

## JOSÉ ROMERA CASTILLO

### “PRÓLOGO”

Publicado en Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo maldita india... (dos obras de teatro)* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, págs. 9-24)<sup>1</sup>.

#### 1.- Trayectoria de escritura

La producción de Jerónimo López Mozo (nacido en Gerona, en 1942)<sup>2</sup> es muy extensa (por el número de obras) y diversificada (por los distintos géneros que ha cultivado). Pero Jerónimo López Mozo es, ante todo, un escritor que lleva *el veneno del teatro* -como titularía el valenciano Rodolf Sirera una de sus obras- en sus venas. Desde 1964, fecha del inicio de su actividad dramática, hasta 1997 ha escrito cincuenta y seis obras teatrales, repartidas del modo siguiente: cuarenta y ocho piezas (largas o cortas) individuales, siete en colaboración y una adaptación teatral de Molière<sup>3</sup>.

#### 1.1.- Obras individuales

Jerónimo López Mozo inició su andadura teatral -desde que cursaba sus estudios universitarios de ingeniero agrónomo, en Madrid, había establecido una estrecha relación

---

<sup>1</sup> Cf. las reseñas de Virtudes Serrano, *Las puertas del drama (Revista de la Asociación de Directores de Escena)* 4 (2000), págs. 28-29; Carmen Perea González, *Signa* 11 (2002), págs. 317-320. Estas dos piezas de López Mozo se unen a otras obras teatrales publicadas por la UNED, por iniciativa mía, dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo (que pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>): José M<sup>a</sup>. Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999); José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. 'Anfitrión', 'La dulce Cásina' y 'Miles gloriosus'* (Madrid: UNED, 2002) e Íñigo Ramírez de Haro, *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005) -todas con prólogo de José Romera Castillo- y Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin, Signa* 9 (2000), págs. 211-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

<sup>2</sup> Hay referencias a López Mozo en las siguientes gacetillas: "Premios y Convocatorias", *Primer Acto*, n.º. 217, 1987, págs. 134-135; "Teatro Español, Teatro Latinoamericano", *Primer Acto* (Escorial) 228, 1989, págs. 1-18 [separata]; así como en María Francisca Vilches de Frutos, "José Luis Alonso Mañes. Antonio Gala y Velasco. Jerónimo López Mozo. Fabià Puigserver", en *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991, Suplemento 1987-88), etc.

<sup>3</sup> Quiero agradecer a Jerónimo López Mozo su generosidad al haberme proporcionado tantas informaciones de su *currículum vitae*, que tan de cerca sigo y que podrán ser de gran utilidad para los investigadores de su teatro. Asimismo, tengo muy en cuenta los datos proporcionados por L. Teresa Valdivieso, en *España: bibliografía de un teatro "silenciado"* (Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979), que completo y amplío. Al consignar las obras, seguiré el orden cronológico de su escritura, indicando las ediciones y algunas puestas en escena de cada una de ellas (si las hubiere) de las que tengo noticias.

con el teatro independiente-, en el año 1964, con *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (publicada en *Yorick*, nº. 21, 1967)<sup>4</sup>, representada por diversos grupos universitarios (1965-1971)<sup>5</sup>, aunque se estrenó en el teatro San Fernando de la capital andaluza, el 8 de diciembre de 1965, por el Teatro Universitario de Sevilla.

En 1965 escribió dos obras: *El deicida* y *Los sedientos* (editada en la revista *Fablas*, de Las Palmas de Gran Canaria, nº. 24, 1971, págs. 28-32), obra corta estrenada el 23 de julio de 1967, en el Instituto Laboral de Lebrija (Sevilla) por el Teatro Lebrijano<sup>6</sup>.

Dos obras cortas salieron de su pluma en 1966. La primera, *La renuncia*<sup>7</sup> (*Yorick*, nº. 21, 1967)<sup>8</sup>, estrenada en el Teatro Valladolid, de la capital castellana, el 3 de noviembre de 1969, por la compañía Pequeño Teatro de Madrid, siendo además representada por numerosos grupos (1967-1975)<sup>9</sup> y en café-teatro (1971-1972)<sup>10</sup>. Y la segunda, *El testamento* (Madrid: Edición del Autor, 1968)<sup>11</sup>, se llevó a las tablas<sup>12</sup> en Palma de Mallorca, el 3 de enero de 1969, durante el Festival Universitario, por el Teatro Universitario de Valladolid, así como se representó también por diversos grupos, especialmente universitarios de España y Estados Unidos (1969-1975)<sup>13</sup>.

En 1967 compuso cuatro obras: *Moncho* y *Mimí* (una versión reducida apareció en *Yorik*, nº. 26, 1968, págs. 9-67<sup>14</sup>; y la obra íntegra se editó en Madrid: Colección Teatro

<sup>4</sup> Cf. del autor las "Notas sobre mi obra *Los novios*" (pág. 10) y Joaquín Arbide, "Mi montaje de *Los novios*" (pág. 11).

<sup>5</sup> Teatro Universitario de Alcalá (1969), grupo Samuel Becket de Palencia (1971), etc. La obra fue también representada en Lisboa (según L. Teresa Valdivieso).

<sup>6</sup> El programa lo integraron varias piezas cortas: *Un solo saxofón*, de Carlos Muñiz, *La puerta*, de Rellán, *Diálogos de una espera*, de Jiménez Romero y *Los sedientos*. De la citada pieza se hicieron otras representaciones en Sevilla, Cádiz y Barcelona (Taller de Teatro, 1969), según L. Teresa Valdivieso. Una historia del grupo teatral puede verse en López Mozo, "El Teatro Lebrijano", en su obra, *Teatro de barrio, Teatro campesino* (Bilbao: Zero, 1976, págs. 165-191 [Para *Los sedientos*, pág. 171]).

<sup>7</sup> De la que haría una segunda versión en *Ceremonia nupcial* (1972).

<sup>8</sup> La obra se incluyó también en el volumen conjunto de nuestro autor, Ángel García Pintado y Luis Matilla, *Variaciones para una cama sola* (Madrid: Editorial Catacumba de Gambrinus, 1969, págs. 1-41). También se ha publicado en Estados Unidos: Carles Scribner's Sons, 1980.

<sup>9</sup> Taller de Teatro (Barcelona, 1969), Café-Teatro (Murcia, 1971), Tabanque (Sevilla, 1972), Teatro de Cámara (Alicante, 1975), etc., según L. Teresa Valdivieso.

<sup>10</sup> TVE la emitió, en el programa *Espacio Breve*, el 14 de junio de 1981.

<sup>11</sup> La obra (*The Testament*) fue traducida al inglés por Alex Olyneec. Cf. las ediciones en *Modern International Drama*, nº. 1, vol. 4, 1970, págs. 45-60 y en el volumen de George E. Wellwart (ed.), *New Generation Spanish Drama* (Montreal: Engendra Press, 1976, págs. 159-179), según L. Teresa Valdivieso.

<sup>12</sup> El espectáculo *El teatro de Jerónimo López Mozo*, integrado por fragmentos de varias obras (*El testamento*, *Guernica*, *Matadero solemne* y *El Fernando*), se representó en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 17 de marzo de 1980, por la compañía del Teatro Estable del Matadero, de Murcia.

<sup>13</sup> En el citado festival también fue representada por el Teatro de Cámara Ximénez de Cisneros (de la Universidad de Madrid) -que también la puso en escena en la capital de España-; además de otras representaciones del Grupo Tabanque, Teatro Universitario de Murcia, Taller de Teatro de Barcelona (1970), Loretto Heights College de Denver (1971) -en versión inglesa- etc. (según L. Teresa Valdivieso).

<sup>14</sup> En el citado número de la revista apareció el texto de Francisco José Nieto, "Notas a la dirección de

Universitario, 1968 y en *Festival de Teatro de Sitges, 1967-1970*, Barcelona: Festival de Sitges, 1971, por haber obtenido el primer premio *Sitges de Teatro* de 1967-, fue estrenada en el Teatro Prado de Sitges, el 13 de octubre de 1976, por el Instituto del Teatro de Barcelona, siendo llevada a las tablas también por diferentes grupos (1967-1973)<sup>15</sup>, entre los que destacó la puesta en escena de La Carátula de Elche (1968-1969). *Collage occidental* (Madrid: Colección Teatro Universitario, 1968)<sup>16</sup> -su primera pieza larga, con la que ganó el *Premio Nacional de Teatro para Autores Universitarios* (1968)-, se estrenó en la capital de España, el 1 de mayo de 1969, por el Teatro Universitario de Madrid, y el grupo Teloncillo de Valladolid representó algunas escenas en 1972. Más las dos piezas cortas *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*<sup>17</sup> (editadas las dos en *Cuatro happenings*, Murcia: Universidad, 1986, Colección *Antología Teatral Española*, n.º. 4)<sup>18</sup>. *Negro en quince tiempos* fue llevada a los escenarios por diversos grupos (1970-1975)<sup>19</sup>, obteniendo el primer accésit del premio *La Boîte* (1968).

En 1968 escribió la pieza corta *El retorno* -mención honorífica de la Agrupación Artística Aragonesa (1969)-, estrenada en Ibiza, el 12 de julio de 1969, por el Teatro Universitario de Madrid<sup>20</sup>, y *Crap, fábrica de municiones* (Bilbao: Zero, 1973) -una pieza con influencia brechtiana-, representada en el colegio Calasancio de Madrid, el 10 de marzo de 1988, por el grupo estable Caminando<sup>21</sup>.

En 1969 compuso *Matadero solemne*<sup>22</sup> -una de sus mejores obras, por la que recibió el premio *Arniches*, del Ayuntamiento de Alicante (1970)- y el poema dramático, originado por el célebre cuadro de Picasso, *Guernica*<sup>23</sup> (publicado en las revistas *Estreno* de Cincinnati, n.º. 1, 1975, págs. 19-31, *Nueva Estafeta* de Madrid, n.º. 9-10, 1979 y *Teatro universitario* de Coimbra, 1983; así como en el volumen *Cuatro happenings*<sup>24</sup>) -que

---

*Moncho y Mimi*" (pág. 10).

<sup>15</sup> En Valladolid, Albacete, Santander, Valencia, etc. (según L. Teresa Valdivieso).

<sup>16</sup> La escena "El pabellón zoológico", se editó en la revista *La Calle* (Madrid), n.º. 72, 1979.

<sup>17</sup> Publicada también en *Primer Acto*, n.º. 106, 1969, págs. 14-17.

<sup>18</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "El happening *Negro en quince tiempos*", *Primer Acto*, n.º. 16, 1969, págs. 14-15.

<sup>19</sup> En Cuenca, Valladolid, Teatro de Cámara (1970), etc. (según L. Teresa Valdivieso).

<sup>20</sup> El T.U.M. la representó en Madrid, Valencia y Sevilla; además de otras puestas en escena en Sevilla (grupo Tabanque, 1969), Ibiza (Teatre Portal Nou, 1969), etc. (según L. Teresa Valdivieso). Cf. E. L. Chavarri, "IV Festival de Teatro Universitario: actuaciones del T.U.C. de Barcelona con *Los Cenci* y del T.U.M. con *El retorno*", *Las Provincias* (Valencia), 23 de abril, 1970, pág. 36.

<sup>21</sup> Cf. la participación de López Mozo en "Encuesta sobre la situación del teatro en España", *Primer Acto*, n.º. 100-101, 1968, pág. 55.

