Gómez Bur, Jesús Guzmán, Mabel Karr, José A. López Rosa de Alba, José Luis López Vázquez, José A. Mayans, Ana María Mendoza, Petri Mendoza, Juanjo Menéndez, Venancio Muro, María Luisa Ponte, Jesús Puente, María Eugenia Rey, Luis Rivera, Esperanza Roy,	Dir: Pedro Lazaga G: Pedro Masó y Antonio Vich F: Juan Mariné (Eastmancolor) M: Antón García Abril P: Pedro Masó / Producciones Cinematográficas / C. B. Films

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		José Sacristán, Luis Sánchez Polack <i>Tip</i> , José Luis Uribarri y Rosanna Yani	
1970	<i>Cómo casarse en siete días</i>	Fernando Bilbao (<i>criado</i>), Julio Carabias (<i>Luis</i>), Ana Carvajal, Mary Cruz Fernández, Omar de Bengala, Manuel Gómez Bur (<i>Don Porfirio</i>), Francisco Guijar (<i>Miguel</i>), José Guijarro (<i>padrastro</i>), Ricardo Merino (<i>Esteban</i>), Gracita Morales (<i>Laura</i>), Lilí Murati (<i>Eulalia, madre</i>), Antonio Ozores (<i>Ramón Carlos</i>), Bárbara Rey (<i>Marga</i>), José Sacristán (<i>Periquito</i>), Tina Sáinz (<i>Trini</i>), José Sazatornil Saza (<i>Antonio</i>) y Rossana Yanni (<i>Julia</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Paso Ar: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso Ad: Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Paso De: Eduardo Torre de la Fuente F: Vicente Minaya (Eastmancolor, Panorámico) Se: Fernando Guillot M: Adolfo Waitzman Mon: Rosa G. Salgado Ay: Juan Ignacio Galván J: José L. Bermúdez de Castro P: Arturo González P. C. Es: Ballesteros (Madrid) R: Madrid Est: Alcalá, España, Lope de Vega y Roxy B. de Madrid, 14 de julio de 1971 Du: 85 min
1970	<i>Crimen imperfecto</i>	Valeriano Andrés (<i>Abelardo</i>), Elena Arpón (<i>Mariví</i>), Juana Azorín (<i>vieja chalé</i>), Marcelo Arroita-Jáuregui (<i>malhechor</i>), Juan Antonio Barru (<i>inspector policía</i>), Antonio Canal (<i>inspector Torres</i>), Saturno Cerra (<i>policía armado</i>), Marie Claire (<i>esposa invitada</i>), Doris Coll (<i>Doña Consuelo</i>), Andrea Cubillo (<i>chica boxeo</i>), Félix Dafauce (<i>tío</i>), Alejandro de Enciso (<i>Jorge Antonio</i>), Álvaro de Luna (<i>malhechor</i>), Beni Deus (<i>malhechor</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Salomón</i>), María Graciela (<i>Pepita</i>), Milagros Guijarro (<i>señora limpieza</i>), Jesús Guzmán (<i>asesino</i>), Paloma Juanes (<i>secretaria</i>), José Luis López Vázquez (<i>Torcuato</i>), Ricardo Merino (<i>Tony</i>), Santiago Ontañón (<i>invitado ebrio</i>), Jesús Puente (<i>comisario Montero</i>), Bárbara Rey (<i>Pepita</i>), Jorge Rigaud (<i>Don Gregorio</i>), Gogó Rojo (<i>Mary</i>), Valentín Tornos (<i>tipo coche</i>) y Rossana Yanni (<i>Menchu</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Pedro Masó y Antonio Vich Ar: Pedro Masó Diá: Pedro Masó De: Wolfgang Burmann Fi: Amalia Sánchez F: Juan Mariné (Eastmancolor, Panorámico) Se: Miguel Agudo M: Antón García Abril Son: Jaime Torrens Mon: Alfonso Santacana Ay: José Luis Pérez Tristán J: José Alted R: Madrid P: Pedro Masó P. C. / Filmayer

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Est: Argüelles, Benlliure, Capitol, Monumental y Murillo de Madrid, 24 de agosto de 1970 Du: 88 min
1970	<i>Pierna creciente, falda menguante</i>	Enriqueta Carballeira, Emma Cohen, Jaime de Mora y Aragón, Fernando Fernán-Gómez , Isabel Garcés, Manuel Gil José Sacristán, Elena María Tejeiro y Laura Valenzuela	Dir: Javier Aguirre G: José Luis Dibildos y Antonio Mingote F: Rafael Casenave (Eastmancolor) M: Adolfo Waitzman Pro: José Luis Dibildos P: Ágata Films Du: 97 min Premio del Sindicato a Emma Cohen
1971	<i>El triangulito</i>	Matilde Almendros, Gerard Barry, Consuelo de Nieva, Sergio Doré, Fernando Fernán-Gómez (<i>Lázaro</i>), Verónica Luján, Montserrat Noé, Margarita Torino, Ana María Ventura y Dianik Zurakowska	Dir: José María Forqué G: Jaime Silas F: Cecilio Paniagua (Eastmancolor) M: Adolfo Waitzman Pro: Alfredo Matas P: Orfeo Producciones Cinematográficas Du: 90 min
1971	<i>Las Ibéricas F. C.</i>	Rafael Alonso, Simón Andreu, Rafaela Aparicio, Margot Cottens, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Ferrandis, Ingrid Garbo, La Contrahecha, Manuel Gómez Bur, Claudia Gravy, Pedro Osinaga, José Sacristán, Tina Sainz, Tip y Coll, Máximo Valverde, Puri Villa y Rosanna Yanni	Dir: Pedro Masó G: Pedro Masó y Antonio Vich F: Juan Mariné (Eastmancolor) M: Antón García Abril P: Pedro Masó, Producciones Cinematográficas / C. B. Films Producción S. A.
1971	<i>Los gallos de la madrugada</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>El Afilador</i>), Tony S. Isbert Alfredo Mayo, José Sazatornil Saza y Conchita Velasco	Dir: José Luis Sáenz de Heredia G: Carlos Blanco F: Vicente Minaya (color) M: Ernesto Halffter P: Hidalgo, S. A. Andrés Velasco Du: 100 min
1972	<i>Ana y los lobos</i>	Rafaela Aparicio, Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), Sara Gil, Julia Lage, Marisa Porcel, José María Prada, María José Puertas, Anny Quintas, Charo Soriano y José Vivó	Dir: Carlos Saura G: Carlos Saura y Rafael Azcona De: Francisco Nieva

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			F: Luis Cuadrado (Eastmancolor) M: Luis de Pablo P: Elías Querejeta, P. C. Du: 100 min Premio CEC Mejor Actor Principal
1972	<i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>	Sonsoles Benedito, José Ramón Centenero, Gonzalo Esquiroz, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Lope</i>), Alberto Fernández, Hortensia García, Antonio Iranzo, Charo López, Luis Martín, Antonio Medina, Fernando Noguerras, Julio Núñez, Ramiro Oliveros, Gregorio Paniagua, Mario Pardo, Conchita Rabal, Francisco Rabal, Teresa Rabal, Ricardo Rodríguez, Josele Román y Fernando Sánchez Polack	Dir: Mario Camus Ay: Rogelio Amigo, Adolfo Aristarain, Manuel Marinero y Carmen Pageo G: Antonio Drove Shaw Ar: basado en textos de Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega De: Sigfrido Bürmann Ayu de De: Ladislao Cruz, Santiago G. de Merodio, Pedro Martín y José Sánchez Rodero Ves: León Revuelta Sa: Peris Hermanos Maq: Emilio Pujol Ayu de Maq: Mercedes Guillot y Carlos Moreno F: Hans Burmann (Eastmancolor) Il: Gedisa Je de Il: José Luis Martínez M: Antón García Abril C: <i>Romance del ciego</i> , interpretado a la zanfoña por Gregorio Paniagua Mon: José Luis Matesanz Ayu de Montaje: Margarita Ibáñez y Claudio García Son: Jim Willis Ayu de Son: J. A. Arijita Sono: Estudios Exa Sc: Carmen Pageo Fo: Julio Sánchez Caballero J: Francisco Molero Ayu de Pro: Manuel Amigo, Rosa Moreno y Carlos Orengo La: Fotofilm Madrid

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Pro: Suevia Films P. C. Cop: hispano-italiana (TVE / RAI) Es: Roma R: Garrovillas (Cáceres) Est: 11 de junio, Lope de Vega de Madrid Du: 111 min.
1973	<i>Don Quijote cabalga de nuevo</i>	María Fernanda d'Ocón, Javier Escrivá, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Quijote</i>), Mary Francis, Emilio Laguna, Ricardo Merino, Mario Moreno <i>Cantinflas</i> y José Orjas	Dir: Roberto Gavaldón G: Carlos Blanco Ar: basado en la obra de Miguel de Cervantes F: Francisco Sempere (Eastmancolor-Panavisión) Mon: Juan Serra De: Gil Parrondo M: Waldo de los Ríos Cop: hispano-mejicana (Oscar / Rioma)
1973	<i>El espíritu de la colmena</i>	Miguel Aguador, Manuel de Agustina, Kety de la Cámara, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), Teresa Gimpera, Estanis González, Juan Margallo, Miguel Picazo, Laly Soldevilla, Isabel Tellería, Ana Torrent y José Villasante	Dir: Víctor Erice G: Víctor Erice y Ángel Fernández Santos F: Luis Cuadrado (Eastmancolor) M: Luis de Pablo P: Elías Querejeta, P. C. Du: 93 min Premio CEC Mejor Actor Principal para Fernando Fernán-Gómez ; Concha de Oro en el Festival de San Sebastián
1973	<i>Vera, un cuento cruel</i>	Lucía Bosé, Miguel Bosé, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Mayordomo</i>), Mary Heatherly, Mel Humphreys, Alfredo Mayo, Julieta Serrano, Víctor Valverde y José Vivó	Dir: Josefina Molina Reig G: Josefina Molina y José Sámano Ar: basado en <i>Contes cruels</i> (<i>Cuentos crueles</i>), del conde Auguste Villiers de l'Isle-Adam (Jean Marie Mathias Philippe Auguste) Ad: Lola Salvador Maldonado y Juan Tébar F: José Luis Alcaine (Eastmancolor-Panorámica) Mon: Enrique Agulló De: Rafael Borque M: Román Alís P: Etnos Films Du: 92 min

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1974	<i>El amor del capitán Brando</i>	Ana Belén (<i>Aurora</i>), Eduardo Calvo (<i>Don Cristóbal</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando el Exiliado</i>), Antonio Ferrandis (<i>Don Julio, el alcalde</i>), Jaime Gamboa (<i>Juan</i>), María Jesús Lampreave (<i>Doña Concha, la alcaldesa</i>), Verónica Llimerá (<i>Kety</i>), Julia Lorente, Fernando Marín (<i>Panda</i>), Aurora Márquez, Pilar Muñoz (<i>Sebas</i>), Julieta Serrano (<i>María Rosa</i>), Amparo Soler Leal (<i>Amparo</i>) y los niños Álvaro, Eduardo, Tati, Nuria, Carmen, Máximo, José, Quinto y Aurora	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán y Juan Tébar Gén: comedia De: Luis Vázquez F: Luis Cuadrado (Eastmancolor) Mon: José Luis Matesanz M: José Nieto P: Incine Producción / Impala, S. A. Est: 1 de enero de 1974, cine Azul de Madrid Premio Película Favorita del Público en el Festival Internacional de Berlín de 1974, premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Música José Nieto
1974	<i>Yo la vi primero</i>	Pedro Beltrán (<i>loco en el manicomio</i>), Carmen Benlloch (<i>dependienta</i>), Carmen Carro (<i>criada</i>), Rafael Conesa (<i>peluquero</i>), María de la Riva (<i>criada</i>), María del Puy (<i>Paloma</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>el médico</i>), Alberto Fernández (<i>director</i>), Pedro Fernández (<i>amigo</i>), Emilio Fornet (<i>profesor Sotero</i>), Irene Gutiérrez Caba (<i>doña Ricarda, madre de Ricardito</i>), Juanita Jiménez (<i>criada</i>), León Klimowsky (<i>don Faustino, el padre de Ricardito</i>), Asunción Molero (<i>monja</i>), Ray Nolan (<i>detective</i>), Erasmo Pascual (<i>el comisario</i>), Joaquín Roa (<i>el padra Mariano</i>), Fernando Rubio (<i>Vicente, el marido</i>), Manuel Salamanca (<i>dependiente</i>), María Sánchez Aroca (<i>viejecita</i>), Guillermito Summers (<i>Ricardito</i>), Manuel Summers (<i>Ricardito</i>) y José Yepes (<i>Alberto</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar y G: Chumy-Chúmez, Fernando Fernán-Gómez , Arturo Ribal y Manuel Summers De: José Alguero F: José Luis Alcaine (Eastmancolor, Panorámico) Se: Antonio Cuevas, Jr. M: Carlos Vizziello Mon: Rosa G. Salgado Ay: Andrés Vic Dire: Rafael Cuevas Pro: Antonio Cuevas P: Kalender Films Internacional / Impala Es: Ballesteros (Madrid) R: Madrid Est: Conde Duque de Madrid, 27 de enero de 1975 Du: 88 min
1975	<i>¡Jo, papá!</i>	Ana Belén (<i>Pilar</i>), Eduardo Calvo (<i>Comesaña</i>), Carmen de Armiñán (<i>Carmencita</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Julio</i>), Antonio Ferrandis (<i>Enrique</i>), José María Flotats (<i>Carlos</i>) y Amparo Soler Leal (<i>Alicia</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Juan Tébar y Jaime de Armiñán Gén: comedia F: Manuel Berenguer Bernabeu (Eastmancolor) Mon: José Matesanz M: José Nieto

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			P: Incine Compañía Industrial Cinematográfica S. A. Est: 18 de diciembre de 1975, cine Rex de Madrid Premio CEC 1975 a la Mejor Actriz de Reparto (Amparo Soler Leal)
1975	<i>Imposible para una solterona</i>	Gisella Callejón, Mara Cruz, Fernando Fernán-Gómez (<i>Manuel</i>), Juan Luis Galiardo, Chris Huerta, José Luis Lespe, Emilio Mellado y Lina Morgan	Dir: Rafael Romero Marchent G: Santiago Moncada Ar: basado en la novela homónima de Luisa María Linares-Becerra F: Rafael Pacheco (Technicolor Techniscope) Mon: Antonio Gimeno De: Gumersindo Andrés P: Lotus Films
1975	<i>Las cuatro novias de Augusto Pérez</i>	Manuel Ayuso, Fernando Fernán-Gómez (<i>Augusto</i>), Norma Kerr, Charo López, Carmen Martínez Sierra, Manuel Pereiro, María Luisa Ponte y Máximo Valverde	Dir: José Jara G: José Jara Ar: basado en la novela <i>Niebla</i> , de Miguel de Unamuno F: José Luis Alcaine (Eastmancolor) Mon: José Salcedo De: Ángel Arzuaga M: Antonio Pérez Olea P: NG Films
1975	<i>Pim, pam, pum... ¡fuego!</i>	Gloria Berrocal, José Calvo, Rafael Conesa, María de la Riva, Antonio del Real, Fernando Fernán-Gómez (<i>Julio</i>), José María Flotats, Pilar Gómez Ferrer, Mara Goyanes, Víctor Israel, Goyo Lebrero, Mimí Muñoz, José Orjas, Erasmo Pascual, Fernando Sánchez Polack, Porfiria Sanchís, Amparo Valle y Conchita Velasco	Dir: Pedro Olea G: Pedro Olea y Rafael Azcona F: Fernando Arribas (Eastmancolor) M: Carmelo Bernaola P: José Frade
1975	<i>Sensualidad</i>	Janet Agren, José María Blanco, José Luis Capón, Antonio Casas, Amelia de la Torre, Blanca Estrada, Fernando Fernán-Gómez (<i>Carlos</i>), Verónica Llimera, Sandra Mozarosky, Amparo Muñoz, Ramiro Oliveros, José Torremocha, Víctor Valverde, Pilar Velázquez y María Vico	Dir: Germán Lorente
1975	<i>Yo soy Fulana de Tal</i>	Francisco Algora, David Carpenter, Florinda Chico, Fernando Fernán-Gómez (<i>Rodolfo</i>), Antonio Ferrandis, May Heatherly, Dean Selmier y Concha Velasco	Dir: Pedro Lazaga G: José María Palacio Ar: basado en la novela homónima de Álvaro de Laiglesia

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			F: Antonio L. Ballesteros (Eastmancolor) Mon: Alfonso Santacana De: Rafael Ferri M: Antón García Abril P: Minerva Films Du: 94 min
1975	<i>La querida</i>	Maite Blasco (<i>Clara</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Eduardo</i>), Teresa Gimpera (<i>Nuria</i>), Rocío Jurado (<i>Manuela</i>), Antonio Ma- yans (<i>Carlos</i>), Rodolfo Medina (<i>Puig</i>), Ricardo Merino (<i>Javier</i>), Ana María Morales, Paco Sanz (<i>Ortiz</i>), Pilar Trenas (<i>periodista</i>) y Tony Valento (<i>Gálvez</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar y G: José Manuel Fernández y Romualdo Molina De: Enrique Alarcón F: Cecilio Paniagua (Eastmancolor, Panorámico) Se: Domingo Solano M: Jesús Gluck C: Manuel Alejandro Son: Enrique Molinero Mon: Rosa G. Salgado Ay: Rodolfo Medina J: Julián Buraya Pro: Andrés Vicente Gómez y Francisco Gordillo R: Toledo, Madrid y Málaga P: Eguluz Films Est: Bilbao, Montera, Progreso y Vergara de Madrid, 25 de abril de 1976 Du: 92 min
1976	<i>¡Bruja, más que bruja!</i>	Francisco Algora (<i>Juan</i>), Manuel Ayuso (<i>el párroco</i>), José Luis Barceló (<i>doctor</i>), Pedro Beltrán (<i>Fulgencio</i>), Emma Cohen (<i>Ma- riana</i>), Estela Delgado (<i>Rufa</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Jus- tino</i>), Carmen Martínez Sierra (<i>madre</i>), José Ruiz Lifante (<i>el juez</i>), Fernando Sánchez Polack (<i>sargento</i>), Mari Santpere (<i>Tía Larga, bruja</i>) y Enrique Soto (<i>el oficial</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G y Diá: Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez De: Luis Vázquez Amb: Luis Vázquez Fi: Javier Artiñano F: Polo Villaseñor (Eastmancolor, Tecnovisión) Se: Miguel Barquero M: Carmelo Bernaola Le: Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez V: Rosa Alonso (contralto), Luis Álvarez (bajo), Santiago de la Cruz (tenor cómico), Alfonso Echevarría (barítono), José Durán

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			(tenor), Evelia Marcote (mezzosoprano), Vicente Martí (tenor) y Paloma Pérez Íñigo (soprano) Son: José Nogueira Mon: Rosa G. Salgado Ay: Martín Sacristán J: Gabriel Iglesias Pro: Juan José Daza P: Laro Films R: Almadrones y Ledanca (Guadalajara) y Algete (Madrid) Est: Proyecciones de Madrid, 2 de mayo de 1977 Du: 100 min
1976	<i>El anacoreta</i> / <i>L'Anachorète</i>	Ángel Álvarez (<i>Álvarez</i>), Martine Audo (<i>Arabel</i>), Maribel Ayuso (<i>Clarita</i>), Pedro Beltrán (<i>el cojo</i>), Eduardo Calvo (<i>Calvo</i>), Luis Ciges (<i>Wiz-Buete</i>), Claude Dauphin (<i>Boswell</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), Vicente Haro (<i>Maître</i>), Ricardo Lillo (<i>Lillo</i>), Sergio Mendizábal (<i>Idiazabal</i>), Isabel Mestres (<i>Sandra</i>), José María Mompín (<i>Augusto</i>), Ramón A. Pérez Almorós (<i>Norberto</i>) y Charo Soriano (<i>Marisa</i>)	Dir: Juan Estelrich G: Rafael Azcona y Juan Estelrich Ar: basado en el cuento <i>Evitad esas orillas...</i> , de Rafael Azcona ²²⁶³ Ay: Esteban Gutiérrez Ves: Cornejo At: Hermanos Vázquez F: Juan Ulloa (Eastmancolor) Se: Eduardo Noé Ayu de Cám: Guillermo Peña Au de Cám: Enrique Cerezo Fo: Laureano López Sec: Isabel Mulá Reg: Fernando Marquerie Maq: Adolfo Ponte y Manolita García Pe: Josefa Morales Téc de Son: Manuel Ferreiro Con: Juan Alonso Sa: Rosa García

²²⁶³ Según Heredero y Santamarina (2010: 119-120), el productor Alfredo Mañas propuso a Juan Estelrich que dirigiese una película con catorce millones de pesetas, a lo que el director respondió que con esa cantidad sólo se podía rodar un filme que se desarrollase en un cuarto de baño. Enterado del caso Rafael Azcona, recordó un cuento de dos páginas publicado por él *La Codorniz*, inspirado en *La tentación de san Antonio*, de Gustave Flaubert (Cabezón, 1997: 374).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			Mon: Pedro del Rey La: Madrid Film Ayu de Mon: Blanca Rodríguez Au de Mon: Marisa O'Donnell Dire: José Manuel M. Herrero Ayu de P: Luis Vázquez Es: Cinearte Cop: hispano-francesa (In Cine / Hispano Fox Film / Arcaide Productions) Premio al Mejor Actor (Oso de Plata) del Festival de Berlín para Fernando Fernán-Gómez
1976	<i>Gulliver</i>	José Jaime Espinosa, Yolanda Farr, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Extranjero</i>), Enrique Fernández, Alicia Prat y Enrique Vivó	Dir: Alfonso Ungría Ar, G y Ad: Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Ungría F: José Luis Alcaine M: Carmelo Bernaola P: Juan Manuel Muñoz P. C. S. A. Du: 98 min
1976	<i>Más fina que las gallinas</i>	Eduardo Bea, Francisco Camoiras, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Enrique</i>), Teresa Gimpera, José Sacristán y María Luisa San José	Dir: Jesús Yagüe G: Álvaro Lion Depetre, Jaime Villate y Jesús Yagüe F: Leopoldo Villaseñor
1977	<i>Cara al sol que más calienta</i>	Jose Luis López Vázquez, Isela Vega, Mauricio Garcés, José Ruiz Lifante, Jesús Alcaide, Eduardo Calvo, José Segura, Manuel Torremocha, Miguel Ángel, Manuel Pereiro, Toni Valento, Antonio Gamero, Jose Villasante, Eva León, Mimi Muñoz y Félix Dafauce	Dir: Jesús Yagüe Ar: Fernando Fernán-Gómez P: España-México
1977	<i>Chely</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Nicolás</i>), Fernando Guillén, Nadiuska, Josele Román, Pedro Mari Sánchez y Tomás Zori	Dir: Ramón Tito Fernández G: Juan José Alonso Millán F: Hans Burmann (Eastmancolor) P: Arturo González
1977	<i>La chica del pijama amarillo / La ragazza del pigiama gallo</i>	Dalila di Lazzaro, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Ferrandis, Mel Ferrer, Ray Milland, Ramiro Oliveros, Michele Placido y Howard Ross	Dir: Flavio Mogherini F: Carlo Carlini (Eastmancolor) M: Riz Ortolani Cop: hispano-italiana (Zodiac / Picasa)

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1977	<i>Mi hija Hildegart</i>	José María Angelat, Rafael Anglada, Queta Ariel, Julia Ávalos, Maribel Ayuso (<i>Julia</i>), Ramón G. Ballesteros, José Luis Barceló, Antonio Baró, Paul Benson, Isabel Braus, Covadonga Cárdenas, Francisco Casares, Xan das Bolas, Anastasio de la Fuente, Ricardo Díaz, Pedro Díez del Corral (<i>Villena</i>), Elena Fernán-Gómez, Manuel Galiana (<i>Eduardo de Guzmán</i>), Martín Garrido, Ángela Lamuño, Bárbara Lys, Guillermo Marín (<i>presidente del tribunal</i>), José María Mompín (<i>fiscal</i>), Santiago Ontañón, Antonio Orengo, Luisa Rodrigo (<i>Emilia</i>), Carmen Roldán (<i>Hildegart</i>), Emilio Siegrist, Amparo Soler Leal (<i>Aurora</i>), Enrique Soto, María Toas, Ricardo Tundidor (<i>Álvarez</i>), María José Valiente, Vicente Vega y Carlos Velat (<i>Lucas López</i>)	<p>Dir: Fernando Fernán-Gómez G y Diá: Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la novela <i>Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart</i>, de Eduardo de Guzmán Espinosa²²⁶⁴ De: Luis Vázquez Fi: Javier Artiñano F: Cecilio Paniagua (Eastmancolor, Panorámico) Se: Francisco Gómez Conde M: Luis Eduardo Aute Arr: Carlos Montero Son: Enrique Molinero Mon: Rosa G. Salgado Ay: Manuel Pérez Estremera J: Valentín Panero Sanz Pro: Alfredo Matas y Luis Sanz P: Cámara P. C. / Jet Films Es: Roma y Arganda R: Guadalajara, Madrid y Villaviciosa de Odón Est: Proyecciones de Madrid, 19 de septiembre de 1977 Du: 109 min</p>
1977	<i>Parranda</i>	M. ^a Carmen Alvarado, Sofía Casares, Alfonso Castizo, Luis Ciges, Queta Claver, Tino Díaz, Alfonso Esteban, Ana Farra, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Profesor</i>), Antonio Ferrandis, Nemi Gadalla, Antipas Galán, José Luis Gómez, Fernando Hilbeck, Verónica Llimera, Charo López, Bárbara Lys, Isabel Mestre, Marisa Porcel Mónica Rey, Antonio Ross, Marilina Ross, José Sacristán, Luis Sánchez Polack, José Segura, Pilar Vela y María Vico	<p>Dir: Gonzalo Suárez G: Gonzalo Suárez y Eduardo Blanco Amor Ar: basado en la novela de Eduardo Blanco Amor <i>A esmorga (La parranda)</i> F: Carlos Suárez (Eastmancolor) Mon: Antonio Gimeno M: Juan José García Caffi Pro: Luis Méndez y Julián Esteban P: Lotus Film Internacional S. A.</p>
1978	<i>¡Arriba Hazaña!</i>	Héctor Alterio, Ángel Álvarez, Esteban Benito, José A. Caraba-	Dir: José María Gutiérrez

²²⁶⁴ Informan Heredero y Santamarina (2010: 255) de que la novela se publicó por primera vez en Guzmán (1973) y se basaba en los artículos que el autor había publicado en *La Tierra* acerca de Aurora Rodríguez Carballeira. Al estrenarse la película, la obra se reeditó (Guzmán, 1977).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		llo, Francisco J. Castillo, José Cerro, Luis Ciges, Marc Collins, Carlos Coque, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Hermano Prefecto</i>), José Franco, Emilio García, Manuel Guitain, Lola Herrera, Andrés Isbert, Hans Isbert, Víctor Lara, Gabriel Llopart, Óscar Martín, Iñaki Miramón, Agustín Navarro, Jesús Nieto, Antonio Orengo, Baltasar Ortega, José Luis Pérez, Ramón Reparaz, Manuel Rodríguez, José Sacristán, Enrique San Francisco y Emilio Siegrist	G: José María Gutiérrez y José Sámano Ar: basado en la novela <i>El infierno y la brisa</i> , de José María Vaz de Soto F: Magi Torruella (Eastmancolor) Mon: Rosa G. Salgado De: Rafael Palmero M: Luis Eduardo Aute Pro: José Sámano P: Sabre Films S. A.
1978	<i>Los restos del naufragio / Les épaves du naufrage</i>	Felicidad Blanc, Luis Ciges, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Maestro</i>), Marta Fernández Muro, Ricardo Franco, Isabel García Lorca, Ana Gurruchaga Alfredo Mayo, Ángela Molina, Montserrat Salvador y Letizia Unzain	Dir: Ricardo Franco G: Ricardo Franco Ar: basado en un relato de Gonzalo Suárez F: Cecilio Paniagua (Eastmancolor) M: David C. Thomas Cop: hispano-francesa (Promociones Aura S. A. / Incine S. A. / Mon-Vel S. A. / Televisa)
1978	<i>Reina zanahoria</i>	Martin Adjemian, Rafael Díaz, Fernando Fernán-Gómez (<i>J. J.</i>), Betty y Elena Fernández Gómez, Concha Gómez Conde, Fernando Hilbeck, Diana Polakov, José María Pou, Marilina Ross y José Sacristán,	Dir: Gonzalo Suárez G: Gonzalo Suárez F: Carlos Suárez (Eastmancolor) M: Luis de Pablo P: Labarone Films
1979	<i>Cinco tenedores</i>	Rafael Alonso (<i>Chema</i>), Manuel Ayuso (<i>hortelano</i>), Maribel Ayuso (<i>Rosa</i>), Aurora de Alba, María Álvarez (<i>Carmela</i>), Elisa Barbieri (<i>montera</i>), Pilar Bardem (<i>montera</i>), Josefina Calatayud (<i>montera</i>), Francisco Camoiras (<i>Nicasio</i>), Carmen Carro (<i>montera</i>), Aurora de Alba (<i>Patricia</i>), Manuel de Benito (<i>Miguel</i>), Manuel de Blas (<i>doctor Ibañez</i>), Alejandro de Enciso (<i>montero</i>), Adriano Domínguez (<i>montero</i>), Mercedes Duval (<i>montera</i>), Ana Frígola (<i>Primi</i>), Agustín González (<i>Agustín</i>), Víctor Israel (<i>el chef</i>), José María Labernie (<i>montero</i>), Lola Lemos (<i>montera</i>), Carmen Lozano (<i>Consuelo</i>), Javier Lozano (<i>mozo</i>), Eduardo Martínez (<i>montero</i>), Sergio Mendizábal (<i>montero</i>), Luis Montes (<i>montero</i>), Santiago Ontañón (<i>montero</i>), Consuelo Pascual (<i>mon-</i>	Dir: Fernando Fernán-Gómez Ar y G: Esmeralda Adam y Manuel Ruiz Castillo De: Luis Argüello Con: María de Pedro F: Carlos Suárez (Eastmancolor, Panorámico) Se: Alfredo Mayo M: Antón García Abril (con un fragmento de <i>Doña Francisquita</i> , de Amadeo Vives) Mon: Rosa G. Salgado Ay: Richard Walker J: Enrique Jiménez Pro: Juan L. Isasi

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		<i>tera</i>), Antonio Passy (<i>maître</i>), Alicia Sánchez (<i>Eulalia</i>), Juan Santamaría (<i>locutor</i>), José Sazatornil Saza (<i>Aurelio</i>), William F. Sully (<i>Herman Keller</i>), Elías Tapia (<i>montero</i>), Tony Valento (<i>Eduardo</i>) y Concha Velasco (<i>Maruja</i>)	P: Bridas Films S. A. de Cinematografía Est: Carlos III, Palacio de la Música de Madrid y Windsor A, 11 de febrero de 1980 Du: 96 min
1979	<i>Madrid al desnudo (Golfos de postín)</i>	Silvia Aguilar, Joaquín Embid, Agustín González, Fernando Fernán-Gómez , Rafael Hernández, Paloma Hurtado, Paul Naschy, Carmen Platero, Yolanda Ríos, Pepe Ruiz, Pastor Serrador, Emilio Siegrist, Rossana Yanni y Francisco Vidal	Dir: Jacinto Molina G: Jacinto Molina y Eduarda Targioni F: Alejandro Ulloa Mon: José Luis Matesanz M: Ángel Arteaga
1979	<i>Mamá cumple cien años</i>	Rafaela Aparicio, Norman Brinsky, Geraldine Chaplin, Monique Ciron, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), Rita Maiden, Amparo Muñoz, Elisa Nandi, Charo Soriano, Ángeles Torres y José Vivó	Dir: Carlos Saura G: Carlos Saura F: Teo Escamilla (Eastmancolor) P: hispano-francesa (Elías Querejeta)
1979	<i>Milagro en el circo</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>El Mago Makario</i>), Antonio Ferrandis, Miguel A. Fuentes, Rogelio González, Ricardo González Cepillín, Álvaro Lobo, Manuel Muñoz, Guadalupe Pallas y Yundía Valenzuela	Dir: Alejandro Galindo G: Fernando Galiana F: Fernando Colín M: Álvaro Nieto Cop: hispano-mejicana (Labarone / Televisine)
1980	<i>Apaga... y vámonos</i>	Amparo Baró, Laura Cepeda, Fernando Fernán-Gómez , Vicente Hernán, Antonio Hernández, Candi Hernández, Virginia Ma-taix, José María Muñoz, Paca Ojea, Mario Pardo y Lorenzo Rodríguez	Dir: Antonio Hernández G: Antonio Hernández y Avelino Hernández F: Teo Escamilla (Eastmancolor) M: Carlo Vizziel P: Micra Films Du: 115 min
1980	<i>Cuentos eróticos</i>	Alicia Hermida, Julieta Serrano, Ana Belen, Juan Diego, Cecilia Roth, Emma Cohen, Jose Luis Pellicena, Patricia Adriani, Isabel Mestres, Enriqueta Carvalleira, Claudia Gravy, Carlos Lucena, Kunio Kobayashi y Fernando Fernán-Gómez (<i>voz</i>)	Dir: Enrique Brasó, Jaime Chávarri, Emma Cohen, Fernando Colomo, Jesús García de Dueñas, Augusto Martínez Torres, Josefina Molina, Juan Tébar y Alfonso Ungría G: Enrique Brasó, Jaime Chávarri, Fernando Colomo, Jesús García de Dueñas, Augusto Martínez Torres, Josefina Molina, Juan Tébar y Alfonso Ungría P: Globe Films, S. A. Fe: 13 de marzo, cine Rex de Madrid Du: 99 min

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1980	<i>Maravillas</i>	Ofelia Angélica, Francisco Catalá, José Manuel Cervino, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), José Luis Fernández, Leon Klimovsky, Cristina Marcos, Eduardo McGregor, Yolanda Medina, Francisco Merino, Miguel Molina, Jorge Rigaud, Emilio Rodríguez, Enrique San Francisco, Juan Jesús Valverde y Charo Zapardiel	Dir: Manuel Gutiérrez Aragón G: Manuel Gutiérrez Aragón y Luis Megino F: Teo Escamilla (Eastmancolor) M: Gustav Mahler, Nina Hagen, Ippolitov-Ivanov Pro: Luis Megino P: Arándano S. A.
1981	<i>127 millones libras de impuestos</i>	Rafael Alonso, Amparo Baró, Amelia de la Torre, Fernando Fernán-Gómez (<i>Félix</i>), Agustín González, Emilio Laguna, Carlos Larrañaga, José Luis López Vázquez, Guillermo Marín, Mimi Muñoz, Julia Navarro, María Luisa Ponte, María Silva y Amparo Soler Leal	Dir: Pedro Masó G: Rafael Azcona y Pedro Masó F: Alejandro Ulloa (Eastmancolor) P: Pedro Masó / Acuaris Films
1981	<i>Copia cero</i>	Ofelia Angélica, Mercedes Camins, Fernando Fernán-Gómez (<i>Carlos</i>), Luis Maluenda, José Ramón Pardo, Gustavo Pérez de Ayala, Miguel Ángel Rellán, M. ^a Antonia Rodríguez, Amparo Soto, Luis Suárez y Juan Jesús Valverde	Dir y G: José Luis F. Pacheco y Eduardo Campoy F: Federico Ribes M: Enrique Morente, Cadillac, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides P: Cinema del Callejón Du: 83 min Fe: 18 de febrero de 1982, cine Albéniz de Madrid
1981	<i>Per favore, occupati di Amelia (Por favour, ocúpate de Amelia)</i>	Barbara Bouchet, Fernando Fernán-Gómez , Renzo Montagnani, Emilio Laguna, Africa Pratt, Alberto Fernandez, Gianni Cavina, Mario Carotenuto, Enzo Cannavale, Fabian Conde y Leopoldo Mastelloni	Dir: Flavio Mogherini Ar: basado en la obra teatral de Georges Feydeau y Noel Coward G: Marcello Castro, Luis Coscia y Flavio Mogherini F: Giulio Alcaine y Jose Luis Albonico M: Detto Mariano Cop: Jose Luis Bermudez de Castro / Cinematografica Alex (Italia)
1982	<i>¡Bésame, tonta!</i>	Pedro Ayestarán, Paola Dominguín, Fernando Fernán-Gómez (<i>El Director General</i>), José María García, Manolo Gómez Bur, Concha Gómez Toledo, Juan Guisán, Javier Gurruchaga, José Luis Lemos, Carlos Lucas, Joaquín Navarro, Esperanza Roy, Kimiko Sakamoto y Fernando Salas	Dir: Fernando González de Canales G: Rafael Azcona, Fernando González de Canales y Javier Gurruchaga F: José Luis Alcaine (Eastmancolor) M: Orquesta Mondragón P: Mogambo Films Du: 92 min
1982	<i>Interior rojo</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>El Comisario</i>), Charo López, Carlos Lucena, Alfred Luchetti, Madame Arthur, María Martín, Enric	Dir: Eugeni Anglada G: Eugeni Anglada, Ricardo Figueras y Francisco Siurana

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Majó, Joan Miralles, Rosa Novell, Ferran Rañé y Al Victor	F: Jaume Peracaula (Eastmancolor) M: Jordi Doncos P: Figaro Films Profilmar Du: 92 min
1983	<i>Juana la Loca... de vez en cuando</i>	Quique Camoiras, Ángel de Andrés, Beatriz Elorrieta, Fernando Fernán-Gómez (<i>Henry el Pirata</i>), Lola Flores, Manuel Gómez Bur, Paloma Hurtado, José Luis López Vázquez, Guillermo Montesinos, Jaime Morey, Juanito Navarro, Pat Ondiviela y Adriana Vega	Dir: José Ramón Larraz G: Juan José Alonso Millán F: Raúl Artigot (Eastmancolor, Panorámica) M: Teddy Bautista P: José Frade Constan Films S. A. Du : 87 min
1983	<i>Soldados de plomo</i>	Ramiro Benito, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Dimas</i>), Silvia Munt, Amparo Rivelles, José Sacristán, José Segura, Assumpta Serna y Fernando Vivanco	Dir: José Sacristán G: Eduardo Mendoza y José Sacristán Ar: basado en la homónima novela inédita de Eduardo Mendoza F: Juan Antonio Ruiz Anchía (Eastmancolor) Mon: José Luis Matesanz De: Félix Murcia M: Josep Mas <i>Kitflus</i> P: Estela Films S. A. / Brezal P. C. / Anem Films S. A. Du: 94 min Premio al Mejor Actor del Festival del Mediterráneo para Fernando Fernán-Gómez
1984	<i>De hombre a hombre</i>	Fernando Fernán-Gómez , Jorge Noguera, Maria Luisa San José, Manuel Tejada, Charo Soriano, Maria Luisa Ponte, Fernando Conde, Asuncion Villamil, Jose Maria Comesaña, Lola Martínez, Francisco Vidal, Belinda Corell, Julian Navarro, Manuel Torremocha, Nino Bastida, Julia Caballero, Tomas Gayo, Victor Israel y Carmen Duque	Dir: Ramón <i>Tito</i> Fernández Premio al Mejor Actor del Festival de Giffoni para Fernando Fernán-Gómez
1984	<i>Feroz</i>	Agustín Arranz, Margarita Calahorra, Carlos Cano, Valeriano de la Llama, Frederic de Pasquale, Pedro del Río, Fernando Fernán-Gómez (<i>Luis el Educador</i>), Antonio Gálvez, Javier García, Elene Lizarralde, Mercedes Marfil, Francisco Menéndez, María José Parra, José Rodríguez, Julio César Sanz y Marta Suárez	Dir: Manuel Gutiérrez Aragón G: Manuel Gutiérrez Aragón F: Teo Escamilla (Eastmancolor) P: Elías Querejeta
1984	<i>La noche más hermosa</i>	Victoria Abril, M. A. Alcántara, Bibi Andersen, Maite Blasco,	Dir: Manuel Gutiérrez Aragón

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Francisco Catalá, Antonio Chamorro, Pablo del Hoyo, Juan Echanove, Fernando Fernán-Gómez (<i>Luis</i>), Antonio Gálvez, Leon Klimovsky, Óscar Ladoire, Luisa Martínez, Alex Mas Llorens, Eduardo McGregor, Pep Munné, José María Pou, Juanjo Puigcorbé, Enma Roig y José Sacristán	G: Manuel Gutiérrez Aragón y Luis Megino F: Carlos Suárez (Eastmancolor) P: Luis Megino
1984	<i>Los zancos</i>	Antonio Banderas, Laura del Sol, Fernando Fernán-Gómez (<i>Ángel</i>), Elena Fernán-Gómez, Paco Rabal y Marina Saura	Dir: Carlos Saura G: Fernando Fernán-Gómez y Carlos Saura F: Teo Escamilla M: Grupo de Música Judeo-Española de Madrid P: Emiliano Piedra Du: 1984 Premio Mejor Actor Mostra de Venecia para Fernando Fernán-Gómez
1984	<i>Stico</i>	Amparo Baró, Carme Elías, Beatriz Elorrieta, Bárbara y Vanessa Escamilla, Fernando Fernán-Gómez , Manuel Galiana, Agustín González, Mercedes Lezcano, Toa Torán, Manuel Torremocha y Manuel Zarzo	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Fernando Fernán-Gómez y Jaime de Armiñán Gén: comedia De: Tony Cortés F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: Alejandro Massó P: Serva Films Est: 4 de marzo de 1985, cines Pompeya, Gayarre y Sainz de Baranda de Madrid Oso de Plata al mejor actor en el Festival Internacional de Berlín
1985	<i>La corte de Faraón</i>	Antonio Banderas, Ana Belén, Quique Camoiras, Juan Diego, Fernando Fernán-Gómez , Agustín González, Mary Carmen Ramírez y Josema Yuste	Dir: José Luis García Sánchez G: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez Ar: basado en la zarzuela homónima de Miguel de Palacios ²²⁶⁵ F: José Luis Alcaine Mon: Pablo G. del Amo De: Andrea d'Odorico