<sup>22</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "A propósito de *Matadero solemne*", *Primer Acto*, n.º. 122, 1970, págs. 63-64.

<sup>23</sup> Cf. el interesante artículo de Pedro Barea, "Gernika y *El Guernica* en el teatro", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 583-594), donde se estudia la obra de López Mozo y las de otros autores y grupos (Fernando Arrabal, Luis Haranburu Altuna, Ignacio Amestoy, Francisco Torres Monreal, etc.) que se han acercado al tema.

<sup>24</sup> Con introducción de Ricardo Salvat (ob. cit.).

recibió el *Búho de bronce Institución Cultural Vox* (1976) y el premio *Feria de las ideas para la paz*, del Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat (1986)-, obra representada por diversos grupos (1976-1987), por el Institut d'Experimentació Teatral de Barcelona (en diferentes ocasiones) en 1989, así como en un congreso sobre la guerra civil en la Universidad de Ohio (Wesleyan), en 1993, y en Melilla<sup>25</sup>, en mayo de 1995, por el grupo Concord<sup>26</sup>.

En la década de los setenta su producción siguió incrementándose. En 1970, *Maniquí* (publicada en *El Urugallo*, nº. 7, 1971, págs. 67-75 y en *Cuatro happenings*<sup>27</sup>), *Variaciones para una cama sola* y *La gota estéril* (los dos en colaboración) -a las que me referiré después- y *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*, pieza para café-teatro, representada por el Teatro de los Vientos, de Alicante, y la Compañía Joaquín Arbide, de Sevilla (1979-1980). En 1971, *Anarchía 36 (Pipirijaina-Textos)*, nº. 6, enero-febrero, 1978, págs. 10-59)<sup>28</sup> -que recibió una mención honorífica en el *II Concurso de Teatro El Galpón*, de Uruguay- y *¡Es la guerra!* -que obtuvo el primer Accésit del *Certamen Internacional del Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona* (1982)-. En 1972, *El caserón* -un happening en la senda de Artaud-, *Espectáculo Andalucía* -para el Teatro Lebrijano- y *El Fernando* (en colaboración)<sup>29</sup>. Colaboración que persistiría -como señalaré después- en los años siguientes con *Los conquistadores* (en colaboración con Luis Matilla y Juan Margallo, 1973), *Parece cosa de brujas* (en colaboración con Luis Matilla, 1973), *Los*

---

<sup>25</sup> En el espectáculo *Tríptico de la Guerra Civil Española*, junto a otras piezas de José Sanchis Sinisterra y Andrés Ruiz.

<sup>26</sup> Según informaciones del autor, de la obra se leyeron diversos fragmentos en la Radio Nacional Portuguesa, con motivo del Día Mundial del Teatro (el 27 de marzo de 1975), por la compañía de Teatro de Nosso Tempo y fue emitida por la cadena SER (el 11 de diciembre de 1981). Asimismo se hizo una lectura dramatizada, en septiembre de 1997, en el *Primer Festival de Dramaturgia Española en Nueva York*, presentado por Ollantay Arts Heritage Center. Está anunciado el estreno de *Guernica* en Nueva York, el día 6 de abril de 2000, en el Thalia Spanish Theatre, bajo la dirección de Ángel Gil Orrios, con música de Pablo Sorozábal y Teddy Bautista. Se representará alternativamente en inglés y en español. La traducción al inglés fue realizada por Ellen Bay. Cf. además la encuesta, en la que interviene López Mozo, "Teatro en España, 1969", *Primer Acto*, nº. 115, 1969, págs. 9-10.

<sup>27</sup> Volumen citado anteriormente.

<sup>28</sup> Sobre esta obra declaraba el autor, con motivo de la publicación de la pieza en la citada revista: "Escribí la obra en 1970 consciente de que por dos razones era impublicable. La primera, obvia, porque la censura no la hubiera tolerado. La segunda, por pura cuestión de ética. No hubiera sido honesto juzgar críticamente algunos aspectos de la actuación del partido comunista durante la guerra civil española [...], precisamente en un momento en que su voz sólo llegaba desde la clandestinidad y en el que estaba pagando un doloroso tributo de sangre y cárcel en su lucha, junto a otras fuerzas democráticas, por acabar con la dictadura franquista" (pág. 1). Cf. además en el citado número de la revista, "Fuentes bibliográficas" (págs. 8-9), el esclarecedor artículo de Mario Saalbach, "Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo" (págs. 2-6) y "Entrevista a los que no estrenan" (pág. 5). La obra sería publicada después de que el Partido Comunista fuese legalizado (en abril de 1977). Sobre la frustrada puesta en escena de la obra, señala López Mozo: "Durante la época en que Adolfo Marsillach estaba al frente del Centro Dramático Nacional mi obra *Anarchía 36* estuvo a punto de ser incluida en la programación. Sin embargo, la obra, que había gustado a todos los miembros de la Junta y a todos los de Comité de Lectura, fue finalmente rechazada porque el señor Marsillach entendió que me mostraba a favor de los anarquistas y en contra del Partido Comunista en cuanto a las responsabilidades de ambos durante la guerra civil" (en Klaus Pörtl, ed., *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen: Niemeyer, 1986, pág. 37).

<sup>29</sup> Cf. la encuesta a diversos autores, entre los que figura López Mozo, "Comienzo de temporada", *Primer Acto*, nº. 149, 1972, págs. 26-27 y "Sitges: mesa de autores", *Primer Acto*, nº. 151, 1972, págs. 19-20.

*fabricantes de héroes se reúnen a comer* (en colaboración con Matilla y el grupo universitario de César Oliva, 1975) y *Por venir* (1975)<sup>30</sup>. En 1977, *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, estrenada en el teatro Regio de Almansa (Albacete), el día 2 de mayo de 1977, por la compañía Corral de Almagro. Así como en 1979, *En busca del sexo perdido*.

La década de los ochenta será también muy productiva. En 1980, *Compostela y La flor del mal* (*Nueva Estafeta*, nº. 41, 1982). En 1981, *El paraíso perdido de Gaucín*. En 1982, *La diva* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro, *Monólogos* [4], 1997), representada en el Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid, el 31 de marzo de 1999, por la Compañía Estable de Cámara A.V.E.<sup>31</sup>. En 1983, *Bagaje (Interior español)* (Málaga: Diputación, 1991) -segundo premio *Ciudad de Alcorcón de Teatro* (1987), premio *Enrique Llovet* de la Diputación de Málaga (1988) y finalista del *Premio Nacional de Literatura Dramática* (1991)-. En 1984, escribiría cinco obras<sup>32</sup>: *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada* (*Modern International Drama*, nº. 1, vol. 21, 1987), representada durante 1986 por el grupo estable Almazara y en la sala La Asociación de Madrid, el 25 de junio de 1993, por el Grupo Dramático Alcores<sup>33</sup>; *La maleta de X*, estrenada en la sala Baobad de Andorra, el 20 de diciembre de 1992, por el grupo Tres-Dos-Dos, también se llevó a los escenarios, en junio de 1996, por el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia; *La viruela de la humanidad; Sociedad Limitada, S.A.*, estrenada en la sala La Asociación de Madrid, el 5 de noviembre de 1993, por el Grupo Dramático Alcores, en la *Muestra de Teatro Alternativo*, que la siguió representando posteriormente (1994-1995) y *El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*.

De 1986 datan diversas piezas: *D.J.* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987 y en la revista italiana *Sipario* de Milán, nº. 544, abril, 1994)<sup>34</sup> -que recibió el galardón *Castilla-La Mancha de Teatro* (1986)-; *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa* (*El Urogallo*, nº. 12, 1987 y en *Primer Acto*, nº. 277, 1999)- e *Inauguración y clausura (apócrifas) del XIII Festival de Teatro de Sitges*. De 1987, *Los personajes del drama*. De 1988, *A telón corrido* (*Art-Teatral* de Valencia, nº. 2, 1988), estrenada<sup>35</sup> en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (Sala 2), el 10 de marzo de 1994, por la Compañía Teatro Vivo; *Madrid-París* (*Cuadernos El Público*, nº. 33, 1988) y *Yo, maldita india...* (editada en este volumen y a la que me referiré después). Y de 1989, *La boda de media noche* (publicada en el volumen, *Teatro Breve. VI Certamen Literario 1989*, Santurce, Vizcaya: Ayuntamiento, 1990) -que obtuvo el premio del *VI Certamen Literario de Teatro Breve* del Ayuntamiento de Santurzi (1989)-.

<sup>30</sup> Cf. para este periodo, "5 preguntas a los autores que estrenaron", *Primer Acto*, nº. 170-171, 1974, págs. 19-20 y la entrevista con Miguel A. Medina, "Bajo la aparente calma y la mucha experiencia. Jerónimo López Mozo", *Reseña*, nº. 97, 1976, págs. 22-23.

<sup>31</sup> Estaba previsto un montaje en Montevideo (para octubre de 2000), según me informó el autor.

<sup>32</sup> Recogidas luego en el volumen *Tiempos muertos* (Madrid: La Avispa, 1985).

<sup>33</sup> El citado grupo la siguió representando durante 1994 y 1995. Además, se han realizado dos lecturas dramatizadas de la obra: en el Ateneo de Madrid (25 de octubre de 1985) y en la Universidad de Málaga (12 de marzo de 1997).

<sup>34</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "Último premio Castilla-La Mancha. Los antecedentes de mi *Don Juan*", *Primer Acto*, nº. 218, 1987, págs. 132-133.

<sup>35</sup> En el espectáculo *Mogigangas*, junto a otras obras de Luis Riaza y Francisco Nieva.

En la década de los noventa no deja tampoco de escribir. En 1990, *Eloides* (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1995 y Madrid: Visor Dis. / Biblioteca Antonio Machado, 1996)<sup>36</sup> -segundo premio *Ciudad de Alcorcón de Teatro* (1990), premio *Hermanos Machado* del Ayuntamiento de Sevilla (1992) y finalista del *Premio Nacional de Literatura Dramática* (1995)-, representada con el título de *Sin techo* en el teatro Arniches de la CAM (Alicante, el 19 de octubre de 1999<sup>37</sup> y *La otra muerte de Flor de Otoño* (*Art-Teatral*, nº. 6, 1994). En 1991, *Objeto del deseo* (*Tramoya*, nº. 57, 1998)<sup>38</sup>. En 1992, *La misma historia, poco después*. En 1995, *Ahlán* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1997), una pieza muy importante ya que con ella ganaría los premios *Tirso de Molina* (1996)<sup>39</sup> y, sobre todo, el *Nacional de Literatura Dramática* (1998)<sup>40</sup>. En 1996, *Los ojos de Edipo* (*Tramoya*, nº. 57, 1998), de la que se hizo una lectura dramatizada, en septiembre de 1997, dentro del *Primer Festival de Dramaturgia Española en Nueva York*, con presentación de Ollantay Arts Heritage Center y la versión libre del *Tartufo* de Molière, estrenada en la sala Cuarta Pared de Madrid, el 4 de mayo de 1994, por el Aula Complutense de Teatro. En 1997, *Combate de ciegos* -cuya edición aparece en el volumen editado por la UNED- y *Haciendo memoria* -de la que se hizo una lectura escenificada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en noviembre de 1997, bajo la dirección de Antonio Malonda; así como *El engaño a los ojos* (Salamanca: Junta de Castilla-León, 1998 y en *Estreno*, XXV.2, 1999, págs. 22-42)<sup>41</sup>, que recibió el premio *Fray Luis de León* (1998), que constituye un homenaje a Cervantes (como dramaturgo).