²²⁶⁵ Opereta bíblica en un acto dividida en cuatro cuadros, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó (Heredero y Santamarina, 2010: 407).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			M: Vicente Lleó
1985	<i>Luces de bohemia</i>	Imanol Arias, Ángel de Andrés López, Fernando Fernán-Gómez , Agustín González, Vicky Lagos, Mario Pardo, Francisco Rabal y Berta Riaza	Dir: Miguel Ángel Díez G: Mario Camus Ar: basado en la obra teatral homónima de Ramón M. ^a del Valle-Inclán F: Miguel Ángel Trujillo Mon: José Salcedo De: Félix Murcia M: Alberto Iglesias
1985	<i>Marbella, un golpe de 5 estrellas (Hot Spot)</i>	Fernando Fernán-Gómez , Rod Taylor, Britt Ekland, Francisco Rabal, Oscar Ladoire, Sancho Gracia, Emma Suarez, José Guardiola, Conrado San Martín, Manuel de Blas y Miguel Rellán	Dir: Miguel Hermoso P: España-EE. UU.
1985	<i>Réquiem por un campesino español: Mosén Millán</i>	Francisco Algora, Simón Andreu, Antonio Banderas, Eduardo Calvo, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Ferrandis, Emilio Gutiérrez Caba y Terele Pávez	Dir: Francesc Bertriu G: Raúl Artigot, Francesc Bertriu y Gustau Hernández Ar: basado en la novela homónima de Ramón J. Sender F: Raúl Artigot Mon: Guillermo S. Maldonado De: Julio Esteban M: Antón García Abril
1986	<i>Cara de acelga</i>	Jose Sacristán, Fernando Fernán-Gómez , Marisa Paredes, Emilio Gutiérrez Caba, Miguel Rellán, Amparo Baró, Rafaela Aparicio, Raúl Sender, Amparo Soler Leal, Francisco Algora, Alberto Bove, Maria Isbert, Luis Barbero, José Segura y José <i>Don Pepito</i> Espinosa	Dir: José Sacristán Ar: basado en una historia de Carlos P. Merinero y Jose Sacristán G: Jose Sacristán F: Carlos Suárez M: Ricardo Miralles Mon: José Luis Matesanz
1986	<i>Delirios de amor</i>	Fernando Fernán-Gómez , Amparo Muñoz, Adolfo Marsillach , Pepe Navarro, Antonio Banderas, Mario Gas, Yolanda Rios, Juan Calot, Rosario Flores, Paula Molina, Carmen Maura, Marisa Paredes, Terele Pávez, Laura García Lorca, Emilio Gutiérrez Caba, Gonzalo García Pelayo, Ricardo Solfa, Jose Lifante, Félix Rotaeta, Luis Mendo, Francisco Merino, Juan José Otegui, Verónica Luján y Walter Vidarte	Dir: Antonio González-Vigil, Luis Eduardo Aute, Cristina Andreu y Félix Rotaeta G: Félix Rotaeta, Luis Eduardo Aute, Antonio González-Vigil, D. Sanchez y Jaime Botella M: Armando Llamado y Ricardo Solfa E: Cristina Andreu

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1986	<i>El viaje a ninguna parte</i>	Carmen Alvarado, María Álvarez, Simón Andreu (<i>Solís</i>), Pedro Beltrán (<i>alcalde</i>), Alberto Bové, José María Caffarell, Francisco Camoiras, Avelino Cánovas, Queta Claver (<i>Doña Leona</i>), Emma Cohen (<i>Sor Martirio</i>), Laura del Sol (<i>Juanita Plaza</i>), Luis María Delgado, Gabino Diego (<i>Carlitos Piñeiro</i>), Juan Diego (<i>Sergio Maldonado</i>), Piero Falla, Elena Fernán-Gómez, Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Arturo</i>), Raúl Fraire, Nuria Gallardo (<i>Rosita del Valle</i>), Antonio Gamero, Saturnino García, Carmelo Gómez, Agustín González (<i>Zacarías</i>), Agustín Guevara, Concha Hidalgo, Óscar Ladoire, Silvia Leblanc, Carlos Lemos (<i>Daniel Otero</i>), Carmen Liaño, Julia Lorente, Cándida Losada, Ángel Martínez, Nacho Martínez, Miguel Mateos Martín, María Molero, Mónica Molina, Antonio Orengo, Carlos Piñeiro, María Luisa Ponte (<i>Doña Julia Iniesta</i>), Miguel Rellán (<i>doctor Arencibia</i>), José María Resell, Claudio Rodríguez, Miguel Rodríguez, José Sacristán (<i>Carlos Galván</i>), Tina Sáinz, José Segura, Fabiola Toledo, Paco Torres y Paco Villar	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la novela homónima de Fernando Fernán-Gómez De y Ves: Julio Esteban Maq: José Antonio Sánchez F: José Luis Alcaine (Eastmancolor, Panorámico) Se: Ricardo Navarrete M: Pedro Iturralde C: <i>Caminemos</i> , de Gil, interpretada por Los Panchos; y <i>Camino verde</i> , de Carmelo Larrea, interpretada por Alberto Pérez Son: Daniel Goldstein y Ricardo Steinberg So: Enrique Molinero Mon: Pablo González del Amo Ay: Víctor Albarrán, Walter Prieto y Azucena Rodríguez Prod: Francisco Villar J: Andrés Santana Pro: Maribel Martín y Julián Mateos P: Ganesh P. C. / Televisión Española Es: Cinearte (Madrid) Du: 140 min Est: Gran Vía de Madrid, 15 de octubre de 1986 Goya 1987 a la mejor película, a la mejor dirección y el mejor guion para Fernando Fernán-Gómez ; premio ADIRCE al Mejor Director y al Mejor Actor para Fernando Fernán-Gómez ; Fotogramas de Plata; premio Sant Jordi 1987 a la mejor película DVD: El País, 2006
1986	<i>La mitad del cielo</i>	Fernando Fernán-Gómez , Ángela Molina, Margarita Lozano, Antonio Valero, Nacho Martínez, Santiago Ramos, Francisco Merino, Mónica Molina, Carolina Silva, Enriqueta Carballeira, Julia Martínez, Mercedes Lezcano, Concha Leza, Raúl Fraire, Concha Hidalgo, Pedro Del Río y Valentin Paredes	Dir: Manuel Gutiérrez Aragón Ar: Luis Gutiérrez Aragón y Manuel Megino G: Luis Gutiérrez Aragón y Manuel Megino F: José Luis Alcaine M: Milladoiro Mon: José Salcedo Premio Fotogramas de Plata para Fernando Fernán-Gómez
1986	<i>Mambrú se fue a la</i>	José Luis Aguirre, María del Carmen Alvarado (<i>mujer plaza</i>),	Dir: Fernando Fernán-Gómez

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
	<i>guerra</i>	María Asquerino (<i>Florentina</i>), Carlos Cabezas (<i>Rafael</i>), Francisco Casares (<i>sargento</i>), Antonio Chamorro (<i>Ramón</i>), Emma Cohen (<i>Encarna</i>), Rafael Conesa, Alfonso del Real (<i>alcalde</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Emiliano</i>), Raúl Fraire, Nuria Gallardo (<i>Juanita</i>), Agustín González (<i>Hilario</i>), Julia Lorente, Antonio Manso (<i>auxiliar</i>), Mimi Muñoz (<i>beata</i>), José Ramón Pardo (<i>empleado</i>), María Luisa Ponte (<i>Doña Ramona</i>), José María Resell, Ángela Rosal (<i>enfermera</i>), Jorge Sanz (<i>Manolín</i>), José Segura (<i>guardia civil</i>), Paco Torres, Tony Valento (<i>viajante</i>), Bruno Vella (<i>sobrino</i>) y Francisco Vidal (<i>cura</i>)	G: Pedro Beltrán Ar: Pedro Beltrán De: Julio Esteban Amb: Julio Esteban Ves: Julio Esteban F: José Luis Alcaine (Eastmancolor, Panorámico) Se: Julio Madurga M: Carmelo Bernaola Son: José M. R. Ibiricu Mon: Pablo G. del Amo Ay: Juan Ignacio Galván J: Andrés Santana Pro: Miguel Ángel Pérez Campos P: Altair Producciones Filmográficas R: Algete (Madrid) Es: Plató S. L. (Madrid) Du: 100 min Est: Amaya de Madrid, 16 de mayo de 1986 Subvencionada por el Ministerio de Cultura; Goya 1986 al Mejor Actor; Gran Premio del Jurado, premio al Mejor Actor para Fernando Fernán-Gómez y premio a la Mejor Actriz para María Asquerino del Festival de Cartagena de Indias de 1986; premio Glauber Rocha, premio Especial del Jurado del Festival de Figueira da Foz 1986; otros festivales: Biarritz, El Cairo, Locarno, México, Munich, Orleans, Taormina, Tyneside
1986	<i>Mi general</i>	Mercedes Alonso, Rafael Alonso, Héctor Alterio, Amparo Baró, Joan Borrás, Álvaro de Luna, Fernando Fernán-Gómez , Abel Folk, Joaquín Kremel, José Luis López Vázquez, Alfred Luchetti, Juanjo Puigcorbé, Mónica Randall, Fernando Rey y Manuel Tormocho	Dir: Jaime de Armiñán Ar y G: Jaime de Armiñán, Fernando Fernán-Gómez y Manuel Pílares Gén: comedia De: Félix Murcia Ves: María Luisa Zabala F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz M: Jordi Doncos Orquesta y Vainica Doble

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			P: Fígaro Films Est: 7 de mayo de 1987, cines Benlliure y Palacio de la Música de Madrid Du: 105 min Premiada en el Festival des Films du Monde (Montreal), seleccionada por los festivales de Nueva York y Londres
1986	<i>Pobre mariposa</i>	Fernando Fernán-Gómez , Graciela Borges, Lautaro Murúa, José Soriano y Victor Laplace	Dir: Raúl de la Torre G: Aída Bortnik y Raúl de la Torre M: Roberto Lar P: Argentina
1987	<i>El gran serafín</i>	María del Puy, Laura del Sol, Fernando Fernán-Gómez , Fernando Guillén, Ramón Madaula, Ana Obregón, Xavier Sala y Mercedes Sombra	Dir: José María Díaz Ulloque G: Pere Vila Ar: basado en la narración homónima de Adolfo Bioy Casares F: Hans Burmann Mon: Emilio Ortiz De: Arturo Olmo
1987	<i>Moros y cristianos</i>	Fernando Fernán-Gómez , Verónica Forqué, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis López Vázquez, Andrés Pajares, María Luisa Ponte, Antonio Resines, Pedro Ruiz, Rosa María Sardá, Luis Escobar, Joan Monleón, Luis Ciges, Diana Peñalver, Jorge Luis Roelas, Pedro Romero, Florentino Soria, Emilio Laguna, Chari Moreno, Juan Tamarit, Elena Santonja, Jose Luis Coll, Antonio Senillosa y Felix Dafauce	Dir: Luis García Berlanga Ar y G: Luis Azcona y Rafael García Berlanga F: Domingo Solano Mon: José Luis Matesanz
1988	<i>Esquilache</i>	Ángel de Andrés, Alberto Closas, Fernando Fernán-Gómez , José Luis López Vázquez, Adolfo Marsillach , Ángela Molina, Amparo Rivelles y Concha Velasco	Dir: Josefina Molina G: Josefina Molina, Joaquín Oristrell y José Sámano Ar: basado en el drama <i>Un soñador para un pueblo</i> , de Antonio Buero Vallejo F: Juan Amorós Mon: Pablo G. del Amo De: Ramiro Gómez y Javier Artiñano M: José Nieto Premio Goya al Mejor Actor de Reparto para Adolfo Marsillach
1989	<i>El mar y el tiempo</i>	Manuel Alexandre (<i>Paco, camarero</i>), Rafaela Aparicio (<i>Doña</i>	Dir: Fernando Fernán-Gómez

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		<p><i>Eusebia</i>), María Asquerino (<i>Marcela</i>), Laura Bayonas (<i>Nacha</i>), Jorge Bosso (<i>señor argentino</i>), Emma Cohen (<i>Lupe</i>), Gabino Diego (<i>Basilio</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Eusebio</i>), Fernando Guillén Cuervo (<i>Pepe Landete</i>), Fernando Illán (<i>Queco</i>), Rafael Izuzquiza (<i>Lucas</i>), Ramón Madaula (<i>Mariano Andrade</i>), Cristina Marsillach (<i>Chus</i>), Iñaki Miramón (<i>Anselmo Gato</i>), Eulalia Ramón (<i>Trini Cantalapiedra</i>), Ángel Rello (<i>Antonio</i>), Aitana Sánchez-Gijón (<i>Mer</i>) y José Soriano (<i>Jesús</i>)</p>	<p>G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la novela homónima de Fernando Fernán-Gómez Direc: Julio Esteban F: José Luis Alcaine (Eastmancolor, Panorámico) Se: Salvador Gil M: Mariano Díaz Son: Gilles Ortion Mon: Pablo G. del Amo Ay: José Ramos Paíno J: Ricardo Albarrán Dire: Andrés Santana Pro: José Luis García Sánchez P: Ión Producciones / Televisión Española Es: Videotime España, Atrezzo R: Madrid y alrededores Du: 102 min Est: Avenida, La Vaguada y Minicines de Madrid, 29 de septiembre de 1989 Premio Especial del Jurado del Festival de San Sebastián 1989 DVD: Producciones JRB</p>
1989	<i>El río que nos lleva</i>	<p>Juan José Artero, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Gamero, Alfredo Landa, Mario Pardo, Anthony Peck, Eulalia Ramón y Santiago Ramos</p>	<p>Dir: Antonio del Real G: Antonio del Real, Antonio Larreta y José Luis Sampedro Ar: basado en la novela homónima de José Luis Sampedro F: Federico Ribes Mon: Miguel González-Sinde De: José María Tapiador M: Lluís Llach</p>
1991	<i>El rey pasmado / Le Roi ebahi / O rei pasmado</i>	<p>Joaquim de Almeida, María Barranco, Laura del Sol, Gabino Diego, Juan Diego, Fernando Fernán-Gómez, Alejandra Grepí y Javier Gurruchaga</p>	<p>Dir: Imanol Uribe G: Joan Potau y Gonzalo Torrente Malvido Ar: basado en la novela <i>Crónica del rey pasmado</i>, de Gonzalo Torrente Ballester F: Hans Burmann Mon: Teresa Font De: Félix Murcia</p>

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1991	<i>Fuera de juego</i>	Manuel Alexandre (<i>Don Luis</i>), Alicia Altabella (<i>señora</i>), María Asquerino (<i>Sor María</i>), José Luis Barceló (<i>apoderado</i>), Javier Chávarri (<i>niño</i>), José Chilet (<i>niño</i>), Jorge Collado (<i>niño</i>), Alfonso del Real (<i>Don Juan</i>), Augusto Díaz (<i>niño</i>), Gabino Diego (<i>Tony</i>), Luis Escobar (<i>Don Alfonso</i>), José María Escuer (<i>juez de guardia</i>), Alberto Fernández (<i>Artigas</i>), Antonio Gamero (<i>cura</i>), Miguel Ángel García (<i>niño</i>), Alejandro Gordons (<i>niño</i>), Marga Herrera (<i>enfermera</i>), Mery Leiva (<i>anciana</i>), Lola Lemos (<i>anciana</i>), José Luis López Vázquez (<i>Don Anselmo</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Aníbal</i>), Ramón Lillo (<i>cajero</i>), Rafael López (<i>niño</i>), Francisco Javier Más (<i>desconocido</i>), Juan José Otegui (<i>comisario</i>), Luis Perezagua (<i>hijo de Don Anselmo</i>), David Priego (<i>niño</i>), Eulalia Ramón (<i>Susana</i>), Elisenda Ribas (<i>madre de Tony</i>), Tina Sáinz (<i>fiscal</i>), Diana Salcedo (<i>anciana</i>), José Luis Santos (<i>doctor</i>), Ángel Terrón (<i>comisario viejo</i>) y Tomás Zori (<i>Don José</i>)	M: José Nieto Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez y José Truchado Reyes Ar: José Truchado Reyes Direc: Julio Esteban F: Juan Amorós (Eastmancolor, Panorámico) M: Mariano Díaz Son: Marcos Bermúdez y Manuel Ferreiro Mon: Rosa G. Salgado Ay: Tirso Díaz J: Francisco Bellot Pro: Luis Méndez P: Lotus Films / Televisión Española R: Boadilla del Monte (Madrid), Gran Residencia y Colegio Los Lujanes de Madrid y Segovia Du: 95 min Pre: Rialto de Madrid, 12 de septiembre, homenaje a Luis Escobar Est: Parquesur, Paz y Rialto de Madrid, 13 de septiembre de 1991 Dedicada a la memoria de Luis Escobar
1991	<i>Marcelino pan y vino / Marcellino pane e vino / Marcellino</i>	Didier Benureau, Serigio Bino, Fernando Fernán-Gómez , Alberto Gracco, Alfredo Landa, Nicolò Paolucci, Lucio Romero e Yves Verhoven	Dir: Luigi Comencini G: Luigi Comencini y Ennio de Concini Ar: basado en el relato homónimo de José María Sánchez Silva F: Franco di Giacomo Mon: Sergio Buzi y Rafael de la Cueva De: Paola Comencini y Antonio Muñoz M: Fiorenzo Carpi
1992	<i>Belle époque</i>	Fernando Fernán-Gómez , Penélope Cruz, Miriam Díaz-Aroca, Gabino Diego, Michel Galabru, Ariadna Gil, Agustín González, Chus Lampreave, Mary Carmen Ramírez, Jorge Sanz, Maribel Verdú, Juan José Otegui, Jesús Bonilla, María Galiana, Juan Potau, Félix Cubero, Marciano de la Fuente, José Antonio Sacristán, Manuel Huete, Luis Zagalo, Adelina Andrade, Joao Salaviza Silva, François Venturini, Miguel Pyrrait,	Dir: Fernando Trueba Ar: Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba G: Rafael Azcona F: José Luis Alcaine M: Antoine Duhamel Premio Goya al Mejor Actor de Reparto 1992

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Joaquín Raposo, Luis Romero, José Grazina, Fernando Sequeira y Eduardo Marques	
1992	<i>Chechu y familia</i>	Neus Asensi, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Flores, Raúl Fraire, César Lucendo, Emilio Mellado, Amparo Moreno y Esperanza Roy	Dir: Álvaro Sáenz de Heredia G: Rafael Azcona Ar: basado en el relato <i>Cassette</i> , de Rafael Azcona ²²⁶⁶ F: José María Civit Mon: Antonio Ramírez de Loaysa De: Carlos Dorremoechea M: José Tejera
1993	<i>Cartas desde Huesca</i>	Fernando Fernán-Gómez , Myriam Mézières, Óscar Ladoire, Tony Isbert, Conrado San Martín, Emma Cohen, Antonio López Campillo, Vicente Parra, Mariana Artero, Javier Gómez de Pablos, Luciano Berriatúa, Emilio Lacambra, Margarita García Buñuel y Eugenio Monesma	Dir: Antonio Artero Ar: Antonio Artero G: Antonio Artero F: José G. Galisteo
1994	<i>Así en el cielo como en la tierra</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Dios Padre</i>), Francisco Rabal (<i>San Pedro</i>), Jesús Bonilla (<i>Jesucristo</i>), Luis Ciges (<i>Luis Matacanes</i>), Agustín González (<i>San Isidro</i>), Mónica Molina (<i>Lola Fajardo</i>), Juan Luis Galiardo (<i>Ruíz del Río</i>), Enrique San Francisco (<i>San Gabriel Arcángel</i>), Gabino Diego (<i>San Juan Evangelista</i>), Chus Lampreave (<i>Doña Asunción</i>), Achero Mañas (<i>Pimentel</i>), Isabel Serrano (<i>Mariví</i>), Antonio Gamero (<i>Director Banda</i>), Alicia Sánchez (<i>Ira Divina</i>), Manuel Alexandre (<i>San José</i>), Saturnino García (<i>Tabernero</i>), Luis Perezagua (<i>Angel Trompeta</i>), Pepín Salvador (<i>Marlasca</i>), Luis Hostalot (<i>San Miguel</i>), Rosario Santasmases (<i>Marisol del Val</i>), José María Sacristán (<i>Patrón chiringuito</i>), María Elena Flores (<i>Madre de Lola</i>), José Carlos Gómez (<i>Moncho</i>), Liberto Rabal (<i>San Rafael</i>), Javier Manrique (<i>Caymuñas</i>), Fernando Vivanco (<i>Norberto</i>) y Alex Angulo (<i>Cabrero</i>)	Dir: José Luis Cuerda G: José Luis Cuerda F: Javier Salmones Cám: Joaquín Manchado M: Francisco Ibañez Irribarría Mon: María Elena Saíenz de Rozas Direc: Wolfgang Burmann
1994	<i>Siete mil días juntos</i>	Sergio Aguilera (<i>Iván</i>), Roberto Arilla, Efraín Atienza, Pilar	Dir: Fernando Fernán-Gómez

²²⁶⁶ Publicado, informan Heredero y Santamarina (2010: 119), por Josefina Rodríguez Aldecoa (1983: 109-118), segunda versión de un relato anterior, «Dulces animales domésticos», el cual, según Sánchez (2006: 424-425), ya había dado lugar en 1979 a un guion cinematográfico de Rafael Azcona y Juan Esterich, titulado *Animales domésticos* y nunca rodado.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Bardem (<i>Petra</i>), María Barranco (<i>Angelines</i>), Pedro Beltrán (<i>portero</i>), Francisco Casares (<i>inspector</i>), Mercedes Gamero, Saturnino García (<i>marido de Juliana</i>), Agustín González (<i>Luis</i>), Evelina Gori, María Jesús Hoyos (<i>Olga</i>), Chus Lampreave (<i>Sofía</i>), Javier Lazar, Patricia Mendy (<i>Rocío</i>), Eduardo Pérez, Julián Rodríguez (<i>profesor</i>), Trinidad Rugero (<i>portera</i>), José Sacristán (<i>Matías</i>), Tina Sáinz (<i>Juliana</i>), José Urdiain y Tony Valento (<i>López</i>)	G: Fernando Fernán-Gómez , Javier García-Mauriño y Fernando Morales Ar: Luis Alcoriza De: Julio Esteban y Antonia Rubeo Ves: Julio Esteban y Carolina Ferrara F: Hans Burmann (Eastmancolor) Se: Hans Burmann Mon: Pablo G. del Amo Son: François Musy Efe: Antonio Castillo M: Mariano Díaz Ay: Raúl de la Morena J: Miguel Muriente Pro: Rosa García P: Rosa García, Producciones Cinematográficas Du: 100 min Est: Gran Vía, Minicines y Parque Sur de Madrid, 27 de enero de 1995
1995	<i>La hermana</i>	Jesús Cisneros (<i>Juan José</i>), Susana Bécquer (<i>Teresa</i>), Marta Valverde (<i>Consuelo</i>), Valentín Paredes (<i>José Miguel</i>), Silvia Tortosa (<i>Ángela</i>), Miguel Arribas (<i>Alejandro</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Julián</i>), Fabiola Toledo (<i>Pepa</i>), Concha Leza (<i>Abuela</i>), Pepa Sarsa (<i>Concha</i>), Concha Rosales, Alberto Merelles, Antonio Bravo, Roberto Vera, Montse Calles, Carolina Garrigues, Bill Holden, Francisco Ortega y Pilar Peláez	Dir: Juan José Porto G: Juan José Porto F: Raúl Pérez Cubero M: Fernando García Morcillo Mon: Antonio Ramírez de Loaysa De: Honorio Cruz y Carmen del Valle Ves: Sara Fernández
1996	<i>El sueño de los héroes</i>	Fernando Fernán-Gómez , Germán Palacios, Soledad Villamil, Lito Cruz y Fabián Vena	Dir: Sergio Renán G: Jorge Goldenberg y Sergio Renán P: Argentina
1996	<i>Pesadilla para un rico</i>	Manuel Alexandre (<i>Raúl</i>), Javier Artiñano (<i>invitado 2.º</i>), Tito Augusto (<i>Cero</i>), Virginia Buika (<i>Eulalia</i>), Álvaro de Luna (<i>Lorenzo</i>), Susana Díaz Plaja, Carmen Elías (<i>Alicia</i>), Julio Esteban (<i>Atienza</i>), Carlos Larrañaga (<i>Álvaro de la Garza</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Presidente</i>), Helena Fernán-Gómez (<i>Sra. de</i>	Dir : Fernando Fernán-Gómez G: Luis Alcoriza y Fernando Fernán-Gómez Ar: Luis Alcoriza De: Julio Esteban Fi: Javier Artiñano

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		<p><i>Calvo</i>), Javier Fuentes (<i>Ramón María</i>), M.^a Jesús Hoyos (<i>nodriza</i>), Ramón Lillo (<i>Gutier</i>), Lola Mariné (<i>Vanessa</i>), Patricia Mendy (<i>señora gruesa</i>), Kunio Miyairi (<i>japonés</i>), M.^a Teresa Neila (<i>Dositea</i>), Victoria Oliver (<i>Sra. De Portes</i>), Luis Perezagua (<i>Zacarías</i>), Yolanda Quesada (<i>Nené</i>), Beatriz Rico (<i>Mané</i>), Rafael Romero Marchent (<i>Portes</i>), Tina Sainz (<i>Cleomnía</i>), Jorge Sardinós, José Segura (<i>vagabundo</i>), Eva Serrano (<i>Norma</i>), Naim Thomas (<i>Juanma</i>), Pablo Tribaldos (<i>Boni</i>), Tony Valento (<i>Cleón</i>)</p>	<p>Maq: Ángel Luis de Diego Pe: Consuelo Zahonero F: Javier G. Salmones (Eastmancolor) Se: Salvador Gómez Calle Ay: Carlos Llorente Son: Miguel Polo Efe: Antonio Castillo M: Alexander Lubomirov Kandov Mon: Pablo González del Amo J: Miguel Á. Pérez Muriente y Julio Parra Pro: Rosa García P: Rosa García Producciones Cinematográficas / Televisión Española / Canal Plus España R: Algete, Pinilla de Buitrago, Pozuelo de Alarcón, San Agustín de Guadalix y San Sebastián de los Reyes (Madrid) Du: 96 min Est: Avenida de Madrid, 22 de noviembre de 1996 DVD: Suevia Films, 2007</p>
1996	<i>Tranvía a la Malvarrosa</i>	<p>Fernando Fernán-Gómez, Juan Luis Galiardo, Ariadna Gil, Jorge Merino, Luis Montes, Liberto Rabal, Antonio Resines y Sergio Villanueva</p>	<p>Dir: José Luis García Sánchez G: Rafael Azcona Ar: basado en la novela homónima de Manuel Vicent F: José Luis Alcaine Mon: Pablo G. del Amo De: Pierre Louis Thevenet M: Antoine Duhamel</p>
1997	<i>Pintadas</i>	<p>José Pedro Carrión, Jesús Castejón, Fernando Fernán-Gómez, Adolfo Fernández, Pep Guinyol, Ágata Lys, Enrique San Francisco y Emma Suárez</p>	<p>Dir: Juan Estelrich, jr. G: Juan Estelrich Ar: Rafael Azcona²²⁶⁷ F: Gerardo Gormezano Mon: Antonio Pérez Reina</p>

²²⁶⁷ Informan Heredero y Santamarina (2010: 120) de que Rafael Azcona confesó a Bernardo Sánchez que firmó como suyo el argumento de la película porque procedía de un relato suyo titulado *Graffiti* (Sánchez, 2006: 433).

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
			De: Carlos Bodelón M: Lucio Godoy
1998	<i>A Porta do Sol</i>	Fernando Fernán-Gómez y João Levino (<i>Voz de Juan</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez
1998	<i>El abuelo</i>	Francisco Algora, Rafael Alonso, Juan Calot, José Caride, Emma Cohen, Cristina Cruz, Concha Gómez Conde, Agustín González, Fernando Guillén, Cayetana Guillén Cuervo, Fernando Fernán-Gómez , María Massip, Francisco Piquer, Alicia Rozas y Antonio Valero	Dir: José Luis Garci G: José Luis Garci y Horacio Valcárcel Ar: basado en la obra homónima de Benito Pérez Galdós ²²⁶⁸ F: Rafael Pérez Cubero Mon: Miguel González-Sinde De: Gil Parrondo M: Manuel Balboa P: Nickel Odeon Dos, S. A., con la participación de Televisión Española, S. A. Du: 147 min Premio Goya al Mejor Actor Principal 1998 DVD: Tribanda Pictures, S. L., 2011
1998	<i>La lengua de las mariposas</i>	Uxia Blanco, Alexis de los Santos, Fernando Fernán-Gómez , Elena Fernández, Manuel Lozano, Tamar Novas, Guillermo Toledo y Gonzalo Uriarte,	Dir: José Luis Cuerda G: Rafael Azcona Ar: basado en tres narraciones contenidas en el libro de relatos <i>¿Qué me quieres, amor?</i> (<i>¿Qué me quieres, amor</i>), de Manuel Rivas Luces: «La lengua de las mariposas», «Carriña» y «Un saxo en la niebla» F: Javier Salmones Mon: Nacho Ruiz Capillas De: Josep Rosell M: Alejandro Amenábar
1999	<i>Pepe Guindo</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Pepe Guindo</i>), Emilio Laguna (<i>El regidor</i>), Francisco Algora (<i>El maquinista</i>), Vicente Haro (<i>El productor</i>), Yael Barnatán (<i>La pianista</i>), Pepón Nieto (<i>El autor</i>), José María Pou (<i>El director</i>), Juan Diego (<i>El chófer</i>), Enrique San Francisco (<i>El iluminador</i>), Jorge Sanz (<i>El contrabajista</i>),	Dir: Manuel Iborra G: Manuel Iborra, Francisco Gisbert y Santi Arisa F: David Omedes M: Santi Arisa <i>Temas musicales: Out of nowhere</i> , de J. Green y E. Heyman, y

²²⁶⁸ Heredero y Santamarina (2010: 398, n. 17) recuerdan que Benito Pérez Galdós publicó *El abuelo* (*novela en cinco jornadas*) en 1897 y después la convirtió en una obra de teatro titulada *El abuelo* (*drama en cinco actos*), de 1904.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Antonio Resines (<i>El vibrafonista</i>), Verónica Forqué (<i>La sastra</i>), Lucas Martín (<i>El hijo iluminador</i>), Markus Katier (<i>El percusionista</i>), Roberto Enriquez (<i>El novio regidor</i>), Carmen Romero (<i>La querida del productor</i>), Jesús Bonilla (<i>Voz del padre</i>) y Carmen Balagué (<i>Voz de la madre</i>)	<i>Sixteen Tons</i> , de Merle Travis (<i>interpretados por Santi Arisa</i>); <i>Peer Gynt</i> , de Edvard Grieg (<i>interpretado por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria</i>)
1999	<i>Plenilunio</i>	Juan Diego Botto, Fernando Fernán-Gómez , Chiqui Fernández, Charo López, Manuel Morón, Noelia Ortega, Adriana Ozores y Miguel Ángel Solá	Dir: Imanol Uribe G: Elvira Lindo Ar: basado en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina F: Gonzalo F. Berridí Mon: Teresa Font De: Félix Murcia M: Antonio Meliveo
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>	Cecilia Roth (<i>Manuela</i>), Marisa Paredes (<i>Huma</i>), Candela Peña (<i>Nina</i>), Antonia San Juan (<i>Agrado</i>), Penélope Cruz (<i>Hermana Rosa</i>), Rosa María Sardá (<i>Madre de la Hermana Rosa</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Padre de la Hermana Rosa</i>), Fernando Guillén (<i>Doctor en El Tranvía Llamado Deseo</i>), Toni Cantó (<i>Lola</i>), Eloy Azorín (<i>Esteban</i>), Carlos Lozano (<i>Mario</i>), Manuel Morón, José Luis Torrijo, Juan José Otegui (<i>Ginecólogo</i>), Carmen Balagué, Malena Gutiérrez, Yael Barnatán, Carmen Fortuny, Patxi Freytez, Juan Márquez, Michel Ruben, Daniel Lanchas, Rosa Manaut, Carlos G. Cambero, Agustín Almodóvar, Paz Sufrategui, Lola García, Esther García, Inmaculada Subira, Lluís Pascual y Cayetana Guillén Cuervo	Dir y G: Pedro Almodóvar F: Affonso Beato Cám: Joaquín Manchado M: Alberto Iglesias Direcc: Mario Klemens <i>Temas musicales: Gorrión</i> , de Dino Saluzzi; y <i>Coral para mi pequeño y lejano pueblo</i> , de Dino Saluzzi (<i>interpretados por M. Johnson, J. Saluzzi y Dino Saluzzi</i>); y <i>Tajabone</i> , de Ismael Ló (<i>interpretado por Ismael Ló</i>) Cop: El Deseo, S.A. / Renn Productions (Francia) / France 2 Cinema (Francia), con la colaboración de Vía Digital Premio del Festival Internacional de Cine de Cannes 1999, Premios Goya 2000, Oscar de la Academia de Hollywood 2000
2000	<i>Lázaro de Tormes</i>	Manuel Alexandre (<i>escribano</i>), Francisco Algora (<i>ventero</i>), José Alias (<i>relator</i>), Rafael Álvarez <i>El Brujo</i> (<i>Lázaro</i>), Karra Elejalde (<i>Arcipreste</i>), Álvaro de Luna (<i>calderero</i>), Fernando Fernán-Gómez , Juan Luis Galiardo (<i>alcalde</i>), Agustín González (<i>Ma-chuca</i>), Emilio Laguna (<i>Fray Gabriel</i>), José Lifante (<i>clérigo</i>), Manuel Lozano (<i>lazarillo</i>), Patricia Mendy (<i>alcaldesa</i>), Francisco	Dir: Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en la adaptación teatral de la homónima novela anónima ²²⁶⁹ De: Luis Ramírez Fi: Javier Artiñano

²²⁶⁹ Fernán-Gómez (1994b), representada en los escenarios por Rafael Álvarez *El Brujo*.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Rabal (<i>el ciego</i>), Beatriz Rico (<i>Teresa</i>), Tina Sáinz (<i>mujer mercadillo</i>), Carmen Segarra (<i>ensalmadora</i>) y Eva Serrano (<i>Constanza</i>)	Maq: Juan Pedro Hernández Pe: Esther Martín F: Javier G. Salmones (Eastmancolor) Se: Ángel Yebra Mon: Pablo G. del Amo Son: Miguel Rejas y José Vinader Efe: Reyes Abades M: Roque Baños Ay: Walter Prieto J: Carmen Martínez Pro: Andrés Vicente Gómez P: Lola Films, S. A. R: Monasterio de Lupiana de Guadalajara, Talamanca del Jarama (Madrid) y Toledo Du: 92 min Est: Callao de Madrid, 18 de enero de 2000 Premio Goya al Mejor Guion Adaptado
2000	<i>Voz</i>	Fernando Fernán-Gómez	Dir, G y De: Javier Aguirre F: José Luis López Linares Mon: Lourdes Olaizola M: Eduardo Polonio
2001	<i>Visionarios</i>	Fernando Fernán-Gómez , Emma Suárez, Ingrid Rubio y Eduardo Noriega	Dir: Manuel Gutiérrez Aragón Cop: Sociedad General de Cine, S.A. / Aiete-Ariane Films, S.A. / Albares Productions S. A. R. L. (Francia)
2002	<i>El embrujo de Shangai</i> <i>/ The Shangai Spell / Le Sortilège de Shangai</i>	Fernando Fernán-Gómez , Eduard Fernández, Aida Folch, Ariadna Gil, Antonio Resines, Jorge Sanz, Rosa María Sardá y Fernando Tielve	Dir: Fernando Trueba G: Fernando Trueba Ar: basado en la novela homónima de Juan Marsé F: José Luis López Linares Mon: Carmen Frías De: Salvador Parra M: Antoine Duhamel Cop: España-Francia-Reino Unido
2002	<i>En la ciudad sin límites</i>	Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gómez , Ana Fernández,	Dir: Antonio Hernández

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		Adriana Ozores y Leonardo Sbaraglia	Du: 115 min G: Antonio Hernández y Enrique Brasó F: Unax Mendía Cám: David Acereto M: Víctor Reyes Mon: Javier Laffaille y Patricia Enis Premio Goya 2003 a la Mejor interpretación femenina de reparto para Geraldine Chaplin, premio Goya 2003 al Mejor guión original para Enrique Brasó y Antonio Hernández, Premio especial Turia de los XII Premios Turia
2002	<i>Zero / Infinito</i>	Con las voces de Manuel de Blas, Mary Carrillo, José Pedro Carrión, José Manuel Cervino, Emma Cohen, Fernando Fernán-Gómez , Nati Mistral, Sara Montiel, José María Pou, Esperanza Roy, Santiago Segura, María Jesús Valdés y Francisco Rabal	Dir, G y Pro: Javier Aguirre Dire: José Luis de Damas Mon: S.L Proyecto Genus Son: Pedro López Gómez
2003	<i>Bibliofrenia</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Profesor Arturo Fuentes</i>), Marieta Orozco (<i>Sofía</i>) y Emma Cohen (<i>Señora Fuentes</i>)	Dir: Marcos Moreno G: Benjamín Zafra P: Producciones La Ardilla
2003	<i>Variaciones 1/113</i>	Javier Bardem, Inés Sastre, Emma Cohen, Manuel Gil y Fernando Fernán-Gómez (<i>voz</i>)	Dir, G, M y P: Javier Aguirre Ar: basado en un poema de Jorge Luis Borges F: José Luis López-Linares y Rafael Casenave Cám: Miguel Valcárcel
2004	<i>Tiovivo c. 1950</i>	María Adánez, Francisco Algora, Manuel Andrés, Ángel de Andrés-López, María Asquerino, Aurora Bautista, Frank Braña, Juan Calot, José Caride, Roberto Catarineu, Antonio Dechent, Fernando Delgado, Ana Fernández, Fernando Fernán-Gómez , María Elena Flores, Manuel Galiana, Julio Gavilanes, Eduardo Gómez, Ricardo Gómez, Concha Gómez Conde, Agustín González, Fernando Guillén Cuervo, Carlos Hipólito, Javivi, María Kosty, Alfredo Landa, Ramón Langa, Carlos Larrañaga, Ramón Lillo, Francis Lorenzo, Mabel Lozano, Manuel Lozano, Carlos March, Luisa Martín, Francisco Merino, Iñaki Miramón, Mario Morales, Pilar Ordóñez, Blanca Oteiza, Andrés Pajares, Valentín Paredes, Elsa Pataky, Rafael de Penagos, Sergio Peris-Mencheta,	Dir: José Luis Garci G: José Luis Garci y Horacio Valcárcel F: Raúl Pérez Cubero A. E. C. Cám: Ricardo Navarrete M: Pablo Cervantes Mon: José Luis Garci Ves: Lourdes de Orduña P: Enrique Cerezo P.C., S.A. / Productora Cinematográfica Veintinueve, S.A. / Nickel Odeón Dos, S.A., con la participación de Tve, S.A., Canal+ España y Telemadrid

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
		José María Pou, Santiago Ramos, Miguel Rellán, Beatriz Rico, Jorge Roelas, Rafael Romero Marchent, Enrique Rueda, Mapi Sagasetta, Tina Sainz, Miguel Ángel Solá, Manuel Tejada, Andrea Tenuta, Juan Jesús Valverde, Luis Varela, Enrique Villén y Manuel Zarzo	
2005	<i>La silla de Fernando</i>	Fernando Fernán-Gómez	Dir: David Trueba y Luis Alegre C: <i>Caminito</i> , de Juan de Dios Filiberto y Gabino Peria Coñaloza, interpretada por Enrique Morente y Bebo Valdés, grabada en Casa Limón en noviembre de 2006 P: Buenavida Producciones, en colaboración con TCM Du: 89 min DVD: Plot Ediciones, 2007
2005	<i>Para que no me olvides</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>Mateo</i>), Emma Vilarasau (<i>Irene</i>), Marta Etura (<i>Clara</i>), Roger Coma (<i>David</i>), Mónica García (<i>Ana</i>), Víctor Mosqueira (<i>Antonio</i>), Marisa de Leza (<i>Leonor</i>) y Joaquín Hinojosa (<i>Mauricio</i>)	Dir: Patricia Ferreira G: Patricia Ferreira y Virginia Yagüe F: Marcelo Camorino Mon: Carmen Frías Direc: Félix Murcia y Federico G. Cambero Ves: Bina Daigeler Du: 102 min
2006	<i>Medea 2</i>	José Pedro Carrión, Manuel de Blas, Fernando Fernán-Gómez , Nati Mistral y Esperanza Roy	Dir y P: Javier Aguirre Ar: basado en la obra de Séneca M: Eduardo Polonio García Camba
2006	<i>Mia Sarah</i>	Fernando Fernán-Gómez , Manuel Lozano, Daniel Guzmán y Verónica Sánchez	Dir y G: Gustavo Ron M: César Benito P: España Du: 109 min
2008	<i>Fuera de carta</i>	Fernando Fernán-Gómez , Javier Cámara (<i>Maxi</i>), Lola Dueñas (<i>Alex</i>), Fernando Tejero (<i>Ramiro</i>), Benjamín Vicuña (<i>Horacio</i>), Chus Lampreave (<i>Celia</i>), Luis Varela (<i>Jaime</i>), Cristina Marcos (<i>Marta</i>), Alexandra Jiménez (<i>Paula</i>) y Junio Valverde (<i>Edu</i>)	Dir: Nacho García Velilla G: Antonio Sánchez, David Sánchez, Ignacio García Velilla y Oriol Capel Mir F: David Omedes A.E.C. M Juanjo Javierre P: Antena 3 Films, S.L. / Canguro Producciones, S.L.

4.1.2.2. Cortometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1952	<i>Cincuenta años del Real Madrid</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Rafael Gil
1970	<i>Vau seis</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Javier Aguirre
1976	<i>La plaza</i>	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Emma Cohen
1977	<i>Quería dormir en paz</i>	Pedro Beltrán (<i>el sereno</i>), Manuel Alexandre, Miguel Arribas, Fernando Fernán-Gómez y Enrique Soto	Dir: Emma Cohen
1978	<i>Una historia</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Álvaro del Amo
1980	<i>¡Y yo qué sé!</i>	José Luis Aguirre, Pedro Beltrán (<i>cantante</i>), Fernando Fernán-Gómez , Marta Fernández Muro y Julieta Serrano	Dir: Emma Cohen C: <i>La boda de la María</i>
1980	<i>El séptimo día del sol</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Emma Cohen
1985	<i>Monte tallado</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Jesús García de Dueñas

4.1.2.3. Mediometrajes

Año	Título	Ficha técnica y artística
1948	<i>Encrucijada</i>	Dir: Pedro Lazaga
1984	<i>Una conversación con España: Luis García Berlanga</i>	Dir: José Cano Peral P: RFA

4.1.2.4. Documentales

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1959	<i>Soledad</i>	Pilar Cansino, Germán Cobos y Fernando Fernán-Gómez (<i>Paco</i>)	Dir: Mario Craveri y Enrico Gras G: Vicente Escrivá, Enrico Gras, Mario Craveri, Concini, Guerra y Navarro F: Mario Craveri (Cinemascope-Ferraniacolor) Pro: Francesco Lavagnino Cop: hispano-italiana ASPA / LUX
1976	<i>Rafael Alberti en Roma... y en España</i>	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Francisco Rabal

4.1.3. Televisión²²⁷⁰

4.1.3.1. Teatro

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1969	<i>La última cinta</i> Samuel Beckett	Fernando Fernán-Gómez (<i>Krapp</i>)	Dir: Claudio Guerin-Hill Ar: basado en la obra <i>La última cinta de Krapp</i> , de Samuel Beckett
1970	<i>Duque de Portland</i> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam	Fernando Fernán-Gómez , Nicolás Dueñas, Manuel Galiana y Pepe Ruiz	R: Luis Calvo Teixeira S: <i>Hora once</i>

²²⁷⁰ En Ros Berenguer (1996a: 531, n. 4) se informa de varios proyectos televisivos nunca terminados.