Su labor creativa se ampliará con *La infanta de Velázquez* (Santurtzi: Ayuntamiento, 2001; con prólogo de Carmen Perea González), que recibiría el I Premio *Serantes Kultur Aretoa* (2000), creada sobre la figura del polaco Tadeusz Kantor, en la que critica la historia de Europa; pieza que se inscribe dentro de la práctica del teatro histórica, como veremos luego. López Mozo ha publicado otras obras: *El arquitecto y el relojero* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro / Comunidad de Madrid, 2001; con prólogo de Adelardo Méndez Moya), con la que obtuvo el XVI Premio de Teatro Carlos Arniches (2000), una pieza situada en Madrid, entre 1995 y 1998, la obra proporciona una serie de reflexiones sobre la realidad española del mencionado periodo, a través del relojero -

---

<sup>36</sup> Asimismo se incluiría en el vol. *Teatro spagnolo contemporaneo* (Alessandria, Italia: Edizioni dell'Orso, 1998, con traducción de Emilio Coco). Se ha publicado también en francés, *Eloi* (Estrasburgo: Éditions Circé, 1999, con traducción de Christine Gagnieux). Cf. las reseñas de la revista, "Libros. *Eloides*, de Jerónimo López Mozo", *Primer Acto* (Escorial), nº. 262, 1996, pág. 155 y Eduardo Pérez-Rasilla, en *ADE Teatro*, 52-53 (1996), págs. 150-152; así como María Francisca Vilches de Frutos, "El compromiso del hombre con la historia: *Eloides* (1992) y *Ahlán* (1996), de Jerónimo López Mozo", *Estreno*, XXV.2, 1999, págs. 43-47.

<sup>37</sup> Asimismo se han realizado lecturas escenificada en la Sociedad General de Autores de España, de Madrid, el 22 de febrero de 1996 y, traducida al francés, en el Teatro Nacional de Estrasburgo (30 de octubre de 1999).

<sup>38</sup> En el mismo número de la revista mexicana se publicó también *Los ojos de Edipo*.

<sup>39</sup> Cf. Itziar Pascual, "Premios. Tirso de Molina. Jerónimo López Mozo, la joven autoría más veterana", *Primer Acto*, nº. 267, 1997, págs. 55-57.

<sup>40</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "Algunas reflexiones y anécdotas en torno al Premio Nacional de Literatura Dramática 1998", *Primer Acto*, nº. 276, 1998, págs. 41-43; así como la reseña de la revista, "Libros. *Ahlán*, de Jerónimo López Mozo", *Primer Acto* (Escorial), nº. 270, 1997, pág. 156.

<sup>41</sup> La edición última va precedida por el estudio de David K. Herzberger, "El engaño a los ojos: the Theatrics of Theatrical History", *Estreno*, nº. XXV.2, 1999, págs. 20-21.

personaje comprometido con la realidad social, que tiene memoria del pasado- y el arquitecto -que mantiene una posición más estética que ética-; *Ella se va* (San Sebastián: Fundación Kutxa, 2002), pieza ganadora de la sección de teatro de los Premios Literarios Ciudad San Sebastián 2002, que versa sobre el maltrato de la mujer, a través de la historia de una pareja (un médico y una estudiante universitaria) que, tras casarse y no tener hijos, se deshace, sufriendo la mujer la violencia psicológica, que no es atendida socialmente como la violencia física; *Hijos de Hybris* (Guadalajara: Gráficas Minaya / Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, 2003; Colección "Premio Buero Vallejo"), obra que obtuvo el Accésit del XVIII Premio de Teatro Buero Vallejo, en la que el autor, en la introducción "Mi contribución a la presencia del terrorismo en el teatro español contemporáneo" (págs. 9-12), sitúa la pieza en este marco de compromiso con la sociedad española frente a ETA, siguiendo la estela de otros autores (Borja Ortiz de Gondra, Sergi Belbel, Javier Gil Díaz Conde, Alberto Miralles, el anónimo autor de *Eusk*, etc.) y un conjunto de más de diez piezas teatrales inéditas, a través de una forma monologada (puesta de manifiesto en tres momentos: "Bautismo de fuego", "Todos vosotros sois él" y "Años después") de los pensamientos y sentimientos de un joven terrorista. Desde la publicación de nuestro libro, como se ha podido comprobar, la lista de obras publicadas de Jerónimo López Mozo sigue incrementándose regularmente.

### 1.2.- Obras en colaboración

En la trayectoria teatral de Jerónimo López Mozo hay que destacar que, además de escribir teatro individualmente, participó en un trabajo colectivo de creación, como en la década de los setenta era corriente en autores jóvenes, llenos de impulsos solidarios y comprometidos socialmente, a través de la colaboración con otros autores o grupos de teatro<sup>42</sup>.

He aquí la relación de las mencionadas obras: *Variaciones para una cama sola*, en colaboración con Luis Matilla y García Pintado; *La gota estéril* (1970), en colaboración con Luis Matilla -con quien ha escrito un mayor número de obras-, Ángel García Pintado y Miguel Arrieta; *El Fernando. Crónica de un tiempo en que reinó S.M. Fernando VII, llamado el Deseado* (1972), escrita en colaboración con siete autores -José Arias Velasco, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Luis Riaza, Ángel García Pintado, Manuel Pérez Casaux y Germán Ubillos- (*Yorick*, n.º. 55-56, 1972, págs. 19-62<sup>43</sup> y Madrid: Campus, 1978, con edición de César Oliva)<sup>44</sup> -se estrenó en el Teatro Prado de Sitges, el 13 de octubre de 1972, por el Teatro Universitario de Murcia<sup>45</sup>-; *Los conquistadores* (1973), en

<sup>42</sup> Cf. al respecto sus trabajos, "Las relaciones autor-grupo", *Pipirijaina*, n.º. 6-7, 1974, pág. 34-35; "Colectivo de autores", *Pipirijaina*, n.º. 6-7, 1974, págs. 34-35, etc.

<sup>43</sup> En el citado número de la revista apareció el trabajo de César Oliva, "El proceso de creación de *El Fernando*" (págs. 5-9).

<sup>44</sup> Una selección de escenas apareció en la revista *Tiempo de Historia*, n.º. 2, 1975. Cf. "Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", *Yorick*, n.º. 55-56, 1972, págs. 11-18; María Ángela Sánchez, "*El Fernando*", *Reseña*, n.º. 66 (1973) y muy especialmente el artículo de Klaus Pörtl, "Teatro Universitario de Murcia: *El Fernando*. Crítica del absolutismo como mensaje para la sociedad en la dictadura de Franco", en M<sup>a</sup>. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, n.º. monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, X.19-20, 1996, págs. 317-326 -reproducido también en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 271-283)-, etc.

<sup>45</sup> Fueron siete las representaciones que el grupo realizó en los Festivales de Sitges y Badajoz -en la *I Semana del Teatro Independiente* (1972)- y en las Universidades de Murcia (2), Salamanca (2) y Universidad Laboral de Tarragona -en la *I Semana de Teatro* (1972)-, según César Oliva, *El teatro desde 1936* (Madrid: Alhambra, 1989, pág. 424).

colaboración con Luis Matilla y Juan Margallo; *Parece cosas de brujas* (1973), en colaboración con Luis Matilla (*Primer Acto*, nº. 165, 1974)<sup>46</sup>, estrenada en el Teatro Prado de Sitges, el 11 de octubre de 1973, por el Teatro Universitario de Murcia<sup>47</sup>; *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (1975), en colaboración con Luis Matilla (incluida en "El proceso de creación de *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*", de J. A. Aliaga y César Oliva, Murcia: Universidad / Ediciones 23-27, 1978); *Por venir* (1975), creación colectiva del grupo Bojiganga; *Como reses* (1979)<sup>48</sup>, en colaboración con Luis Matilla (publicada la primera versión en Madrid: Nuestra Cultura, 1980; y la segunda, en Madrid: Visor Dist. / Biblioteca Antonio Machado, 1988) -premio *Arniches*, del Ayuntamiento de Alicante-, fue estrenada en el Centro Galileo de Madrid, el 31 de agosto de 1987, por la compañía de Antonio Malonda. Un caso especial lo configura *Yo, maldita india...*, en cuya génesis se pensó que nuestro autor escribiese el texto y Antonio Malonda realizase la puesta en escena (obra a cuatro manos), como veremos luego.

### 1.3.- Actividades relacionadas con el teatro

Jerónimo López Mozo, aunque tenga una profesión aparte del mundo del teatro, ha estado muy vinculado a una serie de actividades relacionadas con el mundo de Talía<sup>49</sup>. Ha publicado artículos<sup>50</sup> y reseñas en *Primer Acto*, *Yorick*, *Estreno*, *El Público*, *Reseña*, *Hermano Lobo*<sup>51</sup>, *Assaig de Teatre*, *ABC*, etc.; ha sido miembro del Consejo de Redacción de *Pipirijaina*; miembro fundador de la Federación Nacional de Teatro Universitario (1966) y de la Asociación de Cultura para el Progreso; patrono de la Fundación Fomento del Teatro; Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro (1995-1998); miembro del Consejo Asesor de la Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos de Alicante (1996 y 1997), del Consejo de Lectura del Centro Dramático Nacional (desde 1997) y vicepresidente del Centro Español de Instituto Internacional del Teatro; ha formado parte como Jurado de los premios *Bradomín*, *Calderón de la Barca*, *Castilla-La Mancha de Teatro*, *Enrique Llovet* (Málaga), *Nacional de Literatura Dramática*, *Festival Internacional de Cine de Madrid*, etc.; así como ha pronunciado conferencias y participado en numerosos congresos y encuentros sobre teatro tanto en España como fuera de ella: *Primer Encuentro España-América Latina* (1980), *La función del autor teatral* (Universidad de Murcia, 1980), *Encuentro de Dramaturgos España-América Latina* (Caracas, 1981), *Seminario de Dramaturgia* (Universidad de Oporto, 1985), *VIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 1985), *Proyecto Europa (Drama fin de siglo)* *Encuentro con*

<sup>46</sup> Cf. Ángel García Pintado, "Matilla-López Mozo: saltando en las hogueras", *Primer Acto*, nº. 165, 1974, págs. 15-20 y Monastrel, "Parece cosas de brujas, pero no es cosa de brujas", *La Verdad* (Murcia), 7 de diciembre, 1973, pág. 7.

<sup>47</sup> Con otras representaciones en Alicante, Almería, Burdeos, Murcia, Salamanca, etc. (según L. Teresa Valdivieso).

<sup>48</sup> Cf. Domingo Miras, "Como reses, de Matilla-López Mozo. El matadero y la historia", *Primer Acto*, nº. 221, 1987, págs. 16-19.

<sup>49</sup> Una vez más agradezco al autor su deferencia por haberme proporcionado estos datos.

<sup>50</sup> Entre los que citaré, "Teatro y silencio", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24.3 (1999), págs. 679-688. Una magnífica reflexión del autor sobre su trayectoria dramática puede verse en Jerónimo López Mozo, "La búsqueda del despojamiento", *Acotaciones* 6 (enero-junio), 2001, págs.. 41-55.

<sup>51</sup> Firmando sus artículos con los seudónimos de *Krap*, *K.*, *Misnki*, *El mozo viajero* y *Jerónimo III*. Algunos de estos artículos han sido recogidos en *Lo mejor de "Hermano Lobo"* (Madrid: Temas de Hoy, 1999).



*España* (Bari, Italia, 1987), Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1988), *VI Edición de Marateateatro* (Maratea, Italia, 1991), *I Congreso Nacional de la Asociación de Autores de Teatro* (San Sebastián, 1991), *Encuentro de Teatro Iberoamericano* (Alburquerque, Badajoz, 1992), *I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* (Alicante, 1993), *IX Encuentro Teatral Tres Continentes* (Agüimes, Canarias, 1996), *II Congreso Nacional de Dramaturgia* (Caracas, 1997), *Simposium Entre-Actos: Diálogos sobre el Teatro Español entre Siglos* (Universidad de Pennsylvania, USA, 1997), Universidades norteamericanas de Hofstra y Rutgers (1997), *XII Festival Iberoamericano de Teatro* de Cádiz (1997), Universidad de Murcia (1997), Ateneo de La Laguna (1997), *I Festival de Dramaturgia Española en Nueva York* (1997), Universidad Complutense Madrid (1997), *Cultura y disidencia, la lucha por las libertades durante la dictadura* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997), *Conversaciones con el autor teatral de hoy* en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid (1997), *I Encuentro de Creadores* en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid (1997), Universidad Nacional de Educación a Distancia (Melilla, 1998), Cursos de verano de la Universidad Complutense (El Escorial, 1998), Cursos Internacionales Iberoamericanos en Jarandilla de la Vera (1998), *Festival Internacional de Teatro Experimental* en El Cairo (1998), *Primer Encuentro Iberoamericano de Dramaturgos* en Montevideo (1998), Foro Cultural Fundación Argentaria en Segovia (1998), Universidad de Beira Interior / *Festival de Teatro* de Covilhá, Portugal (1998), etc.

#### **1.4.- Otras obras**

Jerónimo López Mozo, además de sus numerosas piezas teatrales, ha cultivado otros géneros literarios: *Almería (Apuntes de un viaje)* (1965)<sup>52</sup>; el ensayo, *Teatro de barrio, Teatro campesino (Apuntes)* (1976)<sup>53</sup>; la novela, *El happening de Madrid* (1978)<sup>54</sup> -que quedó finalista en el premio *Blasco Ibáñez* de novela (1979)- y relatos breves como *El cazador* (1973), *La casa de las luces* (1973), *El pantano* (1978), *Quelonia del Mediterráneo* (1979), *El secuestro del hijo de Juan Ruiz* (1979)<sup>55</sup>, *Retrato de familia en la estación de ferrocarril* (1984) y *El día en que la Infanta de Velázquez conoció a Tadeusz Kantor* (1998) -tema llevado a la pieza teatral *La Infanta de Velásquez*-.

#### **2.- Pinceladas sobre su teatro**

El nombre de Jerónimo López Mozo figura ya en las historias más importantes del teatro español de los últimos años<sup>56</sup>. Aunque tengamos algunas aproximaciones muy

---

<sup>52</sup> Aparecido en la revista *Las Nuevas Letras* (Almería), nº. 7, 1987.

<sup>53</sup> Bilbao: Zero, 1976. Cf. Joaquín Arbide, "Teatro de barrio, teatro campesino, un libro de Jerónimo López Mozo", *Informaciones* (Sevilla), 7 de febrero, 1977, pág. 16. El dramaturgo obtuvo el tercer Accésit del *Certamen Internacional del Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona* (1982), con "Conferencia que un interesado en el teatro de barrio y campesino hubiera pronunciado en un curso dedicado al teatro español de los últimos ochenta años".

<sup>54</sup> El capítulo "Jornada cuatro" se publicó en la revista *Revolatura* (Barcelona), nº. 4, 1976 y el capítulo "Interrupción dos" en la revista *Barcarola* (Albacete), nº. 10, 1982. Asimismo "Improvisación madrileña" apareció en *Revolatura*, nº. 1, 1976, págs. 20-23.

<sup>55</sup> Móstoles (Madrid): Ayuntamiento, 1980. El relato obtuvo el premio *Villa de Móstoles de cuento* (1980).

<sup>56</sup> Además de las *Historias de la literatura española*, referidas a los últimos años, en las que en los epígrafes sobre Teatro hay referencias al autor -que no puedo pormenorizar aquí-, la figura de López Mozo es tenida en cuenta en las historias de nuestro teatro reciente. Como no puedo detenerme en consignarlas todas, reseñaré, entre otras, unas cuantas: George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama* (University Park and

parciales y sintéticas a su quehacer teatral<sup>57</sup> -además de los prólogos a algunas ediciones de sus textos, ya reseñados-, su dilatada obra reclama un estudio extenso -y de conjunto- urgentemente<sup>58</sup>.

Su figura pertenece a un conjunto de escritores que empiezan a escribir un nuevo teatro en España, a mediados de los años sesenta, frente al grupo anterior de los *realistas*, con los que coincidirán en los temas (crítica del sistema) pero que se diferenciarán en el modo de utilizar técnicas dramáticas más experimentales y de vanguardia.

Este grupo de escritores<sup>59</sup> ha recibido diversos nombres: "nuevo teatro español", teatro "*underground*" o subterráneo (Wellewarth), "silenciado" (L. Teresa Valdivieso) - además de "marginado", "soterrado", "inconformista", etc.-, "generación simbolista" (José Ruibal), "jóvenes autores" y otras muchas denominaciones. Y aunque cada uno de ellos tenga su voz propia, los une, en general y en sus orígenes, un deseo de compromiso y denuncia de la sociedad de su tiempo y un empleo de búsqueda de fórmulas teatrales imaginativas<sup>60</sup>. El propio López Mozo<sup>61</sup> se ha referido al grupo del modo siguiente:

London: The Pennsylvania State University Press, 1972, págs. 71-80) [con traducción al castellano, *Teatro español underground* (Madrid: Villalar, 1977; con interesante prólogo de Alberto Miralles)]; Amando C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra* (Madrid: Ayuso, 1974, págs. 331-343); Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1975, págs. 545-549); Miguel Ángel Medina, *El teatro español en el banquillo* (Valencia: Fernando Torres, 1976, págs. 105-110); L. Teresa Valdivieso, *España: bibliografía de un teatro "silenciado"* (ob. cit., págs. 27-33); César Oliva, *El teatro desde 1936* (Madrid: Alhambra, 1989, págs. 409-412); Felipe B. Pedraza Jiménez - Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas* (Pamplona: Cénlit, 1996, págs. 478-480); María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996, págs. 66-67); etc. Un listado bibliográfico sobre la literatura dramática y puestas en escena, desde 1975, lo ofrezco en la introducción, "Sobre teatro histórico actual", al volumen de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 11-36 [especialmente págs. 26-28 y 30-31]).

<sup>57</sup> Como, por ejemplo, Ramón Pouplana, "Jerónimo López Mozo", *Yorick*, n.º. 40, 1970, pág. 62; Francisco Ruiz Ramón, "Introducción al teatro de López Mozo", *Estreno*, n.º. 1, 1975, págs. 15-18, etc. Cf. además otros trabajos citados en notas anteriores y posteriores.

<sup>58</sup> El 15 de diciembre de 1999 se defendió la tesis de doctorado de Carmen Perea González, *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión*, bajo la dirección de José Paulino Ayuso, en la Universidad Complutense de Madrid. Con anterioridad, María Teresa Pasero Montero defendió en la misma Facultad de Filología una tesis de licenciatura sobre *El teatro de Jerónimo López Mozo* (1986). Cf. además la tesis de doctorado de Mario Saalbach -defendida el 24 de agosto de 1982-, *Nuevo teatro español. Eine Untersuchung zur Situation des Diktatur (1965-1975) am Beispiel der Autoren Jerónimo López Mozo und Luis Matilla* (publicada luego como *Spanisches Gegenwartstheater. Unterdrückung und Widerstand im Endstadium der Franco-Diktatur*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1994).

<sup>59</sup> Entre los que cabe citar, según César Oliva (ob. cit., págs. 375-376), a un primer grupo "que coincide en fechas de nacimiento con los *realistas*, aunque estén alejados sus motivos estéticos", que son los "guías o mentores" y que se denominaron algunos de ellos *simbolistas*: "José María Bellido ([nacido en] 1922), José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925), Juan Antonio Castro (1927-1980), Hermógenes Sáinz (1928), Andrés Ruiz (1928), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Miguel Romero Esteo (1930), Manuel Pérez Casaux (1930), Fernando Macías (1931), José Arias Velasco (1934) e incluso Carlos Pérez Dann (1936)". Una segunda sección -que "son los auténticamente conocidos como *nuevos autores*" - la componen: "Luis Matilla (1938), Diego Salvador (1938), Jesús Campos (1938), Manuel Martínez Mediero (1939), Alfonso Jiménez Romero (1939), Jordi Teixidor (1939), J. D. Sutton (1939), Ángel García Pintado (1940), Eduardo Quiles (1940), Alberto Miralles (1940), Josep Maria Benet i Jornet (1940), Jaume Melendres (1940), Jerónimo López Mozo (1942), Miguel Ángel Rellán (1943), Germán Ubillós (1943), Diego Amat (1943), Adolfo Celdrán (1943), Miguel Pacheco (1944), Roger Justafre (1944)".

<sup>60</sup> César Oliva, en *El teatro desde 1936* (ob. cit., págs. 337-339 y 345-356), ha plasmado unas

*Fuimos [...] una generación castigada por la censura que se mostró muy severa con quienes nos oponíamos con mayor o menor fuerza, más o menos directamente, al sistema franquista. Nuestros textos, calificados de literatura subversiva o casi, fueron condenados a no subir a los escenarios y vivieron hasta el final de la dictadura una azarosa vida clandestina. Unos pocos fueron editados en colecciones de pequeña tirada y los más pasaron de mano en mano en copias mecanografiadas sin apenas rebasar los límites de los círculos teatrales progresistas. Muchos fueron premiados -lo que dio pie a Alberto Miralles para llamarnos la generación más premiada y menos representada del teatro español- y eso nos llenaba de alegría a pesar de que su obtención no garantizaba, por razones obvias, ni su publicación ni su representación<sup>62</sup>.*

Pero, pese a estos rasgos comunes, López Mozo constata que, "al margen de la oposición al franquismo, que por otra parte compartimos con los autores de la llamada generación realista, tenemos pocas cosas en común, sobre todo desde el punto de vista formal" (Pörtl, pág. 32)<sup>63</sup>. Sobre este *solista* del coro quisiera apuntar algo.

No cabe la menor duda de que el teatro de López Mozo es un teatro comprometido con la *polis* de su tiempo. Por ello -y en ese sentido originario del término- su teatro es político y comprometido frente al franquismo que le tocó vivir<sup>64</sup>. Lo social y lo político que imponía el sistema van a tener un gran calado en los mensajes de sus obras. En una primera etapa de su producción dramática, el autor, como tantos otros de su época, sorteaba el férreo control de la imperante censura, recurriendo a unos argumentos indirectos - simbólicos- en los que emerge una crítica codificada con el fin de proporcionar unos guiños al posible receptor para que vea reflejada en ellos la realidad que le rodea. Para ello, recurre a varios procedimientos.