4.1.3.2. Series

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1966	<i>Del dicho al hecho</i>	«Madre pía, daño cría», «El huésped y la pesca, a los tres días apesta», «Amor loco, yo por vos y vos por otro», «Genio y figura hasta la sepultura», «No hay mayor dolor que ser pobre después de ser señor», «Tres españoles, cuatro opiniones», «A burro muerto la cebada al rabo», «Del agua mansa me libre Dios, que de la recia y brava me libro yo», «El que a hierro mata, a hierro muere», «En boca cerrada no entran moscas», «No hay cosa tan sabrosa como vivir de limosna», «El último mono es el que se ahoga» y «Quien cosido a las faldas de su madre crece, si es hembra, mujer será, si es varón, niño por siempre»	Licia Calderón, Fernando Fernán-Gómez , Mary González, Charo López y Julia Trujillo	R: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán M y C: Vainica Doble E: 12 P: Televisión Española Du: 30 min
1968-1970	<i>Fábulas</i> ²²⁷¹	«La gallina de los huevos de oro»	Fernando Fernán-Gómez , Lola Gaos, Juanjo Menéndez, Tina Sainz y Elena M. ^a Tejeiro	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán Ar: basado en fábulas de Esopo, La Fontaine, Samaniego y otros M y C: Vainica Doble Tem: 2 E: 26 P: Televisión Española Fe: 2 de mayo Du: 50 min
1971-1972	<i>Las doce caras de Eva</i>	«Piscis»	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán P: TVE Fe: 26 de enero de 1972

²²⁷¹ Más tarde, *Las fábulas*.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1972-1973	<i>Tres eran tres</i>		Emma Cohen, Fernando Fernán-Gómez , Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Irene Gutiérrez Caba, Charo López, Carmen Maura, Juan Diego, Julieta Serrano y Amparo Soler Leal	R: Jesús Yagüe G: Jaime de Armiñán E: 13 P: Televisión Española Du: 30 min
1974	<i>El pícaro</i>	«Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas», «En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las fiestas y alegrías de un carnaval», «En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico», «En el que se relata la llegada de los dos pícaros al Patio de Monipodio y la acogida que tuvieron», «De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la Toledana y a su amiga Manuela», «En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él», «De los sucesos que presencié Lucas una agitada noche en casa de un doctor», «Influencia de la luna en las partidas de naipes», «Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza», «De cómo todos los caminos no van a Roma, pero sí los allana el dinero», «De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas», «Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño que resultó de este engaño» y «En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida»		Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Pedro Beltrán, Emmanuela Beltrán y Fernando Fernán-Gómez Ar: basado en textos de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alain René Lesage F: Cecilio Paniagua (Color) Se: Francisco Gómez Conde De: Fernando Sáenz Fi: Javier Artiñano M: Carmelo Bernaola Ay: Luis Ligerero y Manuel Pérez Estremera Pro: Fernando Moreno E: 13 P: Televisión Española Fe: 16 de octubre de 1974 a 5 de febrero de 1975, Primera Cadena
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo I: «Donde se ven las más desventuras que aventuras que le sucedieron a Lucas cuando estaba lejos de su patria»	Victoria Asensio (<i>beata</i>), Fernando Baeza (<i>capitán</i>), Antonio Baró (<i>ropavejero</i>), José Carabias (<i>pícaro tuerto</i>), Cristina Casares (<i>músico mujer</i>), Antonio Casas (<i>Gran Duque</i>), Fernando Chinarro (<i>cabo</i>), Jesús Cracio (<i>músico</i>), Xan das Bolas (<i>el vendedor</i>), Manuel de Benito (<i>lechuguino</i>), Juan de Haro (<i>cabo de malandrines</i>), Carlos del Pino (<i>clérigo</i>), Pedro del Río (<i>el autor</i>), Alberto Fer-	Mon: Enrique Agulló y Magdalena Pulido P: Televisión Española

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			nández (<i>dueño</i>), Elena Fernán-Gómez (<i>criada</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Emilio Hernández (<i>marmitón</i>), Julia Lorente (<i>iluminada</i>), Fernando Martín (<i>mocetón</i>), Emilio Mellado (<i>cocinero</i>), Blas Martín (<i>Posadero</i>), José Moreno (<i>sargento</i>), Joaquín Pamplona (<i>barbero</i>), Manuel Pereiro (<i>pícaro pelma</i>), Juan Ribó (<i>Alonso</i>), Marcelo Rubal (<i>músico</i>), Juan Ramón Torremocha (<i>estudiante</i>), Alfonso Vallejo (<i>músico</i>), Damián Velasco (<i>capitán</i>), Francisco Viader (<i>cardenal</i>), José Villasante (<i>lugareño</i>), Silvia Vivó (<i>Delfina</i>)	
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo II: «Los dos pícaros llegan al Patio de Monipodio y el amor al corazón de Lucas»	Ángel Álvarez (<i>ventero</i>), Iván Amigo (<i>Repolido</i>), Miguel Antonio (<i>Silbato</i>), Julia Ávalos (<i>Doña Andrea</i>), Pilar Bardem (<i>Cariharta</i>), Raúl Benson (<i>Chiquisnaque</i>), Isabel Braus (<i>Escalanta</i>), Eduardo Calvo (<i>Monipodio</i>), Lina Canalejas (<i>Isabel</i>), Carmen Carro (<i>Cananciosa</i>), Alfonso Castizo (<i>Corchete</i>), Juan Antonio Castro (<i>estudiante</i>), Emma Cohen (<i>Manuela</i>), Antonio Colinos (<i>recién llegado 1.º</i>), María de las Rivas (<i>vieja</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Francisco Grijalbo (<i>recién llegado 2.º</i>), José Lara (<i>Don Toribio</i>), Juan Lombardero (<i>Maniferro</i>), Pedro Parra (<i>muchacho</i>), Juan Ribó (<i>Alonso</i>), Fernando Sánchez Polack (<i>jinete</i>), Paco Sanz (<i>Don Melchor</i>), Cayetano Verdaguez (<i>alguacil</i>), José Vidal	Mon: Enrique Agulló P: Televisión Española
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo III: «Lucas persigue una fortuna, más también le persiguen a él, que, huyendo, llega a la Villa y Corte»	José Álvarez (<i>galán</i>), Carlos del Pino (<i>clérigo</i>), Juan Diego (<i>Doctor Sagredo</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Charo López (<i>Mergelina</i>), Juan Ribó (<i>Alonso</i>), Manuel Sánchez Ariño (<i>galán</i>), Mary Santpere (<i>Polonia</i>), Juan Ramón Torremocha (<i>estudiante</i>), José Villasante (<i>lugareño</i>)	Maq Mary Santpere: Carlos Paradela Mon: Enrique Agulló P: Televisión Española

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo IV: «Donde se narran azares del juego, una dolorosa separación y un encuentro con dos viejas amigas»	María Arias (<i>parienta</i>), Lina Canalejas (<i>Isabel</i>), Manolo Codeso (<i>hermano lego</i>), Emma Cohen (<i>Manuela</i>), Beny Deus (<i>posadero</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Antonio Gonzalo (<i>bobo</i>), José L. Montañés (<i>rapaz</i>), Ignacio Pérez (<i>paje</i>), María Luisa Ponte (<i>posadera</i>), Juan Ribó (<i>Alonso</i>), Joaquín Roa (<i>Don Rodrigo</i>), Manuel Romero (<i>pariente</i>), Enrique San Francisco (<i>Antonio</i>)	Mon: José Luis Berlanga P: Televisión Española
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo V: «Mala cosa es no tener dinero; y peor la vanidad para andar por caminos y posadas»	Esperanza Alonso (<i>Leonor</i>), Simón Arriaga (<i>cuadrillero</i>), José Luis Barceló (<i>alcaide</i>), Pedro Beltrán (<i>posadero</i>), Clara Benayas (<i>Ana</i>), Mercedes Borque (<i>esposa</i>), Gloria Cámara (<i>Benilde</i>), Saturno Cerra (<i>preso</i>), Luis Ciges (<i>hampón</i>), Emilio Correa (<i>preso</i>), Roberto Cruz (<i>relator</i>), Ricardo Espinosa (<i>preso</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Emilio Forner (<i>escribano</i>), José Franco (<i>canónigo</i>), Tito García (<i>El Jayán</i>), Joaquín Girón (<i>cuadrillero</i>), Miguel Jara (<i>hombre</i>), Felipe Martín (<i>hampón</i>), Félix Rotaeta (<i>Don Álvaro</i>), Fernando Rubio (<i>carcelero</i>), Ketta San Francisco (<i>madre Lebrusca</i>), María Luisa San José (<i>Casilda</i>), Eduardo San Martín (<i>hampón</i>), Mario Siles (<i>preso</i>), Enrique Soto (<i>hampón</i>), Toni Valento (<i>licenciado</i>), Luis Varela (<i>Don Diego</i>)	Mon: Javier Morán P: Televisión Española
1974	<i>El pícaro</i>	Capítulo VI: «En el que todo llega a su final, si es que algo tiene final en esta vida»	Agustín Bescos (<i>sastre</i>), Enrique Brasó (<i>caballero</i>), Francisco Camoiras (<i>Don Vicente</i>), Ángeles Carralón (<i>dama 1.ª</i>), Jaime Chávarri (<i>caballero 1.º</i>), Luis Escobar (<i>marqués</i>), Manolo Codeso (<i>hermano lego</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Lucas Trapaza</i>), Pedrín Fernández (<i>alguacil</i>), Álvaro Forqué (<i>caballero 2.º</i>), Carmen Fuentes (<i>bailarina</i>), Ángeles Larode (<i>dama 2.ª</i>), Luis Marín (<i>Roque</i>), Salvador Orjas, Mayrata O'Wisiedo (<i>Laura</i>),	Mon: Enrique Agulló P: Televisión Española

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Erasmus Pascual (<i>mercader</i>), José María Pou (<i>Don Ramiro</i>), Juan Ribó (<i>Alonso</i>), Nicolás Romero (<i>caballero</i>), José Ruiz Lifante (<i>Miguel</i>), Luis San Martín (<i>escribano</i>), Julio Sanchidrián (<i>caballero</i>), Alberto Solá (<i>mayordomo</i>), José Vidal (<i>Doña Elvira</i>)	
1977	<i>Manuel de Falla: Siete cantos de España</i>		Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Jesús García de Dueñas P: Televisión Española
1980	<i>Fortunata y Jacinta</i>		Ana Belén (<i>Fortunata</i>), Manuel Alexandre (<i>Plácido Estupiñá</i>), Francisco Algora (<i>Nicolás Rubín</i>), Mari Carrillo (<i>Doña Bárbara Arnáiz</i>), Luis Ciges (<i>José Ido del Sagrario</i>), Alejandro Enciso (<i>Juan Pablo Rubín</i>), Fernando Fernán Gómez (<i>Don Evaristo Feijoo</i>), María Elena Flores, Tote García Ortega (<i>Segunda Izquierdo</i>), François-Eric Gendron (<i>Juanito Santa Cruz</i>), Charo López (<i>Mauricia la Dura</i>), Francisco Marsó (<i>Jacinto Villalonga</i>), Maribel Martín (<i>Jacinta</i>), Mirta Miller (<i>Aurora Samaniego</i>), Julio Núñez (<i>Manuel Moreno Isla</i>), Mario Pardo (<i>Maximiliano Rubín</i>), Antonio Passy (<i>Francisco Torquemada</i>), María Luisa Ponte (<i>Doña Lupe Rubín</i>), Francisco Rabal (<i>José Izquierdo</i>), Berta Riaza (<i>Doña Guillermina</i>), Jean-Marc Thibault (<i>Don Baldomero Santa Cruz</i>), Cristina Torres (<i>Papitos</i>) y Manuel Zarzo (<i>Segismundo Balvester</i>)	Dir: Mario Camus G: Mario Camus y Ricardo López Aranda Ar: basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós A literario: Pedro Ortiz Armengol Car: Juan Pedro Hernández Pe: Esther Martín F: Juan Martín Benito (Color) Se: Ramón Sempere Mon: José María Biurrun Direc: Félix Murcia y Rafael Palmero Ves: Javier Artiñano Amb de escenarios: Blas Vázquez Ayu de De: Carlos Dorremochea Maque: Emilio Ruiz del Río M: Antón García Abril Ay: Benito Rabal y Micha Muller Sc: Margarita Volpini O de Son: Manuel Rubio, José Lumbreras, Manuel Barroso y José L. Rituerto Planificador de la P: Julio Sempere

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Pro: Ángel Gutiérrez P: Salvador Agustín Ayu de P: Pilar Noreña y José Luis Rubio Cop: hispano-franco-suiza (Televisión Española, Telvetia y Telefrance) Fe: 7 de mayo a 22 de mayo de 1980, Primera Cadena (emitida en 10 capítulos) DVD: Divisa Home Video, Valladolid, 2003
1981	<i>Ramón y Cajal</i>	«Presentación», «Infancia y adolescencia de Cajal», «Cajal en Zaragoza», «Ramón y Cajal en Cuba», «Hemoptisis y primera oposición», «Matrimonio y oposiciones a cátedra», «Cajal en Valencia», «Descubrimiento final y viaje a Berlín», «Honores y condecoraciones» y «Muerte de Cajal»	Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Justo</i>), Adolfo Marsillach (<i>Ramón y Cajal</i>), Verónica Forqué, Encarna Paso	Dir: José María Forqué G: Santiago Loren y Hermógenex Sáinz P: Televisión Española Du: 50 min
1981	<i>Tertulia con...</i>	«Ovnis», «Gitanos», «Universidad» y «Divorcio»		Dir: Javier Vázquez P: Televisión Española
1982-1983	<i>Las pícaras</i>	«La garduña de Sevilla»	Ángel de Andrés, Carla Duval, Amparo Muñoz y Pedro Mari Sánchez	Dir: Francisco Lara Polop P: Televisión Española Fe: 15 de abril de 1983 Du: 50 min
1982	<i>Ciclo Fernando Fernán-Gómez</i> ²²⁷²			P: Televisión Española
1983	<i>El jardín de</i>	«El venerable Celestino», «La grulla. El viejo enga-	Fernando Fernán-Gómez (<i>Dioneo</i>), Carme Elias,	Dir: José María Forqué

²²⁷² Películas emitidas: *Botón de ancla*, *Balarrasa*, *Esa pareja feliz*, *La vida por delante*, *La vida alrededor*, *Sólo para hombres*, *La venganza de don Mendo*, *El mundo sigue*, *El extraño viaje*, *Ninette y un señor de Murcia*, *Yo la vi primero* y *Pim, pam, pum, fuego*.

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>Venus</i>	ñado. Doble estratagema. Cornudo y apaleado», «Las adúlteras discretas. El árbol encantado», «El frívolo a palos. El halcón de Federico» y «La princesa de Babilonia»	Verónica Fórqué, Juanjo Menéndez, Juan Ribó, Esperanza Roy, Pedr Mari Sánchez, Pilar Bardem, Marta Fernández Muro y Tito Valverde	Ar: basado en <i>El Decamerón</i> , de Giovanni Boccaccio Ad: Enrique Llovet
1983	<i>Los desastres de la guerra</i>		Sancho Gracia, Francisco Rabal, Fernando Fernán-Gómez , Mario Pardo, Manuel Zarzo, Carlos Larrañaga, Manuel Alexandre, José Bódalo y Manuel de Blas	Dir: Mario Camus G: Rafael Azcona, Eduardo Chamorro y Jorge Semprún E: 6 Du: 360 min
1984	<i>Cuentos imposibles</i>	«Nuevo amanecer»	Fernando Fernán-Gómez , Amparo Baró, Lina Canalejas, Álvaro de Luna, Manuel Galiana, Agustín González, M. ^a Luisa Ponte y José Vivó	Dir y G: Jaime de Arriuan F: 16 mm. P: Televisión Española Fe: 9 de octubre Du: 30 min
1987	<i>El mar y el tiempo</i>	«Jesús el exiliado», «Anselmo gato dibujante», «Doña Eusebia, la madre», «Lupe modas» y «Marcela, la novia»	Jesús Puente, Aurora Redondo, Emma Cohen, Emma Penella, Alfonso del Real, Cayetana Guillén Cuervo, Adriana Ozores y Berta Riaza	R: Mara Recatero G: Fernando Fernán-Gómez
1988	<i>Juncal</i>		Rafael Álvarez, <i>El Brujo (Búfalo)</i> , Luis Miguel Calvo (<i>Manolo Álvarez</i>), Carmen de la Maza (<i>Julia Muñoz</i>), Mercedes Días Hoyos (<i>Isabel Álvarez</i>), Lola Flores (<i>Merche</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Domingo Camprecios</i>), María Galiana (<i>Tita Sole</i>), Claudia Gravy (<i>Elsa Wunderly</i>), Cristina Hoyos (<i>Rosario</i>), Juan A. Jiménez (<i>Barquero</i>), Emma Penella (<i>Teresa Campos</i>), Francisco Rabal (<i>Juncal</i>) y Manuel Zarzo (<i>Bernardo Álvarez</i>)	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán De: Alfonso L. Barajas Ves: M. ^a Luisa Zavala M: Vainica Doble F: Teo Escamilla Mon: José Luis Matesanz E: 7 P: Félix Rodríguez Du: 398 min Premio Ondas DVD: Divisa Home Video 2006
1990	<i>Las mujer de tu vida</i>	«La mujer perdida»	Fernando Fernán-Gómez , Jesús Bonilla y Enrique San Francisco	Dir: Ricardo Franco G: Luis Ariño y Ricardo Franco Fe: 9 de marzo

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Du: 60 min
1991	<i>Historias del otro lado</i>	«Mnemos»	Fernando Fernán-Gómez , José Luis Garci, Imanol Arias, Encarna Paso, Manuel Tejada y Victoria Vera	Dir: José Luis Garci G: Horacio Valcárcel Fe: 29 de mayo
1992-1993	<i>Los cuentos de Borges</i>	«La intrusa»	Rosario Flores, Amparo Muñoz, Ángel Alcázar y Joaquín Hinojosa	Dir: Jaime Chávarri Ar: Jorge Luis Borges G: Fernando Fernán-Gómez y Raúl de la Torre
1992-1993	<i>Los cuentos de Borges</i>	«La otra historia de Rosendo Juárez»	Antonio Banderas, Fernando Guillén, Pastora Vega, Fernando Fernán-Gómez , Santiago Ramos, Terele Pávez y María Asquerino	Dir: Gerardo Vera Ar: Jorge Luis Borges G: Fernando Fernán-Gómez y Gerardo Vera Fe: 2 de junio de 1993
1992	<i>Farmacia de guardia</i>	«Esta noche es Nochebuena»	Concha Cuertos, Fernando Fernán-Gómez , Mercedes Alonso y Carlos Larrañaga	Dir: Antonio Mercero G: Ignacio del Moral Fe: 24 de diciembre
1992	<i>La mujer de tu vida</i>	«Las mujeres de mi vida»	Estrella Albina, Manuel Alexandre (<i>secretario</i>), Mari Carmen Alvarado, José Luis Barceló, Sara Boned, Ana Bonilla, Avelino Cánovas, Maruja Carrasco, Concha Cortés, Carmen de la Vega, Fernando Fernán-Gómez (<i>Agustín Pisa y López</i>), José Manuel Fernández, Juan Ramón Fernández, Rosa Fontana, Ana María Frías, Javier Fuentes, Agustín González (<i>fiscal</i>), Alejandra Grepí (<i>Ana Pacheco Méndez</i>), Marga Herrera, Daniel Kroener, Mary Leiva, Esperanza Lemos, Lola Lemos, Ramón Lorente, Carmen Lucas, Rosa Morales, Abraham Moreno, Luis Perezagua, Eduardo Puceiro, Eufemia Román, José María Sagone, María Luisa San José (<i>Magdalena Sánchez Hinojo</i>), Carmen Sánchez y Fanny Solórzano	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Fernando Fernán-Gómez Ar: Fernando Trueba De: Juan Botella F: José Luis Alcaine (Color) M: Ángel Muñoz Alonso C: Mendo y Fuster Son: Gilles Ortion Mon: Carmen Frías Ay: Raúl de la Morena Del <i>Televisión Española</i> : Alfonso Santos J: Angélica Huete Dire: Cristina Huete Pro: Fernando Trueba y Emilio Martínez-Lázaro P: Fernando Trueba P. C. para

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Televisión Española Du: 54 min Fragmentos de <i>Balarrasa</i> , <i>Botón de ancla</i> , <i>Chely</i> , <i>El malvado Carabel</i> , <i>El último caballo</i> , <i>Esa pareja feliz</i> , <i>La querida</i> , <i>Más fina que las gallinas</i> , <i>Muchachas de azul</i> , <i>Ninette y un señor de Murcia</i> , <i>¿Por qué pecamos a los cuarenta?</i> , <i>Sensualidad</i> y <i>Stico</i> Fe: 10 de noviembre de 1994, Segunda Cadena
1992	<i>No sé bailar</i>		Emma Cohen, Emilio Gutiérrez Caba, Elvira Quintillá, Francisco Algora y Ramiro Oliveros	Dir: Juan Tébar V: Fernando Fernán-Gómez
1992	<i>Queridos cómicos</i>	«Fernando Fernán-Gómez»	Fernando Fernán-Gómez	Dir: Diego Galán
1993-1995	<i>Los ladrones van a la oficina</i>		Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Anselmo</i>), José Luis Acosta, Juanjo Diaz, Eduardo Ladrón de Guevara, Carmelo Martín, Miguel Martín, Alberto Miralles e Ignacio del Moral	Dir: Ramón Tito Fernández, Agustín Crespi y Miguel Ángel Díez Pro: Eduardo Campoy E: 74 Du: 26 min
1993	<i>A su servicio</i>	«Ciudadano de Bizancio»	Fernando Fernán-Gómez (<i>Florencio de las Heras</i>), Manuel Alexandre, Emma Penella y Amparo Soler Leal	Dir: Enrique Brasó Fe: 3 de noviembre
2002	<i>Cuéntame</i>		Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Venancio</i>), Imanol Arias, Ana Duato, María Galiana, Tony Leblanc y José Sancho	Dir: Agustín Crespi Ar: Miguel Ángel Bernardeau, Eduardo Ladrón de Guevara y Patrick Buckley E: 32 Du: 60 min

4.1.3.3. Serie de dibujos animados

Año	Título	Ficha técnica y artística
1979-1981	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Dir: Cruz Delgado V de <i>Don Quijote</i> : Fernando Fernán-Gómez

4.1.3.4. Documental

Año	Título	Ficha técnica y artística
1971	<i>El humo que mantiene las casas</i>	Dir: Jesús García de Dueñas V: Fernando Fernán-Gómez

4.1.3.5. Otros

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1973	<i>Juan Soldado</i>	Pedro Beltrán (<i>alcalde</i>), Francisco Camoiras (<i>Asombro</i>), Emma Cohen (<i>diablesa</i>), Miguel del Río del Valle (<i>niño</i>), Marisol Escobar Manzaneque (<i>niña</i>), Fernando Fernán-Gómez (<i>Juan Soldado</i>), Ángeles Fuentes Amorós (<i>niña</i>), Sara Gil Simón (<i>niña</i>), Juan Gabriel Jiménez González (<i>niño</i>), Luis Marín (<i>oficial</i>), Juan Antonio Ordóñez Miyar (<i>niño</i>), Rafael Pardo Lage (<i>niño</i>), Manuel Sierra (<i>Jesús</i>), Charo Soriano (<i>viuda</i>), Manuel Torremocha (<i>San Pedro</i>), Kiko Viader (<i>Lucifer</i>)	Dir: Fernando Fernán-Gómez G: Salvador Maldonado Ar: Versión libre sobre el relato <i>Juan Soldado</i> , de Fernán Caballero, basado en la leyenda popular de <i>Juan sin miedo</i> De y Amb: Emilio del Río y José María Alarcón Fi: Javier Artiñano M: Carmelo Bernaola Mon: Magdalena Pulido F: Cecilio Paniagua (Eastmancolor) Ay: Luis Ligeró Pro: Miguel Pérez Marian P: Televisión Española

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Fe: 24 de octubre de 1973, Primera Cadena Du: 32 min (originalmente 42 min) Premio Mejor Dirección del X Festival Internacional de Televisión de Praga 1973

4.1.4. Radio

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1947	<i>Pareja para la eternidad</i>		RNE
1948	<i>Fernán-Gómez y Andresito van a charlar un ratito</i>	Ángel de Andrés y Fernando Fernán-Gómez	
1984	<i>El viaje a ninguna parte</i>		RNE

4.2. Producción audiovisual sobre Fernando Fernán-Gómez

4.2.1. Adaptaciones de textos de Fernando Fernán-Gómez

4.2.1.1. Teatro

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
2014	<i>El viaje a ninguna parte</i>	Amparo Fernández, Antonio Gil, Andrés Herrera, Olivia Molina, José Ángel Navarro, Tamar Novas, Miguel Rellán y Camila Viyuela	Dir: Carol López Ver: Ignacio del Moral Ar: basado en la novela y la película homónimas de Fernando Fernán-Gómez

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			P: Centro Dramático Nacional

4.2.1.2. Cine

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1983	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Victoria Abril, Patricia Adriani, Jorge de Juan, Laura del Sol, Gabino Diego, Agustín González, Elena Gortáriz, Emilio Gutiérrez Caba, Alicia Hermida, Guillermo Marín, Rosa Menéndez, Marisa Paredes, Sandra Ramírez, Aurora Redondo, Miguel Rellán, Marina Saura Willmor, Emilio Serrano, Amparo Soler Leal y Carlos Tristanchó	Dir: Jaime Chávarri G: Lola Salvador Maldonado Ar: basado en el drama homónimo de Fernando Fernán-Gómez F: Miguel Ángel Trujillo Mon: José Luis Matesanz De: Gil Parrondo M: Francisco Guerrero

4.2.1.3. Radio

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
2011	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Est: 18 de julio, 17:00, teatro Bellas Artes de Madrid	Ángeles Afuera, Sonia Ballesteros, Manu Berástegui, Jaime Cano, Elena Flores, Iñaki Gabilondo (<i>narrador</i>), Ginés García Millán, Ana Labordeta, Carolina Lapausa, Gemma Nierga, Sara Rivero, Primitivo Rojas y Tina Sainz	Dir: Emma Cohen Ad: Emma Cohen Ar: basado en la novela homónima de Fernando Fernán-Gómez P: Cadena SER Podcast: http://www.cadenaser.com/especiales/guerra-civil/bicicletas.html

4.2.2. Realizaciones sobre Fernando Fernán-Gómez

4.2.2.1. Cortometraje

Año	Título	Intérprete	Ficha técnica y artística
1976	<i>Fernando Fernán-Gómez. Un retrato</i>	Fernando Fernán-Gómez (<i>voz en off</i>)	Dir: Jesús García de Dueñas

4.2.2.2. Otros

Año	Título	Episodio	Ficha técnica y artística
1980	S: <i>Grandes personajes a fondo</i>	«Fernando Fernán-Gómez»	Dir: Joaquín Soler Serrano P: TVE
1991	S: <i>Queridos cómicos</i>	«Fernando Fernán-Gómez»	Dir: Diego Galán

5. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE ANTONIO GALA²²⁷³

5.1. Obra audiovisual de Antonio Gala

5.1.1. Teatrografía

5.1.1.1. Autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1963	<i>Los verdes campos del Edén</i> ²²⁷⁴	Est: 20 de diciembre, teatro María Guerrero de Madrid	Rafaela Aparicio (<i>Rafaela</i>), Ramón Ballesteros (<i>Muchacho</i>), Eugenio Berasán (<i>Mendigo 2.º</i>), José Bódalo (<i>Juan</i>), Antonio Burgos (<i>Vendedor</i>), Tomás Carrasco (<i>Marido</i>), Paulino Casado (<i>Mendigo 1.º</i>), Alfredo Cembreros (<i>Guardia 1.º</i>), Amelia de la Torre (<i>Ana</i>), Margarí-	Dir: José Luis Alonso De: Pablo Gago Premio Nacional Calderón de la Barca, 1963; premio Ciudad de Barcelona, 1965; premio Nacional de Teatro extra-

²²⁷³ Para elaborar esta relación nos hemos basado en Amorós (1987b), Cazorla (1983a), Centeno (1996s), Claudel (1965a y 1965b), Gala (1964c, 1968b, 1970c, 1970d, 1980c, 1981f, 1981i, 1981o, 1982a, 1982f, 1982l, 1983e, 1983j, 1983ñ, 1983p, 1985f, 1986b, 1986l, 1986m, 1990a, 1990b, 1992a, 1994f, 1994g, 1995d, 1966c, 1998i, 1999l, 2001b, 2003d, 2005a y 2005b), Gregori (2009f), Martínez Moreno (1994a), Padilla Mangas (2011), Peláez y Andura (1988), Pérez (1993) —a través de Peña Martín (2001)—, Redacción (1982a, 1986 y 1996b), Romera Castillo (1986b, 1996b, 2011d y 2011p), Torres (1982, 1986b y 1996), VV. AA. (1965, 1996b: 28-30), VV. AA. (1965, 1989a y 1998), Vivas (2004) y Zatlín (1993). Hemos completado la información con algún programa de mano y con páginas electrónicas: la de la Fundación Antonio Gala, <http://www.fundacionantoniogala.org/>, (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref=mv_home (consultada el 14 de febrero de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

²²⁷⁴ Ha sido representada en la mayor parte de las repúblicas hispanoamericanas y en algunas universidades norteamericanas (Gala, 1970c). Se estrenó el 9 de marzo de 1964 en el teatro Odeón de Buenos Aires.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			ta Díaz (<i>Vecina</i>), Antonio Ferrandis (<i>Luterio</i>), Víctor Gabirondo (<i>Hombre</i>), Margarita García Ortega (<i>Nina</i>), Rosario García Ortega (<i>La Dueña</i>), Rafael Gil (<i>Guardia 3.º</i>), M.ª Luisa Hermosa (<i>Mujer</i>), Manuel Jara (<i>Guardia 2.º</i>), Alfredo Landa (<i>Manuel</i>), Joaquín Molina (<i>Guarda</i>), Luis Molina (<i>Mendigo 3.º</i>), Margarita Paúl (<i>Concha</i>), Fernando Rojas (<i>Mendigo 4.º</i>), Silvia Roussin (<i>Monique</i>), Julieta Serrano (<i>María</i>) y José Vivó (<i>El Alcalde</i>)	ordinario a José Luis Alonso por el conjunto de su labor como director y, especialmente, de <i>Los verdes campos del Edén</i>
1966	<i>El sol en el hormiguero</i>	Est: 9 de enero, teatro María Guerrero de Madrid	Carmen Albiñana, Miguel Ángel, Rafaela Aparicio, Ramón Ballesteros, Antonio Burgos, Benito Cano, Montserrat Carulla, Federico Chacón, Florinda Chico, Alfredo Cembreros, Manuel Collado, Consuelo Company, Eduardo Contelena, Margarita Díaz, José Díez, Ignacio Fernández, Mario Foas, Víctor Gabirondo, Diego Galán, Manuel Gallardo, Margarita García Ortega, Miguel Gómez Montiel, Julia Gutiérrez Caba, María Luisa Hermosa, Francisco Higuera, Narciso Ibáñez Menta, Antonio Lera, Luis Manrique, Maribel Martín, Paulina Martín, César Martínez, Antonia Mas, Amparo Millán, Joaquín Molina, M.ª Victoria Muelas, Manuel Otero, Erasmo Pascual, Julia Peña, Fernando Pereira, Manuel Puig, Chano Rodríguez, Providencia Rodríguez, Ramonín F. Tejada, Mario Toas, Manuel Toscano, Ana María Ventura y Enrique Vivó	Dir: José Luis Alonso Esc: Wolfgang Burmann Fi: Miguel Narros
1967	<i>Noviembre y un poco de yerba</i>	Est: 14 de diciembre, teatro Arlequín de Madrid	Alberto Bové (<i>Tomás</i>), Amelia de la Torre (<i>Paula</i>), María Guerrero (<i>La Madre</i>) y Gabriel Llopart (<i>Diego</i>)	Dir: Enrique Diosdado De: F. Torre de la Fuente
1968	<i>El sol en el hormiguero</i>	L: Théâtre Mouffetard de París	Compañía de Pierre Andreu	
1970	<i>Spain's Strip-Tease</i>	Est: 18 de diciembre, café-teatro King Boîte de Madrid, un año en cartel	Beatriz Carvajal, Nela Conjiu, Carmen Martínez Sierra, Julia Peña, Alfonso del Real, Eduardo Baldani y Sergio de Frutos	Dir: José María Burriel Ay: Juan Diego M: Alberto Bourbon Core: Alberto Portillo Premio Foro Teatral 1971

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1972	<i>Los buenos días perdidos</i>	Est: 10 de octubre, teatro Lara de Madrid, más de 500 representaciones; Rep: dos semanas en cartel en 1975	Amparo Baró (<i>Consuelito</i>), Mary Carrillo (<i>Hortensia</i>), Manuel Galiana (<i>Cleofás</i>), Juan Luis Galiardo (<i>Lorenzo</i>) y R. R. R. (<i>Don Jenaro</i>)	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Francisco Nieva P: Amparo Baró / Mary Carrillo Premio Nacional de Literatura 1972, El Espectador y la Crítica 1972, Mayte, Ciudad de Valladolid y Foro Teatral
1973	<i>¡Suerte, campeón!</i>	Est: septiembre, teatro de la Comedia de Madrid ²²⁷⁵	Adolfo Marsillach y Massiel	
1973	<i>Anillos para una dama</i>	Est: 28 de septiembre, teatro Eslava de Madrid, tres años en cartel; Rep: cinco semanas en 1975	María Asquerino (<i>Jimena</i>), Carlos Ballesteros (<i>Minaya</i>), José Bódalo (<i>rey Alfonso VI</i>), Armando Calvo (<i>Minaya</i>), Margarita García Ortega (<i>Constanza</i>), Estanis González (<i>Obispo Jerónimo</i>) y Charo López (<i>María</i>), Pilar Velázquez (<i>María</i>)	Dir: José Luis Alonso Esc: Vicente Vela Ves: Elio Berhanyer R de De: Rafael Martínez R de Ves: Cornejo y M. ^a Luisa de Gabriel Z: Franjul Jo: Cortijo Tejidos: Palao At: Mateos F: Jesús Alcántara Je de Mon: Alberto Peña Je de electricidad: Jesús Recio Je de U: Fernando Fernández Ma de Compañía: Rafael Martínez Reg: Ricardo Suárez Ap: Luis García Sa: Ana Sillero J: Héctor Pando Pro: Salvador Collado Il: José Luis Rodríguez Director técnico: José Carpena Ay: M. A. Egea

²²⁷⁵ Estreno prohibido por la censura unos días antes.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				P: Teatro Eslava Premios María Rolland del Montepío de Actores, Maratón de Radio Popular, Long-Play, Carrusell, Zahira de Oro de Córdoba, Cincuentenario de Radio España, El Espectador y la Crítica, Ciudad de Valladolid y Foro Teatral
1974	<i>Las cítaras colgadas de los árboles</i>	Est: 19 de septiembre, teatro de la Comedia de Madrid, veinte semanas en cartel	Francisco Algaba (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Manuel Andrade (<i>Porquero</i>), María Luisa Armenteros (<i>Mariveinte</i>), Misael Babil (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Margarita Barceníña (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Jesús Baro (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Araceli Castillo (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Francisco Cecilio (<i>Hernando</i>), Antonio Cintado (<i>Fray Guzmán</i>), Manuel Dicenta (<i>Marcos</i>), Justo Erdociain (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Margarita García Ortega (<i>Camacha</i>), Rafael Laredo (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Antonio Montero (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Lolita Muñoz (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Luis Muñoz (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Jesús Musa (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Abel Navarro (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Juan José Ortega (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), A. Pasaporte (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Jesús Puente (<i>Lázaro</i>), Berta Riaza (<i>Justina</i>), Alberto Ruiz (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Millán Salcedo (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Carlos Sotillo (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Fernando Tejada (<i>Estebanillo</i>), Manuel Torremocha (<i>Alonso</i>), Manuel Torres (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), José María Vara (<i>Porqueros, Pueblo y Soldados</i>), Alfredo Vázquez (<i>Domingo</i>) y Conchita Velasco (<i>Olalla</i>)	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Manuel Mampaso R de Ves: Anita y González
1975	<i>¿Por qué corres, Ulises?</i>	Est: 17 de octubre, teatro Reina Victoria de Madrid, diez semanas en cartel	Margarita Calahorra (<i>Eurimedusa</i>), Mary Carrillo (<i>Penélope</i>), Alberto Closas (<i>Ulises</i>), Juan Duato (<i>Eurialo</i>), Rosário García Ortega (<i>Eurimena</i>) y Victoria Vera	Dir: Mario Camus Esc: Vicente Vela Ves: Elio Berhanyer

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>(Nausica)</i>	Il: Francisco Fontanals P: Corral de Comedias de Antonio Redondo
1980	<i>La vieja señorita del Paraíso</i>	Est: 7 de octubre, teatro Reina Victoria de Madrid, 13 semanas en cartel	Ricardo Acero (<i>Don Herminio</i>), José Luis Alonso (<i>Tobías</i>), Lola Cardona (<i>Elena</i>), Mary Carrillo (<i>Adelaida</i>), Manuel Ángel Egea (<i>Ramiro</i>), Jesús Enguita (<i>Dimas</i>), Viky Lagos (<i>Micaela</i>), Juan Carlos Nassel (<i>Ismael</i>), Yolanda Ríos (<i>Gracia</i>), Manuel Torremocha (<i>Mr. Stone</i>) y Víctor Valverde (<i>Don Borromeo</i>)	Dir: Manuel Collado Ap: Eduardo Fresneda Reg: Laly Salas El: Matías Crespo Ma: Daniel Suárez Sa: Ana Sillero R de De: Mariano López R de Ves: Cornejo-M. ^a Luisa Maq: Juan Pedro Hernández <i>Peinados</i> : Esther Martín <i>Lámparas</i> : Pedro Tendero <i>Tejidos</i> : Palao Asi de P: Liliana Morán Administración de P: Héctor Pando F: Jesús Alcántara Dis gráfico: Ximena Romo Dir técnica: José Carpena Il: José Luis Rodríguez M y Ef: Virgilio Fernández Ay: Adolfo Myer Esc y Ves: Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli
1980	<i>Petra Regalada</i>	Est: 15 de febrero, teatro Príncipe de Madrid, 19 semanas en cartel	Carlos Canut (<i>Arévalo</i>), Juan Diego (<i>Mario</i>), Julia Gutiérrez Caba (<i>Petra</i>), Gabriel Jiménez (<i>Tadeo</i>), Javier Loyola (<i>Don Moncho</i>), Ismael Merlo (<i>Don Bernabé</i>) y Aurora Redondo (<i>Camila</i>)	Dir: Manuel Canseco Ay: Jesús Cracio Dire: Salvador Collado Dir técnica: José Carpena Esc y Ves: Andrea d'Odorico Fi: Miguel Narros Je maquinaria: Ángel Cora Je maquinaria Compañía: Roberto García

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				<p>Je <i>electricista</i>: Manuel L. Caparrós Je <i>de U</i>: Francisco Castañeda R <i>de Ves</i>: Cornejo R <i>de De</i>: Mariano López Ap: Lucio Soriano Sa: Felicitas Jiménez Reg: Manuel Montes Dis <i>de luces</i>: Francis Maniglia Asi <i>de P</i>: Liliana Morán Ge: José F. Bressó <i>Administración</i>: Héctor Pando Dis <i>gráfico</i>: Ximena Romo F: Rubén Gorde P: Manuel Collado</p>
1982	<i>Anillos para una dama</i>	Est: 10 de abril, teatro Reina Victoria de Madrid; 24 de septiembre a 3 de octubre, teatro Góngora de Córdoba	Trini Alonso (<i>Costanza</i>), María Asquerino (<i>Jimena</i>), Francisco Casares (<i>Minaya</i>), Alberto Fernández (<i>Obispo Jerónimo</i>), Francisco Piquer (<i>Rey Alfonso VI</i>), M. ^a Jesús Sirvent (<i>María</i>)	<p>Dir: José Luis Alonso Esc: Vicente Vela Fi: Elio Berhanyer P: Salvador Collado</p>
1982	<i>El cementerio de los pájaros</i>	Est: 8 de septiembre, teatro Consulado de Bilbao, 11 representaciones; 17 de septiembre, teatro de la Comedia de Madrid, representada hasta el 4 de abril de 1983, 15 semanas en cartel	Miguel Ayones (<i>Miguel</i>), Manuel de Blas (<i>Nicodemo</i>), Irene Gutiérrez Caba (<i>Emilia</i>), Gabriel Llopart (<i>Deogracias</i>), Cristina Marsillach, Encarna Paso (<i>Martina</i>) y Emma Suárez (<i>Laria</i>)	<p>Dir: Manuel Collado Esc y Ves: Gerardo Vera Il: José Luis Rodríguez Ap: Lucio Soriano Reg: Jesús Morgado El: Carlos Moreno Ma: Daniel Suárez Sa: Ana Sillero R <i>de De</i>: Prosper F: Jesús Alcántara Dis <i>gráfico</i>: Ximena Romo Ge: Carlos Lucini Il: José Rodríguez Dir <i>técnica</i>: José Carpena Ay: José Luis Escolar Pro: Salvador Collado</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Cop: Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura
1985	<i>El hotelito</i>	Est: 6 de diciembre, teatro Carlos III de Albacete; teatro Maravillas	María José Alfonso (<i>Rocío</i>), Pilar Bardem (<i>Paloma</i>), Beatriz Carvajal (<i>Carmiña</i>), Julia Martínez (<i>Montserrat</i>) y Josele Román (<i>Begoña</i>)	Dir: Gustavo Pérez Puig y Mara Recate-ro Arr y asesoría musical: Gregorio García Segura Esc, ambientación y Fi: Francisco Nieva Diseño de Il: José Luis Rodríguez
1985	<i>Samarkanda</i>	Est: 6 de septiembre, teatro Príncipe de Madrid ²²⁷⁶ ; representada hasta noviembre	Juan Gea (<i>Bruno</i>), Joan Miralles (<i>Diego</i>) y Alicia Sánchez (<i>Sally</i>)	Dir: María Ruiz Boceto De: Andrea d'Odorico Realización: Nieves Rodríguez Il: José L. Rodríguez
1987	<i>Séneca o el beneficio de la duda</i>	Est: 12 de septiembre, teatro Reina Victoria	Amparo Valle, Cristina Higuera, Enrique Cerro, Eufemia Román, José Luis Pellicena, Juan Ribó, Luis Merlo, Magüi Mira, Roberto de la Peña	Dir: Manuel Collado M: Luis Mendo y Bernardo Fuster Esc: Andrea d'Odorico Fi: Miguel Narros
1988	<i>Carmen Carmen</i>	Est: 4 de octubre ²²⁷⁷ , teatro Calderón de Madrid, Festival de Otoño; casi dos años en cartel y gira nacional	Nati Aguilar (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), José Manuel Aller (<i>vecinos, público de toros</i>), Dolores Barja (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Elia Camino (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Toni Cantó (<i>José, el militar</i>), Agustín Carbonell (<i>guitarrista</i>), Natalia Duarte (<i>Corregidora</i>), Manoli Fernández (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Miriam Fultz (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Ignacio Gijón (<i>enemigo de</i>	Dir: José Carlos Plaza M: Juan Cánovas ²²⁷⁸ Ves: Pedro Moreno Lu: José Luis Rodríguez Core: Arnold Tarborrelli, Mario Maya Dire: Francisco Marsó Cop: Ministerio de Cultura, Comunidad Autónoma de Madrid, Farias. Centena-

²²⁷⁶ «[...] la obra iba a ser estrenada el miércoles 4 de septiembre, pero arreglos del Teatro Príncipe lo impidieron y [...] esta primera representación estuvo abierta al público —la del día 6—, siendo la oficial el lunes 9 de septiembre» (Romera Castillo, 1996b: 171).

²²⁷⁷ «El estreno estaba previsto para el día 28 de septiembre —fecha que aparece en la edición de la obra—, pero por dificultades técnicas se llevó a cabo el 4 de octubre» (Romera Castillo, 1996b: 230, n. 2).

²²⁷⁸ Según Zatlín (1993: 105), la música original era de Antón García Abril. Sin embargo, Antonio Gala da el nombre de Cánovas en sus memorias (Gala, 2001b: 85).

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>Carmen</i>), Raquel Gómez (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Marta Gutiérrez (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Elena Llamado (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), M. ^a José Llanos (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Jorge López (<i>vecinos, público de toros</i>), Juan Carlos Martín (<i>el Hermano Juan</i>), Francisco Morales (<i>enemigo de Carmen</i>), Rory Mc Dermot (<i>enemigo de Carmen</i>), Paloma Meléndez (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), José Navarro (<i>enemigo de Carmen</i>), Osky Pimentel (<i>enemigo de Carmen</i>), Artemis Plaja (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Fernando Quintana (<i>vecinos, público de toros</i>), Amparo Rodríguez (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), Julio Rodríguez (<i>vecinos, público de toros</i>), Tino Roig (<i>vecinos, público de toros</i>), Pedro Mari Sánchez (<i>Curro Donaire, el torero</i>), Raquel Sanchís (<i>cigarreras, vecinos, público de toros</i>), J. J. Suárez (<i>guitarrista</i>), Fernando Valverde (<i>el Corregidor</i>), Fernando Villalobos (<i>vecinos, público de toros</i>) y Concha Velasco (<i>Carmen Carmen</i>)	rio
1989	<i>Cristóbal Colón</i>	Est: 24 de septiembre, Gran Teatro del Liceo de Barcelona	Montserrat Caballé (<i>Isabel I</i>), José Carreras (<i>Colón</i>), Adelaide Negri, Álvarez Baquerizo, Antonio Lluch Descarriza, Carlos Chaisson, Gregorio Poblador, Itxaco Mentxaka, Juan Pedro García Márquez, Miguel Cortez, Miguel López Galindo, Miguel Sola, Remiro Sanz, Rosa María Ysas, Stefano Palatchi y Victoria Vergara	Dir: Tito Capobianco M: Leonardo Balada Direcc: Theo Alcántara Esc y Ves: Eduardo Úrculo y Mario Vanarelli
1991	<i>Los buenos días perdidos</i>	Est: 15 de febrero, Gran Teatro de Córdoba	Mari Carrillo, Teresa Hurtado, Luis Fernando Alvés y Jesús Bonilla	Dir: Ángel Fernández Montesinos Esc: Francisco Nieva P: O. M. Teatro
1992	<i>La Truhana</i>	Est: 2 de octubre, teatro Calderón de Madrid	Concha Velasco (<i>La Truhana</i>), Fernando Conde, Francisco Merino, Juan Carlos Naya, Lorenzo Valverde, Natalia Duarte, Margarita García-Ortega, José Cerro, José Subiza, José Navarro, Lorenzo Valverde, Rafael Castejón, Joaquín Molina, Ramón Serrada, David Muro,	Dir: Miguel Narros M: Juan Cánovas Esc: Andrea d'Odorico Core: José Antonio Fi: Miguel Narros

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Jesús Daniel, Candi Román, Ion Garaialde, Inmaculada Machado, María Álvarez y José Manuel Aller. Bailarines: María Fernanda Quintana, Carmen Osado, María José Llanos, Diana Díaz, Esther Ponce, Virginia Asoroy, María José Feito, Elena Cabezas, África Moreno, Antonio Reyes, Manuel Reyes, Fermín Calvo, Bruno Argenta, Antonio Hidalgo, Manuel Castillo, Luis Romero y Enrique Frías	M: Juan Cánovas Direcc: Juan Cánovas Arr: Carlos Gómez y Juan Cánovas <i>Guitarristas</i> : Víctor Abadie, Rafael Andújar y José Manuel Montoya <i>Cantaores</i> : Narciso Bejarano y Luis Acosta Core: José Antonio Il: Josep Solves P: Concha Velasco / Expo'92
1993	<i>Los buenos días perdidos</i>	Est: teatro María Guerrero de Madrid, 29 de noviembre, para el Centro Dramático Nacional	Manuel de Antón, Antonio Díaz, Margarita Ramos, Nieves Ramos y Juan Rondán	Dir: Mónica Carlevaro Franco P: Grupo de Teatro La Luciérnaga de la Delegación Territorial de la ONCE de Madrid
1994	<i>Los bellos durmientes</i>	Est: 18 de agosto, teatro Coliseum de Santander, Talía 94, cinco representaciones y gira nacional; 21 de septiembre, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid	Amparo Larrañaga (<i>Diana [26 años]</i>), Carlos Lozano (<i>Claudio [26 años]</i>), Eusebio Poncela (<i>Marcos [40 años]</i>), María Luisa Merlo (<i>Nieves [53 años]</i>)	Dir: Miguel Narros Esc: Andrea d'Odorico M: Víctor Mariñas P: Producciones Pedro Larrañaga
1996	<i>Nostalgia del Paraíso. Juego dramatizado sobre textos de Antonio Gala</i>	Est: teatro Principal de Alicante, 18 de noviembre, dentro de la IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	Mary Carrillo, Juan Gea, Amparo Rivelles, Ángel Sánchez y Concha Velasco	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Dra: Juan Carlos Pérez de la Fuente y Francisco Heras Il: José Luis Alonso P: Centro Dramático Nacional
1997	<i>Café Cantante</i>	Est: 14 de agosto de 1997, teatro Consulado de Bilbao; 17 de septiembre, teatro de Bellas Artes de Madrid	Ángeles Martín (<i>Yeni</i>) y Nati Mistral (<i>María</i>)	Dir: Joaquín Vida Esc: José Hernández Ves: Rosa García P: Trasgo, S. L.
1999	<i>Las manzanas del viernes</i>	Est: 15 de octubre, teatro Ayala de Bilbao; 3 de marzo de 2000, teatro Fígaro de Madrid	M.ª Paz Ballesteros, Cristina Castaño, Josep Linuesa, Encarna Paso, Antonio Rosa y Concha Velasco	Dir: Francisco Marsó Esc e Il: Josep Solbes Ves: Elio Berhanyer
2003	<i>Inés desabrochada</i>	Est: Santander, jueves 17 de julio	Dritan Biba / Álvaro Antonio García (<i>Lubomir</i>), Nati Mistral (<i>Celeste</i>), Luz Nicolás / Valeria Arribas (<i>Cleofé</i>),	Dir: Pedro Olea Ay: Manuel Muñoz

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Francisco Valladares (<i>Hortensio</i>) y Concha Velasco (<i>Inés</i>)	<p><i>Meritoria de Dir:</i> Yoana López Lobato <i>Esc y Ves:</i> Francisco Nieva <i>Ayu de Esc:</i> José Pedreira <i>Ayu de Ves:</i> Rosa M.^a Pérez <i>Dis de Il:</i> Juan M. Villalba y Gabriel Torres <i>Car y Maq:</i> Juan Pedro Hernández <i>Dis de Son:</i> Luis A. de Segovia <i>R de Esc:</i> Trotti y Asociados <i>R de Ves:</i> Amparo Coll <i>Som:</i> Hortensia <i>At, material de Son y de Il:</i> Eme-Eseom, S. A. <i>Fo:</i> Jesús Alcántara <i>Es de grabaciones:</i> Abraxas y Oel Estudios <i>Reg:</i> José María Otero <i>Je de maquinaria:</i> Alberto Pérez <i>Je de Il:</i> Juan M. Villalba <i>Oficial de Il:</i> José J. Carlos Pazos <i>Je de Son:</i> Luis A. de Segovia <i>Je de Sa:</i> Rosa M.^a Pérez <i>Secretaria de P:</i> Montserrat López <i>Marketing:</i> Inés Parra <i>Secretaria de Dir:</i> Carmen Martínez Socias <i>Prensa y relaciones públicas:</i> Andrés Arconada <i>Dir técnica:</i> Equipo Bambalina 22 <i>Ge:</i> Alberto G. Madrigal</p>
2004	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Est: 11 de mayo, teatro María Guerrero de Madrid	Joan Crosas, Tomás Sáez, Teresa Cortés, Eva Trancón, Mercedes Arbizu, Marisol Ayuso, Víctor Benedé, Jesús Hierónides, Gorgonio Edu, Carlos Romero, Pepe Álvarez, Javier Vázquez, Cristina Fenollar, Chema de Miguel	<p><i>Dir y Ver:</i> Antonio Mercero <i>Esc:</i> Montse Amenós <i>Ves:</i> Javier Artiñano <i>Il:</i> Miguel Camacho (AAI)</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Bilbao, Fernando Ransanz, Eva Higuera, Rubén Ochandiano, Lola Cardona, Celia Castro y Marilyn Torres	Son: Eduardo Vasco P: Centro Dramático Nacional

5.1.1.2. Adaptador

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1965	<i>El zapato de raso. 35 cuadros divididos en tres jornadas</i> Paul Claudel	Est: 27 de abril, teatro Español de Madrid	Alfredo Alcón (<i>Don Rodrigo</i>), Anastasio Alemán (<i>Don Ramiro</i>), José Luis Alonso (<i>Soldado 5.º</i>), Miguel Ángel (<i>El Rey de España</i>), María Asquerino (<i>Doña Proeza o Doña Maravilla</i>), José Caride (<i>Don Fernando, hermano de doña Isabel</i>), Montserrat Carulla (<i>Doña Música o Doña Delicias</i>), Francisco Casares (<i>Oficial 1.º</i>), Francisco Cecilio (<i>Soldado 3.º</i>), Alfredo Cembreros (<i>Un Capitán del Barco</i>), Ana Cerezo (<i>La Sombra de Doña Proeza</i>), Olga de Diego (<i>La Hermana Acompañante</i>), Francisco del Río (<i>Don Leopoldo-Augusto</i>), José Domínguez (<i>Don Luis</i>), José Enríquez (<i>Voz</i>), Juan José Fernández (<i>Un Sargento Español</i>), María José Fernández (<i>La Posadera</i>), Ricardo Ferrante (<i>El Sargento Napolitano</i>), José Franco (<i>El Hermano León</i>), Maruchi Fresno (<i>La Luna</i>), Fernando García (<i>La Sombra de Don Rodrigo</i>), Rafael Gil Marcos (<i>El Canciller</i>), Juan Jesús Gómez (<i>Soldado 1.º y 4.º</i>), María Jesús Hoyos (<i>La Esclava</i>), Yolanda Hurtado (<i>Doña Siete Espadas, niña</i>), Francisco Margallo (<i>Almagro</i>), Guillermo Marín (<i>Anunciador</i>), Francisco Marsó (<i>Un Servidor</i>), Amparo Martí (<i>Doña Honoria, madre de don Rodrigo</i>), Jacinto Martín (<i>Soldado 1.º</i>), César Martínez (<i>Soldado 2.º</i>), Mari Luz Martínez (<i>Doña Siete Espadas</i>), Pedro Moreno (<i>Oficial 2.º</i>), Fernando Noguera (<i>Don Camilo, segundo marido de doña Proeza</i>), César Olmos (<i>Soldado 2.º</i>), Enrique Paredes (<i>El Ángel de la Guardia</i>), Olga Peiró (<i>La Negra Jorbarbada</i>), Francisco Pierrá (<i>Don Pelayo, primer marido de doña Proeza</i>), José María Prada (<i>El Chino, criado de don Rodrigo</i>), Antonio Queipo (<i>Don Rodilardo</i>), Victoria Rodríguez (<i>Doña Isabel</i>), María Rus (<i>La Hermana Trapera</i>), Juan Sala (<i>El Virrey de Nápoles</i>), Víctor Santos (<i>El Alférez</i>), Claudio Sentís (<i>Santiago el Mayor</i>), Víctor Valverde (<i>El Padre Jesuita, hermano de don Rodrigo</i>), José Vivó (<i>Don Baltasar</i>)	Dir: José Luis Alonso Ad: Paul Claudel y Jean-Louis Barrault Ver: Antonio Gala Esc y Fi: Francisco Nieva M: Arthur Honneger Direcc: Alberto Blancaflort Mú: Orquesta Manuel de Falla Core: Alberto Portillo Secretario de Dir: Víctor Andrés Cateña
1969	<i>Un delicado equili-</i>	Est: 14 de mayo, teatro	Luisa Sala, Amparo Valle, Charo Soriano, Fernando Delgado, José Vivó y Pilar Muñoz	Dir: Claudio Guerín

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>brio</i> Edward Albee	Español de Madrid		Ver: Antonio Gala Esc: Jaime Queralt P: Teatro Nacional de Cámara y Ensayo
1973	<i>Canta, gallo aco-rralado</i> Sean O'Casey	Est: 5 de diciembre, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo Marsillach , Antonio Canal, Antonio Iranzo, Charo Zapardiel, José Vivó, Silvia Vivó, Trinidad Rugero, Victoria Vera	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Antonio Gala M: Alberto Bourbon Core: Alberto Portillo Esc: Fabià Puigserver

5.1.2. Guiones cinematográficos

5.1.2.1. Largometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1968	<i>Digan lo que digan</i>	Raphael , Serena Vergano , Ignacio Quirós , Susana Campos , Dario Vittori , Hernán Guido , Emilio Losada , Aldo Bigatti , Enrique San Miguel , Abel Ferrer , Héctor Biuchet , Ricardo Canepa , Alicia Duncan	Dir: Mario Camus Ar y G: Antonio Gala y Miguel Rubio F: Juan Julio Baena (70 mm., Eastmancolor, Panavisión) M: Antón García Abril P: Producciones Cinematográficas DIA, S. A. / Argentina Sono Film Cop: Hispano-argentina Fe: 14 de abril, cines Barceló, Benlliure y Palacio de la Música de Madrid; 20 de mayo, cine Borrás

			de Barcelona Du: 95 min
1969	<i>Esa mujer</i>	Sara Montiel, Iván Rassimov, Cándida Losada, Marcela Yurfa, Hugo Blanco, José Marco Davó, Jesús Aristu, Ricardo Díaz, Patricia Nigel, Marta Reves, Matilde Muñoz Sampedro, Fernando Hilbeck, William Layton, Vicente Vega, Carlos Otero, Francisco Merino, José Orjas, Angel Álvarez, María Vico, Javier Rivera, José Segura, Elsa Zabala, Ramón Centenero, Omar Pérez, Francisco Guijar, Pascual Costafreda, Miguel Ángel Paz y José Luis Zalde	Dir: Mario Camus Ar y G: Antonio Gala P: Marciano de la Fuente Rodríguez Fe: 12 de mayo, cine Eslava de Valencia; 30 de mayo, cines Carlos III, Roxy A, Princesa y Consulado de Madrid; 1 de septiembre, cines Tívoli y Regio de Barcelona
1969	<i>Pepa Doncel</i>	Aurora Bautista, Juan Luis Galiardo, Maribel Martín, Antonio Morales Barretto, Mercedes Vecino, Gracita Morales, Amalia De Isaura, Carlos Ballesteros y María Asquerino	Dir: Luis Lucia G: Antonio Gala y Luis Lucia Ar: basado en la obra teatral homónima de Jacinto Benavente P: Moviola Films, S. A.
1975	<i>Los buenos días perdidos</i>	Manuel Ayuso, Queta Claver, Eulalia del Pino, Mabel Escaño, Manuel Galiana, Juan Luis Galiardo, Erasmo Pascual y Teresa Rabal	Dir: Rafael Gil G: Antonio Gala y Miguel Rubio Ar: basado en la obra teatral homónima de Antonio Gala F: José F. Aguayo Mon: José Luis Matesanz De: Enrique Alarcón M: Carmelo Bernaola
1986	<i>El sombrero de tres picos</i>		Dir: Enrique Jiménez G: Antonio Gala y Enrique Jiménez Ar: basado en la obra homónima de Pedro Antonio de Alarcón M: Manuel de Falla y Luis Cobos

5.1.2.2. Documentales

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1967	<i>La Mancha</i>	Simón Ramírez (<i>voz</i>) y Luisa Sala (<i>voz</i>)	Dir: Claudio Guerín Ar: Claudio Guerín G: Antonio Gala y Claudio Guerín F: Francisco J. Madurga Mon: Elena Jaumandreu Du: 22 min
1979	<i>La antorcha (La exaltación del libro)</i>	Julieta Serrano, Amparo Larrañaga, María Romero, Antonio Iranzo, Ignacio Campos y Miguel Cuesta	Dir: Roberto Fandiño Ar y G: Antonio Gala F: Ismael Palacio y Andrés Cana (color) Son: Luis Miguel Lizuain Mon: Manuel García P: NO-DO Du: 22 min

5.1.3. Televisión

5.1.3.1. Guiones de series

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1968	<i>...Y al final, esperanza</i> ²²⁷⁹		Juanjo Menéndez (<i>Fernando</i>), Antonio Queipo (<i>Médico</i>), José Sacristán (<i>Paco</i>), Irán Eory, Rafaela Aparicio, Mary	G: Antonio Gala E: 26

²²⁷⁹ Veintiséis episodios. Guiones publicados: «Píldora nupcial», «Corazones y diamantes», «El *weekend* de Andrómaca» y «Vieja se muere la alegría» (Gala, 1968b).

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			González, Conchita Goyanes, Vicente Haro, Luis Peña, Luisa Sala, Pastor Serrador y Amparo Soler (<i>Ana</i>)	P: Televisión Española Du: 60 min
1969	<i>Pequeño estudio</i>	«El bien ajeno», «Raquel en octubre», «La buena voluntad» e «Impromptu de nochevieja»		G: Antonio Gala P: Televisión Española
1970-1971	<i>Las tentaciones</i>	«Pas de deux, pas de quatre»	Jesús Aristu, José Bódalo, Cándida Losada y Ana M. ^a Vidal	G: Antonio Gala E: 13 P: Televisión Española Fe: 26 de octubre de 1970 Du: 50 min
1970-1971	<i>Las tentaciones</i>	«Ruiseñor de noviembre»	Maite Blasco (<i>Fernanda</i>), Mary Carrillo (<i>Montecarmelo</i>), Cándida Losada (<i>Teodora</i>), José Nieto (<i>Manuel</i>) y Mercedes Prendes (<i>Ángela</i>)	R: José Antonio Páramo G: Antonio Gala P: Televisión Española Fe: 12 de octubre de 1970 Du: 50 min
1972-1973	<i>Si las piedras hablaran</i>	«Al otro lado de la primavera (Reales Alcázares de Sevilla)», «El brillo y la ceniza (Monasterio de Las Huelgas)», «El largo sueño (Monasterios del Poblet y Santes Creus)», «Apasionado mar (Mallorca)», «El fruto coronado (Granada)», «La soledad de una reina (Convento de Tordesillas)», «César y nada (Monasterio de Yuste)», «Dos noticias del mar (Monasterio de El Escorial)», «Con los ojos cerrados (Convento de las Descalzas Reales)», «Las abdicaciones (Palacio Real de la Granja de San Ildefonso)», «Un Lunes Santo (Palacio de Oriente)», «Diálogo de ilustrados (Monasterio de El Escorial)», «Un pueblo en pie (Palacio de Oriente)», «Recordar un jardín (Palacio real de Aranjuez)», «Imposible olvido (Palacio real de Riofrío)» y «Puerto y puerta de España (Palacio real de Pedralbes)»	Natalia Figueroa, Matilde Conesa y Rafael de Penagos	R: Mario Camus G: Antonio Gala P: Televisión Española Du: 50 min Premio Quijote de Oro 1972-73, premio Antena de Oro 1973, premio Nacional de Guionistas 1973

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1981-1985	<i>Paisaje con figuras</i> ²²⁸⁰	Primera serie: «Benedicto XIII, “el papa Luna”», «Azahara», «Juan Sebastián de Elcano», «Fray Luis de León», «El Gran Capitán», «El Marqués de Santillana», «Juan Martín, “el Empecinado”», «Francisco de Quevedo», «Francisco de Pizarro», «El Doncel de Sigüenza», «Pedro Romero», «Goya» y «Mariana Pineda». Segunda serie: «Cristóbal Colón», «Juan Belmonte», «San Juan de la Cruz», «Concepción Arenal», «Murillo», «Jovellanos», «Jorge Manrique», «José María “el Tempranillo”», «María Calderón, “la Calderona”», «Alonso Berruguete», «Lope de Vega», «Averroes», «Príncipe de Viana», «Rosalía de Castro», «Iñigo de Loyola», «Antonio Machado», «Ana de Austria», «Ramón Cabrera», «Espartero», «Manuel Torre», «Cisneros», «Gaudí», «Almanzor», «Larra», «El Greco» y «Eugenia de Montijo»	Antonio Gala , Rafael de Penagos, Claudio Rodríguez, Eduardo Calvo, Teófilo Martínez, Angelina Gatell, Roberto Cruz, Gonzalo Cañas, Paula Ortiz de Mendivil, José M. ^a Prada, Aldo Sambrell, M. ^a José Díez, Alejandro de Enciso, J. L. Alonso, Modesto Blanch, Manuel García, Carlos Otero, Francisco Arenzana, María del Puy, José Guardiola, Vicente Bañó, José Carabias, Francisco Sánchez, Miguel A. Cuesta, Pedro Mari Sánchez, Dolores Cervantes, Julio Núñez, Ana Díaz Plana, Conchita Núñez, Simón Ramírez, Julia María Díaz, Manuel Torremocha, Joaquín Vidriales, M. ^a Teresa Campos, Fernando Nogueras, Mercedes Sampietro y Pilar Calvo	G: Antonio Gala P: Televisión Española Du: 30 min Premio Medios Audiovisuales 1976
1993-1994	<i>Encantada de la vida</i>		Concha Velasco, Javier Capitán, Luis Figuerola Ferretti, Gunilla Gräfin von Bismarck, Ángel Pardo, Ángel Plana y Pedro Mari Sánchez	G: Antonio Gala Fe: 4 de abril de 1994 Du: 120 min

²²⁸⁰ Capítulos de la primera serie: «Benedicto XIII, “el papa Luna”», «Azahara», «Juan Sebastián de Elcano», «Fray Luis de León», «El Gran Capitán», «El Marqués de Santillana», «Juan Martín, “el Empecinado”», «Francisco de Quevedo», «Francisco de Pizarro», «El Doncel de Sigüenza», «Pedro Romero», «Goya» y «Mariana Pineda». Capítulos de la segunda serie: «Cristóbal Colón», «Juan Belmonte», «San Juan de la Cruz», «Concepción Arenal», «Murillo», «Jovellanos», «Jorge Manrique», «José María “el Tempranillo”», «María Calderón, “la Calderota”», «Alonso Berruguete», «Lope de Vega», «Averroes», «Príncipe de Viana», «Rosalía de Castro», «Iñigo de Loyola», «Antonio Machado», «Ana de Austria», «Ramón Cabrera», «Espartero», «Manuel Torre», «Cisneros», «Gaudí», «Almanzor», «Larra», «El Greco» y «Eugenia de Montijo».

5.1.3.2. Guion conmemorativo

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1970	<i>Retablo de Santa Teresa</i>	Alicia Hermida, José Orjas, Mercedes Prendes y Berta Riaza	G: Antonio Gala S: <i>Estudio 1</i> Fe: 16 de octubre Du: 140 min

5.1.3.3. Adaptaciones teatrales

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1966	<i>Las troyanas</i> Eurípides	Pilar Sala (<i>Hécuba</i>), M. ^a Jesús Hoyos (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Paula Cabot (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Covadonga Cadenas (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Alicia Romero (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Petra Martínez (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Angelines Ortega (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Mari Carmen Ibáñez (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Maruja García Alonso (<i>Coro de cautivas troyanas</i>), Pedro Civera (<i>Taltibio</i>), Julia Peña (<i>Cassandra</i>), Carmen de la Maza (<i>Andrómaca</i>), Tarsicio Ceballos (<i>Astianacte</i>), Arturo López (<i>Menelao</i>) y Terele Pávez (<i>Elena</i>)	R: Fernando Delgado y Miguel Narros Ad: Antonio Gala P: Televisión Española Fe: 12 de diciembre
1967	<i>El burgués gentil-hombre</i> Molière	Valeriano Andrés, Carlos Mendy, M. ^a Luisa Ponte, Paloma Valdés y Víctor Valverde	Ad: Antonio Gala S: <i>Teatro de siempre</i> P: Televisión Española Fe: 2 de febrero
1967	<i>El rey Lear</i> William Shakespeare	M. ^a José Alfonso, José Aristu, Jaime Blanch, Fernando Cebrián, Manuel Dicenta, Julio Goróstegui, Alicia Hermida, Luis Peña y Asunción Sancho	Ad: Antonio Gala S: <i>Teatro de</i>

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>siempre</i> P: Televisión Española Fe: 11 de mayo
1967	<i>Ricardo III</i> William Shakespeare	José M. ^a Prada (<i>Ricardo III</i>), Lola Cardona, Luisa Sala, Paco Morán, Manuel Calvo (<i>Clarence</i>), Pedro Sempson (<i>Ratcliff</i>), Estanis González (<i>Hastings</i>), José M. ^a Lucena (<i>Rivers</i>), Gerardo Malla (<i>Tyrrell</i>), Jesús Ciuró (<i>Asesino</i>), Alberto Solá (<i>Eduardo IV</i>), José M. ^a Caffarel (<i>Stanley</i>), Antonio Queipo (<i>Cardenal</i>), Pedro Mari Sánchez (<i>Príncipe de Gales</i>), José Franco (<i>Lord Corregidor</i>), Pilar Muñoz (<i>Reina Margarita</i>), Luis Aldaña (<i>Mensajero</i>), Manuel González (<i>Mensajero</i>), Enrique Dueñas (<i>Mensajero</i>) y Paloma San Basilio (<i>Dama</i>)	R: Claudio Guerin Ad: Antonio Gala y Claudio Guerin S: <i>Teatro de siempre</i> P: Televisión Española Fe: 30 de marzo
1967	<i>Romeo y Julieta</i> William Shakespeare	Enriqueta Carballeira, Fed Connors, Estanis González, Andrés Mejuto, Ana M. ^a Noé, Mayrata O'Wisiedo y José Luis Pellicena	Ad: Antonio Gala P: Televisión Española Fe: 22 de diciembre
1970	<i>Hamlet, príncipe de Dinamarca</i> William Shakespeare	Emilio Gutiérrez Caba (<i>Hamlet</i>), M. ^a Luisa Ponte (<i>Gertrudis</i>), Fernando Cebrián (<i>Claudio</i>), Alfonso del Real (<i>Polonio</i>), Gerardo Malla (<i>Laertes</i>), Fabio León, Maribel Martín (<i>Ofelia</i>), José M. ^a Lucena, Valentín Conde, Víctor Gabirondo, Pedro Valentín, Andrés Mejuto (<i>Cómico y Rey</i>), José Carabias, Manuel Calvo, José Ramón Pardo, Alberto Fernández, Jacinto Martín, Maite Tojar y Pedro Sempson (<i>Fantasma del padre de Hamlet</i>)	Dir: Claudio Guerin Ad: Antonio Gala y Claudio Guerin S: <i>Estudio 1</i> P: Televisión Española Fe: 23 de octubre Du: 140 min
1972	<i>Otelo</i> William Shakespeare	Alfredo Alcón (<i>Otelo</i>), Manuel Dicenta, Manuel Galiana, Sancho Gracia, Fernando Guillén (<i>Yago</i>), Maribel Martín (<i>Desdémona</i>), Charo Soriano y Jesús Tordesillas	R: Gustavo Pérez Puig Ad: Antonio

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Gala S: <i>Estudio 1</i> P: Televisión Española Fe: 7 de abril Du: 140 min

5.2. Producción audiovisual sobre Antonio Gala

5.2.1. Cine

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1994	<i>La pasión turca</i>	Blanca Apilánez, Ana Belén, Georges Corraface, Loles León, Francis Lorenzo, Ramón Madaula, Silvia Munt y Helio Pedregal	Dir: Vicente Aranda G: Vicente Aranda Ar: basado en la novela homónima de Antonio Gala F: José Luis Alcaine Mon: Teresa Font De: Josep Rosell M: José Nieto
1996	<i>Mas allá del jardín</i>	Manuel Bandera, Mari Carrillo, Giancarlo Giannini, Fernando Guillén, Miguel Hermoso, Andrea Occhipinti, Ingrid Rubio y Concha Velasco,	Dir: Pedro Olea G: Mario Camus Ar: basado en la novela homónima de Antonio Gala F: José Luis Alcaine Mon: José Salcedo De: Luis Vallés M: Nicola Piovani

5.2.2. Televisión

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1967	<i>Los verdes campos del Edén</i>	M. ^a José Alfonso, José Bódalo, Antonio Ferrandis, Sancho Gracia, Joaquín Pamplona, Erasmo Pascual, M. ^a Luisa Ponte, Silvia Russin y Amelia de la Torre	R: Juan Guerrero Zamora S: <i>Estudio 1</i> Fe: 4 de enero Du: 140 min
1969	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Fernando Delgado, Mercedes Prendes, Ramón Corroto, Charo Soriano, Enriqueta Carballeira, Josefina de la Torre, José Vivó, Silvia Russin, Fernando Baeza, Mary Delgado, Enrique Navarro, Ramón Reparaz, Concha Hidalgo, Magda Rotger, Maxi Martín, Claudio Crespo, Julia Lorente y José Vidal	Dir y R: Jaime Azpilicueta P: Televisión Española S: <i>Teatro de siempre</i> Fe: 24 de abril Rep: 1980 Du: 91 min Vídeo: Alga Editores, S. A., 1994

5.2.3. Radio

Año	Título	Ficha técnica y artística
1976	<i>Los verdes campos del Edén</i>	P: Radio Exterior de Radio Nacional de España Fe: 4 de abril de 1976

6. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE ADOLFO MARSILLACH²²⁸¹

6.1. Obra audiovisual de Adolfo Marsillach

6.1.1. Teatrografía

6.1.1.1. Autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1955	<i>La última galería</i> En colaboración con Giovanni Cantieri	Est: 18 de febrero, teatro de la Comedia de Madrid; teatro Romea de Barcelona, sesión única	Adolfo Marsillach , José Franco y Salvador Soler Mari	Dir: Gustavo Pérez Puig Esc: José Luis López Vázquez P: Teatro Experimental
1980	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y</i>	Est: Navidad de 1980, teatro Principal de Valencia; 23 de	Concha Velasco (<i>Chica</i>), José Manuel Yanes (<i>Pianista-Actor</i>), José Sacristán, sustituido por Adolfo Marsillach (<i>Hombre</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Core: Alberto Portillo

²²⁸¹ Para elaborar esta relación, nos hemos basado en Armiñán (1959b), Barbero (2004), Buezo (2003a), Centeno (1996s), Clemente (1969), Crespo (1987), Galán (2015a), Galán y Lara (1973b), Gómez Urzaiz (2014), Gregori (2009f), Heredero (1988), Heredero y Santamarina (2010), Huerta (2003), Marsillach (1981d, 1992b, 2003ds y 2003dq), Ordóñez (2010a, 2012d y 2013a), Palmer (1999), Peláez y Andura (1988), Pérez de Olaguer (1972a), Samaniego (1977), Sartre (1978), Servimedia (2014a), Silió (2003), Suárez Miramón (2003), VV. AA. (1965, 1989a; 1996b: 28-30; 1998; y 2006a) y Villora (2003a). Hemos completado la información con páginas electrónicas: la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 14 de febrero de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref_=nv_home (consultada el 14 de febrero de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>usted?</i>	enero de 1981, teatro de la Comedia de Madrid; gira por provincias		Esc y Ves: Montse Amenós e Isidre Prunes Dis de Il: Francis Manigua R de De: Manolo López <i>Estructura metálica</i> : Talleres Bayton R de Ves: Peris y Carmen Rodríguez Mon de Il: Francisco Fontanals Pe: Carlos Paradela Ma: Francisco Vázquez El: Ramón Loredó Ap: Jerónima San Juan Sa: Carmela Márquez Core: Alberto Portillo Reg: Alfredo Mora, Jr. Ge: Alfredo Mora P: Adolfo Marsillach
1983	<i>Mata-Hari</i>	Est: 12 de septiembre, teatro Calderón de Madrid	Mario Alex (<i>Emilio Guimet</i>), José Luis Alonso (<i>Oficial</i>), Antonio Canal (<i>Rudolf MacLeod</i>), Silvia Casanova (<i>Lis</i>), Manolo Codeso (<i>Papá Bebé</i>), Ignacio de Paul (<i>Presidente Tribunal</i>), Rafael Díaz (<i>Profesor Vedt</i>), Alberto Fernández (<i>Adam Zelle</i>), Carmen Gran (<i>Antje van der Meulen</i>), Francisco Hernández (<i>Fiscal</i>), Blanca Marsillach (<i>Greta</i>), Nicolás Mayo (<i>Balbian Verster</i>), Francisco Merino (<i>Robert Ladoux</i>), Mingo Ràfols (<i>Guillamet</i>), Antonio Rosa (<i>Repcionista</i>), Manuel Salguero (<i>Barón von Jagow</i>), José Luis Sanjuán (<i>Von Kalle</i>), Javier Toledo (<i>Funcionario Alemán</i>), Concha Velasco (<i>Mata-Hari</i>), Damián Velasco (<i>Joaquín Fenoll</i>), José Vivó (<i>Defensor Clunet</i>) y Juan A. Vizcaíno (<i>Funcionario Francés</i>)	Dir: Adolfo Marsillach M: Antón García Abril Core: Rafael Aguilar Ba: Mercedes Alonso, Elia Camino, Eduardo Castro, Patricia Dejuan, Pilar González, Francisco Grimon, M. ^a José Llanos, Gustavo Masulli, Susana Matut, Natalia Millán, Óscar Millares, Fernando Navajas y Omar Rodríguez Or: Jorge Cariglino, Máximo Hernández, Fernando López, Antonio Marcos, Pablo Miyar, José Oliver, Rafael Pérez y José Regidor Fi y Esc: Montse Amenós e Isidre Prunes Il: Fontanals Z: Gallardo y Menkes Pe: Carlos Paradela Som: Angelita

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Ves <i>femenino</i> : Carma Rodríguez y Toni Langa Ves <i>masculino</i> : Peris Jo: Josep Antonio Bayarri <i>Diseño de mobiliario</i> : Raimon Mestre <i>estructura metálica</i> : Emilio Villadar R de Esc: Alejandro Andrés Ma: Roberto García Reg: Alfredo Mora Jr. Ap: Fanny San Juan Sa: Cuca El: Ramón Loredó Sono: Sonora Ge: Alfredo Mora P: Justo Alonso
1983	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Rep: teatro Reina Victoria de Madrid	María Fernanda d'Ocón (<i>Mujer</i>) y Gerardo Malla (<i>Hombre</i>)	
1986	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Est: mayo	África Pratt, Julio Monje y Pedro Valentín	Dir: Carlos Pereira P: Compañía Tirso de Molina
1991	<i>Feliz aniversario</i>	Est: 2 de enero, teatro Lope de Vega de Sevilla; 15 de enero, teatro Marquina de Madrid; gira ²²⁸²	Ana M. ^a Barbany (<i>Renata</i>), Pilar Bardem (<i>Madre-Carmen</i>), Blanca Marsillach (<i>Laurita</i>), Alberto de Mendoza (<i>Padre-Fernando</i>), Julia Gutiérrez Caba (<i>Lidia Constanza</i>) y Roberto Mosca (<i>Cosme-Álvaro</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ay: Rafael Ribes Core: Alberto Portillo Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski Ayu de Esc: Pedro Muñoz R de Esc: Enrique López Fo: Ros Ribas Son: Milán Acústica U: M. ^a Carmen Merchán El: José Luis Palmero

²²⁸² Durante la gira, Carmen Lozano sustituyó a Pilar Bardem y Fernando Sotuela a Roberto Mosca.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Ma: Demetrio Sánchez Ap: Blanca Paulino Reg: Salvador Aznar Ge de compañía: Manuel Rojas Programación en gira: Carpena P: Ángel García Moreno Ayu de P: Luis San Narciso
1995	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Re: 8 de marzo, teatro Bellas Artes de Madrid	Antonio Galindo (<i>Pianista</i>), Gerardo Malla (<i>Hombre</i>), M. ^a Fernanda d'Ocón (<i>Mujer</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ay: Mercedes Lezcano Core: Alberto Portillo Esc y Ves: Montse Amenós e Isidre Prunes Il: Juan Gómez Cornejo P: Pentación
2003	<i>Noche de Reyes sin Shakespeare</i>	Est: 27 de diciembre, teatro María Guerrero de Madrid	Héctor Colomé, Paco Racionero, Carolina Lapausa, Arturo Quejeta y Esther Montoro	Dir: Mercedes Lezcano Esc y Ves: Montse Amenós Il: Juan Gómez-Cornejo (A.A.I.) Son: Eduardo Vasco P: Centro Dramático Nacional
2003	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Est: teatro Real Cinema de Madrid	Pedro Osinaga (<i>Hombre</i>), África Gozalbes (<i>Mujer</i>) y Antonio Galindo (<i>pianista</i>)	Dir: Francisco Vidal Esc y Ves: Rafael Garrigos Core: Alberto Portillo Il: Rafael Echeverz
2008	<i>Silencio... vivimos</i>	Est: 9 de enero, teatro Barakaldo de Vizcaya	Laura Domínguez, Carlos Heredia, Gracia Olayo y Sergio Torricos	Dir: Josep Maria Mestres Ad: Paco Mir Esc: José Luis Raymond Ves: Ikerne Giménez Il: Juanjo Llorens Son: Víctor Rodríguez Ruiz P: Compañía Blanca Marsillach Varela Producciones
2014	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Re: 2 de diciembre, teatro de la Latina de Madrid	Teresa Hurtado, Ricard Sales y actores del primer curso de interpretación para personas con discapacidad del Proyecto PRO	Dir: Darío Facal P: Valera Producciones

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>usted?</i>			

6.1.1.2. Adaptador

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1969	<i>Biografía</i> Max Frisch	Est: enero, teatro Moratín de Barcelona; 29 de abril, teatro Español de Madrid	José María Rodero, Luis Morris, Marisa de Leza	Dir y Ver: Adolfo Marsillach Tra: Genoveva Dieterich M: Pedro Luis Domingo Esc y Fi: Francisco Nieva
1977	<i>Las manos sucias</i> Jean-Paul Sartre	Est: 10 de noviembre, teatro Eslava de Madrid	Pedro Almodóvar (<i>Carlos</i>), Esperanza Alonso (<i>Olga</i>), Jesús Berenguer (<i>Luis</i>), Enrique Closas (<i>Karsky</i>), Enrique Diosdado (<i>Hoederer</i>), Vicente Gisbert (<i>El Príncipe</i>), Carmen Maura (<i>Jessica</i>), José Luis Pellicena (<i>Hugo</i>), José María Resel (<i>Jorge</i>) y Fernando Valverde (<i>Slick</i>)	Dir: José Luis Alonso Ver: Adolfo Marsillach Esc: Carlos Cytrynowski
1984	<i>Cinematógrafo Nacional. Espectáculo Sicalíptico Musical</i>	Est: 4 de septiembre, teatro de la Comedia de Madrid	Alberto Fernández, Antonio Canal, Blaki, Francisco Portes, José Sazatornil <i>Saza</i> , Mara Ruano, Natalia Duarte y Yolanda Farr	Dir: Adolfo Marsillach Ar: basado en las obras <i>El Cinematógrafo Nacional</i> (de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Jerónimo Giménez), <i>Cuadros disolventes</i> (de M. Nieto, Jackson Veyán y Capella) y <i>La gatita blanca</i> (de Lopes Torre-grosa y Amadeo Vives) Ad: Adolfo Marsillach Esc: Carlos Cytrynowski
1999	<i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i> Edward Albee	Est: 8 de mayo, teatro Goyarre de Pamplona	Adolfo Marsillach (<i>George</i>); Marta Fernández-Muro (<i>Honey</i>), Nuria Espert (<i>Marta</i>), Pep Munné (<i>Nick</i>)	Dir y Ver: Adolfo Marsillach Esc y Fi: Alfonso Barajas Il: Juan Gómez-Cornejo Cop: Juanjo Seoane y Petruska
1999	<i>Las mujeres sabias</i> Molière	Est: 8 de enero, Palacio de Festivales de Santander: 29 de enero, teatro Albéniz de Madrid; Gi: Gran Teatro	Anaía Gadé, Berta Riaza, Camilo Rodríguez. Cecilia Solaguren, Yolanda Diego, Román Sánchez, Emilio Alonso, José Albiach, Carmen	Dir: Alfonso Zurro Ver: Adolfo Marsillach Esc: Alfonso Barajas