---

características generales de este *nuevo teatro*. Cf. además María Pilar Pérez-Stanfiel, *Direcciones del teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983).

<sup>61</sup> Son varios los trabajos de López Mozo al respecto: "El teatro de vanguardia en España", *Estreno*, vol. VIII, n.º. 1, 1982; "¿Vanguardia? ¡Sí, por favor!", *Pipirijaina*, n.º. 23, 1982; "El autor frente a la industria teatral", *Leviatán*, n.º. 10 (segunda época), 1982; "Notas para un diálogo entre los autores y la Administración", en *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate* (Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985), "¿Dónde está el Nuevo Teatro Español?", *Estreno*, vol. XIX, n.º. 1, 1986; "El Nuevo Teatro Español, hoy", en Klaus Pörtl (ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español* (Tübingen: Niemeyer, 1986, págs. 30-38); "El Nuevo Teatro Español durante la transición: una llama viva", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, Pennsylvania: *Estreno*, 1999, págs. 16-22); "El teatro de compromiso, cinco lustros después", *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, n.º. 6, 1999, págs. 36-38; "Breve reflexión sobre mi teatro con alguna tardía e inútil elucubración", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n.º. 4, 1999, págs. 13-17, etc.

<sup>62</sup> En Klaus Pörtl (ed.), ob. cit., págs. 30-31.

<sup>63</sup> Hecho que ha reiterado en otras ocasiones: "Ha sido un fenómeno ficticio, creado por la existencia de un grupo de autores enfrentados a problemas comunes. La existencia de esos problemas ha representado la imagen del grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales. Lo que sucede es que por tratarse de un teatro prácticamente desconocido, ese aspecto ha quedado oculto. Si acaso nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo" (en Alberto Miralles, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid: Villalar, 1977, pág. 90).

<sup>64</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "El dramaturgo y su compromiso", *Yorick*, n.º. 25, 1967, pág. 12.

El uso del teatro histórico<sup>65</sup> -o mejor historicista-, al igual que algunos dramaturgos de entonces (Buero Vallejo, Martín Recuerda, Domingo Miras, Carlos Muñiz, etc.)<sup>66</sup> le va a venir muy bien para su propósito. Un teatro histórico, como el autor se encarga de decir reiteradamente, está ligado al teatro documento<sup>67</sup>, como veremos a continuación. La historia (de algunos acontecimientos) le proporciona un material narrativo del que se sirve para reflexionar sobre el presente. López Mozo señala al respecto: "Mi primera aproximación al teatro histórico fue muy temprana y hoy apenas es un recuerdo del que no queda ninguna huella, ni siquiera el texto. Se titulaba *La muerte de Sócrates* y venía a ser una dramatización de los diálogos de Platón"<sup>68</sup>.

Sin seguir un orden de escritura, empezaremos con dos obras ligadas al arte: la literatura y la pintura. Me refiero, en primer lugar, a la *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, una adaptación de la célebre obra, *La Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado, encargada por César Oliva para "la compañía Corral de Almagro, creada por el Ministerio de Información y Turismo para llevar a cabo una campaña de extensión teatral". El dramaturgo se hace la siguiente pregunta: "Teatro histórico o no?". Y se contesta:

*No, si mi obra se hubiera limitado a convertir la novela en materia dramática. Sí, si tenemos en cuenta que, en los primeros compases me interesó, tanto como la fascinante figura de la protagonista, la Roma renacentista en la que transcurrían sus andanzas. Recién salidos del franquismo, encontraba en mis ansias de libertad y en cierta inclinación a los excesos que siguen a un largo cautiverio -excesos en los que no incurri por falta de decisión o porque no soy dado a ellos- algún paralelismo con el tránsito desde la larga etapa medieval al estallido de la vida que trajo consigo el Renacimiento. Eran dos concepciones opuestas sobre el papel del hombre en el mundo. El enfrentamiento entre ambas provocó, entre otros sucesos trágicos, el Saco de Roma (pág. 97).*

Sobre este hecho histórico, el dramaturgo va a construir su *historia*, que, sin duda alguna, manipula según criterios que le convenía, como él mismo señala:

*A ese acontecimiento apenas se refiere Delicado en su libro. Lo hace en el epílogo, a modo de añadido, y es que tuvo lugar en 1527, cuando la Lozana ya no habitaba en Roma. Para desarrollar mi idea era preciso incorporarlo a mi obra, cosa que hice trasladando la acción a algunos años más tarde. En concreto situé la entrada de la Lozana en la ciudad una década después de que lo hiciera*

---

<sup>65</sup> Cf. los trabajos de Jerónimo López Mozo, "¿Por qué escribo teatro histórico?", *Primer Acto* 280 (1999), págs. 24-25; y "La historia en el teatro español", *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro* 7 (enero, 2003), págs. 89-101.

<sup>66</sup> Me he ocupado del tema en José Romera Castillo, "Sobre teatro histórico actual" y "Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José M<sup>o</sup>. Rodríguez Méndez", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 11-36 y 141-169, respectivamente).

<sup>67</sup> Para las características de esta técnica teatral, cf. el artículo de Josep Lluís Sirera, "El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (ob. cit., págs. 221-232).

<sup>68</sup> Jerónimo López Mozo, "La historia en el teatro español", *La Ratonera* 7 (2003), pág. 94.

*Delicado y reduje su estancia de once a poco más de cuatro años. Ello me permitió, aparte de incorporar el Saco de Roma, reducir el número de Papas que conoció la Lozana a uno, Clemente VII, aunque, en este caso, fue por motivos prácticos: un solo Papa, un solo actor* (pág. 97).

Para éstas y otras mudanzas históricas, López Mozo señala sus fuentes tanto literarias como históricas:

*Entre aquéllas, las comedias de Bartolomé Torres Naharro, que había llegado a Italia a principios del XVI como soldado y que acabó entrando al servicio de algunos cardenales, entre ellos Julio de Medicis. Entre las históricas, los Diálogos de Alfonso de Valdés, que fuera secretario de Carlos V, e Historia de los Papas, de Ludovico Pastor* (pág. 97).

Suma de todo ello fue el retablo romano, titulado *Comedia de la olla romana en que cuece su arte La Lozana*, con una buena acogida, en general, aunque no exenta de algún problema<sup>69</sup>

Y en segundo lugar, a una pieza relacionada con la pintura. En efecto, en *La infanta de Velásquez*, escrita en 1999, podemos ver un "buen ejemplo -señala el autor- de cómo el creador puede tomarse, sin faltar a la verdad, ciertas libertades que al historiador le están vedadas" (pág. 99)<sup>70</sup>. La obra surgió "de la confluencia de dos ideas no relacionadas entre sí": una, basada en la Europa actual -más Mercado Común económico que cultural- y otra, el famoso cuadro de Velásquez, sobre el que el escritor -admirado por López Mozo- y artista plástico polaco Tadeusz Kantor pintó un cuadro, *Una noche entró la infanta de Velásquez en mi cuarto*, fruto de una visita a España, en el que el artista suponía que la infanta le pedía ayuda para escapar del cuadro, cosa que no consiguió, como es lógico, pero la invitó a que si conseguía salir de su encierro la recibiría, encantado, en su casa. El dramaturgo utilizó la historia de la infanta Margarita Teresa, hija de Felipe IV, casada con Leopoldo I, el emperador de Austria, siendo todavía una niña, cuya vida en la corte fue un suplicio, muriendo en uno de los intentos de dar a luz a un niño, con el siguiente fin:

*En mi obra hice coincidir el viaje que la Infanta hizo a través de Europa en el siglo XVII, para encontrarse con su esposo, con el que, cuatrocientos años después, realiza, siguiendo un itinerario parecido, el personaje escapado del cuadro, que acude a la cita con Cantor. Mezclé tiempos y espacios mediante un complejo juego metateatral, que me permitió, en palabras de Carmen Perea "[en el prólogo de la obra, pág. 10] "partir de la España en crisis de Velásquez para ir tejiendo un ligerísimo pero demoledor recorrido por la Europa napoleónica, el fascismo, la Guerra Civil española, el exterminio judío, la II Guerra Mundial, la*

---

<sup>69</sup> Sobre ello señala el autor: la obra "recorrió buena parte de España y tuvo, en general, buena acogida. Las excepciones se debieron principalmente al contenido de ciertas escenas que algunos calificaron de irreverentes y ofensivas para la religión católica. Se trataba, en concreto, del encuentro de la Lozana, reina de las prostitutas de Roma, con Clemente VII, cabeza de la Iglesia. Desde algún periódico se censuró que la Dirección General de Teatro participara en un proyecto que incluía obras como la mía y con tantas escenas de sexo. El Ministerio se hizo eco de las quejas y anuló las representaciones programadas en Madrid, última plaza de la gira" (pág. 97).

<sup>70</sup> En López Mozo, "La historia en el teatro español", art. cit.

*división europea, la represión franquista y la transición, la primavera de Praga y la Guerra de los Balcanes"* (pág. 100).

En la misma línea histórica, recurrirá a una denuncia del colonialismo español tanto en el Descubrimiento de América (como es el caso de *Los conquistadores* -escrita en colaboración con Matilla y Margallo-; *Yo, maldita india...* -a la que me referiré después) como en épocas más cercanas (en *¡Es la guerra!* donde critica las guerras coloniales y el papel del azar, sirviéndose de un anónimo soldado campesino que muere en una batalla y la posteridad le erige un monumento como símbolo del soldado desconocido).

En la senda del teatro histórico hay que situar también a *El Fernando. Crónica de un tiempo en que reinó S.M. Fernando VII, llamado el Deseado*, escrita en colaboración con siete autores -como vimos anteriormente-, que constituye una feroz sátira del absolutismo y un alegato por la libertad<sup>71</sup>. La idea surgió, por encargo de César Oliva, para el teatro Universitario de Murcia, con el fin de iniciar una nueva etapa del mismo. El dramaturgo se refiere a la génesis de la pieza de la manera siguiente:

*Una de las primeras decisiones tomadas fue que la historia, nuestra historia, fuera el eje del espectáculo. La época elegida fue la del reinado de Fernando VII, porque, en ella, se enfrentaban con absoluta nitidez la España Ilustrada, la que en las Cortes de Cádiz puso los cimientos de una nueva forma de hacer política, y la España tradicional, mantenida por un pueblo que, ciego ante sus excesos, era fiel a la monarquía* (pág. 96).

Tras reunir documentación se puso en marcha la creación colectiva (por parte de ocho dramaturgos, anteriormente mencionados). La empresa fue muy compleja debido a diversas razones: lugares de residencia distintos, "lo que dificultaba los contactos", y "que las diferencias en nuestra escritura eran lógicamente notables". El resultado fue un espectáculo sin pretensiones didácticas, que huía de la exposición cronológica de los hechos y que, una vez reelaborados los textos y ensambladas las escenas, ofrecía el aspecto de un gran mosaico". La pieza se estrenó en el Festival de Sitges (1972) y tuvo un gran éxito. La crítica "destacó, con la prudencia aconsejable en aquellos momentos":

*Que venía a ser una especie de episodios nacionales cuya significación no había muerto del todo dentro de la Historia de España, de ahí que no fuera algo arqueológico, sino que indagaba sobre ciertos mecanismos y gestos de la intransigencia hispánica [como señaló José Monleón<sup>72</sup>]. Se habló también de que era una historia viva que latía con gran fuerza porque 'los monstruos históricos tienen sus concomitancias' y de alegoría sociopolítica que venía a plantear el eterno problema de la lucha del hombre por su libertad, entendida como el ejercicio de un derecho que nadie puede coartar, ni siquiera el monarca. Las referencias a la realidad española de aquellos años también fueron captadas y celebradas por el público y, cómo no, por la censura, que sólo autorizó seis representaciones más, limitadas a festivales y recintos universitarios* (pág. 96).