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		de Córdoba y teatro Cervantes de Málaga	Duque, José Antonio Ferrer y Manuel Arias	Ve: León Revuelta M: Luis Navarro Core: M. ^a José del Valle Il: Josep Solbes P: Juanjo Seoane

6.1.1.3. No autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1948	<i>Cyrano de Bergerac</i> Edmond Rostand	Est: 23 de diciembre, teatro Calderón de Barcelona	Adolfo Marsillach , Angelita Martínez de Velasco, Enrique Vivó, Germán Cortina, Laura Bové, Luis Calderón, Mari Paz Molinero, Miguel García, Pilar Olivar y Rafael Calvo	Esc: Ramón Batlle P: Alejandro Ulloa
1949	<i>El zoo de cristal</i> Tennessee Williams	Barcelona	Adolfo Marsillach , Josefina Tapia y Laly Soldevilla	Dir: Antonio del Cabo P: Teatro de Cámara
1949	<i>Un tranvía llamado deseo</i> Tennessee Williams	Teatro Comedia de Barcelona	Adolfo Marsillach	Dir: Antonio del Cabo P: Teatro de Cámara
1949	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> Lope de Vega	Est: 2 de agosto, teatro Calderón de Madrid	Carlos Lemos, Asunción Balaguer, Alfonso Muñoz y Adolfo Marsillach	Dir: José Tamayo P: Compañía Lope de Vega
1950	<i>En la ardiente oscuridad</i> Antonio Buero Vallejo	Est: 1 de diciembre, teatro María Guerrero de Madrid, temporada 1950-1951	Amparo Gómez Ramos, Miguel Ángel, F. Pérez Ángel, Berta Riaza, Manuel Márquez, Adolfo Marsillach , María del Carmen Díaz de Mendoza, Ricardo Lucía, Mayrata O'Wisiedo, José María Rodero, Rafael Alonso, Gabriel Miranda y Pilar Muñoz.	Di: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa Esc y Fi: Fernando Rivero Lu: Rafael Martínez Romarate
1953	<i>Escuadra hacia la muerte</i> Alfonso Sastre	Est: 18 de marzo, teatro María Guerrero de Madrid	Adolfo Marsillach , Miguel Ángel Gil, Félix Navarro, Juanjo Menéndez, Agustín González y Fernando Guillén	Dir: Gustavo Pérez Puig Esc: Leopoldo Anchóriz P: Teatro Popular Universitario
1954	<i>La cena del rey Balta-</i>	Est: 12 de mayo, teatro Español de Madrid	Asunción Balaguer, Asunción Sancho, José	Dir: José Tamayo

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>sar</i> Pedro Calderón de la Barca		Bruguera, Francisco Rabal, Pascual Martín, Jacinto Martín, Ángel Terrón, José Luis Heredia y Adolfo Marsillach	Esc: Sigfrido Burmann Fi: Víctor María Cortezo M: Manuel Parada Cor: Masa Coral de Madrid Direct: maestro Benedito <i>Ballet</i> : Roberto Carpio P: Compañía Lope de Vega
1955	<i>Bobosse</i> André Roussin	Est: 30 de septiembre, teatro Windsor de Barcelona	Adolfo Marsillach , Amparo Soler Leal y José Luis López Vázquez	Dir: Adolfo Marsillach P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1956	<i>George and Margaret</i> Gerard Savory	Est: teatro Windsor de Barcelona	Conchita Bardem, Adolfo Marsillach , Amparo Soler Leal y Olga Peiró	Dir: Adolfo Marsillach P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1956	<i>El invisible Harvey</i> Mary Chase	Est: teatro Windsor de Barcelona; teatro Lara de Madrid	Amparo Baró, Adolfo Marsillach , Carmen López Lagas, Gemma Cuervo, Lola Lemos, Magda Rotger, Luis Morris, Fernando Martín Calvo, Antonio Queipo, Francisco Melgares y Luis Villar	Dir: Adolfo Marsillach De: Emilio Burgos P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach Premio Pulitzer de 1945
1957	<i>Café del Liceo</i> Jaime de Armiñán	Est: 8 de noviembre, teatro Windsor de Barcelona; Rep: II Festival Internacional de Madrid, 1958	Gabriel Agustí (<i>El fiel enamorado</i>), Amparo Baró (<i>La fiel enamorada</i>), Jorge Bofill (<i>Señor con bigote</i>), M. ^a Antoni Bosch (<i>Hermosa señorita</i>), Fernando Bronchud (<i>Adulador</i>), José M. ^a Caffarel (<i>El famoso Fraschetti</i>), José Antonio Cánovas (<i>Señor con bigote</i>), Antonio Gandía (<i>El buen Bartolí</i>), Dorita González (<i>Señorita de Burgos</i>), Dionisio Macías (<i>Adulador</i>), José Luis Marín (<i>Padrino</i>), Adolfo Marsillach (<i>El pobre Armando</i>), Pedro Javier Martínez (<i>Feo señor</i>), Francisco Massana (<i>Adulador</i>), Pilar Mauri (<i>Hermosa señorita</i>), Luis Narbona (<i>Un señor que pide coñac</i>), Rosario Ortega (<i>Señorita de Burgos</i>), Antonio Pérez (<i>Padrino</i>), Fernando Ponce (<i>Un señor impaciente</i>), Pascual	Dir y Mon: Adolfo Marsillach De: Andrés Vallve Fi: Elena Santonja C <i>Café del Liceo</i> : Cristóbal Halfter P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Pueyo (<i>Adulador</i>), Mario Rigat (<i>Feo señor</i>), José Manuel Río (<i>El vendedor de periódicos</i>), Amparo Rives (<i>La dama estrafalaria</i>), Santiago Sanz (<i>El extraño maquietista</i>), Juan Soler (<i>Un señor de Alicante</i>), M. ^a Amparo Soler Leal (<i>La bella Lucía</i>), José Soler (<i>El servicial Jaime</i>), Salvador Soler Marí (<i>El tremendo Ivanof</i>), Josefina Tapias (<i>La vieja doña Paquita</i>) y Cris Zabal (<i>La ingenua Nuria</i>)	
1957	<i>El pan de todos</i> Alfonso Sastre	Est: 11 de enero, teatro Windsor de Barcelona	Adolfo Marsillach , Amparo Soler Leal, Antonio Picazo, Carmen López Lagar, José M. ^a Caffarel y Milagros Leal	Dir: Adolfo Marsillach Esc: Pablo Gago P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1957	<i>Los locos de Valencia</i> Lope de Vega			Ver: Juan Germán Schröder Dir: Adolfo Marsillach Premio Nacional de Dirección
1957	<i>Mi adorado Juan</i> Miguel Mihura	Est: teatro Windsor de Barcelona	Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal	Dir: Adolfo Marsillach P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1958	<i>Alejandro Magno</i> Terence Rattigan	Est: teatro Griego de Barcelona. Festivales de España	Amparo Baró, Amparo Soler Leal, Carlos Ibarzábal, Eugenio Domingo, Francisco Melgares, Javier Agustí, José Caride, José María Cafarell, José Vivó, M. ^a del Carmen del Llano, María Sastre, Milagros Leal, Olga Peiró, Pedro del Río, Salvador Soler Marí y Silvia Roussin	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Diego Hurtado de Mendoza P: Compañía Teatro de Hoy. Teatro de Cámara y Ensayo
1958	<i>Bobosse</i> André Jean Paul Rous- sin	Est: 17 de diciembre, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo Marsillach , Amparó Baró, Amparo Soler Leal, Elena Santonja, Eugenio Domingo, José Granda, Luis Morris, Mariano Ozores y Teresa del Río	Dir: Adolfo Marsillach Esc: Rafael Richar P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1958	<i>George and Margaret</i> Gerard Savory	Est: 24 de octubre, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo Marsillach , Amparo Baró, Amparo Soler Leal, Eugenio Domingo, Francisco Melgares, Gabriel Agustí, Olga Peiró	Dir: Adolfo Marsillach
1958	<i>Los locos de Valencia</i>	Est: teatro Griego de Barcelona. Festivales de	Amparo Baró, Amparo Soler Leal, Carlos Ibar-	Dir: Adolfo Marsillach

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	Lope de Vega	España	zábal, Eugenio Domingo, Francisco Melgares, Javier Agustí, José Caride, José María Cafarell, José Vivó, M. ^a del Carmen Llano, María Sastre, Milagros Leal, Olga Peiró, Pedro del Río, Salvador Soler Marí y Silvia Roussin	Ver: Juan Germán Schröder
1958	<i>Los tres pequeños</i> Alfonso Paso	Est: 8 de octubre, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo Marsillach , Amparo Soler Leal, Carmen Bernardos, Javier Agustí, Jorge Vicó, Olga Peiró, Salvador Soler Marí, Silvia Roussin	Dir: Adolfo Marsillach Esc: Emilio Burgos
1958	<i>Ondina</i> Jean Giraudoux	Est: teatro Griego de Barcelona. Festivales de España	Amparo Baró, Amparo Soler Leal, Carlos Ibarzábal, Eugenio Domingo, Francisco Melgares, Javier Agustí, José Caride, José María Cafarell, José Vivó, M. ^a del Carmen Llano, María Sastre, Milagros Leal, Olga Peiró, Pedro del Río, Salvador Soler Marí y Silvia Roussin	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Fernando Díaz Plaja
1959	<i>César y Cleopatra</i> George Bernard Shaw	Est: teatro Griego de Barcelona. Rep: teatro de la Comedia de Madrid.	Amparo Baró y Adolfo Marsillach	Dir: Adolfo Marsillach
1959	<i>El comprador de horas</i> Jacques Deval	Est: 9 de octubre, teatro Lara de Madrid	Adolfo Marsillach , Alberto Rodríguez, Antonio Queipo, Carmen López Lagar, Carmen Santonja, Encarnita Paso, Francisco Melgares, Guillermina Deu, Isabel Osca, Lola Lemos, Luis Morris, Magda Roger, María Asquerino, Miguel Moreno	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José M. ^a Pemán Esc: Emilio Burgos y José Redondela
1959	<i>Harvey</i> Mary Chase	Est: 9 de septiembre, teatro Lara de Madrid	Adolfo Marsillach , Amparo Baró, Antonio Queipo, Carmen López Lagar, Fernando Marín Calvo, Francisco Melgares, Gemma Cuervo, Lola Lemos, Luis Morris, Luis Villar, Marta Roger	Dir: Adolfo Marsillach P: Compañía Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach
1960	<i>La cornada</i> Alfonso Sastre	Est: 14 de enero, teatro Lara de Madrid	Adolfo Marsillach , Antonio Queipo, Carlos Larrañaga, Elena Alted, Encarnita Paso, Enrique Navas, Francisco Melgares, Luis Bermejo, Luis Morris, María Asquerino, Pedro Pardo, Vicente Sangiovanni	Dir: Adolfo Marsillach Ay: Manuel Aguado M: Cristóbal Halffter Esc: Emilio Burgos P: Compañía Adolfo Marsillach
1960	<i>Tengo un millón</i>	Est: 10 de febrero, teatro Lara de Madrid	Adolfo Marsillach , Agustín González, Ampa-	Dir: Adolfo Marsillach

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	Víctor Ruiz Iriarte		ro Baró, Antonio Queipo, Carlos Larrañaga, Gracia Morales, Magda Roger, María Asquerino, María Mahor, Pilar Sala	Esc: José Redondela
1961	<i>Hamlet</i> William Shakespeare	Est: 15 de diciembre, teatro Español de Madrid	José María Ramonet, Enrique Ciurana, Ángel de la Fuente, Francisco Carrasco, Manuel Andrés, José María Escuer, Luis Alberto Piay, Arturo López, Antonio Gandía, Adolfo Marsillach , Tina Gascó, Mercedes Alonso, Daniel Dicenta, Santiago Barés, José Bastida, Manuel Gómez, Pedro Carlos Estecha, Mauricio de la Peña, Francisco Portes, Aurora Peña, Ricardo Merino, Laureano Franco, Rafael Guerrero, Antonio Soto, José Guijarro, Gregorio Díaz Valero, Luis Morris y Ramón Reparaz	Dir: José Tamayo Ver: Antonio Buero Vallejo Ay: Roberto Carpio Esc y Fi: Vicente Viudes M: Cristóbal Halffter P: Teatro Español
1962	<i>Micaela</i> Joaquín Calvo Sotelo	Est: 27 de septiembre, teatro Lara de Madrid	Ángel de la Fuente, Ángel Picazo, Antonio Queipo, Arturo López, Carola Fernán-Gómez, Emma Penella, Magda Rotger, Manuel Torre-mocha, Teresa Gisbert	Dir: Adolfo Marsillach Esc: Sigfredo y Wolfgang Burmann, Redondela P: Adolfo Marsillach
1963	<i>El huevo</i> Félicien Marceau	Est: 28 de febrero, teatro Goya	María Paz Ballesteros, Mara Goyanes, Vicente Haro, Lola Lemos, Adolfo Marsillach y Luis Morris, entre otros	Dir: José Osuna Ver: Carlos Muñiz Esc y Fi: Víctor María Cortezo
1963	<i>Mary, Mary</i> Jean Kerr	Est: 24 de septiembre, teatro Valle-Inclán de Madrid	Gregorio Alonso, Teresa del Río, Conchita Montes, Paco Muñoz y Fernando Rey	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Conchita Montes Esc: Vicente Viudes Fi: Marbel Jr.
1964	<i>Las personas decentes me asustan</i> Emilio Romero	Est: 11 de enero de 1964, teatro Recoletos de Madrid	Emilio Alonso, María Asquerino, Ramón Caballero, Gonzalo Cañas, José Carabias, Belinda Corel, Roberto Llamas, Jaime de Mora y Aragón, Antonio Gandía, Miguel Granizo, Pascual Martín, Félix Navarro, José Palacio, José Luis Pellicena, José Luis Sanjuán, Manuel Saura	Dir: Adolfo Marsillach De: Wolfgang Burmann R de De: M. López P: Teatro Recoletos
1964	<i>Pigmalion</i> George Bernard Shaw	Est: 23 de octubre, teatro Goya de Madrid	Adolfo Marsillach (<i>Henry Higgins</i>), Antonio Vico (<i>Alfred Doolittle</i>), Carmen Carbonell	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Méndez Herrera

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>(Mrs. Higgins)</i> , Conchita Leza (<i>Doncella</i>), Fernando Guillén (<i>Coronel Pickering</i>), Julio Navarro (<i>Fredy Einsford-Hill</i>), Lola Lemos (<i>Mrs. Einsford-Hill</i>), Mara Goyanes (<i>Miss Einsford-Hill</i>), María Francés (<i>Mrs. Pearce</i>), Marisa de Leza (<i>Elisa Doolittle</i>), Luis Ramírez (<i>Un Desconocido</i>), Víctor Fuentes (<i>Un Sarcástico</i>)	Ay: Francisco Abad De y Fi: Francisco Nieva P: KARPA Premio Nacional de Dirección 1965, premio Domingo de Resurrección de la crítica barcelonesa por Interpretación y Dirección
1964	<i>Un domingo en Nueva York</i> Norman Krasna	Est: 15 de septiembre, teatro Infanta Isabel de Madrid	Rocío Dúrcal (<i>Eileen Taylor</i>), Carlos Larrañaga (<i>Mike Mitchell</i>), Pilar Puchol (<i>Mujer</i>), Ramón Reparaz (<i>Hombre</i>), Francisco Valladares (<i>Adam Taylor</i>), Víctor Valverde (<i>Rusell Wilson</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José López Rubio De: Emilio Burgos Ves: Barandiaran; P: RD-LS Premio Nacional de Dirección 1965
1965	<i>¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita? Sucesos imaginarios sobre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, inspirados en «El Libro de Buen Amor»</i> José Martín Recuerda	Est: 16 de noviembre, teatro Español de Madrid	Ana Sillero (<i>Vecina 4.ª</i>), Ángela Capilla (<i>Trotera 3.ª</i>), Blas de Diego (<i>El Escolar</i>), Carlos Garrido (<i>Caballero 1.º y Penitente 3.º</i>), Carlos Ibarzábal (<i>Chantre</i>), Carola Fernán-Gómez (<i>Vecina 1.ª</i>), Charo Soriano (<i>Trotera 1.ª</i>), Conchita Bardem (<i>Dama 3.ª</i>), Conchita Leza (<i>Dama 2.ª y Tripera 4.ª</i>), Eduardo Verger (<i>Caballero 3.º y Penitente 5.º</i>), Emilio Alonso (<i>El Alcalde</i>), Fernando Bronchud (<i>Mesonero</i>), Fernando Chinarro (<i>Moro del tabladillo y Penitente 4.º</i>), Fernando de la Riva (<i>Tesorero</i>), Fernando Guillén (<i>Fernando García</i>), Fernando Marín (<i>Lego 1.º</i>), Florinda Chico (<i>Mora Zujaima y Tripera 1.ª</i>), Guadalupe Matilla (<i>Vecina y Jaula</i>), Jacinto Martín (<i>Lego 3.º</i>), Jaime Segura (<i>Caballero 2.º y Penitente 6.º</i>), Javier Romero (<i>Penitente 1.º</i>), Jesús Fernández (<i>Cancionero</i>), Jesús Hernández Díez (<i>Zagalón 2.º</i>), José María Rodero (<i>Juan Ruiz, Arcipreste de Hita</i>), José Vivó (<i>Deán</i>), Josefina Serratos (<i>Trotera 2.ª</i>), Julia Lorente (<i>Colodrilla y Veci-</i>	Dir: Adolfo Marsillach Sec: Francisco Abad M: Carmelo A. Bernaola De: José Caballero Fi: Víctor María Cortezo Core: Alberto Portillo P: Compañía Titular del Teatro Nacional de Madrid

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			na 3. ^a), Julio Navarro (<i>El Ciego de la Extremadura</i>), Lola Lemos (<i>Vecina 2.^a y Tripera 2.^a</i>), Luis Morris (<i>Mendigo 1.^o</i>), Mari Carrillo (<i>Trotaconventos</i>), Maribel Altes (<i>Hermana Santa Luz y Mora de los tizones</i>), Nuria Torray (<i>Doña Garoza</i>), Paloma Hurtado (<i>Doña Endrina</i>), Paloma Pages (<i>Dama 1.^a y Tripera 3.^a</i>), Pilar Ruiz (<i>Vecina y Jaula</i>), Rafael Cores (<i>Don Román</i>), Ramón F. Tejeda (<i>Zagalón 1.^o</i>), Silvia Roussin (<i>Trotera 4.^a</i>), Terele Pávez (<i>Serrana 1.^a</i>), Tina Sainz (<i>Serrana 2.^a</i>), Víctor Blas (<i>Legó 2.^o y Penitente 2.^o</i>), Víctor Fuentes (<i>Mendigo 2.^o</i>), Vicente Sangiovanni (<i>El Romanillo</i>)	
1965	<i>Después de la caída</i> Arthur Miller	Est: 11 de enero, teatro Goya de Madrid	Adolfo Marsillach (<i>Quentin</i>), Ana Sillero (<i>Carrie</i>), Antonio Vico (<i>Padre</i>), Carmen Carbonell (<i>Madre</i>), Carmen de la Maza (<i>Olga</i>), Conchita Leza (<i>Elsie</i>), David Arey (<i>Hombre</i>), Fernando Guillén (<i>Lou</i>), Jaime Segura (<i>Presidente</i>), Julio Navarro (<i>Mickey</i>), Luis Molina (<i>Harley</i>), Mara Goyanes (<i>Felicia</i>), M. ^a Asunción Balaguer (<i>Luisa</i>), Marisa de Leza (<i>Maggie</i>), Víctor Fuentes (<i>Dan</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Méndez Herrera Ay: Francisco Abad M: David Aram Esc y A de Ves: Francisco Nieva P: KARPA Premio Domingo de Resurrección de la crítica barcelonesa por Interpretación y Dirección
1965	<i>El poder</i> Joaquín Calvo Sotelo	Est: 5 de octubre, teatro Alcázar de Madrid	Antonio Armet, Asunción Montijano, Carlos Ballesteros, Carlos Villafranca, Fernando Hilbeck, Francisco Guijar, Gabriel Llopart, Guillermo Hidalgo, José Luis Ozores, Juan Amézaga, María Bassó, Marta Padovan, Rafael Gil Marcos	Dir: Adolfo Marsillach De, Ves y Fi: Emilio Burgos
1966	<i>Águila de blasón</i> Ramón M. ^a del Valle-Inclán	Est: 13 de abril, teatro María Guerrero de Madrid	Antonio Casas (<i>El caballero</i>), Antonio Cembreros (<i>El marido</i>), Carlos Ballesteros (<i>Cara de Plata</i>), Carlos Ibarzábal (<i>Fray Jerónimo</i>), Carlos Villafranca (<i>Don Mauro</i>), Carola Fernández-Gómez (<i>La suegra</i>), Charo Soriano (<i>La preña</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Sec: Francisco Abad B y Fi: Manuel Mampaso Ves: H. Cornejo P: Compañía Titular del Teatro

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<p>da), Charo Tijero (<i>Otra moza y Mujer 2.ª</i>), Conchita Bardem (<i>Doña Rosita</i>), Conchita Leza (<i>Rosalva</i>), Eduardo Verger (<i>Otro ladrón y Un criado</i>), Félix Navarro (<i>El capellán</i>), Fernando Bronchud (<i>Un monago</i>), Fernando Chinarro (<i>El señor Ginero</i>), Fernando Dal (<i>Un vecino</i>), Fernando Guillén (<i>Don Farruquiño</i>), Fernando Marín (<i>Don Pedrito</i>), Gemma Cuervo (<i>Liberata</i>), Guillermo Atlántico (<i>Un ladrón</i>), Jacinto Martín (<i>Don Rosendo</i>), Jaime Segura (<i>Otro ladrón y El barquero</i>), Javier Lozano (<i>Un hombre</i>), José Luis Sanjuán (<i>El ladrón y El rapaz</i>), José María Prada (<i>Don Galán</i>), José Vivó (<i>Pedro Rey</i>), Juan Amezaga (<i>El abuelo</i>), Julia Lorente (<i>Andreña</i>), Julio Navarro (<i>Don Gonzalito</i>), Luis Morris (<i>El escribano</i>), Marcela Yurfa (<i>La pichona</i>), María Luisa Hermosa (<i>La gazula</i>), Maribel Altes (<i>Una moza y Mujer 1.ª</i>), Margarita Díaz Cembreros (<i>Otra vieja y Otra señora</i>), Maruchi Fresno (<i>Doña María</i>), Milagros Guijarro (<i>Una Vieja y Una señora</i>), Nuria Torray (<i>Sabelita</i>), Paloma Hurtado (<i>Rosita M.ª</i>), Paloma Pages (<i>La manchada</i>), Pilar Muñoz (<i>La roja</i>), Sergio Vidal (<i>El peregrino</i>), Silvia Roussin (<i>La bisoja</i>), Víctor Blas (<i>El zagal</i>), Víctor Fuentes (<i>El alguacil</i>), Víctor Losada (<i>El capitán</i>)</p>	<p>Nacional Español de Madrid</p>
1966	<p><i>La piedad de noviembre</i> Franco Brusati</p>	<p>Est: 16 de septiembre, teatro Goya de Madrid</p>	<p>Adolfo Marsillach (<i>Lucas y Lee H. Oswald</i>), Andrés Moreno (<i>camarero</i>), Antonio Queipo (<i>Papá</i>), Antonio Soto (<i>Tío Pedro</i>), Carmen Carbonell (<i>Carmen Carbonell</i>), Charo Soriano (<i>Isa</i>), José Luis Sanjuán (<i>El amigo</i>), José Vivó (<i>Ricardo</i>), Magda Roger (<i>Tía María</i>), Manuel Díaz González (<i>Horacio</i>), María Asquerino</p>	<p>Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Méndez Herrera Ay: Francisco Abad M: Iván Vandor De y Amb: Manuel Mampaso P: Compañía Adolfo Marsillach</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			(<i>Ana y María Prusakova</i>), Paloma Pagés (<i>Una joven</i>), Ramón Tejela (<i>El niño</i>), Víctor Blas (<i>Camarero</i>), Víctor Fuentes (<i>Sacerdote</i>)	
1966	<i>Los siete infantes de Lara</i> Lope de Vega	Est: 19 de enero, teatro Español de Madrid	Carlos Ballesteros, Carlos Garrido, Carlos Ibarzábal, Charo Soriano, Concha Bardem, Eduardo Verger, Fernando Guillén, Fernando Marín, Félix Navarro, Gabriel Llopert, Gemma Cuervo, Guillermo Hidalgo, Jacinto Martín, Jaime Segura, José Luis Sanjuán, José María Rodero, José Vivó, Julio Navarro, Luis Morris, Nuria Torray, Paloma Hurtado, Pedro Luis Corral, Ramiro Benito, Sergio Vidal, Víctor Blas, Víctor Fuentes	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Juan Germán Schröeder M: Carmelo Bernaola Esc y Fi: Manuel Mampaso P: Compañía Titular del Teatro Nacional Español de Madrid
1967	<i>A puerta cerrada</i> Jean-Paul Sartre	Est: teatro Poliorama de Barcelona	Adolfo Marsillach (<i>Garcín</i>), Gemma Cuervo (<i>Estelle</i>), Gerardo Malla (<i>Mozo del piso</i>), Nuria Espert (<i>Ginés</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver : Alfonso Sastre B y Fi: Pablo Gago
1967	<i>La p... respetuosa</i> Jean-Paul Sartre	Est: teatro Poliorama de Barcelona	Carlos Canut (<i>James</i>), Fernando Guillén (<i>Fred</i>), Francisco Melgares (<i>Un hombre</i>), Gerardo Malla (<i>John</i>), Joaquín García Lalondri (<i>El negro</i>), José Vivó (<i>El senador</i>), Nuria Espert (<i>Lizzie</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver : Alfonso Sastre B y Fi: Pablo Gago P: Compañía Adolfo Marsillach
1967	<i>Marbella, mon amour</i> Juan José Alonso Millán	Est: 23 de febrero, teatro Goya de Madrid,	Adolfo Marsillach , Arturo Fernández, Conchita Montes	Dir: Adolfo Marsillach Esc: Vicente Viudes
1968	<i>Espectáculo Jean-Paul Sartre (La puta respetuosa y A puerta cerrada)</i> Jean-Paul Sartre	Est: 8 de marzo, teatro Reina Victoria de Madrid	Nuria Espert, Gemma Cuervo, Fernando Guillén, José Vivó, Joaquín García Lahondri, Gerardo Malla, Francisco Melgares y Adolfo Marsillach	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Alfonso Sastre B y Fi: Pablo Gago R de De: Pablo López P: Nuria Espert-Adolfo Marsillach
1968	<i>Marat / Sade</i> Peter Weiss	Est: 2 de octubre, teatro Español de Madrid	Adolfo Marsillach (Señor de Sade), Amparo Valle (Simona Evrard), Antonio Iranzo (Prego-	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Salvador Moreno Zarza ²²⁸³

²²⁸³ Seudónimo de Alfonso Sastre.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			nero), Carlota Corday (Serena Vergano), Charo Soriano (La Rosiñol), Enrique Cerro (Coulmier), Eusebio Poncela (Polpoch), Francisco Melgares (Un paciente), Gerardo Malla (Jacobo Roux), José Enrique Camacho (Kokol), José María Prada (Juan Pablo Marat), Modesto Fernández (Cucurucu), José Vivó (Duperret), Silvia Roussin (Señora Coulmier), Silvia Vivó (Señorita Coulmier), con la colaboración del grupo Cátaro de Barcelona	Ay: Alberto Miralles De y Fi: Francisco Nieva M: Hans-Martin Majewski A y Direcc: Pedro Luis Domingo Mo: Antonio Malonda P: Compañía del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo; premio El Espectador y la Crítica a la Mejor Escenografía
1969	<i>El malentendido</i> Albert Camus	Est: septiembre, teatro Poliorama de Barcelona	Agustín Besco (<i>El criado</i>), Agustín González (<i>El lector</i>), Alicia Hermida (<i>María</i>), Fernando Guillén (<i>Jan</i>), Gemma Cuervo (<i>Marta</i>), María Luisa Ponte (<i>Madre</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Escué Puerta B y Fi: Manuel Mampaso P: Compañía Gemma Cuervo y Fernando Guillén
1969	<i>El Tartufo</i> Molière	Est: 3 de octubre, teatro de la Comedia de Madrid, gira por Hispanoamérica	Adolfo Marsillach (<i>Tartufo, falso devoto</i>), Antonio Iranzo (<i>Cleante, cuñado de Orgón</i>), Carmen de la Maza (<i>Mariana, hija de Orgón</i>), Charo Soriano (<i>Elmira, mujer de Orgón</i>), Enrique Cerro (<i>Leal, alguacil</i>), Francisco Balcells (<i>Funcionario</i>), Francisco Melgares (<i>Damis, hijo de Orgón</i>), Gerardo Malla (<i>Valerio, novio de Mariana</i>), José María Prada (<i>Orgón, marido de Elmira</i>), Julia Lorente (<i>Señora Pernelle, madre de Orgón</i>), Teresa del Río (<i>Dorina, sobrina de Orgón</i>), Silvia Vivó (<i>Felipa, criada de la Sra. Pernelle</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Tra y Ver: Enrique Llovet Ay: Alfredo Mora Arr: Pedro Luis Domingo Core: Alberto Portillo Esc y Fi: Francisco Nieva
1972	<i>Sócrates</i> Elaborada a partir de textos de Platón, Jenofonte, Diógenes Laercio y cantos de Esquilo	Est: 5 de febrero, teatro Poliorama de Barcelona	Adolfo Marsillach (<i>Sócrates</i>), Emiliano Redondo (<i>Eutifrón</i>), Francisco Balcells (<i>Arconte</i>), Francisco Casares (<i>Anitos</i>), Francisco Guijar (<i>Fedón</i>), Gerardo Malla (<i>Platón</i>), José Camacho (<i>Simmias</i>), Juan Jesús Valverde (<i>Critón</i>), Vicente Cuesta (<i>Meleto</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ay: Alfredo Mora Esp: Luis Cuadrado Espa: Vicente Rojo Fi: Emiliano Redondo

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1973	<i>Canta, gallo acorralado</i> Sean O'Casey	Est: 2 de diciembre, teatro de la Comedia de Madrid	Adolfo Marsillach , Antonio Canal, Antonio Iranzo, Charo Zapardiel, José Vivó, Silvia Vivó, Trinidad Rugero, Victoria Vera	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Antonio Gala M: Alberto Bourbon Core: Alberto Portillo Esc: Fabià Puigserver
1973	<i>La señorita Julia</i> August Strindberg	Est: 14 de febrero, teatro Marquina de Madrid	Amparo Soler Leal (<i>Julia</i>), Charo Soriano (<i>Christine</i>), Julio Núñez (<i>Jean</i>), Bulubú (<i>oficiantes</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver libre: Lorenzo López Sancho Espac: Cristóbal Halffter Espa y Fi: Fabià Puigserver Esp: Fernando Arribas P: Amparo Soler Leal
1973	<i>¡Suerte, campeón!</i>	Est: septiembre, teatro de la Comedia de Madrid ²²⁸⁴	Adolfo Marsillach y Massiel	
1977	<i>Contacto peculiar</i> Mike Scott	Est: 14 de noviembre, teatro Reina Victoria de Madrid	Alberto Fernández (<i>Harry</i>), Ana M. ^a Ventura (<i>Sra. Baldry</i>), José A. Correa (<i>Desmond</i>), Josema Yuste (<i>Stanley</i>), Mara Goyanes (<i>Shirley</i>), Nicolás Dueñas (<i>Trevor</i>), Pedro del Río (<i>Thwaite</i>), Roberto Caballero (<i>Eric</i>), Rocío Dúrcal (<i>Irene</i>), Víctor Barreiro (<i>Shanve</i>),	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Enrique Llovet Esc: Antonio Cortés Dib: Mario Scotti y José M. Yanes P: Compañía Rocío Dúrcal
1977	<i>El Arquitecto y el emperador de Asiria</i>	Est: 1 de abril, Teatre Tívoli de Barcelona	Adolfo Marsillach y José María Prada	Dir: Klaus Michael Grüber Esc: Eduardo Arroyo Ves: Elio Berhanyer C <i>Ayúdeme caballero</i> : Luis Eduardo Aute P: Adolfo Marsillach
1977	<i>Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca</i> José Martín Recuerda	Est: 4 de febrero, teatro de la Comedia de Madrid	Alicia Sánchez, Ángela Grande, Antonio Iranzo, Carmen Lozano, Concha Velasco, Francisco Maró, Margarita García Ortega, María Luisa Ponte, M. ^a Paz Ballesteros, Maribel Altés, Maruja García Alonso, Mercedes Lezcano, Natalia Duarte, Pilar Bardem, Pilar Muñoz	Dir: Adolfo Marsillach M: Enrique Morente Core: Mario Maya Esc y Ves: Montse Amenós e Isidre Prunes P: Producciones A. G.

²²⁸⁴ Estreno prohibido por la censura unos días antes.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1980	<i>El Tartufo</i> Molière	Rep: 18 de septiembre, teatro del Príncipe de Madrid, con motivo del décimo aniversario	Adolfo Marsillach , Alberto Fernández, Ana María Ventura, Antonio Rosa, Carmen Casado, Carmen Maura, Dionisio Salamanca, Fernando Valverde, María Silva, Mercedes Lezcano, Pedro del Río	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Enrique Llovet Core: Alberto Portillo Esc y Fi: Francisco Nieva P: Compañía Adolfo Marsillach
1983	<i>Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares</i> Francisco Melgares	Est: teatro Calderón de la Barca de Valladolid, 22 de febrero	Amelia de la Torre (<i>Madame Letourneur</i>), Amparo Climent (<i>Zoe</i>), Andrés Mejuto (<i>El Señor de Kranaac</i>), Antonio Canal (<i>Mauricio Bombín</i>), Antonio Rosa (<i>Giner</i>), Blaki (<i>Jean Paul</i>), Carmen Casado (<i>La psiquiatra</i>), Carmen Gran (<i>La vecina concienciada</i>), Dionisio Salamanca (<i>Fermín Brotons</i>), Emilio Mellado, Félix Navarro (<i>El juez Herzog</i>), Fernando Ransanz, Francisco Olmo, Francisco Portes (<i>Abdón</i>), Jesús Alcaide (<i>El Disidente</i>), José Caride (<i>Ceferino Bianchi</i>), José Jordá (<i>El viejo malvado</i>), José María Pou (<i>Evangelista Griñón y Tía Gladys</i>), Juan Antonio Marín Vidal (<i>Benito Moscoso</i>), Juan Echanove (<i>Jean Claude</i>), Luis Marín (<i>El sargento</i>), Manuel Galiana (<i>Anselmo B</i>), María Luisa Ponte (<i>Alodia Megisto</i>), Marisa Porcel (<i>La Innombrable</i>), Mercedes Lezcano (<i>Antar</i>), Miguel de Grandy (<i>El Comisario</i>), Nicolás Mayo (<i>Director del colegio</i>), Pepín Salvador (<i>Lucas B</i>), Rafael Díaz (<i>Morning Post</i>), Teófilo Calle (<i>El hombre que huye de octubre</i>), Tina Sainz (<i>Ernestina B</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ay: Joaquín Vida Res: Jordi Bonet Col: Skip Martinsen Esc y Ves: Isidre Prunes y Montse Amenós Il: José Miguel López Sáez P: Centro Dramático Nacional
1984	<i>La Gran Vía</i> Felipe Pérez y González, Federico Chueca y Joaquín Valverde	Est: 2 de noviembre, teatro de la Zarzuela de Madrid	Alfonso del Real (<i>Paseante en Corte</i>), Amalia Barrios (<i>Calle Válgame Dios</i>), Amparo Climent (<i>Dependiente</i>), Ángel de Andrés (<i>Caballero de Gracia</i>), Ángel Fernández (<i>bailarín</i>), Ángeles Chamorro (<i>El Eliseo Madrileño</i>), Antonio Almenara (<i>bailarín</i>), Carmen Casado (<i>Calle de Sevilla</i>), Carmen Rossi (<i>Plaza de la</i>	Dir: Adolfo Marsillach L: Felipe Pérez y González M: Federico Chueca y Joaquín Valverde Ay: Roberto Alonso Direcc: Urbano Ruiz Laorden Core: Skip Martinsen

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<p><i>Cebada y Señora Indignada</i>), Catalina Gómez (<i>Calle Ave María</i>), Cecilia Martín (<i>bailarina</i>), Concha Hidalgo (<i>Calle de Toledo</i>), Emilio Hernández (<i>Guardia Primero</i>), Esther Diego (<i>bailarina</i>), Francisco Navarro (<i>Rata Segundo</i>), Guillermo Montesinos (<i>Barrio de las Injurias y Periodista</i>), Irene Daina (<i>Doña Virtudes</i>), Jesús Landín (<i>Guardia Segundo</i>), Joaquín Molina (<i>Barrio del Pacífico</i>), José María Gómez (<i>Un soldado</i>), José Varela (<i>Rata Primero</i>), Juan Antonio Marín (<i>Barrio de la Prosperidad y Señor Alterado</i>), Juana Ruiz (<i>Calle Afligidos</i>), Julián Mínguez (<i>bailarín</i>), Manuel Tiedra (<i>bailarín</i>), Margarita Calahorra (<i>La Fuente</i>), María Elena Sanz (<i>bailarina</i>), Marisa Porcel (<i>Calle Ancha</i>), Marta Jiménez (<i>bailarina</i>), Mercedes Hurtado (<i>Calle del Candil</i>), Milagros Martín (<i>La Menegilda</i>), Paloma Porcel (<i>Calle de la Sartén</i>), Rafael del Río (<i>Rata tercero</i>), Rosario de Andrea (<i>Calle Montera</i>), Susana Egea (<i>bailarina</i>), Tatiana Thauvin (<i>bailarina</i>), Teófilo Calle (<i>El Comadrón</i>) y Yolanda Ríos (<i>Calle de la Libertad</i>)</p>	<p>Direct: José Perera Esc y Ves: Carlos Cytrynowski P: Teatro de la Zarzuela</p>
1984	<p><i>La Tempranica</i> Julián Romea y Gerónimo Giménez</p>	<p>2 de noviembre, teatro de la Zarzuela de Madrid</p>	<p>Alejandra Aranda (<i>niña</i>), Alejandra López (<i>niña</i>), Ángel Aroca (<i>bailarín</i>), Ángel Pascual (<i>Zalea</i>), Antonio Candelas (<i>bailarín</i>), Conchita Arroyo (<i>Pastora</i>), Curra Jiménez (<i>bailarina</i>), Emelina López (<i>María, la Tempranica</i>), Esther Diego (<i>bailarín</i>), Esther Jiménez (<i>Salú</i>), Felipe Bernier (<i>bailarín</i>), Fernando Sancho (<i>Un gitano</i>), Javier Alaba (<i>Don Luis, conde de Santa Fe</i>), Joaquín Molina (<i>Curro, Don Ramón y Don Mariano</i>), José Antonio Ceinos (<i>Miguel, el Lobito</i>), José Luis Sánchez (<i>El zeñó Chano</i>),</p>	<p>Dir: Adolfo Marsillach L: Julián Romea M: Gerónimo Giménez Ay: Roberto Alonso Direcc: Urbano Ruiz Laorden Direct: José Perera Core: Alberto Lorca Esc y Ves: Carlos Cytrynowski P: Teatro de la Zarzuela</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Josefina Meneses (<i>María, la Tempranica</i>), Julio Incera (<i>Mister James</i>), Juan Reyes (<i>Grabíé</i>), M. ^a Helena Sanz (<i>bailarín</i>), Marta Jiménez (<i>bailarina</i>), Nieves Llanos (<i>bailarina</i>), Pedro Arnoso (<i>Pilín</i>), Tote García Ortega (<i>La Moronda</i>), Sonia Sánchez (<i>niña</i>) y Yolanda Cembreros (<i>La Condesa</i>)	
1986	<i>El médico de su honra</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 17 de abril de 1986, teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (Argentina); 24 de mayo de 1986, teatro Álvarez Quintero de Sevilla; 5 de septiembre de 1986, IX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), 23 de octubre de 1986, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Sevilla, Palma de Mallorca; Gi int: Córdoba (Argentina), Monterrey (México), Villahermosa (México), Bamberg (Alemania)	Ana Hurtado (<i>esclava</i>), Ángel de Andrés López (<i>Don Enrique</i>), Antonio Canal (<i>Don Arias</i>), Carmen Gran (<i>Teodora</i>), Carlos Almansa (<i>personaje anónimo</i>), Daniel Sarasola (<i>personaje anónimo</i>), Estela Alcaraz (<i>esclava</i>), Fidel Almansa (<i>Don Diego</i>), Francisco Portes (<i>Coquín</i>), José Caride (<i>Ludovico</i>), José E. Camacho (<i>personaje anónimo</i>), José Luis Pellicena (<i>Don Gutierre</i>), M. ^a Jesús Sirvent (<i>Doña Leonor</i>), Marisa de Leza (<i>Doña Mencía</i>), Modesto Fernández (<i>personaje anónimo</i>), Pilar Massa (<i>esclava</i>), Vicente Cuesta (<i>Rey Don Pedro</i>) y Yolanda Ríos (<i>Jacinta</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Rev: Rafael Pérez Sierra M: Tomás Marco Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1986	<i>Los locos de Valencia</i> Lope de Vega	Est: 12 de septiembre de 1986, Claustro de los Dominicos, IX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); 14 de noviembre de 1986, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Málaga, Valencia, Sevilla, Palma de Mallorca, Santander; Gi int: Monterrey (México), Villahermosa (México)	Ana Hurtado (<i>Mordacha</i>), Ángel de Andrés López (<i>Floriano</i>), Antonio Canal (<i>Palmiro</i>), Carlos Almansa (<i>Calandrio</i>), Carmen Gran (<i>Camelia</i>), Daniel Sarasola (<i>Quiterio</i>), Estela Alcaraz (<i>Hortensia</i>), Fernando Valverde (<i>Valerio</i>), Fidel Almansa (<i>Leonato</i>), Francisco Portes (<i>Gerardo</i>), José Caride (<i>Liberto</i>), José E. Camacho (<i>Martín</i>), José Luis Pellicena (<i>Caballero</i>), Luis Lorenzo (<i>Tomás</i>), M. ^a Luisa Merlo (<i>Erífila</i>), Marisa de Leza (<i>Fedra</i>), Modesto Fernández (<i>Verino</i>), Pilar Bayona (<i>Laida</i>), Pilar Massa (<i>Magnolia</i>), Vicente Cuesta (<i>Pisano</i>) y Yolanda Ríos (<i>Belarda</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Juan Germán Schröder Ay: Roberto Alonso M: José Nieto Corel: Skip Martinsen Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1987	<i>Antes que todo es mi dama</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 11 de septiembre de 1987, Claustro de los Dominicos, X Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); 24 de septiembre de 1987, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Murcia, Sevilla, Zaragoza, Palma de Mallorca, Granada, Salamanca, Olite (Navarra), Bilbao, Valladolid, San Sebastián, Córdoba, Gerona; Gi int: Caracas (Venezuela), Bogotá (Colombia), Bolonia (Italia), Lisboa (Portugal)	Aitor Tejada (<i>Ayudante de Dirección</i>), Ana Hurtado (<i>Maquilladora</i>), Ana Latorre (<i>Sastra</i>), Ángel de Andrés López (<i>Don Félix</i>), Antonio Canal (<i>Don Antonio</i>), Carlos Almansa (<i>Jirafista</i>), Carmen Gran (<i>Señora de la limpieza</i>), Daniel Sarasola (<i>Cámara 1.ª</i>), Eduardo García (<i>Cámara 2.ª</i>), Estela Alcaraz (<i>Leonor</i>), Fermín Aldaz (<i>Violinista</i>), Fidel Almansa (<i>Mendoza</i>), Francisco Lahoz (<i>Director</i>), Francisco Portes (<i>Don Íñigo</i>), José Caride (<i>Hernando</i>), José E. Camacho (<i>Operador</i>), José Manuel Yanes (<i>Pianista</i>), Manuel Gallardo (<i>Don Félix</i>), Manuel Rochel (<i>Cámara 2.ª</i>), M.ª Jesús Sirvent (<i>Doña Clara</i>), M.ª Luisa Merlo (<i>Laura</i>), Modesto Fernández (<i>Sonidista</i>), Pilar Massa (<i>Starlet</i>), Rafael Villanueva (<i>Violinista</i>), Silvia Vivó (<i>Beatriz</i>), Vicente Cuesta (<i>Lisardo</i>) y Yolanda Ríos (<i>Script</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Rafael Pérez Sierra Ay: Roberto Alonso M: Francisco Guerrero Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1988	<i>El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)</i> atribuida a Tirso de Molina	Est: 10 de septiembre de 1988, XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); 27 de septiembre de 1988, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Sevilla; Gi int: Buenos Aires (Argentina)	Adriana Filmus (<i>Doña Ana de Ulloa</i>), Antonio Ugo (<i>Coridón</i>), Cristina Murta (<i>Duquesa Isabela</i>), Enzo Bai (<i>Rey de Nápoles</i>), Horacio Roca (<i>Batricio, Labrador</i>), Jorge Petraglia (<i>Don Diego Tenorio</i>), Juan Leyrado (<i>Don Juan Tenorio</i>), Miriam Ortiz (<i>Juana</i>), Mónica Santibáñez (<i>Aminta, villana</i>), Osvaldo de Marco (<i>Criado del Rey de Castilla y Criado Posada</i>), Patricia Kraly (<i>Leonorcilla, criada</i>), Sergio Corona (<i>criado de Octavio y Criado Posada</i>); elenco estable del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (Argentina): Andrés Turnés (<i>Gaseno, Labrador</i>), Horacio Peña (<i>Marqués de la Mota</i>), Ingrid Pelicori (<i>Tisbea, pescadora</i>), Jorge Mayor (<i>Don Pedro Tenorio</i>), Leopoldo Verona (<i>Rey de Castilla</i>), Patricia	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Carmen Martín Gaité Ay: José Luis Saiz As: Libertad Alzugaray D: José Luis Saiz Ap: Mónica López M: Luis María Serra Core: Graciela Ríos Saiz In: Hernán Martínez Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski Cop: Compañía Nacional de Teatro Clásico / Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (Argentina)

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Gilmour (<i>Belisa</i>), Rafael Rodríguez (<i>Don Gonzalo de Ulloa</i>), Roberto Carnaghi (<i>Catalinón</i>), Roberto Castro (<i>Ripio, criado</i>), Roberto Ibáñez (<i>Anfriso, pescador</i>), Roberto Mosca (<i>duque Octavio</i>)	
1988	<i>La Celestina</i> Fernando de Rojas	Est: 18 de abril de 1988, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Sevilla, San Sebastián, Bilbao, Valladolid, XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), Córdoba, Barcelona; Gi int: Festival Internacional de Teatro de Edimburgo (Escocia)	Adriana Ozores (<i>Melibea</i>), Amparo Rivelles (<i>Celestina</i>), Ángel García Suárez (<i>Crito</i>), Antonio Carrasco (<i>Tristán</i>), Blanca Apilánez (<i>Lucrecia</i>), Carlos Alberto Abad (<i>rufián</i>), Carlos Moreno (<i>rufián</i>), César Diéguez (<i>Pármeno</i>), Charo Soriano (<i>Alisa</i>), Enrique Navarro (<i>Centurio</i>), Félix Casales (<i>Sosia</i>), Jesús Puente (<i>Sempronio</i>), Joaquín Climent (<i>Traso</i>), Juan Gea (<i>Calisto</i>), Pilar Barrera (<i>Areúsa</i>), Resu Morales (<i>Elicia</i>), Vicente Gisbert (<i>Pleberio</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Gonzalo Torrente Ballester Ay: José Luis Saiz M: Carmelo Bernaola Esc, Ves e II: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1989	<i>El vergonzoso en palacio</i> Tirso de Molina	Est: 7 de julio de 1989, Plaza de Santo Domingo, XII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); 14 de noviembre de 1989, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Sevilla, Barcelona, XXI Festival Internacional del Mar Menor de San Javier (Murcia), Salamanca, Logroño, Bilbao, Valencia, Zaragoza, Murcia; Gi int: Valparaíso (Chile), Santiago de Chile (Chile)	Adriana Ozores (<i>Doña Serafina</i>), Aitana Sánchez-Gijón (<i>Doña Magdalena</i>), Alberto López, Alberto Muyo, Alfonso Goda (<i>Lauro</i>), Amador Cantín, Ángel Amorós (<i>Conde Don Duarte</i>), Ángel García Suárez (<i>Bato</i>), Blanca Apilánez (<i>Doña Juana</i>), Bosco Solana, Carlos Alberto Abad (<i>Atambor</i>), César Diéguez (<i>Vasco</i>), Enrique Navarro (<i>Doristo</i>), Félix Casares (<i>Lariso</i>), Félix Martínez, Fernando Guillén-Cuervo (<i>Don Antonio</i>), Francisco Pozo, Francio Rivas, Jesús Bonilla (<i>Tarso</i>), Joaquín Climent (<i>Pintor</i>), José Luis Patiño (<i>Denio</i>), José Manzanera, José María Gambín, José María Martín, José Ortega, Juan Carlos Montalbán (<i>Ruy Lorenzo</i>), Juan Gea (<i>Mireno</i>), Leandro Dagó (<i>Cazador</i>), Luis Chamorro, Manuel Muñoz Cuenca, María Elías (<i>Doña Magdalena</i>), Miguel A. Merino, Miguel Palenzuela (<i>Duque de Avero</i>), Óscar Fidalgo, Pablo Calvo (<i>Cazador</i>), Rafael Ramos de Cas-	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Francisco Ayala Ay: Rafael Ribes y Luis Blat Tr: Rafael Pérez Sierra Core: Elvira Sanz Esc, Ves e II: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			tro (<i>Figueredo</i>), Rafael Santiago, Raúl Sánchez-Migallón, Resu Morales (<i>Melisa</i>), Víctor Ullate	
1989	<i>L'heure espagnole</i> Nohain-Ravel	Est: 16 de enero, Grand Théâtre de Ginebra (Suiza)	Anna Steiger (<i>Concepción</i>), Jean-Philippe Courtis (<i>Don Íñigo Gómez</i>), Laurence Dale (<i>Gonzalve</i>), Neil Jenkins (<i>Torquemada</i>), René Massis (<i>Ramiro</i>)	Dir: Adolfo Marsillach L: Franc-Nohain M: Maurice Ravel Direcc: Graeme Jenkins Mú: Orchestre de la Suisse Romande De y Ves: Carlos Cytrynowski
1992	<i>La gran sultana</i> Miguel de Cervantes	Est: 6 de septiembre de 1992, teatro Lope de Vega de Sevilla; 22 de septiembre de 1992, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Alicante, Barcelona, XVI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), La Coruña, Santiago de Compostela; Gi int: Guanajuato (México), Ciudad de México (México), Spanish Arts Festival Spring 1994 de Londres (Inglaterra)	Aitor Tejada (<i>músico 1.º</i>), Armando Navarro (<i>Un cautivo, anciano</i>), Arturo Querejeta (<i>Andrea, espía</i>), Carlos Marcet (<i>judío</i>), Carlos Mendy (<i>Roberto, renegado</i>), Cayetana Guillén Cuervo (<i>Clara, llamada Zaida</i>), César Diéguez (<i>Zelinda, que es Lamberto</i>), Enrique Navarro (<i>Brain, bajá</i>), Félix Casales (<i>Moro</i>), Francisco Rojas (<i>Embajador de Persia</i>), Héctor Colomé (<i>Madrigal, cautivo</i>), José Lifante (<i>El Gran Cadí</i>), José Luis Patiño (<i>Músico 2.º</i>), Juan Manuel Sánchez (<i>Mustafá, bajá</i>), Manuel Navarro (<i>El Gran Turco</i>), Mario Martín (<i>Salec, turco renegado</i>), Miguel de Grandy (<i>Mamí, eunuco</i>), Paco Racionero (<i>Rustán, eunuco</i>), Silvia Marsó (<i>Doña Catalina de Oviedo, la gran sultana</i>); Ana Casas, Anselmo Gervolés, César Hamelberg, Concha Sáez, Emilio Fontán, Esther Montoro, José Olmo, Luis María Chamorro, Maribel Lara, Marta Navas, Natalia Millán, Pedro Forero, Rafael Navarro Galán, Román Sánchez Gregori, Salvador Sanz (<i>alárabes, bajaes, cautivas, cautivos, eunucos, garzones, guardias, jenízaros, judíos, moros</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Luis Alberto de Cuenca Ay: Luis Blat y Rafael Ribas M: Pedro Esteban Mú: Begoña Olavide (flautas, qanoun, salterio), David Sanz (flautas, chirimía), Dimitris Psonis (percusión, baglama, santuri), Juan Carlos de Mulder (vihuela y laúd), Rosa Olavide (kemenche y viola da gamba) Core: Elvira Sanz Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1993	<i>Carmen</i> Georges Bizet, Henri Meilhac y Ludovic Halévy	Est: septiembre, Grand Théâtre de Ginebra (Suiza)		Dir: Adolfo Marsillach L: Henri Meilhac y Ludovic Halévy Ar: basado en la obra homónima de Próspero Mérimée M: Georges Bizet
1993	<i>Fuente Ovejuna</i> Lope de Vega	Est: 19 de enero de 1993, teatro de la Comedia de Madrid; Gi: Barcelona, XVI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), La Coruña, Santiago de Compostela, Vigo	Aitor Tejada (<i>Barrildo</i>), Alberto Delgado (<i>Fronoso</i>), Antonio Vico (<i>Rey Don Fernando</i>), Armando Navarro (<i>Juan Rojo</i>), Arturo Querejeta (<i>Flores</i>), Blanca Apilánez (<i>Laurencia</i>), Carlos Marcet (<i>Ortuño</i>), Cayetana Guillén Cuervo (<i>Pascuala</i>), César Diéguez (<i>Maestre</i>), Enrique Navarro (<i>Regidor</i>), Félix Casales (<i>Cimbranos</i>), Francisco Racionero (<i>Alonso</i>), Francisco Rojas (<i>Regidor 2.º de Ciudad Real</i>), Héctor Colomé (<i>Comendador Fernán Gómez</i>), José Lifante (<i>Juez</i>), José Luis Patiño (<i>Leonelo</i>), Juan José Otegui (<i>Esteban</i>), Juan Manuel Sánchez (<i>Mengo</i>), Manuel Navarro (<i>Don Manrique</i>), Maribel Lara (<i>Reina Isabel</i>), Mario Martín (<i>Regidor 1.º de Ciudad Real</i>), Natalia Millán (<i>Jacinta</i>), Samuel Casales (<i>niño</i>); Ana Casas, Anselmo Gervolés, Concha Sáez, Emilio Fontán, Esther Montoro, José Olmo, Luis M. ^a Chamorro, Marta Navas, Pedro Forero, Rafael Navarro Galán, Román Sánchez Gregori, Salvador Sanz (<i>labradoras, labradores, soldados, pueblo</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Carlos Bousoño Ay: Luis Blat y Rafael Ribes M: Tomás Bohórquez Mú: Ángela Martínez (flauta), Dimitris Psonis (percusionista), Luis Guzmán (Guitarra), Marisu Fraile (guitarra) Core: Elvira Sanz Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1994	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> Tirso de Molina	Est: 15 de abril de 1994, teatro de la Comedia de Madrid; Gi: XVII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), Bilbao, Santander, Barcelona	Adriana Ozores (<i>Doña Juana</i>), Aitor Tejada (<i>Aguilar</i>), Alfonso Guirao (<i>Don Antonio</i>), Ana Casas (<i>Mariquilla</i>), Anselmo Gervolés (<i>Música</i>), Antonio Vico (<i>Don Juan</i>), Arturo Querejeta (<i>Osorio</i>), Concha Sáez (<i>Teresilla</i>), Enrique Menéndez (<i>Quintana</i>), Enrique Navarro (<i>Don Diego</i>), Esther Montoro (<i>Música</i>), Héctor Co-	Dir: Adolfo Marsillach Ad: José Manuel Caballero Bonald Ay: Luis Blat M: Daniel Zimbaldo Core: Elvira Sanz Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			lomé (<i>Caramanchel</i>), José Luis Patiño (<i>Alguacil</i>), José Olmo (<i>Don Fabio</i>), Manuel Navarro (<i>Don Martín</i>), Maribel Lara (<i>Música</i>), Miguel de Grandy (<i>Don Pedro</i>), Pedro Forero (<i>Celio</i>), Pilar Massa (<i>Doña Clara</i>), Salvador Sanz (<i>Francisco</i>), Sofía Muñiz (<i>Música</i>) y Yolanda Aréstegui (<i>Doña Inés</i>)	Clásico
1994	<i>El médico de su honra</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 7 de julio de 1994, Hospital de San Juan, XVII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); Gi: Bilbao, Santander, Barcelona, XVII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), Logroño, teatro de la Comedia de Madrid, Toledo, Sevilla	Adriana Ozores (<i>Doña Mencía</i>), Aitor Tejada (<i>Coquín</i>), Ana Casas (<i>Doña Leonor y esclava</i>), Anselmo Gervolés (<i>Personaje anónimo</i>), Arturo Querejeta (<i>Don Arias</i>), Carlos Hipólito (<i>Don Gutierre</i>), Concha Sáez (<i>Doña Leonor y Esclava</i>), Enrique Menéndez (<i>Ludovico</i>), Esther Montoro (<i>Doña Leonor y Esclava</i>), Félix Casales, Héctor Colomé (<i>Rey Don Pedro</i>), José Luis Patiño (<i>Don Diego</i>), José Olmo (<i>Personaje anónimo</i>), Manuel Navarro (<i>Don Enrique</i>), M. ^a Luisa Ferrer (<i>Esclava</i>), Maribel Lara (<i>Jacinta</i>), Pedro Forero (<i>Personaje anónimo</i>), Salvador Sanz (<i>Personaje anónimo</i>), Sofía Muñiz (<i>Teodora</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Rev: Rafael Pérez Sierra Ay: César Diéguez M: Tomás Marco Esc, Ves e Il: Carlos Cytrynowski P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1996	<i>El misántropo</i> Molière	Est: 19 de enero de 1996, teatro de la Comedia de Madrid; Gi: XIX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), Logroño, Santander, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Toledo	Aitor Tejada (<i>Clitandro</i>), Adriana Ozores (<i>Celimena</i>), Ana M. ^a Barbany (<i>Arsinoé</i>), Antonio Vico (<i>Acasto</i>), Anselmo Gervolés (<i>Jardinero de la casa de Celimena</i>), Carlos Hipólito (<i>Alceste</i>), Enrique Menéndez (<i>Dubois</i>), Esther Montoro (<i>Elianta</i>), Félix Casales (<i>Guardia</i>), Héctor Colomé (<i>Oronte</i>), José Olmo (<i>Basco</i>), Juan Gea (<i>Filinto</i>), M. ^a Luisa Ferrer (<i>Criada de Arsinoé</i>), Pedro Forero (<i>Jardinero de la casa de Celimena</i>), Salvador Sanz (<i>Jardinero de la casa de Celimena</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ad: Fernando Savater Ay: César Diéguez y Alba Vidal M: Juan Carlos de Mulder y Daniel Carranza Esc y Ves: Montse Amenós Il: Fernando Ayuste (CNTC) P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1996	<i>Una noche con los</i>	Est: 25 de julio, Festival Internacional de	Adolfo Marsillach , Amparo Rivelles, M. ^a	Dir: Adolfo Marsillach

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>clásicos</i>	Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real)	Jesús Valdés	<p>Sel: Adolfo Marsillach, a partir de versos de los siglos XVI y XVII de Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Fray Luis de León, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Lope de Vega, Gil Vicente, San Juan de la Cruz y Calderón de la Barca, acompañados con las Cantigas de Alfonso X el Sabio</p> <p>Ay: Mercedes Lezcano</p> <p>M: Antonio Cabezón, Cristóbal Morales y Tomás Luis de Victoria</p> <p>Mú: Daniel Carranza, Juan Carlos de Mulder</p> <p>Dire: Jesús F. Cimarro</p> <p>P: Pentación</p>
1997	<p><i>L'auca del senyor Esteve</i> Santiago Rusiñol</p>	Est: Teatre Nacional de Catalunya, 11 de septiembre	<p>Maribel Altés (<i>La senyora del primer pis</i>), Jordi Banacolocha (<i>L'avi</i>), Resu Belmonte (<i>Treballadora, cambreira</i>), Marta Calvó (<i>Maria segona</i>), Inma Colomer (<i>María primera</i>), Joan Crescenti (<i>Ramonet, nen</i>), Josep M.^a Domènech (<i>Cotxer</i>), Susana Egea (<i>Treballadora, cambreira</i>), Marta Fluvià (<i>Una dona, treballadora</i>), Pere Eugeni Font (<i>Nacional</i>), Ana Frigola (<i>Senyora Felícia, dona del senyor Ramon</i>), Francesc Galcerán (<i>Pintor segon, cambrer</i>), Bruno Galland (<i>Treballador, músic [guitarra]</i>), Pep Guinyol (<i>Fondista</i>), Mónica López (<i>Tomaset, Tomasa y Senyora Tomasa, dona del senyor Esteve</i>), Francesc Marimon (<i>Treballador, músic [acordiò]</i>), Marta Millà (<i>Maria tercera</i>), Joan Monells (<i>Treballador, cambrer</i>), Marc Montserrat (<i>Martinet, viatjant</i>), Jordi Muixi (<i>Treballador, cantant</i>), Francesc Orella</p>	<p>Dir y Dra: Adolfo Marsillach</p> <p>Ay: Antonio Simón y Romà Sánchez</p> <p>Cola: Neil Cowley</p> <p>Col: Marta Fluvià</p> <p>Esc y Ves: Montse Amenós</p> <p>Il: Albert Faura</p> <p>P: Teatre Nacional de Catalunya</p>

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>(Estevet, Esteve, senyor Esteve, fill del senyor Ramon), Arnau Ortuño (Ramonet, nen), Victor Pi (Regidor), Santi Ricart (Ramonet), Boris Ruiz (Pintor primer), Carles Sales (Senyor Ramon, fill de L'avi), Roma Sánchez (Treballador, cambrer), Laura Sancho (Treballadora, cambreira), Sebastià Sellent (Graner, pare de Tomaseta) y Lluís Torner (Senyor Pau)</i>	
1998	<i>El chaleco blanco</i> Miguel Ramos Carrión y Federico Chueca	Est: 23 de enero, teatro de la Zarzuela de Madrid	Arturo Querejeta (<i>Cabo de cornetas</i>), Blaki (<i>Un portero</i>), Emilio García Carretero (<i>El Bollero</i>), Eugenia Gutiérrez (<i>Lavandera 2.ª</i>), Francisco Racionero (<i>Don Quintín</i>), Graciela Moncloa (<i>Lavandera 1.ª</i>), José Salvador (<i>Don Ventura</i>), Manolo Codeso (<i>Pérez</i>), Martina Bueno (<i>Rosa</i>), Miguel Ángel Elejalde (<i>El corneta</i>), Natalia Duarte (<i>Doña Castaña</i>), Rafa Castejón (<i>David</i>), Victoria Manso (<i>Tecla</i>)	Dir: Adolfo Marsillach L: Miguel Ramos Carrión M: Federico Chueca D: Juan José Granda Direcc: Miguel Roa y Luis Remartínez Mú: Orquesta de la Comunidad de Madrid Direct: Antonio Fauró Cor: Coro del Teatro de la Zarzuela Core: Carlos Vilán Esc y Fi: Julio Galán Il: Juan Gómez-Cornejo P: Teatro de la Zarzuela
1998	<i>La Gran Vía</i> Felipe Pérez y González, Federico Chueca y Joaquín Valverde Durán	Est: teatro de la Zarzuela de Madrid, 23 de enero	Aitor Tejada (<i>El barrio del Pacífico y Señor Alterado</i>), Ana García (<i>La calle del Ave-María</i>), Ana Santamarina (<i>La calle Ancha</i>), Arturo Querejeta (<i>El comadrón</i>), Blaki (<i>El barrio de la Prosperidad</i>), Carlos García Parra (<i>El policía de seguridad</i>), Carmen Casado (<i>La calle de Sevilla y Dependiente 2.º</i>), Diana Díaz (<i>La calle del Espejo</i>), Emilio Hernández-Blanco (<i>Guardia 1.º</i>), Enrique Baquerizo (<i>El Caballero de Gracia</i>), Esther Montoro (<i>La calle de Toledo</i>), Esther Ruiz (<i>La calle del Candil</i>), Francisco Melgares (<i>Periodista</i>),	Dir: Adolfo Marsillach L: Felipe Pérez y González M: Federico Chueca y Joaquín Valverde Durán D: Juan José Granda Direcc: Miguel Roa y Luis Remartínez Mú: Orquesta de la Comunidad de Madrid Direct: Antonio Fauró Cor: Coro del Teatro de la Zarzuela Esc y Fi: Carlos Cytrynowski

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			Francisco Navarro (<i>El rata 2.º</i>), Francisco Racionero (<i>El barrio de las Injurias</i>), Jesús Landín (<i>Guardia 2.º</i>), José María Gómez (<i>Un soldado</i>), José Varela (<i>El rata 1.º</i>), Josefina Meneses (<i>El Elíseo madrileño</i>), Juana Ruiz (<i>La plazuela de Afligidos</i>), Julio Incera (<i>El rata 3.º</i>), Luis Varela (<i>El paseante en Corte</i>), Manolo Codeso (<i>Un paleta</i>), Martina Bueno (<i>La fuente</i>), Mercedes Lezcano (<i>Dependiente 1.º</i>), Milagros Martín (<i>La Menegilda</i>), Milagros Pontí (<i>Doña Virtudes</i>), Natalia Duarte (<i>La plaza de la Cebada y Señora Indignada</i>), Nuria Castejón (<i>La calle de la Libertad</i>), Patricia González (<i>La calle de Válgame Dios</i>), Rosaura de Andrea (<i>La calle de la Montera</i>), Sara Pastor (<i>La calle de la Sartén</i>)	Il: Juan Gómez-Cornejo Core: Carlos Vilán P: Teatro de la Zarzuela
2000	<i>Versos de mis cuatro esquinas</i>	Est: 18 de julio, Convento de Sant Agustí de Barcelona, Festival d'Estiu de Barcelona Grec	Adolfo Marsillach	Dir: Adolfo Marsillach Ar: poemas de José Zorrilla, Miguel Hernández, Gabriel Celaya y José Bergamín, entre otros

6.1.2. Cinematografía

6.1.2.1. Largometrajes

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1947	<i>Mariona Rebull</i>	José María Seoane, Blanca de Silos, Sara Montiel, Tomás Blanco, Alberto Romea, Carlos Muñoz, Mario Berriatúa, Manrique Gil, José María Lado, Rosita Yarza, Ramón Martori, Cándida Suárez, Rafael Bardem y	Dir y G: José Luis Sáenz de Heredia M: Manuel Parada P: Serafín Ballesteros Llaca

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Fernando Sancho	Fe: 14 de abril de 1947, cine Gran Vía de Madrid Du: 110 min
1952	<i>Cerca de la ciudad</i>	Adolfo Marsillach , José Isbert, Margarita Robles, Manuel Kaiser, Eduardo Fajardo, Manuel Bermúdez, Eugenio Domingo, Paco Camoiras, José Moratalla, Luis Rodríguez, Elías Rodríguez, Fernando Aguirre, Manuel Dicenta, José Sepúlveda, Casimiro Hurtado, Miguel Pastor Mata, Manuel Guitián, Goyo Lebrero, Pedro Yáñez, Domingo del Moral, Marcial Gómez, Arturo Marín, Manuel Aguilera, Angel Alvarez, Manuel de Juan, Manuel Arbó, Francisco Bernal, Valeriano Andrés, Guillermo Méndez, Santiago Rivero, Beny Deus, José Villasante, Antonio Ozores, Matilde Artero, Concha López Silva, Enrique Rodríguez Acosta, Fernando Moreno, Rafael Cortés, Félix Briones y Benito Cobe	Dir: Luis Lucia Ar: Luis Lucia y José Luis Colina F: Alfredo Fraile P: Serafín García Trueba Fe: 8 de mayo, cine Coliseum de Madrid; 19 de mayo, cine Fémina de Barcelona: Du: 90 min
1952	<i>Don Juan Tenorio</i>	Pablo Álvarez Rubio, Gaspar Campos, Amelia de la Torre, Mari Carmen Díaz Mendoza, Enrique A. Diosdado, Adolfo Marsillach , José María Rodero, Carmen Seco	Dir: Alejandro Perla G: Alejandro Perla Ar: basado en la obra teatral homónima de José Zorrilla F: Alfonso Nieva Mon: Pepita Orduña De: Salvador Dalí
1953	<i>Geromín</i>	Jaime Blanch, Irene Caba Alba, Rafael Durán, Ana Mariscal, Adolfo Marsillach , Luis Pérez de León, Antonio Riquelme y Jesús Tordesillas	Dir: Luis Lucia G: José Luis Colina y Luis Lucia Ar: basado en la novela homónima de Luis Coloma Roldán (S. J.) F: Cecilio Paniagua Mon: José Antonio Rojo De: Gil Parrondo y Pérez Espinosa M: Juan Quintero
1953	<i>Vuelo 971</i>	José Nieto, Germán Cobos, Antonio Casas, Santiago Rivero, Raúl Cancio, Antonio Ferrandis, Julia Martínez, Juan Capri, Enrique A. Diosdado, José Bódalo, Doris Duranti, María Dolores Pradera, Xan das Bolas, Carmen Cabajos, Fernando San Clemente, Pilar San Clemente, Marisa de Leza, Milagros Leal, Joaquín Roa, Aníbal Vela, Adolfo Marsillach , Beatriz Aguirre, Ángela Plá, Miguel Gómez, Maruchi Fresno, Otto Sirgo, Adriano Domínguez, María Francés, Nicolás D. Perchicot, Carmen	Dir: Rafael J. Salvia Ar: Francisco Salvia, Rafael J. Merelo, Fernando Toledo y Ricardo Naranjo G: Rafael J. Salvia, Fernando Merelo, Ricardo Toledo y Francisco Naranjo F: Eloy Mella P: Chamartín, Productora y Distribuidora Cinematográfica, S.

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Rodríguez, Mike Brendel, Mateo Guitart, Sergio Orta, Félix Dafauce, Marcelino Ornat y Vicente Parra	A. Fe: 27 de diciembre, cine Izaro de Bilbao; 25 de enero, cine Avenida de Madrid
1956	<i>El frente infinito</i>	Adolfo Marsillach , Gerard Tichy, Josefina Güell, Ramón Durán, José Marco, Jesús Colomer, José Sancho Sterling, Miguel Fleta, Pedro Gil, Mario de Bustos, Miguel Viadé, Antonio Berlinches, Ventura Ollé, María Francés, Francisco Melgares, Matías Molina, Salvador Muñoz, María Amelia Martínez, Margarita Castañé, Sole Pallas, Mateo P. Guitart, Manuel Ausina, Emilio González, Jorge Parellada, Angelina Sastrada, José María Caffarel, Fernando Repiso, José Vidal, José Alsina, Enrique Gabarrón, Juan José Moreno, Silvia de Soto, Catalina Carmona, Luis G. Martín, Alfredo Cembrero, Jorge Daudi, José Vilar y Juan Campabadal	Dir: Pedro Lazaga Ar y G: Luis José Comerón y Jorge Illa P: Pilar Oromi Llubes Fe: 25 de mayo de 1959, Palacio de la Música de Madrid Du: 101 min
1956	<i>Torrepartida</i>	Adolfo Marsillach , Enrique Álvarez Diosdado, German Cobos, Nicole Gamma, Fernando Sancho, Javier Armet, Maite Pardo y Rosita Yarza	Dir: Pedro Lazaga Ar y G: José M. ^a Galar y Alberto F. Benlloch M: Antón García Abril P: Santos Alcocer Badenas Du: 90 min
1957	<i>La cárcel de cristal</i>	Adolfo Marsillach , Josefina Güell, Carlos Mendi, Montserrat Julió, Milagros Leal, Josefina Tapias, Carlos Lloret, Fernando Vallejo, Mario de Bustos, Miguel Fleta, Carmen Martín, Francisco Aliot, Gonzalo Medel, José María Caffarel, José Vidal, Francisco Melgares, Soledad Pallas, Marta Cambra, Pedro Gil, Ricardo Garrido, José Dacosta, Jorge Ker, Leonor Belmonte, Montserrat de Salvador, Elena Astell, Matías Molina, Enrique Andreo, José María Barcelona, Salvador Garrido, José María Argemí y María Pilar Argemí	Dir: Julio Coll Ar: Luis José Comerón y Jorge Illa G: Julio Coll, Luis José Comerón y Jorge Illa P: E. C. A. (Equipo de Cine Andaluz) Fe: 17 de junio, cine Avenida de Madrid; 26 de agosto, cines Fantasio y París de Barcelona Du: 80 min
1959	<i>Salto a la gloria</i>	Adolfo Marsillach (<i>Santiago Ramón y Cajal</i>), Asunción Sancho, José Marco Davó, Mario Morales, Isabel de Pomés, Rafael Bardem, Julia Caba Alba, Matilde Muñoz Sampedro, María del Valle, Carlos Mendi, Antonio Alfonso Vidal, Julio San Juan, Julio Sepúlveda, Miguel Ángel Gil, Pilar Cano, M. ^a Jesús Lara, Luis Gario, Manuel Peiró, José Manuel Martín, Ángel Álvarez, Ángel Luis Álvarez, Miguel Ángel Rodríguez, Estrella Martínez, Elías Rodríguez, Carmen Esbrí, Francisco Masana, José Riesgo, Luciano Díaz, Goyo Lebrero, Ángel Calero, Rufino Inglés,	Dir: León Klimovsky F: Godofredo Pacheco P: Aspa Producciones Cinematográficas, S. A. Fe: 11 de febrero de 1960, cine Capitol de Madrid Du: 115 min Premio Concha de Plata del Festival de Cine de San Sebastián 1959, premio de la revista Triunfo 1960, premio de los Escritores Cinematográficos del Festival de Valladolid, premio del

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Manuel San Juan, Manuel Arbó, José Luis Torrado, Luis Rivera, Enrique Ávila, Juan Cazalilla, Joaquín Bergia, Domingo Rivas y Luis Lasala	Comité Español de Cinematografía, premio del Espectáculo Nacional de El Espectador 1959, premio del Sindicato y premio San Jorge 1959
1959	<i>Un hecho violento</i>	Adolfo Marsillach , Richard Morse, Mabel Karr, Rafael Luis Calvo, Manuel Díaz González, Carlos Mendy, Anastasio Alemán y Enrique Macedo	Dir: José María Forqué Ar: P. B. Mercur, inspirado en un hecho real G: Alfonso Sastre y José María Forqué P: Rafael M. ^a Torrecilla García Du: 86 min
1960	<i>091, policía al habla</i>	Adolfo Marsillach , Tony Leblanc, Susana Campos, José Luis López Vázquez, Manuel Gómez Bur, María Luisa Merlo, Francisco Cornet, Javier Fleta, Pilar Cano, Luis Peña, Manuel Alexandre, Mara Laso, Ana Castor, Ángel de Andrés, Julia Gutiérrez Caba, Francisco Arenzana, Héctor Bianciotti, Gracita Morales, Antonio Casas, Asunción Balaguer, Mary Paz Pondal, Jesús Guzmán, María Luisa Corominas, Irene Gutiérrez Caba, José Orjas, Mercedes Barranco, Pedro Rodríguez de Quevedo, Agustín González, Ana María Ventura, Diego Hurtado, Lola del Pino, Antonio Queipo, Angel Álvarez, Joaquín Pamplona, Pablo Sanz, Juan Cortés, Vicente Baño, Luis Morris, Fernando Delgado, Antonio Armet, Antonio Ferandis, Fred Galiana y Manolo García	Dir: José María Forqué Ar y G: Pedro Masó , Antonio Vich , Vicente Coello y José María Forqué F: Juan Mariné M: Augusto Algueró P: As Films Producción, S. A. Fe: 8 de noviembre, cine Coliseum de Barcelona; 13 de diciembre, cine Capitol Premio de San Juan Bosco de Madrid
1960	<i>La paz empieza nunca</i>	Carlos Casaravilla, Antonio Casas, Kanda Jaque, Carmen de Lirio, Adolfo Marsillach , José Manuel Martín, Jesús Puente y Concha Velasco,	Dir: León Klimovsky G: Domingo Almedros, Enrique Domínguez, León Klimovsky, Leonardo Martín, Emilio Romero y Jesús Sáiz Ar: basado en la novela homónima de Emilio Romero F: Ricardo Torres Mon: Antonio Gimeno De: José Algueró M: Cristóbal Halffter
1960	<i>Maribel y la extraña familia</i>	Trini Alonso, Julia Caba Alba, Carmen Lozano, Adolfo Marsillach , Gracita Morales, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Orjas y Silvia Pinal	Dir: José María Forqué G: Vicente Coello, José María Forqué, Luis Marquina y Miguel Mihura Ar: basado en la comedia homónima de Miguel Mihura F: José F. Aguayo Mon: Julio Peña

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			De: Enrique Alarcón M: Manuel Parada
1960	<i>Mi calle</i>	Adolfo Marsillach , Roberto Camardiel, Pedro Porcel, Jorge Rigaud, Rafael Alonso, Conchita Montes, Susana Campos, Ana María Custodio, Antonio Casal, Lina Canalejas, Katia Loritz, Mariano Azaña, Carlos Casaravilla, Gracita Morales, María del Puy, Héctor Blanchotti, Maruja Isbert, Julia Delgado Caro, Rafael Bardem, Antonio Martínez, Fernando San Clemente, Candido Rodríguez, Agustín González y Tota Alba	Dir, Ar y G: Edgar Neville F: José F. Aguayo P: Carabela Films Fe: 21 de noviembre, cines Real Cinema y La Torre de Madrid
1961	<i>El secreto de Mónica</i>	Ana Casares, Enrique Diosdado, Antonia Herrero, Alberto de Mendoza, Adolfo Marsillach y Carmen Sevilla	Dir: José María Forqué G: Jaime de Armiñán , José María Forqué, Alfonso Paso, Vicente Coello y Giovanni d'Eramo Ar: José María Forqué y Giovanni d'Eramo Cop: España-Argentina Est: 11 de noviembre de 1961
1961	<i>Historia de una noche</i>	Julia Caba Alba, Lina Canalejas, Enrique A. Diosdado, Adolfo Marsillach , Alfredo Mayo, Jorge Mistral, Paquita Rico y Julia Sanjuán	Dir: Luis Saslavsky G: Carlos Aden y Luis Saslavsky Ar: basado en la obra teatral <i>Morgen is Feiertag (Mañana es feriado)</i> , de Leo Perutz F: Manuel Merino Mon: Sara Ontañón De: Sigfrido Burmann M: Fernando Moraleda
1962	<i>Alegre juventud</i>	Adolfo Marsillach , Emma Pennella, José Luis Ozores, Antonio Ozores, Elisa Montes, Manuel Gil, Rafael Arcos, Rafael Penagos, Santiago Rivero, Antonio Prieto, Juan L. Córdoba y José Riesgo	Dir, Ar y G: Mariano Ozores F: Manuel Merino P: Cinematografía Hispánica, S. A. Fe: 18 de marzo de 1963, cine Gran Vía de Madrid; 18 de julio de 1966, cine Palacio Balaña de Barcelona
1962	<i>La pandilla de los once</i>	Adolfo Marsillach , Ángel de Andrés, Antonio Riquelme, José Isbert, Manolo Gómez Bur, Antonio Ozores, Julio Riscal, Rafael Luis Calvo y Juanjo Menéndez	Dir: Pedro Lazaga Ar y G: Juan J. Lara y Antonio Tono Buhigas M: Antón García Abril P: Juan Jesús Buhigas Villaverde
1963	<i>El Tulipán negro / La Tulipe Notre / Il</i>	Dawn Addams, Alain Delon, Virna Lisi, Robert Manuel, Adolfo Marsillach , Jorge Rigaud, Akim Tamiroff y Laura Valenzuela	Dir: Christian-Jacque G: Paul Andreota, Marcello Ciorciolini, Christian-Jacque y

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>tulipano Nero</i>		Henri Jeanson Ar: basado en la novela homónima de Alejandro Dumas F: Henri Decae Mon: Jacques Desagneaux De: Rino Mondellini M: Gérard Calvi Cop: España-Francia-Italia
1963	<i>Los dinamiteros</i>	Adolfo Marsillach (<i>Cameo</i>), José Isbert, Sara García, Carlo Pisacane, Lola Gaos, Paolo Ferrara, M. ^a José Alfonso, Xan das Bolas, Vicky Ludovisi, Eugenio Galadini, Manuel Torremocha, Ricardo Tundidor, Tiziana Casetti, José Antonio González Rojas, Luis Heredia, Anna María Aveta, Manuel Peiró, Fernando Sánchez Polack, Juana Cáceres, Francesco de Leone, Liliana Palazzo, José García Calderón, Luis Rosillo, Nino Ninni, Juan Cazalilla, Aníbal Vela, María Jesús Balenciaga, Sérica Pérez Carpio y Joaquín Pamplona	Dir: Juan G. Atienza Ar: Rodrigo Rivero G: Luis Ligerio y Juan G. Atienza P: Ágata Films, S. L. / Film Columbus Cop: España-Italia Fe: 2 de noviembre de 1964, cine Capitol de Madrid
1964	<i>La cena de los cobardes / Le Repas des fauces / Il pasto delle belve</i>	France Anglade, Francis Blanche, Boy Gobert, Antonella Lualdi, Adolfo Marsillach , Claude Nicot, Dominique Paturel y Claude Rich	Dir: Christian-Jacque G: Christian-Jacque, Henri Jeanson y Claude Marcy Ar: basado en la narración <i>Le Repas des fauves</i> , de Vahé Katcha Diá: Miguel F. Alonso (español) y Henri Jeanson (francés) F: Pierre Petit Mon: Jacques Desagneaux De: Jean d'Eaubonne M: Gérard Calvi Cop: España-Francia-Italia
1965	<i>El tímido</i>	Adolfo Marsillach , María Luisa Prendes, Teresa del Río, Ángela Bravo, Antonio Prieto, Maruja Bustos, Belinda Corel, Ana Carvajal, Margot Cottens, José Orjas, Erasmo Pascual, Carmen Porcel, Tota Alba, Rogelio Madrid, Adolfo Arlés, Óscar Monzó, Manuel Tejada, Jorge Inglés, Julia Delgado Caro, Juan Cazalilla y José Villasante	Dir: Pedro Lazaga Ar: basado en una idea de José Antonio Medrano G: Adolfo Marsillach y Pedro Lazaga P: Cooperativa Cinematográfica Astro Fe : 15 de julio, cines Gran Vía y El Españolito de Madrid.:
1966	<i>Las salvajes en Puente San Gil</i>	Trini Alonso, Vicky Lagos, Luis Marín, Adolfo Marsillach , Elena María Tejeiro, Valentín Tornos, Nuria Torray y Rossana Yanni	Dir: Antonio Ribas G: Antonio Ribas y Miguel Sanz Ar: basado en el drama homónimo de José Martín Recuerda

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			F: Francisco Fraile Mon: José Antonio Rojo De: Matías Montero M: Carmelo A. Bernaola
1967	<i>Una historia de amor</i>	Adolfo Marsillach , Simón Andreu, Serena Vergano, Teresa Gimpera, Yelena Samarina, José Franco, Félix de Pomés, Rafael Anglada, José Carlos Plaza, Carmen López Lagar, Rosario Coscolla, Nuria Amorós, Luis Induni, Carlos Lloret, Bernardo Marcos, Antonio Milla y Francisco Aliot	Dir y Ar: Jorge Grau G: Jorge Grau, Alfredo Castellón y José María Otero P: Estela Films, S. L. Fe: 27 de noviembre, cine Martí de Valencia; 6 de febrero de 1968, cine Alexandra de Barcelona; 26 de febrero de 1968, cine Paz de Madrid Premios del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1967 a la Mejor Interpretación Femenina para Serena Vergano
1969	<i>El certificado</i>	Adolfo Marsillach , Nuria Espert, Carlos Otero, Ketty Ariel, Víctor Petit, Rafael Anglada, Nadala Batiste, Amparo Valle, Rafael Borque, Ana M. ^a Barbany, Rosa M. ^a Sardà, Adrià Gual, Gerardo Malla, José Vivó, Miguel Muniesa, Carmen Contreras y Emma Cohen	Dir: Vicente Llunch P: Ambrosio Farreres Brochaca Fe: 31 de julio de 1970, cine Astoria de Barcelona; 17 de mayo de 1971, cines Jorge Juan, Metropolitano, Pavón, Voz y Niza de Madrid
1972	<i>Flor de santidad</i>	Francisco Ballcells, M. ^a Paz Ballesteros, María Basso, Antonio Casas, Eliana de Santis, Teresa del Río, Adolfo Marsillach , Ismael Merlo y Tina Sainz	Dir: Adolfo Marsillach G: Pedro Carvajal y Adolfo Marsillach Ar: basado en la novela homónima de Ramón M. ^a del Valle-Inclán F: Fernando Arribas Mon: José Luis Matesanz De: Elisa Ruiz M: Carmelo Bernaola
1974	<i>La Regenta</i>	Keith Baxter, Nigel Davenport, Rosario G. Ortega, Agustín González, Charo López, Adolfo Marsillach , Emma Penella y M. ^a Luisa Ponte	Dir: Gonzalo Suárez G: Juan Antonio Porto Ar: basado en la novela de Leopoldo Alas <i>Clarín</i> F: Luis Cuadrado Mon: José Antonio Rojo M: Angelo F. Lavagnino De: Miguel Narros
1975	<i>La cruz del diablo</i>	Emma Cohen, Eduardo Fajardo, Tony Isbert, Adolfo Marsillach , Rami-	Dir: John Gilling