---

<sup>71</sup> Cf. el artículo de Klaus Pörtl, "Teatro Universitario de Murcia: *El Fernando*. Crítica del absolutismo como mensaje para la sociedad en la dictadura de Franco" (cit.).

<sup>72</sup> José Monleón, "El *Fernando*, un espectáculo colectivo", *Triunfo* 536, (6 de enero, 1973).

En la misma línea historicista hay que situar dos textos: la pieza *Parece cosas de brujas*, escrita por encargo en colaboración con Luis Matilla, en la que "La España del siglo XVIII sirve de telón de fondo de un proceso inquisitorial ficticio" (pág. 95)<sup>73</sup> y *Como reses*, escrita en colaboración también con Luis Matilla, escrita por encargo de César Oliva, cuando en 1978 se creó, en Murcia, la compañía del Teatro del Matadero, cuyo nombre se debe "a que su futura sede sería el viejo matadero municipal de la ciudad, situado a las afueras". López Mozo -como él mismo indica- se enfrentan de nuevo "a la historia de España reciente, aunque abarcando un periodo más dilatado que iba desde 1909, año en que se produjo el desastre del Barranco del Lobo, en Marruecos, hasta 1939 [...] Recorriendo aquel edificio en ruinas, surgió la idea de contar su historia y, a través de ella, la de España durante aquellos primeros años del siglo XX" (págs. 97-98). La obra - que tuvo por título inicial (y provisional) *Memoria de un matadero* hasta convertirse en *Como reses*- tenía unos claros objetivos:

*Nuestra pretensión era abordar, en plena transición hacia la democracia, asuntos políticos de nuestro pasado reciente que habían influido en nuestro presente, pero de los que, hasta entonces, nos había estado vedado hablar. Desde el escenario, queríamos dirigirnos al público sin echar mano de metáforas, ni recurrir al empleo de códigos complicados que requirieran una no menos complicada descodificación (pág. 98).*

Para conseguir dichos objetivos, utilizan una táctica dramática digna de ser resaltada:

*Dos escenarios principales, la nave central del matadero y el cabaret Café Oriental, y varios secundarios, acogían a una legión de personajes, desde los trabajadores del matadero hasta las fuerzas vivas de la ciudad, pasando por soldados, obreros, camareros, cupletistas, periodistas y un largo etcétera, que venían a ser una imagen reducida del país entero (pág. 98)<sup>74</sup>.*

El tema de la guerra (in)civil española (1936-1939) no podía estar ausente en la dramaturgia de López Mozo. En todas estas obras hay una denuncia de lo acontecido en ese periodo dramático de nuestra historia reciente. Así, por ejemplo, en *Anarchía 36*, escrita en 1970, frente a las disputas de comunistas y anarquistas, propugna la unión de las fuerzas para luchar contra las fuerzas reaccionarias. La pieza, "destinada a permanecer en cajón durante un tiempo que presumía largo" -nos dice el dramaturgo-, por lo que "ni siquiera me molesté en presentarla a la censura", es "teatro histórico" porque trata de la guerra civil española, al igual que otros autores como "Peter Weis o Heiner Müller, habían escrito y representado en su país, sin ninguna dificultad, obras que abordaban hechos recientes relacionados con la ascensión y caída del nazismo", pero con la diferencia de que se hacía "cuando en España se mantenían en el poder los vencedores", quienes difícilmente

---

<sup>73</sup> Algo parecido haría Domingo Miras en *Las brujas de Barahona* (Madrid: Espasa Calpe, 1992; con edición de Virtudes Serrano).

<sup>74</sup> Sobre su puesta en escena, el dramaturgo señala: "Diversas razones, que, en esta ocasión, nada tuvieron que ver con vetos políticos, imposibilitaron la representación de cómo *reses* en el matadero de Murcia, que jamás llegó a convertirse en teatro. El estreno se produjo nueve años después, en Madrid, en otro escenario emblemático, la sala Galileo, que antes fue funeraria, y a cargo de otra compañía, bajo la dirección de Antonio Malonda" (pág. 98).

"podían tolerar interpretaciones distintas a la oficial". Para añadir a continuación que fueron dos los motivos que llevaron a escribir la pieza:

El primero, para "conocer más a fondo unos hechos que tanta influencia ejercían, a pesar de los años transcurridos, sobre nuestra vida y en contrastar lo que de ellos nos decía el poder, de una parte, y los perdedores, como era el caso de mi padre, de otra". Con estos mimbres esperaba escribir una pieza, pero... "pero lo que, en principio, se circunscribía a una sublevación militar contra un gobierno legítimo fue derivando, a medida que mi información sobre lo acontecido iba siendo más completa, al análisis de otra guerra que estaba teniendo lugar, en el seno del bando republicano, entre anarquistas y comunistas. Percibía que ese enfrentamiento entre fuerzas antifascistas había tenido influencias negativas en el desenlace de la contienda. Así, pues, el tema central inicialmente previsto pasó a ocupar un lugar secundario en beneficio del que en determinado momento me pareció más interesante"<sup>75</sup>.

Y el segundo, para utilizar "el teatro documento, tan en boga entonces en la escena europea". En conjunto, resultó una pieza del calibre siguiente::

*Me propuse, y conseguí, introducir una historia inventada en un marco histórico real. Junto a los personajes de ficción, en el escenario aparecían Azaña, Prieto, Líster, Companys, Orwell y otros muchos que tuvieron existencia real. Puse en su boca palabras que pronunciaron y que fui rescatando como pude en documentos de difícil acceso en nuestro país. Buena parte los encontré en publicaciones extranjeras. También utilicé abundante material gráfico de la época (pág. 95).*

Con *Guernica*, en 1969, se abre el periodo del cultivo del teatro histórico, aunque la intención del autor, en principio, fuera otra: a través de dos personajes, denunciar el horror del bombardeo de la ciudad emblemática del pueblo vasco, sirviéndose del célebre cuadro de Picasso. Veamos lo que nos dice el autor sobre ella:

*Yo no la concebí como teatro histórico, pero en parte lo es. Aunque el asunto del que trata es el bombardeo de la ciudad de Guernica durante nuestra Guerra Civil, no fue ese hecho en sí el que inspiró, sino la interpretación que de él hizo Picasso en su célebre cuadro. En efecto, los personajes de mi obra son los que figuran en el lienzo, desde la mujer que alza la lámpara hasta la diminuta flor que asoma entre las patas del caballo y la espada rota que esgrime el guerrero. Mi propósito era hacer un alegato contra las víctimas civiles de las guerras y a ellas*

---

<sup>75</sup> Debido a ello, la obra no llegó a ponerse en escena, como cuenta nuestro autor: "Cuando llegó la democracia creía, ingenuamente, que mi obra podría representarse. No fue así y eso me hizo reflexionar sobre la aversión que la clase política, incluida la demócrata, siente por la verdad histórica y la permanente tentación que siente por ocultarla cuando pone en cuestión alguno de sus principios o de rescribirla a la medida de sus intereses [...] Pues bien, el nuevo argumento de la obra provocó que, en los primeros años de la transición, su estreno en el Centro Dramático Nacional fuera desestimado, Adolfo Marsillach, después de haberme anunciado su propósito de incluirla en la programación. Aunque nunca me explicó las razones de su decisión, sí lo hizo Alberto Miralles, miembro del Comité de lectura del CDN, que había recomendado el estreno. El rechazo se produjo, según él, porque, aun tratándose de un alegato contra el levantamiento militar franquista, me mostraba a favor de los anarquistas y en contra del Partido Comunista en cuanto a las responsabilidades de ambos durante la guerra". A lo que López Mozo comenta: "Curioso argumento que sólo puede entenderse en el contexto de una transición de la dictadura a la democracia atípica y llena de recovecos, pues se censuraba un juicio sobre los hechos ocurridos mucho antes, que no negaba la lucha de los comunistas durante el franquismo, en la que siempre estuvieron en primera fila, pagando, por ello, un alto precio" (págs. 95-96).



*presté mi voz a través de las imágenes creadas por Picasso. Se trata de un poema dramático que se inscribe en un espectáculo abierto, en un happening en el que 'los actores reviven, no para el espectador, sino con el espectador, los sucesos [según Ruiz Ramón]. Lo que ocurre, es que la obra tiene un largo prólogo en el que incluyo, a la manera del teatro documento, todos los testimonios sobre el bombardeo de la ciudad vasca que pude obtener en publicaciones de esa época, amén de gran cantidad de imágenes sobre el dramático acontecimiento. Ese prólogo es lo que permite calificar mi Guernica de teatro histórico ("La historia en el teatro español", pág. 94).*

Asimismo, el tema del exilio, provocado por la citada guerra, se trata en la creación colectiva (con el grupo Bojiganga) *Por venir*.

Pero además del teatro histórico -o de documento- donde utiliza los hechos históricos, más los ficticios, con la "única finalidad de situar la acción en el tiempo y lugar que les corresponden" (Isasi Angulo, ob. cit., pág. 339)-, López Mozo cultiva un teatro épico, al estilo brechtiniano (*Crap, fábrica de municiones*, un drama, con tonalidad de farsa; *Matadero solemne*<sup>76</sup>, título tomado de un ensayo de Albert Camus).

Otra vía utilizada por López Mozo será la de la reflexión crítica sobre la sociedad de su época. Para ello elige varios procedimientos. Unas veces, apuntando (in)directamente -por la censura- y simbólicamente contra el franquismo, como, por ejemplo, en *El testamento*, centrada en el deseo de permanencia del pasado a través del caso del viejo matrimonio que redacta un férreo testamento, destinado a su nieto, el cual, cuando mueren sus abuelos, lo rompe e incumple -donde vislumbra lo que ocurriría con el franquismo tras la muerte del dictador-; en *Maniquí* y *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (en colaboración); en *La renuncia* -en cierta manera-, donde expone el miedo al futuro -al cambio- a través del caso de una pareja de recién casados que renuncia a tener hijos por miedo a que nazcan con deformidades; en *El caserón*, donde se refiere a los últimos tiempos del franquismo; en *Compostela*, sobre el periodo de la transición política<sup>77</sup>.

En otras ocasiones, proclama la justicia social, en forma del llamado *Teatro campesino* -del que autor había escrito un ensayo, reseñado anteriormente-, como podemos constatar en dos obras sobre Andalucía: *Los sedientos*, donde un pueblo reclama agua para satisfacer su sed y *Espectáculo Andalucía*, en el que arremete contra el latifundismo que impera en su seno.