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		ro Oliveros, Mónica Randall, Fernando Sancho y Carmen Sevilla	G: Juan José Porto y Jacinto Molina Ar: basado en las leyendas <i>El Miserere</i> , <i>El monte de las ánimas</i> y <i>La cruz del diablo</i> , de Gustavo Adolfo Bécquer F: Fernando Arribas Mon: Alfonso Santacana De: José María Tapiador M: Ángel Arteaga
1976	<i>La ciutat cremada (del desastre de cuba a la setmana tràgica)</i>	Adolfo Marsillach , Ángela Molina, Pau Garsaball, Jeannine Mestre, Montserrat Salvador, Francisco Casares, Xabier Elorriaga, José Luis López Vázquez, Ovidi Montllor, José Vivó, Nuria Espert, Joan Manuel Serrat, Teresa Gimpera, Miguel Porter, Alfred Luccheti, Mary Santpere, Ivan Tubau, Patty Shepard, Marta May, Heribert Barrera, Josep Benet, Montserrat Roig, Marina Rossell, Jordi Solé-Tura, Rafael Anglada y Josep M. Castellet	Dir: Antonio Ribas Ar y G: Antonio Sanz y Miquel Ribas F: Teo Escamilla P: José M. ^a Forn Costa y Fernando Repiso Ruiz Fe: 8 de noviembre, cine Albéniz de Madrid; 22 de septiembre, Barcelona Du: 156 min
1978	<i>Al servicio de la mujer española</i>	Silvia Aguilar (<i>locutora</i>), Amparo Baró (<i>María Rosa</i>), Maite Blasco, Mari Carrillo (<i>Celsa</i>), Luis Gaspar, Emilio Gutiérrez Caba (<i>Manolo</i>), Zulema Katz, Adolfo Marsillach (<i>Julio</i>), Antonio Ramis, Marilina Ross (<i>Irene</i>), Félix Rotaeta (<i>conferenciante</i>), José Ruiz Lifante (<i>sacerdote</i>) y José Segura	Dir, Ar y G: Jaime de Armiñán Gén: comedia De: Eduardo de la Torre F: Domingo Lozano Mon: José Luis Matesanz M: Mari Carmen Santonja P: Exclusivas Molpeceres Est: 16 de octubre de 1978, cine Vergara de Madrid Seleccionada por las Jornadas de Cartago de 1982 y por el Festival de San Sebastián
1978	<i>El hombre de los hongos</i>	Adolfo Marsillach , Isela Vega, Sandra Mozarowsky, Ofelia Medina, Fernando Allende, Philip Michael Thomas, Quintin Bulnes, Josefina Echanove, Jorge Belanger, Ana Lorena Graham, Emma Gabriela Navarro, Fernando Sloniso y Luis Miguel Jacob	Dir: Roberto Gavaldón Ar: Sergio Galindo G: Fernando Vizcaino Casas, Emilio Carballido, Tito Davison y Roberto Gavaldón P: Cinematográfica Pelimex, S. A. / Conacine (México) Cop: España-México Fe: 9 de junio de 1980, cines Florida, Excelsior, Texas y Usera de Madrid
1980	<i>El poderoso influjo</i>	Adolfo Marsillach , Alfredo Landa, Irene Gutiérrez Caba, Agustín Gon-	Dir: Antonio del Real

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>de la luna</i>	zález, Antonio Gamero, Carmen Rossi, Ramiro Oliveros y Virginia Mataix	Ar y G: Fermín Cabal y Antonio del Real F: Hans Burmann P: Manuel Francisco Manchón Monzón Du: 105 min
1984	<i>Sesión continua</i>	Adolfo Marsillach , Jesús Puente, María Casanova, José Bódalo, Encarna Paso, Víctor Valverde, Patricia Calot, Pablo Hoyos, Emma Suárez, Rafael Hernández, Yolanda Ríos, Juan Calot y Diana Salcedo	Dir: José Luis Garci P: Nickel Odeon, S. A.
1985	<i>La vaquilla</i>	Pedro Beltrán (<i>el padre de la chica</i>), Alfredo Landa, Adolfo Marsillach (<i>Marqués</i>), Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán y Carlos Velat	Dir: Luis García Berlanga
1986	<i>Delirios de amor</i>	Fernando Fernán-Gómez , Amparo Muñoz, Adolfo Marsillach , Pepe Navarro, Antonio Banderas, Mario Gas, Yolanda Ríos, Juan Calot, Rosario Flores, Paula Molina, Carmen Maura, Marisa Paredes, Terele Pávez, Laura García Lorca, Emilio Gutiérrez Caba, Gonzalo García Pelayo, Ricardo Solfa, Jose Lifante, Félix Rotaeta, Luis Mendo, Francisco Merino, Juan José Otegui, Verónica Luján y Walter Vidarte	Dir: Antonio González-Vigil, Luis Eduardo Aute, Cristina Andreu y Félix Rotaeta G: Félix Rotaeta, Luis Eduardo Aute, Antonio González-Vigil, D. Sanchez y Jaime Botella M: Armando Llamado y Ricardo Solfa E: Cristina Andreu
1988	<i>Esquilache</i>	Ángel de Andrés, Alberto Closas, Fernando Fernán-Gómez , José Luis López Vázquez, Adolfo Marsillach , Ángela Molina, Amparo Rivelles y Concha Velasco	Dir: Josefina Molina G: Josefina Molina, Joaquín Oristrell y José Sámano Ar: basado en el drama <i>Un soñador para un pueblo</i> , de Antonio Buero Vallejo F: Juan Amorós Mon: Pablo G. del Amo De: Ramiro Gómez y Javier Artiñano M: José Nieto Premio Goya al Mejor Actor de Reparto para Adolfo Marsillach
1991	<i>El largo invierno</i>	Vittorio Gassman (<i>Claudio, el mayordomo</i>), Jacques Penot (<i>Ramón Casals</i>), Elizabeth Hurley (<i>Ema Stapleton</i>), Jean Rochefort (<i>Jordi Casals</i>), Adolfo Marsillach (<i>Casimiro Casals</i>), Asunción Balaguer (<i>Assumpta de Casals</i>), Teresa Gimpera (<i>Lola de Casals</i>), Ramón Madala (<i>"Simi" Casals</i>), Alex Casanova (<i>Fernando Casals</i>), Judith Mascó (<i>Mercedes Casals</i>), Jordan Giral (<i>Juanito Casals</i>), Yaiza Pérez (<i>Flora Casals</i>), Sergi Mateu (<i>Ramón Casals Jr.</i>), José Luis López Vázquez (<i>Tío</i>	Dir: Jaime Camino G: Jaime Camino, Román Gubern, Juan Marsé, Nicolás Bernheim y Manuel Gutiérrez Aragón F: Hans Burmann (Eastmancolor-Panorámico) M: Albert Guinovart <i>Temas musicales: Ojos Verdes</i> , Quiroga, Valverde y León, interpretado por Concha Piquer; <i>Nabucco</i> , Giuseppe Verdi;

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		<i>Paco</i>), Silvia Munt (<i>Amelia</i>), José Luis de Vilallonga (<i>Conde de Santbenet</i>), Ovidi Montllor (<i>Juan</i>), Mario Gas (<i>Comisario político</i>), Rosa Novell (<i>Juana</i>), Hermann Bonnin (<i>Walter</i>), Victoria Peña (<i>Camarera</i>), Agustí Estadella (<i>Secretario</i>), Blai Llopis (<i>Ayudante hospital</i>), Biel Moll (<i>Ivo Raquel</i>), Pedro Díez del Corral (<i>Comisario político</i>), Iván Tubau (<i>Sacerdote</i>), Ferran Rañé (<i>Maestro</i>), Albert Vidal (<i>Policía</i>), Abel Folk (<i>Policía</i>), Francisco Jarque (<i>Funcionario</i>), José Ruiz Lifante (<i>Funcionario</i>), Jordi Godall (<i>Oficial franquista</i>), Michael Longfield (<i>Periodista americano</i>), Richard Collins (<i>Cónsul U.S.A.</i>), Jordi Dauder (<i>Policía republicano</i>), Artur Trias (<i>Dr. Prاتمarsó</i>), Warren Olaiz (<i>Falangista</i>), Pavel Rouva (<i>Comandante ruso</i>), Ángela Rosal (<i>Secretaria</i>), Isabel Ruiz de la Prada (<i>Huésped</i>), Enrique Irazoqui (<i>Huésped</i>), Iván Fernández (<i>Amigo de Juanito</i>), Luis Juliá (<i>Médico ayudante</i>), Joan Minguell (<i>Oficial republicano</i>), Marianne Hermitte (<i>Mujer del circo</i>), Laia Artigas (<i>Camarera</i>), Juan Munné (<i>Oficial franquista</i>), Antonio Guasch (<i>Oficial prisión</i>), Filomena Martorell (<i>Enfermera</i>), Víctor Roca (<i>Muchacho en barricada</i>), Alfred Celaya (<i>Guardia Civil</i>) y Julio Elías Ramos (" <i>Topo</i> ")	<i>Lohengrin (Preludio)</i> , Richard Wagner Pro: Jaime Camino Dire: Jaime Fernández-Cid P: Tibidabo Films, S. A. / Danon Audiovisuel (Francia) / Con la colaboración de TV3 Televisió de Catalunya Cop: España-Francia Fe: 29 de abril de 1992, cines Lope de Vega, Benlliure y Aluche de Madrid:

6.1.2.2. Cortometraje

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1970	<i>Che Che Che</i>	Henri Chopin y Adolfo Marsillach	Dir: Javier Aguirre G: Henri Chopin, Peter Weiss, Javier Aguirre y Sten Hanson M: Eduardo Polonio Du: 26 min

6.1.3. Televisión

6.1.3.1. Series

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica
1959	<i>Galería de maridos</i>		Amparo Baró y Adolfo Marsillach	Dir: Jaime de Armiñán G: Jaime de Armiñán E: 50 P: Televisión Española Du: 15 min
1961-1962	<i>Silencio, se rueda</i>		Pedro Beltrán y Adolfo Marsillach	P: TVE Du: 30 min
1962-1963	<i>Silencio, vivimos</i>		Pedro Beltrán y Adolfo Marsillach	P: TVE Du: 30 min
1963-1964	<i>Fernández, punto y coma</i>		Adolfo Marsillach (<i>Fernández adulto</i>), María Massip (<i>Secretaria</i>), Emilio Gutiérrez Caba (<i>Fernández adolescente</i>), Juan Ramón Torremocha (<i>Fernández niño</i>), Mercedes Barranco, José Blanch, Modesto Blanc, Daniel Dicenta, Juan Diego, Rafael Espinosa, Víctor Fuentes, Lola Gaos, Agustín González, Mara Goyanes, Julia Lorente, Enrique Navarro, Emilio Pascual y M. ^a Luisa Ponte	R: Pedro Amalio López G: Adolfo Marsillach P: TVE Du: 25 min
1966	<i>Habitación 508</i>	«Presentación», «El caballo», «La cucaracha», «El profesor», «El lío», «El crimen», «El bikini», «La lealtad siempre paga» y «El reformatorio»	Adolfo Marsillach , Conchita Goyanes, Emilio Gutiérrez Caba, Luis Morris, Carmen de la Maza, Juan Diego, Fernando Guillén, Julio Navarro, Erasmo Pascual, José M. ^a Prada, José Vivó, Jaime Blanch, Fernando Hilbeck, Vicente Vega, Carola Fernán Gómez, M. ^a Luisa Moneró, Magda Rotger, Josefina Serratos, Fernando Guillén, Ana M. ^a Vidal, Mary González, Fernando Nogueras, Lola Cardona, Agustín González, Venancio Muro, Julio Navarro, Manuel Alexandre, Víctor Blas, Julia Lorente, Francisco Merino,	R: Manuel Ripoll y Adolfo Marsillach G: Adolfo Marsillach P: TVE Du: 60 min Fe: 20 de di-

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica
			Julieta Serrano, Agustín Bescos, Modesto Blanch, Irene Guitérrez Caba y Antonio Queipo	ciembre
1974	<i>Silencio... estrenamos</i>		Adolfo Marsillach , Amparo Baró, Agustín González, Tomás Blanco, Félix Rotaeta, Myriam de Maeztu, Emilio Gutiérrez Caba, Charo Soriano, José Orjas, Erasmo Pascual, Francisco Melgares, Tota Alba, Guillermo Marín, José M. ^a Caffarel, José Antonio Correa, Verónica Forqué, Francisco Merino, Silvia Vivó, Gloria Muñoz, José María Roderó, Encarnita Abad, M. ^a Luisa Ponte, Antonio Iranzo, Ana M. ^a Ventura, Victoria Vera, Avelino Cánovas, Juan Jesús Valverde, Joaquín Hinojosa, Gonzalo Tejel, Manuel Andrés, Francisco Balcells, Fernando Chinarro, Kino Pueyo, Enrique Navarro, Raúl Sender, Trinidad Rugero, Manuel Andrade, Fernando Baeza, José Luis Barceló, Pilar Bardem, Iñaki Bruña, José Enrique Camacho, Antonio Canal, Pedro del Río, Francisco Guijar, Mercedes Lezcano, Verónica Luján, Charo López, Francisco Marsó, Eugenio Navarro, Narciso Ojeda, Luis Olmos, Amparo Pamplona, Diana Polakov, Josep M. ^a Pou y Mario Álex	R: Pilar Miró G: Adolfo Marsillach E: 13 P: TVE Du: 30 min
1976-1977	<i>La señora García se confiesa</i>	«El encuentro», «La confesión», «Virginidad», «Matrimonio», «El amante», «El sexo», «El viaje», «La amiga», «La sorpresa», «Accidente», «La realidad», «El sueño» y «La vejez»	Lucía Bosé, Adolfo Marsillach , Vicky Peña, Verónica Llimera, Cristina Marsillach, Miguel Narros, Analía Gadé, Diana Pérez de Guzmán, José Lifante, Carlos Lomba, Manuel Alexandre, Manuel Martín, Alicia Altabella, Francisco Melgares, Manuel Pereiro, Gastón Truill, Eva Pérez, Javier Beringola, Ana del Arco, José M. ^a Rial, Tota Alba, Pilar Bardem, Ángela Capilla, José Crespo, Félix Dafauce, Rosalía Dans, Camino Delgado, Ana Farra, Miriam Foster, Anna Frigola, Margaret Fuller, Mary González, Concha Hidalgo, Fernando Hilbeck, Elisa Laguna, Ángela Lamuño, Lola Lemos, Julia Lorente, Carmen Lozano, Josep M. ^a Pou, Nélida Quiroga, Ángela Rodal, Carmen Roldán, Elisa Montes y Yolanda Ríos	Dir y G: Adolfo Marsillach M: Luis Eduardo Aute P: TVE Du: 60 min
1981	<i>Ramón y Cajal</i>	«Presentación», «Infancia y adolescencia de Cajal», «Cajal en Zaragoza», «Ramón y Cajal en Cuba», «Hemoptisis y primera oposición», «Matrimonio y oposiciones a cátedra», «Cajal en Valencia», «Descubrimien-	Fernando Fernán-Gómez (<i>Don Justo</i>), Adolfo Marsillach (<i>Ramón y Cajal</i>), Verónica Forqué, Encarna Paso	Dir: José María Forqué G: Santiago Loren y Hermó-

Año	Título	Episodios	Intérpretes	Ficha técnica
		to final y viaje a Berlín», «Honores y condecoraciones» y «Muerte de Cajal»		genex Sáinz P: Televisión Española Du: 50 min
1982	<i>La máscara negra</i>	«El rapto de la Tirana»	Sancho Gracia, José Manuel Cervino, Luis Gaspar, Manuel Gil, Sara Lezana, Adolfo Marsillach , Roberto Martín, Mimí Muñoz, Pape Pérez y Fernando Sánchez Polack	Dir: José Antonio Páramo G: Manolo Matji Fe: 14 de mayo Du: 60 min

6.1.3.2. Otros

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1988	<i>Cinéma</i>	Alain Delon, Adolfo Marsillach , Ingrid Held, Jean-Pierre Aumont, Sergio Castellitto, Oliver Lentz, Sunnyi Melles y Valeria D'Obici	Dir: Philippe Lefebvre
1990	<i>La seducción del caos</i>	Adolfo Marsillach , Kiti Mánver, Rosalía Dans, Lidia de Miguel, Juan Genovés, María Galiana, Fernando Delgado, Jesús Hermida, Carmen Martín Gaité y Fanny Rubio	Dir: Basilio Martín Patino G: Pablo Martín Pascual y Basilio Martín Patino Fe: 12 de noviembre Du: 88 min

6.1.4. Radio

Año	Título
1960-1961	<i>Escapados de la muerte</i> ²²⁸⁵

²²⁸⁵ Programa creado por Adolfo Marsillach junto con Jaime de Armiñán y Raúl Matas.

6.2. Producción audiovisual sobre Adolfo Marsillach

6.2.1. Cinematografía

Año	Título	Intérpretes	Ficha técnica
1992	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Ana Álvarez, Alberto Bove, María Isbert, Isabel Prinz, José Sacristán, Tina Sáinz, Juan Jesús Valverde y Concha Velasco	Dir: José Sacristán Ar: basado en la comedia homónima de Adolfo Marsillach F: Juan Amorós Mon: Carmen Frías De: Gumersindo Andrés M: Mariano Díaz

6.2.2. Documental

Año	Título	Episodio	Ficha Técnica
1980	<i>S: Grandes personajes a fondo</i>	«Adolfo Marsillach»	Dir: Joaquín Soler Serrano P: RTVE Du: 65 min DVD: «Antonio Buero Vallejo y Adolfo Marsillach», Ediciones Traspals Multimedia, S. A. / Gran Vía Musical de Ediciones, S. L. / Impulso Records, S. L., 2005
1993	<i>S: Cerca de ti</i>	«Adolfo Marsillach»	P: RTVE
1999	<i>S: Los libros</i>	«Adolfo Marsillach, <i>Tan lejos, tan cerca</i> »	P: RTVE

7. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE FRANCISCO NIEVA²²⁸⁶

7.1. Obra audiovisual de Francisco Nieva

7.1.1. Teatrografía

7.1.1.1. Autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
1971	<i>Es bueno no tener cabeza (Función para luces y sombras). Diálogo dramático</i>	Est: 1 de junio, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, dos funciones privadas	Compañía Teatro Colibán: Juan Antonio González (<i>Anteo</i>), Victoria Longares (<i>Rómulo</i>) y Javier Martí (<i>Tomasuccio</i>)	Dir: Santiago Paredes Esc y Fi: Francisco Nieva
1976	<i>La carroza de plomo candente (ceremonia negra en un acto); El combate de Ópalos y Tasia (pequeño preludio)</i>	Est: 27 de abril, teatro Fígaro de Madrid, treinta y dos semanas en cartel	<i>La carroza de plomo candente</i> : Valeriano Andrés (<i>Saturno Chico, torero rondeño</i>), Pilar Bardem (<i>La Garrafona, nodriza de Luis III</i>), Eddy Lage (<i>Tomás, niño desgraciado</i>), Félix Navarro (<i>Frasquito, barbero sinvergüenza</i>), José María Prada (<i>El</i>	Dir: José Luis Alonso Esc y Ves: Juan Antonio Cidrón y Francisco Nieva Dir técnica: Miguel Vico

²²⁸⁶ Para elaborar esta relación, hemos tomado los datos de Becker (2005), Centeno (1996s), Claudel (1965a y 1965b), Heredero (1988), Heredero y Santamarina (2010), Gala (2003d), Marsillach (2003ds), Monleón (1980c), Nieva (1980j, 1980k, 1986c, 1990c, 1991k, 1992b, 1993c, 1994k, 1996m, 1999i, 2002a, 2002d y 2007bf, I: 2245-2264), Ortego y Pujadas (1996), Palomo (2011a), Peláez y Andura (1988), Pérez (1993) —a través de Peña Martín (2001)—, Peña Martín (2001), Pérez Galdós (1983), Torres (2010b y 2010e), VV. AA. (1996b: 27-30), VV. AA. (1989a y 1998), Vivas (2002). Hemos completado la información con páginas electrónicas: la web del autor, <http://www.francisconieva.com>. (consultada el 15 de febrero de 2015); la de la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos> (consultada el 25 de abril de 2015); la de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, <http://www.mcu.es/bddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bddpeliculas&cache=init&language=es> (consultada el 14 de febrero de 2015); y la de la base de datos de IMDb, http://www.imdb.com/?ref=nv_home (consultada el 14 de febrero de 2015). Asimismo, hemos realizado otras búsquedas en Internet.

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	orquestal)		<i>Padre Camaleón, fraile inquisidor</i>), Laly Soldevilla (<i>Luis III, heredero del trono</i>), Rosa Valenty (<i>La Venus Calipigia, divinidad freca y pagana</i>). <i>El combate de Ópalos y Tasia</i> : Alfonso Duque Lara (<i>Paje</i>), Ana M. ^a Ventura (<i>Tasia</i>), Julia Trujillo (<i>Ópalos</i>), Miguel Corbacho (<i>Paje</i>), Luisa Rodrigo (<i>Dama Vinagre</i>)	Ay: Juan José Granda
1976	<i>Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de «No más mostrador»)</i>	Est: 1 de enero, teatro Nacional de la Princesa de Valencia; Rep: 4 de marzo, teatro María Guerrero de Madrid, seis semanas en cartel	Ana M. ^a Barbany (<i>Antonia-Julia</i>), Ana M. ^a Morales (<i>Francisca</i>), Ángel Gil (<i>Requejo</i>), Antonio Medina (<i>Romerito-Saúco</i>), Berto Navarro (<i>Borderó</i>), Fernando Delgado (<i>Don Pedro-Deogracias</i>), Fernando Marín (<i>Larra</i>), José Antonio Ferrer (<i>Bernardo</i>), José González (<i>Tramoyista</i>), Juan Antonio Castro (<i>Tramoyista</i>), Margarita García Ortega (<i>Ramonita-Bibiana</i>), Miguel G. Monrabal (<i>Simón</i>), Olga Galicia Poliakoff (<i>Petrita, la Bolera</i>)	Dir: José M. ^a Morera Esc: Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón
1978	<i>Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna</i>	Est: 24 de enero, teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, una semana en cartel	Alfonso Goda (<i>Graciadiós</i>), Daniela Dicenta (<i>El Farce</i>), Florinda Chico (<i>Adelasia La Sarcofa</i>), Juan Antonio Labrero (<i>Floreano</i>), Juan Llaneras (<i>Larbinio</i>), Manuel Salamanca (<i>El Muerto</i>), María Fernando d'Ocón (<i>La Coconito</i>), Silvia Tortosa (<i>Ermelinda</i>), Víctor Valverde (<i>Jasón Madero</i>), Andrés Resino	Dir: José Osuna Esc: Carlos Cytrynowski Fi: Juan Antonio Cidrón
1980	<i>El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)</i>	Est: 27 de julio, teatro Principal de Vitoria; Rep: septiembre, sala Olimpia de Madrid, tres semanas en cartel	Compañía Denok: Ana Lucía Villate Ozaeta (Sor Prega), Carmen Ruiz Corral (Sor Isena), Félix González Petite (Músico-Relator), Julia Pérez Aguilar (Sor Coloreda), Pedro Felipe Arroyo (<i>Sabadeo</i>), José Pedreira (<i>Porrerito</i>)	Dir: Juanjo Granda Esc: Gerardo Vera y Francisco Nieva (Cooperativa Denok)
1980	<i>La señora Tártara. Función de Farsa y Calamidad</i>	Est: 3 de diciembre, teatro Marquina de Madrid, cuatro semanas en cartel	José Pedro Carrión (<i>Firmamento</i>), Amaya Curieser (<i>Pasimina de Bosqueleandro</i>), Manuel de Blas (<i>Tártara</i>), Nicolás Dueñas (<i>Arystón</i>), Carlos Hipólito (<i>Pertinax de Bosqueleandro</i>), Roberto Quintana (<i>Denario</i>), Tina Sainz (<i>Leona</i>), Juan Carlos Sánchez (<i>Cambicio</i>), Ana María Ventura (<i>Mirtila</i>) y Francisco Vidal (<i>Marqués de Bosqueleandro</i>),	Dir: William Layton y Arnold Taraborrelli Esc y Fi: Francisco Nieva M: Francisco e Ignacio Nieva <i>Artefacto crepuscular</i> : Javier Navarro <i>Estampación capa Sr. Tártara</i> : Hugo di Perua

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				<p>Maq y Pe: J. Antonio Sánchez <i>Marionetas</i>: Albahaca <i>Montaje lucha</i>: Luis Sánchez R de Ves: Lolita Medina R de De: Manuel López At: Mateos Il: José Luis Rodríguez Ay: Amaya de Miguel Dire: María Navarro</p>
1982	<i>Coronada y el toro (Rapsodia española)</i>	Est: 27 de abril, teatro María Guerrero de Madrid, nueve semanas en cartel	Joaquín Arjona, José Bódalo (<i>Zebedeo Sápido, hermano de Coronada y alcalde mechado de diablo</i>), Miguel Caiceo (<i>Tenazo, alguacil ejecutivo</i>), Carlos Creus, Iñaki Guevara, Miguel Ángel Gredilla (<i>Niño</i>), Francisco Ledesma (<i>Niño</i>), Joan Llaneras (<i>Maraiña, torero por condena</i>), Manuela Madrid (<i>Niña</i>), Francisco Maestre (<i>Panzanegra, alguacil ejecutivo</i>), José Luis Martienzo (<i>Niño</i>), Chema de Miguel-Bilbao (<i>Niño</i>), Douglas McNicol, Juan Carlos Montalbán (<i>Vellido</i>), Lola Peno (<i>Niña</i>), José María Pou (<i>El Hombre-Monja, de la Orden Entreverada</i>), Alfonso Romera (<i>Niño</i>), Esperanza Roy (<i>Coronada Sápido, gigantona y soltera</i>), Juan Ramón Sánchez (<i>Niño</i>), Julia Trujillo (<i>La Dalga, feminista espontánea</i>), Alfonso Vallejo (<i>La Voz Cantante, glosador o coro</i>), Manuela Vargas (<i>Mairena, gitana de dolor</i>), Ana María Ventura (<i>La Melga, feminista espontánea</i>), Francisco Vidal (<i>Don Cerezo, párroco pueblerino y conforme</i>) y Paloma Vosselle (<i>Niña</i>)	<p>Dir y Esc: Francisco Nieva Fi: Juan Antonio Cidrón y Francisco Nieva <i>Diseño de Il</i>: José Miguel López Sáez M y Mon <i>musical</i>: Josemi y Concha Barral Core y <i>coordinación de movimientos</i>: Arnold Taraborrelli M <i>percusión</i>: Javier Benet Mú: Ricardo Lozano y Carlos de Yebra Ay: Manuel Gijón P: Centro Dramático Nacional</p>
1988	<i>Te quiero, zorra. Apunte dramático y No es verdad (Melodrama rápido)</i>	Est: 19 de febrero, Real Coliseo Carlos III de El Escorial; Rep: 26 de febrero, teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid	<i>Te quiero, zorra. Apunte dramático</i> : Isabel Ayúcar (<i>Zoe</i>), Juan Manuel Navas (<i>Villier</i>), Pilar Ruiz (<i>Anais</i>); <i>No es verdad (Melodrama rápido)</i> : Blanca Guridi (<i>Blanche</i>), Consuelo Sanz (<i>Gran Pippon</i>), Harold Zúñiga (<i>Eric</i>), Luis d'Ors (<i>Elin</i>), Manuel Gijón (<i>Inspector</i>)	<p>Dir: Juanjo Granda M: Manuel Balboa Esc: Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón</p>
1989	<i>Corazón de arpía. Farsa</i>	Est: 2 de febrero, Sala Olimpia de	Anna Ricci (<i>Dirce</i>), Cipriano Lodosa (<i>Marionetista</i>), Francisco	Dir: Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
	<i>Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera</i>	Madrid	Maestre (<i>Creonte</i>), Francisco Torres (<i>Músico-Relator</i>), Luis Hostalot (<i>Luciano</i>), Manuel González Nieves (<i>El Fauno</i>), Martín Nalda (<i>Marionetista</i>), Pilar Ruiz (<i>La Bacante</i>)	M: Tomás Marco Esc: Francisco Nieva Fi: Juan Antonio Cidrón P: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
1990	<i>El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde (Hechos de magia y aventura en el mundo latino)</i>	Est: 20 de marzo, teatro Albéniz de Madrid	Isabel Ayúcar (<i>Orfila</i>), Carmen Bernardos (<i>Imperia Gavrotti, marquesa di Metaponto</i>), Manuel de Blas (<i>Conde Jorbatán Orla di Piccavea</i>), Luis Escobar (<i>El Padre</i>), Cebrián Lodosa (<i>Marino</i>), Francisco Maestre (<i>Malagana</i>), José Luis Martínez (<i>La Sombra</i>), Luis Merlo (<i>Cambicio</i>), Martín Nalda (<i>Timonel</i>), José Pedreira (<i>El Resignantino</i>), Pilar Rebollar (<i>Gargolina</i>), Consuelo Sanz (<i>Rictuda</i>), Aitor Tejada (<i>Tudaño</i>) y Ana M. ^a Ventura (<i>Donna Perlata</i>)	Dir y Esc: Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón Il: Juanjo Granda Ban: David d'Alby y Francisco Nieva Co: Floid <i>Carpintería y maquinaria:</i> Javier de la Paz R de De: Enrique López At: Mateos Reg: Juan Manuel Navas <i>Administración:</i> Lila Priego Pro: Felipe Camacho <i>Coordinación general:</i> José Pedreira
1991	<i>Aventurillas menudillas de un hijillo de puta. Teatro para títeres</i>	Est: Teatro Estable de Títeres del Retiro de Madrid, Festival de verano para títeres		Dir: Jaime Usano <i>Constructor de títeres:</i> Jaime Usano <i>Diseño de títeres:</i> Francisco Nieva <i>Marionetistas:</i> Jaime Usano, Esther Blanco y Raquel Blanco
1992	<i>Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)</i>	Est: agosto, teatro Arriaga de Bilbao; 3 de septiembre, teatro Central de Sevilla (Exposición	Ana M. ^a Ventura (<i>Locosueño</i>), Ángel Pardo (<i>Cambicio</i>), Carlos Ballesteros (<i>Dondeno</i>), Carlos Montalvo (<i>Ayudante de Kean</i>), Carlos Velasco (<i>Kean Rosengarten</i>), Cesáreo Estébanez	Dir, Esc y Ves: Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
		Universal de Sevilla); teatro Maravillas de Madrid	(<i>Fray Mortela</i>), Cipriano Lodosa (<i>Ayudante de Kean</i>), Elisenda Ribas (<i>Christa Vivalmondo</i>), Francisco Torres (<i>Reconejos</i>), Francisco Vidal (<i>Don Lucas Jordán</i>), Javier Blanco (<i>Gargarito</i>), José Pedreira (<i>Cambicio</i>), Julia Trujillo (<i>Cariciana</i>), Vicky Lagos (<i>Doña Carlota</i>)	
1993	<i>Nosferatu (Aquelarre y noche roja de...)</i> . <i>Reópera</i>	Est: 26 de mayo, sala Olimpia de Madrid	Alfonso Vallejo (<i>El Gran Marcial</i>), Amparo Pascual (<i>Reina Kelly</i>), Ángel Sardá (<i>Marcial Bisoño</i>), Bosco Solana (<i>Marcial Bisoño</i>), Gloria Vega (<i>Nena del Madrigal</i>), Hortensia Portoles (<i>Nena del Madrigal</i>), Juan Carlos Soler (<i>Marcial Bisoño</i>), Juan Matute (<i>Aprendiz</i>), Juan Rico Cantero (<i>Fiacro</i>), Lola Mateo (<i>Azul</i>), Marina Andina (<i>Aurora</i>), Mireia Olivet (<i>Nena del Madrigal</i>), Nacho Novo (<i>Nosferatu Pitiflauti</i>), Natalia Menéndez (<i>Otilia</i>), Pepón Nieto (<i>Agonizante</i>), Resu Morales (<i>Greta</i>) y Yolanda García (<i>Nena del Madrigal</i>)	Dir: Guillermo Heras M: Manuel Balboa Esc: Álvaro Aguado y Guillermo Heras Fi: Rosa García Andújar Il: M. A. Camacho P: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
1994	<i>Te quiero, zorra; No es verdad; y Caperucita y el otro</i>	Est: 11 de julio, Festival de Teatro de Avignon; Rep: mayo de 1995, teatro de la Colina de París	Gauthier Baillot (<i>Alex y El Lobo</i>), Natalie Ortega (<i>Lady Amelia</i>), Patricia Portier (<i>Caperucita</i>), Sylvie Debrun (<i>La Criada</i>)	Dir: Agathe Alexis
1997	<i>Lobas y zorras (Te quiero, zorra, Caperucita y el otro y La vida calavera)</i>	Est: 3 de octubre, teatro Juan Bravo de Segovia; enero de 1998, teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid	Ángel Alcázar, Isabel Ayúcar, Vicky Lagos, Jeaninne Mestre y Abel Vitón	Dir: Juanjo Granda Esc: Gerardo Trotti Ves: Sonia Grande M: Manuel Balboa Core: Blanca Calvo P: Compañía Geografías Teatro
1997	<i>Pelo de tormenta (Reópera)</i>	Est: 20 de marzo, teatro María Guerrero de Madrid	Adolfo Obregón (<i>Pueblo de Madrid</i>), Ágata Lys (<i>Ceferina</i>), Alberto Maneiro (<i>Pueblo de Madrid</i>), Alfonso Vallejo (<i>El Alguacil Más Gordo</i>), Ana M. ^a Ventura (<i>Sor Juana de la Coz</i>), Berta Ojea (<i>Pueblo de Madrid</i>), Carme Vidal (<i>Sublimita</i>), Emilio Alonso (<i>El Alcalde Oficiante</i>), Emilio Gavira (<i>El Enano Deletéreo</i>), Esperanza López Tamayo (<i>Pueblo de Madrid</i>), Fernando Chinarro (<i>El Santo Obispo de Alcalá</i>), Francisco Maestre (<i>El Ciego de la Guitarra</i>), Igor Larrauri (<i>Alguacil</i>), Isabel Arcos (<i>Pueblo de Madrid</i>), Juan Alberto López (<i>Pueblo</i>)	Dir: Juan Carlos Pérez de la Fuente Esc: José Hernández Fi: Pedro Moreno Ves: Eva Arretxe y Rafael Garrigós Il: Josep Solbes M: Manuel Balboa Mú: Esaú Borredá, Lillian

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
			<i>de Madrid</i>), Juan Carlos Martín (<i>El Sacristán Raboso</i>), Juan Manuel Navas (<i>Pueblo de Madrid</i>), Luis Llamas (<i>Pueblo de Madrid</i>), Mercè Boronat (<i>Sublimita</i>), Mónica Bilbao (<i>Sublimita</i>), Pedro Forero (<i>Alguacil</i>), Pilar Bardem (<i>La Abadesa</i>), Pilar Ruiz (<i>Sublimita</i>), Pilar San José (<i>Sublimita</i>), Rafael Esteban (<i>Alguacil</i>), Rossy de Palma (<i>La Duquesa</i>), Salvador Sanz (<i>Alguacil</i>), Sergio Cappa (<i>Pueblo de Madrid</i>), Sol Montoya (<i>Sublimita</i>), Teresa Pardo (<i>Pueblo de Madrid</i>), Tino Roig (<i>Alguacil</i>), Trinidad Iglesias (<i>Sublimita</i>)	Castillo, Juan Carlos Felipe, Mar Martín, Elsa Mateu, Claudio Nughes y Lulo Pérez Core: Ramón Oller Trabajo de voz: Jesús Aladrén P: Centro Dramático Nacional
1997	<i>Pelo de tormenta (Reópera)</i>	Rep: 8 de octubre (Est general) y 10 de octubre (Est oficial), teatro María Guerrero de Madrid, para el Centro Dramático Nacional	Cambios: Antonio Barroso, Estrella Blanco, Rosa Casuso, Carmen Conesa, Teresa Cortés, Ángel Sánchez e Isabel Serrano	
1997	<i>Te quiero, zorra y Caperucita y el otro</i>	Est: 20 de junio de 1997 en el Teatro Alfil de Madrid; Rep: julio, teatro Maravillas de Madrid	Yolanda Mancebo, Manuel Arcos, Eugenio Vidal, Carmen Mancebo y Josefina Calatayud	Dir: Luis Arroyo Esc: Juan Morgado Ves: Manuela Salvador M: Juan Manuel Ramírez P: Teatro Previo
1997	<i>Tórtolas, crepúsculo y... telón (variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes</i>	Est: 1 de diciembre, Sala Manuel de Falla de la SGAE de Madrid	Ana María Ventura, Vicky Lagos, María Paz Ballesteros, Mercedes Lezcano, Ana Lucía Villate, Francisco Vidal, Miguel Palenzuela, Aitor Tejada, Juan Rico, Julián Herrero, Isabel Ayúcar y José Olmo	Dir: Juanjo Granda P: Ciclo SGAE de Lecturas Dramatizadas
1998	<i>La vida calavera</i>	Rep: 14 de enero, teatro Juan Bravo de Segovia	Ángel Alcázar (<i>Leopoldis de Covián</i>), Isabel Ayúcar (<i>La Bella Coconito</i>), Vicky Lagos (<i>Radisela de Torchón</i>), Abel Vitón (<i>Rubián de Leóns</i>)	Dir: Juanjo Granda Esc: Gerardo Trotti M: Manuel Balboa
1999	<i>De frailes y de monstruos: Aventurillas menudillas de un hijillo de puta. Adaptación teatral y Los viajes forman a la juventud</i>	Est: 14 de julio, teatro Pradillo de Madrid	Ángeles Espinosa de los Monteros, Javier P. Acebrón, Fernando Gómez (<i>Frankenstein y Leone</i>), Rocío Osuna (<i>La tía Barrientos</i>) y Ángel Savín (<i>El hijillo y Mosca</i>)	Dir: Adolfo Simón Esc: Luis Castro y Andrés Sánchez Más: Francisco Nieva y José Pedreira Ves: Roberto Martínez Il: Mikel Corral P: Compañías Dante y

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica y artística
				Takarabia
1999	<i>Der Schimpf- und Schandkrieg zwischen Ópalos und Tasia (El combate de Ópalos y tasia)</i>	Est: 26 de noviembre, Phonodrome de Hamburgo	Claudia Buss (Ópalos), Carlos A. Goiac (Paje de Tasia), Hille Kornagel (Tasia), Peter Ohrt (Paje de Ópalos), Inka Charlotte Palm (Dama Vinagre)	Dir: Klaus Peter-Ohrt y Boris Simons Tra: Angélica Becker M: DJ Gunnar Kornagel P: Theater Orange
2010	<i>Tórtolas, crepúsculo... y telón</i>	Est: 6 de mayo, teatro Valle-Inclán de Madrid	Isabel Ayúcar, Pablo Baldor, Beatriz Bergamín, Manuel de Blas, Fernando Gallego, Bertoldo Gil, Trinidad Iglesias, José Lifante, Ángeles Martín, Jeannine Mestre, Esperanza Roy, Carolo Ruiz, Carlos Velasco, Cristina Zapata y Marisa Zapata	Dir: Francisco Nieva Esc: José Hernández Ves: Rosa García Andújar M y Espac: Miguel Tubía Core: Pedro Berdäyes Il: Nicolás Fischtel P: Centro Dramático Nacional
2015	<i>Salvator Rosa o El artista</i>	Est: 27 de febrero a 5 de abril, teatro María Guerrero de Madrid	Isabel Ayúcar, Beatriz Bergamín, Alfonso Blanco, Javier Ferrer, Gabriel Garbisu, Carlos Lorenzo, Ángeles Martín, Juan Matute, Juan Meseguer, Nancho Novo, Sergio Reques, Sara Sánchez, José Luis Sendarrubias y Alfonso Vallejo / José Luis Patiño	Dir: Guillermo Heras Esc: Gerardo Trotti Il: Juan Gómez Cornejo Ves: Rosa García Andújar M: Tomás Marco <i>Movimiento:</i> Mónica Runde Ay: Héctor del Saz <i>Cartel:</i> Isidro Ferrer Fo: David Ruano <i>Vídeo:</i> Paz Producciones P: Centro Dramático Nacional

7.1.1.2. No autor

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica
1963	<i>Cinderella</i> Sergei Prokofiev	Est: Ópera Cómica de Berlín		Dir: Walter Felsestein Dra, Esc y Fi: Francisco Nieva
1964	<i>El rey se muere y El nuevo inquilino</i> Eugène Ionesco	Est: 26 de noviembre, teatro María Guerrero de Madrid	Rafaela Aparicio, José Bódalo, Rosario García Ortega, Vicente Haro, Alicia Hermida, María Dolores Pradera y José Vivó, entre otros	Dir: José Luis Alonso Tra: Trino Martínez Trives y Francisco Nieva Esc y Fi: Francisco Nieva
1964	<i>Pigmalion</i> George Bernard Shaw	Est: 23 de octubre, teatro Goya de Madrid	Adolfo Marsillach (<i>Henry Higgins</i>), Antonio Vico (<i>Alfred Doolittle</i>), Carmen Carbonell (<i>Mrs. Higgins</i>), Conchita Leza (<i>Doncella</i>), Fernando Guillén (<i>Coronel Pickering</i>), Julio Navarro (<i>Fredy Einsford-Hill</i>), Lola Lemos (<i>Mrs. Einsford-Hill</i>), Mara Goyanes (<i>Miss Einsford-Hill</i>), María Francés (<i>Mrs. Pearce</i>), Marisa de Leza (<i>Elisa Doolittle</i>), Luis Ramírez (<i>Un Desconocido</i>), Víctor Fuentes (<i>Un Sarcástico</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Méndez Herrera Ay: Francisco Abad De y Fi: Francisco Nieva P: KARPA Premio Nacional de Dirección 1965, premio Domingo de Resurrección de la crítica barcelonesa por Interpretación y Dirección
1965	<i>Después de la caída</i> Arthur Miller	Est: 11 de enero, teatro Goya de Madrid	Adolfo Marsillach (<i>Quentin</i>), Ana Sillero (<i>Carrie</i>), Antonio Vico (<i>Padre</i>), Carmen Carbonell (<i>Madre</i>), Carmen de la Maza (<i>Olga</i>), Conchita Leza (<i>Elsie</i>), David Arey (<i>Hombre</i>), Fernando Guillén (<i>Lou</i>), Jaime Segura (<i>Presidente</i>), Julio Navarro (<i>Mickey</i>), Luis Molina (<i>Harley</i>), Mara Goyanes (<i>Felicia</i>), M. ^a Asunción Balaguer (<i>Luisa</i>), Marisa de Leza (<i>Maggie</i>), Víctor Fuentes (<i>Dan</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Ver: José Méndez Herrera Ay: Francisco Abad M: David Aram Esc y A de Ves: Francisco Nieva P: KARPA Premio Domingo de Resurrección de la crítica barcelonesa por Interpretación y Dirección
1965	<i>El zapato de raso. 35 cuadros divididos en tres jornadas</i> Paul Claudel	Est: 27 de abril, teatro Español de Madrid	Alfredo Alcón (<i>Don Rodrigo</i>), Anastasio Alemán (<i>Don Ramiro</i>), José Luis Alonso (<i>Soldado 5.º</i>), Miguel Ángel (<i>El Rey de España</i>), María Asquerino (<i>Doña Proeza o Doña Maravilla</i>), José Caride (<i>Don Fernando, hermano de doña Isabel</i>), Montserrat Carulla (<i>Doña Música o Doña Delicias</i>), Fran-	Dir: José Luis Alonso Ad: Paul Claudel y Jean-Louis Barrault Ver: Antonio Gala Esc y Fi: Francisco Nieva M: Arthur Honnegger Direcc: Alberto Blancaflort

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica
			<p>cisco Casares (<i>Oficial 1.º</i>), Francisco Cecilio (<i>Soldado 3.º</i>), Alfredo Cembreros (<i>Un Capitán del Barco</i>), Ana Cerezo (<i>La Sombra de Doña Proeza</i>), Olga de Diego (<i>La Hermana Acompañante</i>), Francisco del Río (<i>Don Leopoldo-Augusto</i>), José Domínguez (<i>Don Luis</i>), José Enríquez (<i>Voz</i>), Juan José Fernández (<i>Un Sargento Español</i>), María José Fernández (<i>La Posadera</i>), Ricardo Ferrante (<i>El Sargento Napolitano</i>), José Franco (<i>El Hermano León</i>), Maruchi Fresno (<i>La Luna</i>), Fernando García (<i>La Sombra de Don Rodrigo</i>), Rafael Gil Marcos (<i>El Canciller</i>), Juan Jesús Gómez (<i>Soldado 1.º y 4.º</i>), María Jesús Hoyos (<i>La Esclava</i>), Yolanda Hurtado (<i>Doña Siete Espadas, niña</i>), Francisco Margallo (<i>Almagro</i>), Guillermo Marín (<i>Anunciador</i>), Francisco Marsó (<i>Un Servidor</i>), Amparo Martí (<i>Doña Honoria, madre de don Rodrigo</i>), Jacinto Martín (<i>Soldado 1.º</i>), César Martínez (<i>Soldado 2.º</i>), Mari Luz Martínez (<i>Doña Siete Espadas</i>), Pedro Moreno (<i>Oficial 2.º</i>), Fernando Nogueiras (<i>Don Camilo, segundo marido de doña Proeza</i>), César Olmos (<i>Soldado 2.º</i>), Enrique Paredes (<i>El Ángel de la Guarda</i>), Olga Peiró (<i>La Negra Jorbarbada</i>), Francisco Pierrá (<i>Don Pelayo, primer marido de doña Proeza</i>), José María Prada (<i>El Chino, criado de don Rodrigo</i>), Antonio Queipo (<i>Don Rodilardo</i>), Victoria Rodríguez (<i>Doña Isabel</i>), María Rus (<i>La Hermana Trapera</i>), Juan Sala (<i>El Virrey de Nápoles</i>), Víctor Santos (<i>El Alférez</i>), Claudio Sentís (<i>Santiago el Mayor</i>), Víctor Valverde (<i>El Padre Jesuita, hermano de don Rodrigo</i>), José Vivó (<i>Don Baltasar</i>)</p>	<p>Mú: Orquesta Manuel de Falla Core: Alberto Portillo Secretario de Dir: Víctor Andrés Cate- na</p>
1965	<i>Intermezzo</i> Jean Giraudoux	Est: teatro María Guerrero de Madrid	Tomás Carrasco, Antonio Ferrandis, Margarita G. Ortega, Paquita Ortega, Ana María Paso, María	Dir: José Luis Alonso Ver: Agustín Gómez Arcos

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
			Dolores Pradera y José Vivó, entre otros	Esc y Fi: Francisco Nieva
1966	<i>El burlador de Sevilla</i> Tirso de Molina	Est: 27 de diciembre, teatro Español de Madrid	Lola Cardona, Carmen de la Maza, Agustín González, Carlos Lemos, José Luis Pellicena, Ángel Terrón, Víctor Valverde y Francisco Vidal, entre otros	Dir: Miguel Narros Ver: Alejandro Casona Esc y Fi: Francisco Nieva M: Carmelo Bernaola
1966	<i>El hombre de la Mancha</i> Dale Wasserman	Est: 29 de septiembre, teatro de la Zarzuela de Madrid	Esperanza Abad, Jesús Aguille, Francisco Cecilio, Estanis González, Carmen Martínez Sierra, Nati Mistral, Maruja Recio y Luis Sagi, entre otros	Dir: José Osuna Esc: Sigfrido Burmann Fi: Francisco Nieva M: Mitgh Leigh
1966	<i>El señor Adrián el primo o ¡Qué malo es ser bueno!</i> Carlos Arniches	Est: 12 de febrero, teatro María Guerrero de Madrid	Rafaela Aparicio, Antonio Ferrandis, Manuel Gallardo, Margarita García Ortega, Manuel Gómez Bur y Elisa Ramírez, entre otros	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Francisco Nieva
1966	<i>La dama duende</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 10 de abril, teatro Español de Madrid	María Fernanda d'Ocón, Antonio Ferrandis, Manuel Gallardo y Margarita García Ortega, entre otros	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Francisco Nieva
1966	<i>Réquiem por un girasol</i> Jorge Díaz	Est: 24 de diciembre, teatro Beatriz de Madrid	Fabio León, Juan Francisco Margallo, Carlos Mendy, Francisco Merino, Pedro Meyer, María Paz Molinero, Esperanza Navarro y Julieta Serrano	Dir: Rubén Benítez Esc y Fi: Francisco Nieva M: Carmelo Bernaola
1967	<i>La vida breve</i> Manuel de Falla y Carlos Fernández Shaw	Est: diciembre, teatro La Fenice de Venecia		Esc y Fi: Francisco Nieva P: Teatro Massimo de Palermo
1968	<i>La vida es sueño</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: teatro Bellas Artes de Madrid	Javier Escrivá, Gabriel Llopart, María Esperanza Navarro y Amparo Pamplona, entre otros	Dir: José Tamayo Esc y Fi: Francisco Nieva M: Joaquín Rodrigo
1968	<i>Marat / Sade</i> Peter Weiss	Est: 2 de octubre, teatro Español de Madrid	Adolfo Marsillach (Señor de Sade), Amparo Valle (Simona Evrard), Antonio Iranzo (Pregonero), Carlota Corday (Serena Vergano), Charo Soriano (La Rosiñol), Enrique Cerro (Coulmier), Eusebio	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Salvador Moreno Zarza ²²⁸⁷ Ay: Alberto Miralles De y Fi: Francisco Nieva

²²⁸⁷ Seudónimo de Alfonso Sastre.

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
			Poncela (Polpoch), Francisco Melgares (Un paciente), Gerardo Malla (Jacobo Roux), José Enrique Camacho (Kokol), José María Prada (Juan Pablo Marat), Modesto Fernández (Cucurucu), José Vivó (Duperret), Silvia Roussin (Señora Coulmier), Silvia Vivó (Señorita Coulmier), con la colaboración del grupo Cátaro de Barcelona	M: Hans-Martin Majewski A y Direcc: Pedro Luis Domingo Mo: Antonio Malonda P: Compañía del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo; premio El Espectador y la Crítica a la Mejor Escenografía
1969	<i>Biografía</i> Max Frisch	Est: enero, teatro Moratín de Barcelona; 29 de abril, teatro Español de Madrid	José María Rodero, Luis Morris, Marisa de Leza	Dir y Ver: Adolfo Marsillach Tra: Genoveva Dieterich M: Pedro Luis Domingo Esc y Fi: Francisco Nieva
1969	<i>El Tartufo</i> Molière	Est: 3 de octubre, teatro de la Comedia de Madrid, gira por Hispanoamérica	Adolfo Marsillach (<i>Tartufo, falso devoto</i>), Antonio Iranzo (<i>Cleante, cuñado de Orgón</i>), Carmen de la Maza (<i>Mariana, hija de Orgón</i>), Charo Soriano (<i>Elmira, mujer de Orgón</i>), Enrique Cerro (<i>Leal, alguacil</i>), Francisco Balcells (<i>Funcionario</i>), Francisco Melgares (<i>Damis, hijo de Orgón</i>), Gerardo Malla (<i>Valerio, novio de Mariana</i>), José María Prada (<i>Orgón, marido de Elmira</i>), Julia Lorente (<i>Señora Pernelle, madre de Orgón</i>), Teresa del Río (<i>Dorina, sobrina de Orgón</i>), Silvia Vivó (<i>Felipa, criada de la Sra. Pernelle</i>)	Dir: Adolfo Marsillach Tra y Ver: Enrique Llovet Ay: Alfredo Mora Arr: Pedro Luis Domingo Core: Alberto Portillo Esc y Fi: Francisco Nieva
1969	<i>La molinera de Arcos</i>	Est: teatro Bellas Artes de Madrid	Irene Daina, María Esperanza Navarro y José Vivó, entre otros	Dir: José Tamayo Esc y Fi: Francisco Nieva
1969	<i>Los fantástikos</i> Tom Jones y Harvey Schmidt	Est: teatro Reina Victoria de Madrid	Elsa Baeza, Eusebio Poncela y José M. ^a Pou	Dir: Francisco Nieva y Antonio Malonda
1969	<i>Rosas rojas para mí</i> Sean O'Casey	Est: 6 de octubre, teatro Infanta Beatriz de Madrid	Natalia Duarte, Emilio Hernández, Carlos Larrañaga, Kitty Manver, María Luisa Merlo, Pilar Muñoz, Juan Polo y Raúl Sender, entre otros	Dir: José María Morera Ver: Alfonso Sastre Esc y Fi: Francisco Nieva
1970	<i>La marquesa Rosalinda</i> Ramón María del	Est: 24 de abril, teatro Español de Madrid	Charo López, Guillermo Marín, José Luis Heredia, José Lahoz, Fabio León, Carmen Martínez Sierra, José Luis Pellicena, Amparo Soler Leal, Luchy	Dir: Miguel Narros Esc: Francisco Nieva Fi: Miguel Narros y Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
	Valle-Inclán		Soto, Francisco Vidal y entre otros	
1970	<i>Las moscas</i> Jean-Paul Sartre	Est: teatro Álvarez Quintero de Sevilla, 11 de noviembre, III Campaña Nacional de Teatro	María José Goyanes, Víctor Valverde, Encarna Paso, Luis Peña y Ramón Corroto	Dir: José María Morera Ver y Tra: Alfonso Sastre Esc: Francisco Nieva M: José Ramón Aguirre P: Compañía María José Goyanes
1970	<i>Manzanas para Eva</i> Antón Chéjov	Est: 20 de febrero, teatro Valle-Inclán de Madrid	María Teresa Cortés, Margarita García Ortega, María José Goyanes, Pedro Osinaga y Luis Peña	Dir: José María Morera Esc y Fi: Francisco Nieva
1970	<i>Romance de lobos</i> Ramón María del Valle-Inclán	Est: 24 de noviembre, teatro María Guerrero de Madrid	José Bódalo, Félix Dafaue, Margarita García Ortega, José L. Heredia, Ricardo Merino, José María Pou, José María Prada, Julia Trujillo Ana María Ventura y Luis Zorita, entre otros	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Francisco Nieva M: Cristóbal Halffter
1970	<i>Tango</i> Slawomir Mrożec	Est: teatro Bellas Artes de Madrid	María Bassó, Javier Escrivá, Manuel Galiana, José Luis Lespes, Gabriel Llopart y Amparo Pamplona	Dir: José Tamayo Ver: Virgilio Cabello Esc y Fi: Francisco Nieva
1972	<i>La muerte de Danton</i> G. Büchner	Est: 14 de diciembre, teatro Español	José Albiach, Víctor Fuentes, Vicente Gil, Lola Losada, Javier Loyola, Nicolás Mayo, José María Prada, Ángel Quesada, Berta Rianza, Carmen Rossi y Jesús Serrano, entre otros	Dir: Alberto González Vergel Ver: Emilio Romero Esc y Fi: Francisco Nieva M: Cristóbal Halffter
1972	<i>Los buenos días perdidos</i> Antonio Gala	Est: 10 de octubre, teatro Lara de Madrid, más de 500 representaciones; Rep: dos semanas en cartel en 1975	Amparo Baró (<i>Consuelito</i>), Mary Carrillo (<i>Hortensia</i>), Manuel Galiana (<i>Cleofás</i>), Juan Luis Galiardo (<i>Lorenzo</i>) y R. R. R. (<i>Don Jenaro</i>)	Dir: José Luis Alonso Esc y Fi: Francisco Nieva P: Amparo Baró / Mary Carrillo Premio Nacional de Literatura 1972, El Espectador y la Crítica 1972, Mayte, Ciudad de Valladolid y Foro Teatral
1972	<i>Los secuestrados de Altona</i> Jean-Paul Sartre	Est: 3 de marzo, teatro Infanta Beatriz	José L. Argüello, Tomás Blanco, Gemma Cuervo, José A. Ferrer, Fernando Guillén, Ana María Méndez, Encarna Paso, Antonio Rosa y Juan Sala	Dir: José María Morera Ver: Alfonso Sastre Esc y Fi: Francisco Nieva
1973	<i>La boda de los pequeños burgueses</i> Bertoldt Brecht	Est: 3 de mayo, teatro Goya de Madrid	Cristian Casares, Concha Gregori, Mercedes Guillamón, José María Lacoma, Ángel Martínez, Gloria Muñoz, Santiago Ramos, Félix Rotaeta y Eulalia Salas,	Dir: Ángel Facio Tra: Luis Cano Esc y Fi: Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
1973	<i>Macbett</i> Eugène Ionesco	Est: 5 de octubre de 1973, teatro María Guerrero de Madrid; representada antes en el teatro Moratín, de Barcelona	Gemma Cuervo, Montserrat Carulla, Maruja García Alonso, Montserrat García Sagués, Antonio Ferrandis, Enrique Guitart, Guillermo Marín, Joaquín Molina, Carlos Velat, Luis Torner, Manuel Andrés, Adriá Gual, Pedro Gil, José Luis Alexandre, Adolfo Bras, Manolo E. Fabón, Eugenio Navarro, José Ballester, José Díez, José María Santos, Ricardo Pal, Víctor Gabirondo, José Caride, Julián Argudo, Enrique Casatmijana, José María Domenech, Pedro Vidal, Francisco Balcells y Emilia González	Dir: José María Morera Ver y Esc: Francisco Nieva Fi: Elisa Ruiz M: A. Parera Fons Il: F. Fontanals P: Compañía Nacional Àngel Guimerá de Barcelona
1974	<i>El bebé furioso</i> Manuel Martínez Mediero	Est: 8 de agosto, teatro Alfil de Madrid	Miguel Caiceo, Pedro Civera, Carmen de la Maza, Pedro Meyer, Carmen Rossi y Florencio Solchaga (voz)	Dir: Àngel García Moreno Esc: Juan Antonio Cidrón, sobre una idea de Francisco Nieva Fi: Francisco Nieva
1977	<i>La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes</i> Aristófanes	Est: julio, teatro Romano, Festival de Mérida; Rep: 2 de noviembre, teatro María Guerrero de Madrid, cinco semanas en cartel	Compañía Corral de la Pacheca: Àngel Rodal (<i>Coro</i>), Antonio Mancho (<i>Esclavo 1.º</i>), Antonio Santos (<i>Coro</i>), Cándida Tena (<i>Hija de Trigeo</i>), Carlos Lemos (<i>Trigeo</i>), Carlos Torrente (<i>Esclavo 2.º</i>), Elena Movi (<i>Festival</i>), Enrique Navarro (<i>Corifeo</i>), Ernesto Caballero (<i>Coro</i>), Etelvina Amar (<i>Hija de Trigeo</i>), Francisco Racionero (<i>Tumulto</i>), Gabriel Salas (<i>Coro</i>), Ignacio del Moral (<i>Coro</i>), José A. Ceinos (<i>Hermes</i>), Juani Marín (<i>Primavera</i>), Julia Trujillo (<i>La Guerra</i>), Manuel Gómez-Álvarez (<i>Esclavo 3.º</i>), Rosa M.ª Redondo (<i>La Paz</i>)	Dir: Manuel Canseco Ver: Francisco Nieva Esc: Francisco Nieva y Grupo de la Escuela de Arte Dramático Fi, Más y At: Juan Antonio Cidrón y Juan Miguel Ruiz
1978	<i>Los intereses creados</i> Jacinto Benavente	Est: 26 de mayo, Centro Cultural de la Villa de Madrid	Manolo Brieva, Antonio Cuéllar, Pedro del Río, José Antonio Ferrer, José Hervás, Víctor Hita, Manuela Navarro, Elvira Quintillá, José María Rodero y Gabriel Salas, entre otros	Dir: Rafael Mestre Esc y Fi: Adolfo Marsillach
1979	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i> Pedro Calderón de la Barca	Est: 21 de octubre, teatro María Guerrero de Madrid, para el Centro Dramático Nacional	José María Adeva, Manuela Céspedes, Chema de Miguel, Pilar López, Soledad López Álvarez, Mercedes Martínez, Carmen Mesa, María Soledad Muñoz, Carlos Oliván, María Antonia Osacar,	Dir: José Estruch Ad: Josefina García Aráez y Santiago Ares Montes Esc y Fi: Francisco Nieva y Juan An-

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
			Dolores Puebla, Kristof Rogoz, Mercedes Sánchez Llorente, Pilar Serrano, Blanca Suñén y Marcos von Watchel	tonio Cidrón II: José Luis Alonso M: Alfredo Carrión Core: Elvira Sanz Canto: Pilar Francés Plástica: Lourdes Ortiz P: Taller de Tercer Curso de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
1979	<i>Los baños de Argel</i> Miguel de Cervantes	Est: 4 de diciembre, teatro María Guerrero de Madrid	Esperanza Abad (<i>La Leyenda</i>), José María Adeva (<i>«La oculta»</i>), Fidel Almansa (<i>Don Lope</i>), Agustín Belús (<i>El patibulario</i>), Maite Brik (<i>Constanza</i>), José Caride (<i>Izuf</i>), María José Carrasco (<i>Vendedora</i>), José Pedro Carrión (<i>Vivanco</i>), Chema de Miguel Bilbao (<i>El inocente</i>), Braulio Dorado (<i>Morillo segundo</i>), Nicolás Dueñas (<i>Tristán</i>), Ramón Durán (<i>Simón</i>), Manuel Gijón (<i>marionetista</i>), José Goyanes (<i>Un genízaro</i>), Antonio Iranzo (<i>Caurali</i>), José Jaime Espinosa (<i>Zarahoja</i>), Joan Llaneras (<i>Morabuto</i>), Álvaro Lobo (<i>Juanico</i>), Carlos Lucini (<i>Corsario primero</i>), Emilio Mellado (<i>El guardián mayor</i>), Juan Meseguer (<i>Don Fernando</i>), Francisco Olmo (<i>Corsario segundo</i>), Joaquín Pascual (<i>El cautivo enfermo</i>), Emma Penella (<i>Jalima</i>), Paco Pérez «Pape» (<i>El Loco</i>), Paco Racionero (<i>Desorejado-Guillermo el Pastor</i>), Paco Sánchez (<i>Morillo primero</i>), María Jesús Sirvent (<i>Zara</i>), Paco Andrés Valdivia (<i>Hazán Bajá-Agi Morato</i>), Noé Valladares (<i>Un cautivo</i>) y Marcus von Wachtel (<i>Francisquillo</i>)	Dir, Ver, Esc y Mon: Francisco Nieva Adjunto a la Dir: José Estruch Ay: José Luis Tamayo Fi: Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón Jefe de Mon: Guillermo Nieto II: Francis Maniglia Jefe de Ele: José Rodríguez Mayoral Jefe de U: Antonio Gutiérrez Téc de Son: Antonio Gallego y Manuel Sánchez Mansilla At: Mateos Je de Sa: Teresa Navarro Ap: Manuel Márquez Reg: José María Martínez Quintero Estampación de telas para De y Ves: Hugo di Perna Realización de De: Mariano López, Francisco Prosper y Alberto Valencia Ma: Meroño Asesoría técnica y artística de Ves y De: Juan Antonio Cidrón Ayudante técnico: Clemente Aparicio Coordinación: Oliva Cuesta Core: Pawel Rowa y Elvira Sanz M: Tomás Marco

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
				Mú: Grupo de Percusión de Madrid Ampliado (José A. Aguilar Rubina, Pedro Estevan, Katsunori Nishimura, José Antonio Pérez Cocera [percusión], Salvador Espasa [flauta], Bartolomé Jaume [oboe], Nicolás Daza [guitarra], Juan Carlos Araujo [violín] y Tomás Garrido [violoncello]) Dir musical: José Luis Termes P: Centro Dramático Nacional
1980	<i>El Tartufo</i> Molière	Rep: 18 de septiembre, teatro del Príncipe de Madrid, con motivo del décimo aniversario	Adolfo Marsillach , Alberto Fernández, Ana María Ventura, Antonio Rosa, Carmen Casado, Carmen Maura, Dionisio Salamanca, Fernando Valverde, María Silva, Mercedes Lezcano, Pedro del Río	Dir: Adolfo Marsillach Ver: Enrique Llovet Core: Alberto Portillo Esc y Fi: Francisco Nieva P: Compañía Adolfo Marsillach
1982	<i>Medora</i> Lope de Rueda	Est: 19 de octubre, sala Olimpia de Madrid, para el Centro Dramático Nacional dentro de la Muestra de Teatro de Compañías Estables e Independientes	Paco Alberola, José María Adeva, Marisol López, María Antonia Osacar, Ángel Ramos, Carlos Tostado y Charo Valle	Dir: José Estruch Esc y Ves: Francisco Nieva Il y Son: Fernando Peña M y <i>canto</i> : Alfredo Carrión Core: Elvira Sanz Más y U: Juan Antonio Cidrón P: Grupo Zascandil (Madrid)
1983	<i>Dón Álvaro o la fuerza del sino</i> Ángel Saavedra, duque de Rivas	Est: 22 de enero, teatro Español de Madrid	Paloma Voselle, Héctor Garrigos, Maite Brik, Francisco Olmo, Enrique Navarro, Francisco Portes, Alfredo Alcón, Francisco Ledesma, Pepa Valiente, Manuela Madrid, Eva Guerr, Marcos von Watchel, Laura Notario, Juan Aguilar, Cándido Gómez, Ángel Picazo, Jeannine Mestre, Ana María Ventura, Carlos González, Fernando de Juan, Luis Perezagua, Juan Carlos Montalbán, Paco Maestre, Santiago Ramos, José Antonio Ceinos y Juan Me-seguer	Dir y Esc: Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón M: Manuel Balboa Direcc: Juan José Gallego de Udaeta Ay: Manuel Gijón-Andreu Polo P: Teatro Español
1984	<i>Cassandra</i>	Est: 24 de octubre, teatro de Bellas Artes de	Sonsoles Benedicto (<i>Rosaura</i>), María José Goyanes	Dir: José María Morera

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica
	Benito Pérez Galdós	Madrid	(<i>Casandra</i>), Guillermo Marín (<i>Insúa</i>), Ignacio Martínez (<i>Rogelio</i>), Juan Meseguer (<i>Ismael</i>), Juan Sala (<i>Zenón</i>), Asunción Sancho (<i>D.ª Juana Samaniego</i>), María Jesús Sirvent (<i>Clementina</i>), Julia Tejela (<i>Martina</i>) y Fernando Valverde (<i>Alfonso</i>)	Ver y Esc: Francisco Nieva Fi: Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón
1985	<i>El hotelito</i> Antonio Gala	Est: 6 de diciembre, teatro Carlos III de Albacete; teatro Maravillas	María José Alfonso (<i>Rocío</i>), Pilar Bardem (<i>Paloma</i>), Beatriz Carvajal (<i>Carmiña</i>), Julia Martínez (<i>Montserrat</i>) y Josele Román (<i>Begoña</i>)	Dir: Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero Arr y asesoría musical: Gregorio García Segura Esc, ambientación y Fi: Francisco Nieva Diseño de Il: José Luis Rodríguez
1985	<i>La coartada</i> Fernando Fernán-Gómez	Est: 26 de abril, Centro Cultural de la Villa de Madrid	Carlos Alberto Abad (<i>Beffone, ebanista</i>), Alberto Bové (<i>Padre de Esteban Maffei</i>), Jorge Bosso (<i>Jacobo de Pazzi</i>), Emma Cohen (<i>Blanca de Médicis, joven esposa de Guillermo de Pazzi</i>), Sergio de Frutos (<i>Francisco de Pazzi, hermano de Jacobo</i>), Michel Escudero (<i>Figuración</i>), Saturnino García (<i>Criado de Antonio Maffei, padre</i>), Gerardo Giacinti (<i>Lorenzo de Médicis</i>), Javier Loyola (<i>Cardenal Riario</i>), José Luis Martínez (<i>Figuración</i>), Carlos Merediz (<i>Figuración</i>), Jaime Muela (<i>Beppo, mancebo de botica</i>), Ángel Pardo (<i>Julián de Médicis</i>), Santi Pons (<i>Guillermo de Pazzi, cuñado de Lorenzo de Médicis</i>), Miguel Ángel Rellán (<i>Montesecco, bandido</i>), Juan Ribó (<i>Esteban Maffei, joven clérigo</i>), César Sánchez (<i>Antonio di Prato, boticario</i>), M.ª José Sarsa (<i>Lucrecia, madre de Isabela, mujer de Antonio</i>), Sandra Sutherland (<i>Isabela, hija del boticario Antonio di Prato</i>), Rebeca Tebar (<i>Claudia, niña de doce años</i>), Tito Valverde (<i>Bagnone, clérigo</i>)	Dir: Luis Iturri Esc: C. Alexanco, bajo la dirección de Francisco Nieva Ves: Juan Antonio Cidrón Am: Carmelo Bernaola Accésit del premio Lope de Vega
1987	<i>Las aventuras de</i>	Est: 17 de junio, Festival de Teatro Clásico	María Asquerino (<i>La Viuda Reposada</i>), Isabel	Dir, Ver y Esc: Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica
	<i>Tirante el Blanco.</i> <i>Farsa épica</i> Joanot Martorell	de Mérida	Ayúcar (<i>La doncella Liduvina, Doña Isolda y Alcaidesa de Constantinopla</i>), Leandro Dago (<i>El villano Bertolino, Turco 1.º y El patriarca de Constantinopla</i>), Pedro del Río (<i>Dios y El rey de Sicilia</i>), Ángeles Ladrón de Guevara (<i>La doncella Sabena, Don Claros de Clarenza y Dama Luna</i>), Francisco Maestre (<i>El Doncellón de Francia y Don Kirieleison de Montalván</i>), Juan Messeguer (<i>Tirante el Blanco</i>), Juan Manuel Navas (<i>Turco 2.º y León</i>), Miguel Palenzuela (<i>El Gran Podrido, El ermitaño y El emperador de Constantinopla</i>), José Pedreira (<i>El villano Pascualino y El paje Hipólito</i>), Lola Pons (<i>El señor de Vilesermes y Dama Sol</i>), Pilar Ruiz (<i>Una vendedora y El morito Algeciras</i>), M.ª Luisa San José (<i>La princesa Ricomana y La princesa Carmesina</i>), Charo Soriano (<i>Placer de mi vida</i>), Francisco Torres (<i>Voceador y Alcaide de Constantinopla</i>) y Ana M.ª Ventura (<i>Doña Ginevra y La emperatriz de Constantinopla</i>),	Dir técnico: Manuel Gijón Coordinación general: Juanjo Granda Ves: Juan Antonio Cidrón Il: Juan Granda y José Bariego M: Manuel Balboa J: Teresa Vico P: Compañía de Francisco Nieva
1989	<i>Música cercana</i> Antonio Buero Vallejo	Est: teatro Maravillas	Encarna Paso, Estela Alcaraz, Fernando Huesca, Julio Núñez, Lydia Bosch, Miguel Ayones	Dir: Gustavo Pérez Puig Esc y Amb: Francisco Nieva
1991	<i>El desdén, con el desdén</i> Agustín Moreto	Est: 4 de julio de 1991, Plaza de Santo Domingo, XIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real); septiembre de 1991, teatro de la Comedia de Madrid; Gi nac: Barcelona, Salamanca, La Coruña; Gi int: Buenos Aires (Argentina), Santafé de Bogotá (Colombia), Medellín (Colombia)	Adriana Ozores (<i>Diana</i>), Cristina Juan (<i>Fenisa</i>), Enric Majó (<i>Carlos, Conde de Urgell</i>), Francisco Xavier Monteiro (<i>El Habanero</i>), Juan Sala (<i>Príncipe de Bearne</i>), Laura Cepeda (<i>Cintia</i>), Manuel Galiana (<i>Polilla</i>), Miguel Palenzuela (<i>Conde de Barcelona</i>), Natalia Menéndez (<i>Laura</i>), Rafael Ramos de Castro (<i>Don Gastón, Conde Fox</i>)	Dir: Gerardo Malla Ad: Francisco Nieva M: Claudio Prieto Mú: Alejandro Corostola (percusión), Celia Klotzman (viola), Dagmar Remtova (violoncello), M.ª Eugenia Martínez (soprano), Moisés Gómez (violín), Santiago Rojo (trombón), Tomás Zamorano (trompeta) Core: Ana Yépez Esc y Ves: Mario Bernedo Il: Juan Gómez Cornejo

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
				P: Compañía Nacional de Teatro Clásico
1991	<i>Los buenos días perdidos</i>	Est: 15 de febrero, Gran Teatro de Córdoba	Mari Carrillo, Teresa Hurtado, Luis Fernando Alvés y Jesús Bonilla	Dir: Ángel Fernández Montesinos Esc: Francisco Nieva P: O. M. Teatro
1993	<i>Kiu</i> Luis de Pablo y Alfonso Vallejo	Est: 16 de enero, teatro de la Zarzuela de Madrid	Carlos Álvarez, Manuel Cid, Dalmacio González, Sharon Cooper, Santiago Gericó, José de Freitas, Gregoio Poblador y Linda Mirabal	Dir, Esc y Ves: Francisco Nieva Direcc: José Ramón Encinar Mú: Orquesta Sinfónica de Madrid Cor: Coro del Teatro de la Zarzuela P: Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela
1994	<i>Manuscrito encontrado en Zaragoza</i> ²²⁸⁸ Jan Potocki	Est: 3 de octubre, teatro Principal de Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Españoles Contemporáneos	Íñigo Ibarra, Luísa Gallego, Daniel Ouro, Cipri Lodosa, Charo Gabella, Mónica Baron, May Pascual, Emilio de Cos, Arsenio Luna, Sayo Almeida, Pepa del Pozo y Esperanza Guallart	Dir: Francisco Vidal Ar: basado en la novela homónima de Jan Potocki Ver: Francisco Nieva Esc, Ves y Core: Arnold Taraborrelli Il: José Luis Aguilera P: Teatro del Laberinto / Fin de Siglo
2001	<i>La señorita Cristina</i> Luis de Pablo	Est: 10 de febrero, teatro Real de Madrid	Victoria Livengood, Luisa Castellani, Arantxa Armentia, Pilar Jurado, María José Suárez, Francesc Garrigosa Massana, Eduardo Santamaría, Louis Otey, David Rubiera, Sylvia Sullé y Francisco Vas	Dir: Francisco Nieva Direcc: José Ramón Encinar Esc: José Hernández Ves: Rosa García Andújar Il: Juan Gómez-Cornejo Mú: Orquesta Sinfónica de Madrid P: Teatro Real
2001	<i>La vida breve</i> Manuel de Falla y Carlos Fernández Shaw	Rep: 26 de julio, teatro Real de Madrid	<i>Cantantes:</i> Estrella Morente, María Rodríguez, Milagros Martín, Mabel Perelstein, María José Suárez, Guillermo Orozco, Alfonso Echeverría, José Carbonell <i>Montoyita</i> , David Rubiera y Eduardo Santamaría. <i>Bailarines:</i> Antonio Márquez, Raquel Alarcón, Leticia Calatayud, Silvia de la Rosa,	Dir: Francisco Nieva Direcc: Pedro Halffter Direct: Martin Merry Esc: José Hernández Ves: Rosa García Andújar Il: Juan Gómez-Cornejo

²²⁸⁸ También se estrenó en junio de 1997 en Varsovia.

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
			Cristina Guadaño, María del Mar Jurado, María Dolores Pérez, Estíbaliz Barroso, Miriam del Pozo, Nuria Leiva, Carmen Robles, Gema Romero, María Santos y Compañía de baile de Antonio Márquez del Ayuntamiento de Madrid	Core: Antonio Márquez Mú: Orquesta-Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid Cor: Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid P: Teatro Real
2002	<i>Manuscrito encontrado en Zaragoza</i> Jan Potocki	Est: 5 de julio, teatro de la Latina de Madrid, Centro Dramático Nacional	Marta Beatriz (<i>Morilla 3.ª</i>); Beatriz Bergamín (<i>Emina</i>); Emilio Gavira (<i>Don Pedro Jerez</i>); José Carlos Gómez (<i>Momo de Soto</i>); Mayra Lambada (<i>Morilla 1.ª</i>); Yalina Letamendi (<i>Morilla 2.ª</i>); Ángeles Martín (<i>Zibedeá</i>); Juan Matute (<i>Pacheco</i>); Juanma Navas (<i>Chicho de Soto</i>); Juan Ribó (<i>El conde Potocki y Don Alfonso de Worden</i>); Julia Trujillo (<i>La ventera Juncosa</i>); Walter Vidarte (<i>El hermano Florestán</i>)	Dir y Esc: Francisco Nieva Ar: basado en la novela homónima de Jan Potocki Ves: Rosa García Andújar Core: Pedro Berdäyes M: Ignacio Morales Nieva Il: Juan Gómez-Cornejo Fi: Rosa García Andújar M: Ignacio Morales Nieva Cop: Centro Dramático Nacional / Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
2003	<i>Inés desabrochada</i> Antonio Gala	Est: Santander, jueves 17 de julio	Dritan Biba / Álvaro Antonio García (<i>Lubomir</i>), Nati Mistral (<i>Celeste</i>), Luz Nicolás / Valeria Arribas (<i>Cleofé</i>), Francisco Valladares (<i>Hortensio</i>) y Concha Velasco (<i>Inés</i>)	Dir: Pedro Olea Ay: Manuel Muñoz <i>Meritoria de</i> Dir: Yoana López Lobato Esc y Ves: Francisco Nieva <i>Ayu de</i> Esc: José Pedreira <i>Ayu de</i> Ves: Rosa M.ª Pérez Dis de Il: Juan M. Villalba y Gabriel Torres Car y Maq: Juan Pedro Hernández Dis de Son: Luis A. de Segovia R de Esc: Trotti y Asociados R de Ves: Amparo Coll Som: Hortensia At, <i>material de</i> Son y de Il: Eme-Eseom, S. A. Fo: Jesús Alcántara

Año	Título	Representaciones	Intépretes	Ficha técnica
				<p>Es de grabaciones: Abraxas y Oel Estudios Reg: José María Otero Je de maquinaria: Alberto Pérez Je de Il: Juan M. Villalba Oficial de Il: José J. Carlos Pazos Je de Son: Luis A. de Segovia Je de Sa: Rosa M.^a Pérez Secretaria de P: Montserrat López Marketing: Inés Parra Secretaria de Dir: Carmen Martínez Socias Prensa y relaciones públicas: Andrés Arconada Dir técnica: Equipo Bambalina 22 Ge: Alberto G. Madrigal</p>
2010	<i>Electra</i> Benito Pérez Galdós	Est: 9 de junio, teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria; del 10 al 20 de junio, teatro Español del Madrid; Festival de Mérida, agosto	Sara Casanovas, José Conde, Irma Correa, Miguel Hermoso Arnao, Pep Molina, Chema Muñoz, Sergio Otegui, Isabel Prinz, Antonio Requena, Luifer Rodríguez, Mari Carmen Sánchez, Maru Valdivieso y Antonio Valero	Dir: Ferran Madico Ad: Francisco Nieva Esc: Alfonso Barajas Ves: María González Co: Sol Picó M: Óscar Roig Il: Juan Gómez Cornejo Videoescena: Álvaro Luna Cop con el teatro Pérez Galdós

7.1.2. Cinematografía

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1944	<i>El clavo</i>	Irene Caba Alba, Rafael Durán, Juan Espantaleón, Milagros Leal, Ramón Martori, Amparo Rivelles, Joaquín Roa y Rafaela Satorres	Dir: Rafael Gil G: Rafael Gil y Eduardo Marquina Ar: basado en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón Ad: Rafael Gil Dia: Eduardo Marquina F: Alfredo Fraile Mon: Juan Serra Oller De: Enrique Alarcón Ayudante de De: Francisco Nieva M: Juan Quintero
1972	<i>Ana y los lobos</i>	Rafaela Aparicio, Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gómez (<i>Fernando</i>), Sara Gil, Julia Lage, Marisa Porcel, José María Prada, María José Puertas, Anny Quintas, Charo Soriano y José Vivó	Dir: Carlos Saura G: Carlos Saura y Rafael Azcona De: Francisco Nieva F: Luis Cuadrado (Eastmancolor) M: Luis de Pablo P: Elías Querejeta, P. C. Du: 100 min Premio CEC Mejor Actor Principal
1973	<i>La prima Angélica</i>	Lina Canalejas, José Luis López Vázquez, Fernando Delgado, M. ^a Clara Fernández de Loaysa (<i>niña</i>), Pedro Sempson, María de la Riva, Marisa Porcel, Tony Canal, Pedrín Fernández, Trinidad Rugero, José Villasante, Josefina Díaz, Lola Cardona, Encarna Paso, José Luis Heredia, Luis Peña y Julieta Serrano	Dir: Carlos Saura G: Carlos Saura y Rafael Azcona De: Francisco Nieva P: Elías Querejeta, P. C.

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1976	<i>La familia de Pascual Duarte</i>	José Luis Gómez, Paca Ojea, Héctor Alterio, Diana Pérez de Guzmán, Eduardo Calvo, Joaquín Hinojosa, Maribel Ferrero, Eduardo Bea, Francisco Casares, Eugenio Navarro, Carlos Oller, José Luis Baringo, Carmen de León, Pedrín Fernández y Salvador Muñoz Calvo (<i>niño</i>)	Dir: Ricardo Franco Ar: basado en la novela homónima de Camilo José Cela De <i>de interiores</i> : Francisco Nieva P: Elías Querejeta, P. C.
1981	<i>Bodas de sangre</i>	Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Pilar Cárdenas, Carmen Villena, Marisol y Pepe Blanco. Cuerpo de baile: El Guito, Lario Díaz, Enrique Esteve, Elvira Andrés, Azucena Flores, Cristina Gombau, Marisa Neila, Antonio Quitana, Quico Franco y Candy Roman. Cantaores: José Merced y Gómez de Jerez	Dir: Carlos Saura G: Alfredo Mañas Ar: basado en la obra homónima de Federico García Lorca De y Fi: Francisco Nieva M: Emilio de Diego Core: Antonio Gades

7.1.3. Televisión (actor)

Año	Título	Intérpretes	Ficha Técnica
1985	<i>El crimen de la calle Fuencarral</i>	Rafael Alonso, Pedro Beltrán (<i>el sereno</i>), Luis Escobar, Carmen Maura, Antonio Medina, Francisco Nieva	Dir: Angelino Fons Ca: La Maña (tanguillo) Le: Pedro Beltrán (tanguillo)

7.2. Producción audiovisual sobre Francisco Nieva

7.2.1. Adaptaciones de textos de Francisco Nieva

Año	Título	Representaciones	Intérpretes	Ficha técnica
1998	<i>Usted tiene ojos de venir al teatro</i>	L: teatro María Guerrero de Madrid, 27 de marzo, para el Centro Dramático Nacional	María Adánez, Beatriz Argüello, Javier Cámara, Lola Cardona, Ruth Díez, Nuria Espert, Maruchi Fresno, Nuria Mencía, Juanjo Menéndez, Natalia Menéndez, José Luis Patiño, Pepa Pedroche, Clara Sanchís, Juan José Otegui, Manuel Tejada, Julia Trujillo, Pepe Viyuela, Concha Velasco y Francisco Vidal	Dir: Eduardo Vasco T: Eduardo Pérez-Rasilla, formado por escenas de <i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i> , de Enrique Jardiel Poncela; <i>Tres sombreros de copa</i> , de Miguel Mihura; <i>El concierto de san Ovidio</i> , de Antonio Buero Vallejo; <i>Combate de Ópalos y Tasia</i> , de Francisco Nieva ; <i>Bajarse al moro</i> , de José Luis Alonso de Santos; y <i>Caricias</i> , de Sergi Belbel P: Centro Dramático Nacional, INAEM y Centro Español del Instituto Internacional del Teatro

7.2.2. Documental

Año	Título	Ficha Técnica
2004	S: <i>Maestros del teatro</i> E: «Francisco Nieva, La alquimia del espíritu»	Dir de la serie: Julián González Dir del capítulo: Monty Padura y Ángel Almazán R: Ángel Almazán G: Monty Padura, Gloria Padura y Gerardo Vázquez Do: Jesús Barraón Ed: Javier Marqueríe y Buonafedes Dir de F: Javier Marqueríe So directo: Luis Miranda Equipo de P: HDM El Submarino P. C.