Otras veces, recurre a temas del mundo actual -no sin cierta referencia a las circunstancias españolas- como la incomunicación, vislumbrada a través de la pareja de novios que, aunque enamorados, no son capaces de interrelacionarse plenamente entre sí (*Los novios o la teoría de los números combinatorios*) o por medio de la narración de la historia de dos personas que viven aisladas del mundo exterior, encerrados en una habitación, llegando al homicidio (*Moncho y Mimi*). La falta de salidas para el mundo asfixiante en el que el hombre se encuentra, la expone en *Negro en quince tiempos*.

Y, en otras, extiende el radio de acción a temas de mayor trascendencia y calado en obras que reflexionan (y denuncian) la crisis política y moral de Occidente, donde el papel que en ella representan la política, el dinero, el amor, el sexo y la libertad (*Collage occidental*), a través del simbólico personaje Hache, que termina suicidándose ante la falta de salidas; el sexo (*En busca del sexo perdido*); el armamentismo y el gran negocio que el

---

<sup>76</sup> Intercala en otras obras canciones, al estilo de Brecht, como en la *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, etc.

<sup>77</sup> Cf. Jerónimo López Mozo, "Post-dictadura y teatro", *Primer Acto*, nº. 177, 1975, págs. 4-8.

comercio de armas genera, que incluso puede llegar a la guerra entre los pueblos (*Crap, fábrica de municiones*); la pena de muerte, a través del juicio y sentencia de un quinqui, acusado de matar a un policía en acto de servicio (*Matadero solemne*)<sup>78</sup>; la religiosidad (*El deicida*, sobre la existencia de Dios); los problemas del mundo de hoy (*El retorno* -donde tres personajes, que intercambian sus papeles, denuncian la explotación, la xenofobia-, *Eloídes* -que ante el paro perenne que sufre desea ir a la cárcel donde tendrá el sustento asegurado- y *Ahlán*)<sup>79</sup>, etc.

Señalaré, finalmente, en estas pinceladas que vengo trazando, que López Mozo se sirve de la literatura<sup>80</sup> para enviar sus mensajes críticos, como sucede, por ejemplo, en la *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* -basada en la obra de Francisco Delicado, en la que denuncia la corrupción-; *El engaño a los ojos* -un homenaje al Cervantes dramaturgo-; *D.J.* -basada en la figura de Don Juan, desde la perspectiva de la Ana Ozores de *La Regenta*, donde el personaje pasa del amor a la mujer al del hombre-; *Muerte apócrifa de Machado contemplada por Luis Buñuel*; *La otra muerte de Flor de Otoño* -donde resuena el eco de *Flor de Otoño*, de José María Rodríguez Méndez<sup>81</sup>-; *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa*; *Los personajes del drama y A telón corrido* (con algo de metateatro), etc.

Pero si bien el muestrario de temas es muy amplio, también serán de diverso signo las técnicas dramáticas empleadas para su plasmación. Pondré algunos ejemplos. La dramaturgia de Jerónimo López Mozo puede definirse, desde sus inicios y frente al *realismo* anterior, por un deseo y afán constante de experimentación, siguiendo técnicas de las dramaturgias que por aquellos años recorrían el hemisferio occidental (Brecht, Artaud, Peter Weiss, Living Theatre, Beckett, Pinter, Grotowsky, Dürrenmatt, Joan Littlewood, etc.). Los inicios de su teatro hay que enmarcarlos dentro de una variedad estética. Inicia su andadura bajo parámetros del teatro del absurdo, tan adecuado para encubrir temas que la censura no permitiría y tan en boga entonces<sup>82</sup> (*Los novios o la teoría de los números combinatorios*, *El deicida*, *Los sedientos*, *La renuncia* y *Moncho y Mimi*, a las que seguirán *El retorno*, *¡Es la guerra!*, farsa en la que combina la parodia y el absurdo). Esta primera etapa de su teatro, la resume el autor de la manera siguiente:

---

<sup>78</sup> El argumento lo tomó de un hecho real. López Mozo (en "A propósito de *Matadero solemne*", *Primer Acto*, nº. 122, 1970, pág. 63) escribió al respecto: "Hace algunos años el quinqui Jesús Ríos Romero dio muerte a un sargento de la Guardia Civil [...] Jesús Ríos fue detenido, condenado a muerte y ejecutado. Aquel acontecimiento me hizo pensar a menudo en la posibilidad de tratar en una obra de teatro el tema de la pena de muerte enfocado desde distintos ángulos, desde el de la violencia del hecho en sí hasta el de la pena de muerte aplicada a delitos políticos o a la trascendencia de su utilización por los gobiernos como medio eficaz y definitivo de eliminar la oposición. Durante algunos meses, al tiempo que me documentaba sobre la materia, me planteé el desarrollo de la obra de diversas formas, sin encontrar una totalmente adecuada". Texto reproducido por Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español. Siglo XX* (ob. cit., pág. 548).

<sup>79</sup> Tema que tratarán otros autores como, por ejemplo, José Luis Alonso de Santos en *Salvajes* (estrenada en 1998); Yolanda Pallín, *Lista negra* (estrenada en 1997); Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro* (1992), etc.

<sup>80</sup> En *Matadero solemne* aparece un debate entre Voltaire y Camús, que también habían escrito sobre la pena de muerte.

<sup>81</sup> Editada junto a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y La Fandanga* (Madrid: Cátedra, 1979; con prólogo de José Martín Recuerda).

<sup>82</sup> Cf. George E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja* (Barcelona: Lumen, 1966), traducción de *The Theatre of Protest and Paradox* (1964).

*Cuando escribí Los novios, mi primera obra, estaba más preocupado por la forma que por el fondo de mi teatro. En aquel momento tenía gran interés por conocer y asimilar las nuevas formas del teatro europeo, que con bastante retraso y con cuentagotas estaban llegando a España. Después siguió un período de búsqueda de mi propio estilo [...] esas primeras obras mías me dieron la medida del abismo que separa nuestro teatro del que se escribe fuera y que al tomar conciencia de ello me empeñé en un esfuerzo por recuperar ese retraso [...] Había, por otra parte, en mis primeras obras un deseo de no chocar con la censura, un afán de estrenar. Después comprendí que por ese camino habría de llegar pronto a la castración intelectual. A partir de Collage occidental rompí con cualquier tipo de autocensura. El resultado son mis últimas obras. Moralmente estoy satisfecho. Las consecuencias son que hoy tengo pocas obras autorizadas y por eso apenas se me representa (Isasi Angulo, ob. cit., págs. 332-333).*

También a la técnica del *collage* -una superposición de diferentes planos, como teselas de un mosaico- en *Collage occidental* -compuesta de doce escenas sueltas<sup>83</sup>, compuestas desde perspectivas teatrales diferentes-, *Tiempos muertos*<sup>84</sup>, *La gota estéril* -escrita en colaboración-, *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana y Como reses* (en colaboración) -compuestas las dos a base de cuadros-, etc.

Cultiva además el *happening*<sup>85</sup> -una técnica teatral en la que se plantea la activa participación del público- que, aunque tuvo mucha vitalidad en el teatro norteamericano (Living Theatre, por ejemplo), sobre todo, anteriormente, en España se sigue cultivando por aquellos años y López Mozo lo haría en *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*. Dice el autor al respecto:

[Estas dos obras corresponden] *no al intento de escribir una obra acaba (ninguna de las dos lo es), sino al acometer la experiencia del happening como forma de expresión susceptible de ser incorporada en el futuro a otras obras mías de mayor envergadura, siempre en una línea de búsqueda de nuevas formas teatrales [...] Sin embargo, he de aclarar que creo en el happening en cuanto elemento incorporado al teatro, pero no como finalidad en sí mismo [...] Si en todos los casos el teatro debe ser representado, en el del happening es fundamental si se tiene en cuenta que el texto es mínimo y sólo sirve de soporte a la representación (Isasi Angulo, ob. cit., págs. 336-337)*<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> "Locos de atar", "La bomba china", "El que no dijo sí", "El pabellón zoológico", "La orden del cura rampante", "Nacimiento y muerte del rey", "Testigos", etc.

<sup>84</sup> Que contiene cinco piezas breves: *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada; La maleta de X, La viruela de la humanidad; Sociedad Limitada, S.A. y El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós.*

<sup>85</sup> Cf. Jean-Jacques Lebel, *El happening* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1967). López Mozo gustó tanto de la palabra (y de la técnica) que llegó a titular su única novela como *El happening de Madrid* (1978).

<sup>86</sup> Sobre *Negro en quince tiempos* añade: "Es un guión en el que se insinúan unas situaciones que deben dar pie a sus intérpretes para crear su propio espectáculo. Tienen, pues, plena libertad para desarrollar su actuación, alejarse y retornar a ella, orientar su actuación en el sentido que el comportamiento del espectador aconseje... Siempre, por supuesto, teniendo presente la intención del guión y basando su trabajo en él. Al hablar de intención no me refiero a la que le da su autor, sino a la que le suponen los intérpretes, pues hasta para esto gozan de total libertad. Lo que quiero decir es que una vez aceptada una *interpretación* del texto debe mantenerse el espectáculo en su línea [...] El *happening* es difícil para compañías en las que el actor

El *happening* lo practicó, asimismo, en *Maniquí*, *Guernica*, *El caserón*. Técnica del *happening* -que tanto debe al Living Theatre, cuyo trabajo conoció en el Festival de Avignon-, unida a las orientaciones del teatro de la crueldad (Artaud) -además de la influencia de la versión cinematográfica del *Marat-Sade* de Peter Weis -, que pondrá de manifiesto en *Matadero solemne*. Experimentalismo que llega a su cénit con *La flor del mal*.

Ecos de Valle-Inclán hay en muchas de sus obras (de lo esperpéntico, en *El Fernando* -escrita en colaboración-, *Crap*, *fábrica de municiones*, el protagonista de *Collage occidental*, Hache, es una recreación del Max Estrella de *Lucas de Bohemia*); de Buero Vallejo, asimila la carga simbólica de personajes, el sacarle partido al tema de los invidentes (*Combate de ciegos*) y los fines del teatro historicista (en las obras anteriormente señaladas); con Fernando Arrabal hay algunas concomitancias en temas (la incomunicación, por ejemplo)<sup>87</sup> y, finalmente, comparte pensamiento crítico y procedimientos escénicos (el absurdo, drama postbrechtiano y farsa esperpéntica) con algunos miembros de su entorno (especialmente con los que escribe obras en común).

Desde *D.J.* -señala César Oliva<sup>88</sup>- "probablemente el autor haya conseguido con esta obra el arranque de un teatro de mayor complejidad intelectual, aunque tal vez de menor eficacia de cara a la inmediatez popular". Sus últimas creaciones confirman el veredicto.

López Mozo es un escritor que domina muy bien la *compositio* textual, la poética escénica, por los diversos registros de significación de los temas y varadas técnicas teatrales que en ella aparecen. Sus textos dramáticos están escritos con calidad literaria -como certeramente atisbó el jurado del *Premio Nacional de Literatura Dramática* (1998)-, según podemos constatar tanto en el dominio de la técnica del diálogo (fresco, ágil, adaptado siempre a la esencia de sus personajes) como en sus acotaciones (didascalias) -que lo emparentan con Valle-

Pero el más prolífico de los escritores teatrales de su grupo -que ha recibido tantos premios-, ha sido marginado, en general -muy especialmente por la censura en su primera época-, de los circuitos teatrales comerciales (tanto en el franquismo como en la democracia). Su teatro, gracias a la encomiable labor de los grupos universitarios e independientes, ha logrado ponerse en escena. ¿Hasta cuándo durará semejante situación?

### 3.- Dos obras en la edición de la UNED

La Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), dentro de las actividades del Centro e Investigación sobre Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo, en una serie de publicaciones sobre teatro<sup>89</sup>, ha editado dos obras de Jerónimo López Mozo<sup>90</sup>:

---

carece de la suficiente preparación, pero abordarle -siquiera como experiencia- me parece sumamente interesante por la aportación que supone" (Isasi Angulo, ob. cit., pág. 337).

<sup>87</sup> López Mozo opinaba sobre las figuras del teatro es pañol de entonces lo siguiente: "A Sastre y al penúltimo Buero los respeto [...] De Arrabal me quedo con sus primeras obras, *Fando y Lis*, *El triciclo*, *Guernica*, *Oración*... El resto del teatro español lo reduzco sólo a parte de la llamada generación realista. Esa generación pudo ser importante, pero no la dejaron. Del resto del teatro de postguerra prefiero no hablar" (Isasi Angulo, ob. cit., pág. 341).

<sup>88</sup> En *El teatro desde 1936* (ob. cit., pág. 412).

<sup>89</sup> Estas dos piezas de López Mozo se unen a otras obras publicadas por Ediciones de la UNED: José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid:

*Combate de ciegos* (págs. 25-92) -obra inédita hasta ahora- fue escrita en 1997. Es una clara diatriba contra los abusos del poder dictatorial, reflejado en el trastornado señor Anglada, perteneciente al Ministerio de la Gobernación -que evoca, todo lo indirectamente que se quiera, a lo que sucedía durante el franquismo-, que tortura hasta lo indecible a David Gondar (que se venga de ello posteriormente) y que llega hasta la violación de su propia hija. Una lucha entre dos ciegos -tema también muy bueriano-, nada dialéctica y plena de crueldad, que López Mozo pone ante los ojos de su receptor con el fin de denunciar el lado oscuro de la falta de libertad.

*Yo, maldita india...* (págs. 93-187), obra escrita en 1988, gracias a una ayuda a la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, fue publicada dos años después<sup>91</sup>, y obtuvo el premio *Álvarez Quintero* de la Real Academia Española, en 1992, cuando se conmemoraba en España el V Centenario del Descubrimiento de América. Como el propio autor declara en el prólogo de la pieza, la iniciativa partió de su amigo y colega Antonio Malonda, en 1988, como un proyecto conjunto de espectáculo.

La pieza pertenece -junto a *Los conquistadores*, escrita en colaboración con Luis Matilla y Juan Margallo (1973)- al teatro historicista de López Mozo<sup>92</sup>, referido a esa etapa de la historia de España y del Nuevo Mundo, que ha servido de inspiración a una nómina cuantiosa de piezas teatrales<sup>93</sup>. La conquista de México por Hernán Cortés también ha recibido la atención por parte de los dramaturgos<sup>94</sup>. López Mozo, en esta obra ha querido

UNED, 1999); José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus* (Madrid: UNED, 2002) -todas con prólogo de José Romera Castillo- y Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin, Signa 9* (2000), págs. 211-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

<sup>90</sup> Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos y Yo maldita india...* (Madrid: UNED, 2000; con prólogo de José Romera Castillo, págs. 9-24).

<sup>91</sup> Madrid: *El Público*, 1990 (Colección *Biblioteca de Autores Teatrales Contemporáneos*, nº. 8), con prólogo de Ricard Salvat.

<sup>92</sup> Cf. los trabajos de José Romera Castillo, "Sobre teatro histórico actual" y "Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José M<sup>a</sup>. Rodríguez Méndez", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 11-36 y 41-169, respectivamente).

<sup>93</sup> Cf. los siguientes trabajos, entre otros: Osvaldo Obregón (ed.), *Théâtre/Public: America 1492-1992, Théâtre et Histoire* 107-108 (september-décembre, 1992); Patrice Pavis, "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, nº. 2, 1992, págs. 7-20; Juan Villegas, "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", José Vicente Peiró, "Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra" y "*Anacaona*. Historia de un genocidio olvidado", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (ob. cit., págs. 233-249, 439-449 y 687-704, respectivamente); Wilfried Floeck, "Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la Conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo", en *Le XXème siècle: parcours et repères (Actes du Colloque International)* (Dijon: Université de Bourgogne, 2000, 25-34); Andrea Flachmeyer, "La 'Conquista de América' en el drama español actual", en Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro español contemporáneo posfranquista. Autores y tendencias* (Berlín: Tranvía, 2000, 81-88), etc. De especial interés es el volumen de Naniel Meyran (ed.), *Théâtre et histoire / Teatro e historia. La conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne / La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1999). Cf. además Carmen Wurm, *Doña Marina la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption* (Frankfurt/Main: Vervuert, 1996).

<sup>94</sup> Vid. Virtudes Serrano en "Teatro de revisión histórica: Descubrimiento y conquista de América en el último teatro español", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 6-7 (1994-1995), 127-138 (págs. 135-137, especialmente), se detiene en dos obras que tienen como protagonista al conquistador de México: *Hernán*

hacer una revisión crítica de lo que significó dicho evento y destacar la figura humana de La Malinche, tan maltratada como traidora en la leyenda de la conquista, que el teatro español apenas había abordado. Al respecto, señalaba Ricard Salvat (pág. 11) en el prólogo "Malinche, un mito errante", a la primera edición de la pieza:

*El tema había sido tratado por Alejo Carpentier y Carlos Fuentes en dos obras excelentes que ahí están como dos desafíos para la dramaturgia de España y de Latinoamérica. Hasta ahora era un tema de cubanos y mexicanos, ahora, gracias a Jerónimo López Mozo, el tema ya es nuestro, ya tenemos un inicio de lectura desde nuestra perspectiva, sensibilidad y actitud no convencional (nos resistimos a llamarla de izquierdas de un momento clave y esclarecedor de nuestro pasado, un momento que es nuestro, pero que por lo visto nos pertenece plenamente.*

López Mozo ha señalado varios aspectos, relacionados con la pieza, que nos servirán para entenderla mejor<sup>95</sup>. En primer lugar, como nos indica el dramaturgo, es sorprendente que "ningún dramaturgo español se hubiera planteado antes ofrecer la versión de la conquista desde esta orilla, sobre todo teniendo en cuenta que, en general, las ofrecidas desde los países latinoamericanos son poco rigurosas y parecen dictadas por un odio antiguo que no ha hecho sino ir creciendo durante siglos". Por ello, López Mozo la sitúa en un marco general:

*Es verdad que la conquista de México fue sangrienta y que concluyó con la práctica destrucción de la cultura azteca. Pero no es menos cierto, que los aztecas, llegados a aquellas tierras desde el norte de América, habían construido su imperio tras someter a los pueblos locales, que contribuían a su sostenimiento y pagaban caro sus afanes de independencia. La gesta de Cortés no hubiera sido posible sin la ayuda de esos pueblos sojuzgados, que vieron en él al libertador. La conducta de Malinche, odiada tanto como Cortés, tomada por maldita y traidora de su pueblo, sólo puede entenderse desde esa perspectiva. Ella también odiaba a los aztecas y, uniéndose a Cortés, se sumó a la lucha contra ellos. Su inteligencia y su amor la llevó a jugar un papel muy determinante en la historia de aquel período, tanto que se convirtió en el puente entre dos culturas y en el primer caso trascendental de mestizaje (págs. 89-99).*

En segundo lugar, López Mozo nos proporciona información sobre el lenguaje de la pieza:

*La obra tenía, para mí, un interés añadido, el del lenguaje como vía de comunicación. Así pues, quise que la palabra no fuera únicamente una*

---

*Cortés*, de Jorge Márquez (Madrid: Fundamentos, 1989; con prólogo de Andrés Amorós) y *Yo, maldita india...*, de López Mozo. Cf. además Nel Diago, "Drama e historia: una nueva visión de Hernán Cortés y la conquista de México", en Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.), *El teatro mexicano visto desde Europa* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1994, págs. 191-205) y "Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 252-263). Es de gran interés, también, el trabajo general de Jorge Campos, "Hernán Cortés en la dramática española", en VV. AA., *Estudios cortesianos recopilados con motivo del IV centenario de la muerte de Hernán Cortés (1547-1947)* (Madrid: CSIC, 1948, 171-197).

<sup>95</sup> Jerónimo López Mozo, "La historia en el teatro español", *La Ratonera* 7 (2003), págs. 98-99.

*herramienta puesta a mi servicio como escritor, sino que formara parte del argumento. Malinche y Cortés representaban dos culturas que, en su primer encuentro, sólo pudieron dialogar a través de los gestos [96]. Tres lenguas diferentes -español, nahuatl y quiché- impedían hacerlo de otra manera. Diálogo incompleto que, como he dicho en otras ocasiones, apenas permitía el trueque de mercancías y el enfrentamiento físico para decidir quién era el más fuerte. Pero cuando Malinche dominó las tres lenguas y se convirtió en traductora, cayeron las barreras lingüísticas y la palabra sustituyó al gesto. En ese momento, en que se demostró el superior poder de la palabras, se abrieron las puertas al mestizaje cultural. El otro, el de las mezclas de razas, se produjo cuando Malinche dio a luz los hijos engendrados por Cortés (pág. 99). Siendo tantos los personajes y los escenarios que aparecen, hice que toda la acción tuviera lugar en su cabeza. De esa manera, los hechos descritos son sus recuerdos, que van aflorando a medida que avanza en la redacción de sus memorias (pág. 99).*

Y en tercer lugar, el dramaturgo nos informa sobre *interioridades* de la pieza, cuya escritura no resultó sencilla -nos dice- "tanto por su compleja estructura como por las dificultades para manejar una información que pocas veces era objetiva"<sup>97</sup>, como era la de diferentes cronistas de Indias. Como hábil recurso dramático, López Mozo elige a Bernal Díaz del Castillo, al tener como una de sus fuentes principales su obra, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, resolviéndole algunos problemas de estructura que se le plantearon:

*Siendo tantos los personajes y los escenarios que aparecen, hice que toda la acción tuviera lugar en su cabeza. De esa manera, los hechos descritos son sus recuerdos, que van aflorando a medida que avanza en la redacción de sus memorias (pág. 99).*

En síntesis, estamos, desde mi punto de vista, ante una de las mejores piezas de teatro de Jerónimo López Mozo, por su lenguaje y estructuras dramáticas, que, tristemente, por la complejidad de su puesta en escena y el número importante de personajes no ha sido llevada a los escenarios y que bien valdría la pena que lo hiciera, al menos, una institución oficial del tipo que fuere.

Por lo tanto, al editar estas dos obras (la primera inédita y la segunda de difícil acceso editorial), quise poner al alcance del público dos botones de muestra de una dramaturgia, llena de aciertos literarios y teatrales, que bien merece nuestra atención...

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

---

<sup>96</sup> Cf. José Romera Castillo, "Rasgos kinésicos en el *Diario* de Cristóbal Colón", en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, págs. 168-181).

<sup>97</sup> Como se pone de manifiesto en el arranque de la obra, en boca de Bernal Díaz del Castillo (*Yo, maldita india...*, Madrid: UNED, 2000, pág. 100).